

Sección central



Un arte para los años 80: ascenso y caída del arte de procesos en Colombia

Artículo de investigación

Recibido: 5 de enero de 2023

Aprobado: 28 de enero de 2023

Santiago Rueda Fajardo

Universidad del Tolima, Colombia

ruedafajardo@gmail.com

Cómo citar este artículo: Rueda Fajardo, Santiago (2023). Un arte para los años 80: ascenso y caída del arte de procesos en Colombia. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 10(14) pp. 21-41.

DOI. <https://doi.org/10.14483/25009311.20664>

<

Un taxi me espera (1981). Jonier Marín. Cortesía: Óscar Monsalve.



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Resumen

“Un arte para los años 80” (1980) fue una discutida exposición dedicada al arte experimental y conceptual, la cual fue organizada por Álvaro Barrios y reunió a “un grupo representativo de artistas colombianos que en los últimos cinco años han trabajado en el interés común del arte de procesos”. La exposición recorrió los centros de arte más avanzados del país y suscitó muchos comentarios críticos, convirtiéndose en punto de referencia para señalar los errores de una década perdida y ensombrecer artistas que renovaban el medio local, quienes, paradójicamente, hoy en día se consideran imprescindibles. Con el tiempo, se demostró que “Un arte para los años 80” fue una síntesis completa del arte conceptual y de procesos en Colombia y algunas de sus obras tendrían posteriormente un profundo efecto e influencia en el arte colombiano actual.

Palabras clave

Arte en Colombia, Álvaro Barrios, conceptualismo, arte de procesos

An art for the 1980s: the rise and fall of process art in Colombia

Abstract

“An art for the 80s” (1980) was a polemic exhibition dedicated to experimental and process art. It was organized by Álvaro Barrios and brought together “a representative group of Colombian artists who in the last five years have worked in the common interest of process art”. It toured the most advanced art centers in the country and aroused much criticism. The exhibition ended up

becoming a point of reference for highlighting the mistakes of a lost decade, overshadowing artists who were undoubtedly renewing the local milieu and are now considered essential in Colombian art. Contrary to this, it was a complete synthesis of conceptual and process art in Colombia. Some of the works shown would have a profound effect and influence on Colombian art from that time to the present.

Keywords

Art in Colombia, Álvaro Barrios, conceptualism, process art

Un art pour les années 1980: montée et chute du process art en Colombie

Résumé

« Un art pour les années 80 » était une exposition controversée consacrée à l'art expérimental et conceptuel. Organisé par Álvaro Barrios, il a réuni « un groupe représentatif d'artistes colombiens qui, au cours des cinq dernières années, ont travaillé dans l'intérêt commun du process art ». Il a fait le tour des centres d'art les plus avancés du pays et a suscité de nombreux commentaires critiques, devenant une référence pour pointer les erreurs d'une décennie perdue, éclipsant des artistes qui ont renouvelé l'environnement local et qui, paradoxalement, sont aujourd'hui considérés comme incontournables. Le temps a montré que "Un art pour les années 80" était une synthèse complète de l'art conceptuel et des processus en Colombie et certaines de ses œuvres auraient un effet et une influence profonds sur l'art colombien d'aujourd'hui.

Mots clés

Art en Colombie ; Álvaro Barrios ; conceptualisme; l'art du processus

Uma arte para os anos 1980: ascensão e queda da arte de processo na Colômbia

Resumo

"Uma arte para os anos 80" foi uma polêmica exposição dedicada à arte experimental e conceitual.

Organizado por Álvaro Barrios, reuniu "um grupo representativo de artistas colombianos que nos últimos cinco anos trabalharam no interesse comum da arte de processo". Percorreu os centros artísticos mais avançados do país e suscitou muitos comentários críticos, tornando-se uma referência para apontar os erros de uma década perdida, ofuscando artistas que renovaram o ambiente local e que, paradoxalmente, são hoje considerados essenciais. A Time mostrou que "Uma arte para os anos 80" era uma síntese completa da arte conceitual e dos processos na Colômbia e algumas de suas obras teriam um profundo efeito e influência na arte colombiana no presente.

Palabras-chave

Arte na Colômbia, Álvaro Barrios, conceitualismo, arte de processo

Sug rurai pusug chungu watapi lluspirispa urmai ruraikuna apadur Colombiapi

Maillallachiska

Sug rurai chungu pusag watapi kaskasi llapa rimaska kawachingapa chi apachidur musuglla apamuku allichikumi sug runa Alvaro Barrios tandachiska pai pudiska runaku, kai katichidur ña pichka wata kaiillapita kadurkuna purriska kanchapi ajai suma ruraikuna tiskapi intirru país, maskarispa paimanda mana allilla rimakuna, chasallata sugkuna niskakuna, imaruraspatak purriku sugkunata mana allillasina kawachispa maipi kawachispa sug rurai punsag chungu watapi kami Tukui parlaska ruraikuna, kai Colombia suti Llagtapi pasaska pai pangapi churaska nispa kunankama charra kawanakunchi kai ruraikunata Colombia llagta sutipi.

Rimangapa Ministidukuna

Ruraikuna llagta Colombia sutipi, Alvaro Barrios suti runa, ruraikuna ñagpamanda, ruraikuna apachimudur

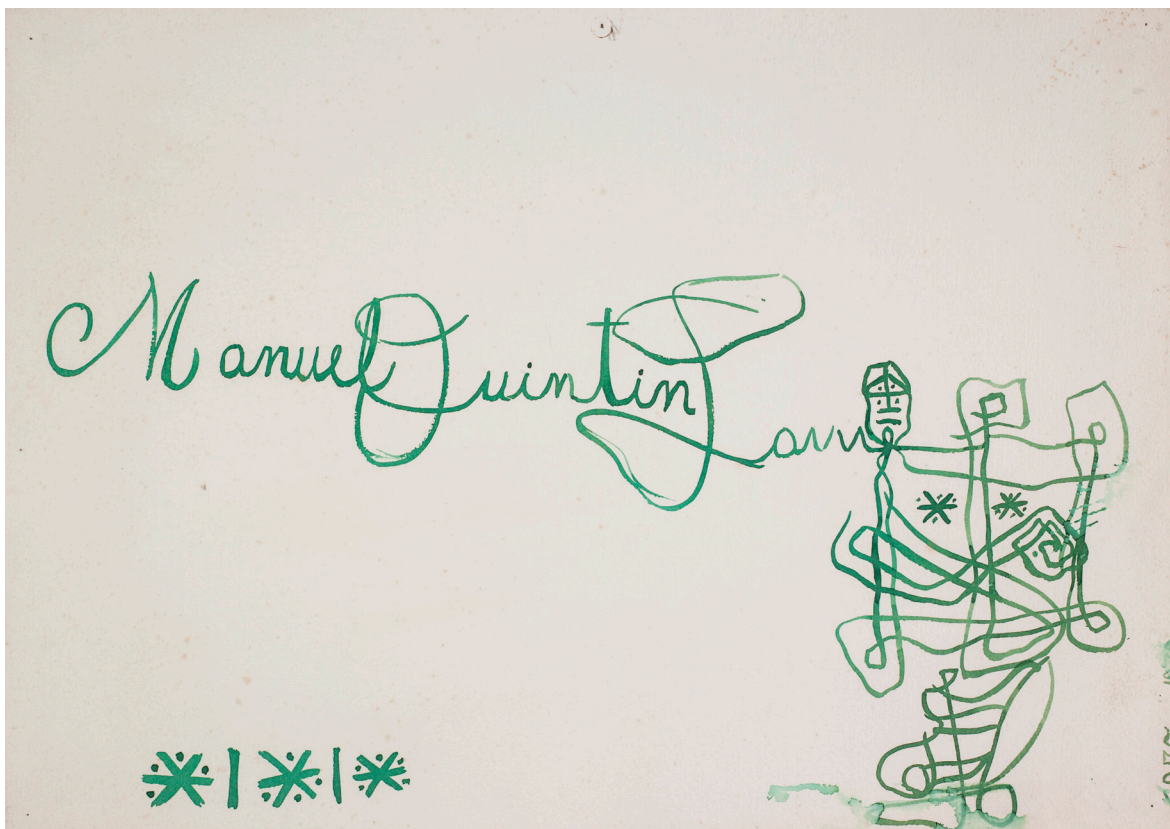


Imagen 1. Homenaje a Manuel Quintín Lame (1979). Antonio Caro. Cotesía: Proyecto Bachue

Más importante que interesante

Como “más importante que interesante” calificó Benjamín Barney, en las páginas de *Arte en Colombia* la exposición “Un arte para los años 80”, la primera muestra de la década —o quizá la última de la anterior— dedicada al arte experimental y de procesos. Organizada por Álvaro Barrios y presentada de forma itinerante durante ese año, en el Museo La Tertulia de Cali en mayo, en junio en el Centro de arte actual de Pereira, y en agosto en el Museo de Arte Moderno de Medellín.

En Bogotá se realizaría en enero del año siguiente en la galería Garcés Velázquez, reuniendo “un grupo representativo de artistas colombianos que en los últimos cinco años han trabajado en el interés común del arte de procesos, es decir, un arte que dirige su esfuerzo al proceso mismo que origina y da consistencia al hecho artístico”. Los

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

Para Barrios, en el texto sobre la muestra publicado en *Re-vista del Arte y la Arquitectura*, había existido un vacío creativo en el primer lustro de la década anterior (1970-1975), “un período paréntesis” en el que había un solo “nombre solitario”: Antonio Caro.

El vacío fue cubierto en el siguiente lustro por un nuevo grupo interesado en “un arte en el cual la idea supera e incluso reemplaza la solución formal”, quienes conformarían su muestra. Para diferenciarlos de sus antecesores, excluyó tanto a los artistas de su generación como Bernardo Salcedo y Beatriz González, como a los surgidos en la “segunda ola” abstracta y objetualista de los años setenta, para presentar en una visión de conjunto solo aquello que “en igualdad de importancia, pudiese cobijarse dentro del amplio abanico del arte de procesos” (Barrios, 1980, pp. 42-45).

Barrios aceptaba que en esta muestra juntaba artistas que se habían presentado en la última edición del Salón Nacional de 1978, que puede ser considerado el más conceptual de los salones nacionales —el único—, y obras presentadas en las dos últimas versiones del principal evento de arte joven del país, el Salón Atenas (1978 y 1979). Lo más interesante, al menos en ese momento, cuando todo giraba alrededor de la capital, es que Barrios mencionaba la distribución geográfica de este grupo como indicador, quizá, de dónde estaba el arte de procesos: nueve artistas trabajaban en Barranquilla, siete en Medellín, cuatro en Bogotá, uno en Cali, uno en México, uno en Holanda y uno en Londres. Tanto argumentativa como curatorialmente, Barrios reconocía de modo implícito el trabajo de Eduardo Serrano, creador y director del Salón Atenas y de sus versiones de 1978 y 1979, y sin subrayarlo, incluía artistas de Barranquilla que él mismo venía apoyando y exhibiendo en muestras como “De lo espiritual en el arte”, “Homenaje a Marcel Duchamp”, “La idea como arte en Barranquilla” y el “Festival de Arte de Vanguardia” de esa misma ciudad. Sobre el arte como idea en esta ciudad, Barrios había publicado un artículo dos años atrás en el que hacía un recuento de su propia tarea como guía de “una juventud que aspiraba vivamente a algo más que un título universitario”, y cuya “potencialidad estaba dirigida primordialmente hacia el acto creativo hacia el que manifestaba una pasión casi religiosa” (Barrios, 1978, p. 21). Hablaba de Ramiro Gómez, Efraín Arrieta, Alberto del Castillo, Carlos Restrepo, Luis Stand y Sergio González, miembros de El Sindicato; María Rodríguez, Inginio Caro y los integrantes del Grupo 44: Delfina Bernal, Álvaro Herazo, Eduardo Hernández, Fernando Cepeda, Víctor Sánchez, Ida Esbra y su propio alter ego: Javier Barrios. Casi

la totalidad del Grupo 44 había participado en el ya mencionado Salón Nacional de 1978, en el que el jurado conformado por el pintor Santiago Cárdenas, Aracy Amaral, en ese entonces directora de la Pinacoteca de San Pablo, y Waldo Rasmussen, director del Programa Internacional del Museo de Arte Moderno de Nueva York, premiaron al otro grupo de Barranquilla El Sindicato, por su obra *Alacena de zapatos*.

Al incluir a dos artistas residentes fuera del país, Raúl Marroquín y Jonier Marín, junto a Antonio Caro, el artista conceptual por excelencia, y a una artista de Cali formada recientemente en Estados Unidos, Alicia Barney, Barrios consolidaba su propuesta, haciendo evidente una nueva configuración del arte de vanguardia en Colombia, que operaba conjuntamente, y quizá por primera vez, dentro y fuera de las fronteras nacionales. Este nuevo reparto de fuerzas en movimiento articulaba nuevos espacios e instituciones en tres ciudades y en tres instituciones —en dos de ellas donde se realizaría “Un arte para los años 80”— con representantes concretos: Eduardo Serrano en Bogotá, curador del Museo de Arte Moderno, que recién inauguraba su nueva sede en 1979, y director y curador único del ya mencionado Salón Atenas, realizado entre 1975 y 1984; el crítico de arte Miguel González en Cali, curador de diferentes espacios en esa ciudad, entre ellos el Museo de Arte Moderno La Tertulia, anfitrión de la primera versión de “Un arte para los años 80”; Alberto Sierra, impulsor y gestor del Museo de Arte Moderno de Medellín, inaugurado en 1978 y donde se realizó “Un arte para los años 80”, creador y director de la *Re-vista del Arte* y *la Arquitectura en América Latina* y de la galería de La Oficina, en Medellín; y el propio Barrios en Barranquilla, donde también ejercía la crítica de arte y la docencia. Este grupo, que posteriormente sería conocido como de “los cuatro evangelistas” —la papisa era Marta Traba—, pronto chocaría con la estructura de poder tradicional, que mantenía una versión más conservadora del oficio y la función del arte.

Las obras

Yumbo, de Alicia Barney, era una instalación de veintinueve cubos de vidrio expuestos en la zona

industrial de Yumbo, municipio vecino de Cali, durante veintinueve días, que “se fueron tapando consecutivamente cada veinticuatro horas, hasta tapar la última el 2 de marzo. En el interior de los cubos quedó consignada parte de la polución que el viento arrastra hacia Cali durante un mes” (Barrios, 1980, p. 45).

Evidentemente, Barney era una verdadera pionera en arte y ecología. Volvió a Colombia en 1978, después de haberse formado por casi una década en los Estados Unidos. Su presencia en la muestra se debe a Miguel González quien exhibió en 1978 en la Universidad del Valle su obra elaborada con objetos a partir de basura recogida y unida por cinta, *Diario Objeto I*. González la sugirió a Serrano para el Salón Atenas, en el cual participó con *Diario Objeto II* (1979) con la que también ganó —en el mismo momento que se realizaba “Un arte para los años 80”— el primer puesto en el “III Salón Regional de Artes Visuales”, de la zona sur occidente. Barney expuso con regularidad durante esta década y la siguiente, y paulatinamente fue desapareciendo de la escena artística, hasta su reciente reevaluación, que mencionaremos más adelante. Sobre estos tempranos trabajos, la propia artista declaró:

Me gustaría hacer un énfasis: el río Cauca es una cloaca desde hace unos treinta años. Entonces las situaciones que me movieron a realizar estas obras son muy sencillas: el río se veía mal, y el aire se veía y olía muy mal. Y yo no era indiferente (...) debo llamar la atención sobre las obras Río Cauca y Yumbo, en su intención activista. Veinticinco años después, el agua del río continúa siendo la de una cloaca y el aire de Yumbo continúa causando enfermedades respiratorias no solo a sus habitantes, sino a los caleños que viven al norte. Esto me lleva a pensar que el arte definitivamente es un fracaso como vehículo activista. (Barney, 2018)

Quizá no sobre subrayar la importancia de la obra de Barney en “Un arte para los años 80”. Yumbo era un trabajo pionero ocupándose de un problema medioambiental concreto, un tema que sólo hasta fines de la década empezará a ser considerado por otros artistas en el país — Nadin Ospina, Miguel Ángel Rojas y María Fernanda Cardoso, principalmente —. Era presentada de una manera muy sofisticada, con sus cubos transparentes que recordaban a Hans Haacke, utilizando una metodología cuasi científica, topográfica y racional, inédita en el arte del país. Esta obra, junto a las

que Barney presentó a finales de año en el Salón Atenas, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, llevaron a José Hernán Aguilar a afirmar que “ella está realizando el trabajo más serio dentro del arte conceptual colombiano, por su preocupación con el problema que debería concernirnos más, la ecología.” (Aguilar, 1981a, p. 19).

Antonio Caro presentó su *Homenaje a Quintín Lame* (1972), estampando en color verde la firma del dirigente a través del museo. En sus propias palabras,

Pinté en las paredes del Museo La Tertulia, unas especies de grafismos muy inspirados en los grafismos que existen en Tierradentro. Repartí una tarjeta postal con la firma de Manuel Quintín Lame, unas 4000 postales que se iban repartiendo durante el tiempo de la exposición. Después, realmente por cobardía, no seguí con el tema Quintín Lame cuando supe que una columna guerrillera llamada “Quintín Lame” había matado a no sé quién en el Cauca. (Barrios, 2000, p. 103)

La obra, hoy antológica por su muy original manera de acercarse al pasado y al presente amerindio, a un pensador, abogado y activista de los derechos de los pueblos originarios, como lo fue Manuel Quintín Lame, ha recibido los más variados homenajes y citas. El artista caucano Edinson Quiñones la ha recreado en alambre de púas y como tal se la ha tatuado. *Homenaje a Quintín Lame* se convirtió como otras obras de Caro, en estandarte de las protestas callejeras de los años 2019, 2020 y 2021, se realizó sobre ella el documental *Homenaje a Quintín Lame. Lo que el arte no olvida* (2019) y se incluyó entre otras exposiciones recientes, en “Tipo, liño, calavera. Historias del diseño gráfico en Colombia en el Siglo XX” (2022) en la que el curador de la muestra Juan Pablo Fajardo la consideró como un ejemplo a seguir en la investigación gráfica de archivo y “quizá la mejor obra del artista”, opinión compartida por el propio Caro, quien aseguraba que era su mejor obra, “pero no por mí, sino por él”, refiriéndose a Lame.

Los artistas de Medellín en “Un arte de los años 80” —Barrios cambió el nombre para sus últimas versiones—, Adolfo Bernal, Jorge Ortiz, Juan Camilo Uribe, Ronny Vayda y Luis Fernando Valencia eran de la misma generación que los escultores abstractos de la ciudad John Castles y Alberto Uribe,

OJO ARAÑA

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

Imagen 2. *Ojo Araña* (1980). Adolfo Bernal. Cortesía: Proyecto Bachue.

surgidos en el entusiasmo generado por las bienales de arte de Medellín de 1968, 1970 y 1972. Jorge Ortiz fue invitado con sus fotografías de la serie *Boquerón* (1979-1980) registros de exacta sincronía —de enfoque, de encuadre, de tipo de película— donde el motivo pasa a ser exclusivamente el cielo y las nubes, “tomadas cerca de Medellín, en Boquerón y con intervalos de cinco minutos” documentan visualmente el paso del tiempo, “perceptible apenas por el movimiento de las nubes, que entran, se transforman y salen de un encuadre estático, dejando a veces visible sólo el espacio y el muro oscurecidos por filtros y separados entonces por una línea de luz apenas perceptible”. (Stringer, 1981, p. 59).

Exhibidas posteriormente en la IV Bienal de Medellín (1981), en la exposición “3 Latinoamericanos en NY” en el Center for Interamerican relations (1981) y finalmente en la XVII Bienal de Sao Paulo (1983), las fotografías de

esta serie no fueron exhibidas por décadas hasta el momento consolidatorio de los artistas procesuales en la segunda década del siglo XXI, como veremos más adelante.

Con un ánimo similar al de Ortiz, Luis Fernando Valencia presentó fotografías, negativos y acetatos del cuerpo humano montados en marcos visibles por el anverso y el reverso, en el borde de la representación, el paisaje y el proceso.

Adolfo Bernal, cuyo reconocimiento como artista fue prácticamente póstumo, presentaba 54 carteles cada uno con dos palabras, una sobre otra: *Bar Open, Rey Navaja y Ojo Araña*. Anteriormente había enseñado otros carteles en el Salón Atenas de 1979, con las palabras *Amante Chicago, Seda Beatle, Rena Jinete, Camiseta Bicicleta y Luna Papel*, según él, con la intención de “crear un código, por ejemplo, con asociaciones de imágenes en las que las palabras sean para verlas y

BAR OPEN

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

Imagen 3. *Bar Open* (1980). Adolfo Bernal. Cortesía: Proyecto Bachue.

no para leerlas. De *Rey/buitre*, por ejemplo, nace una tercera imagen que será tan fugaz cuanto se detenga el observador a mirarla" (Aguilar y Lopera, 2017, p. 74).

Otro artista activo en Medellín, Argemiro Vélez, expuso lienzos en blanco. Los llamados "arquitectos de Medellín" —Patricia Gómez, Jorge Mario Gómez y Fabio Antonio Ramírez— que muchos años después decidieron auto nombrarse como el "Grupo Utopía", presentaron su *Monumento a José Martí en Cali*, uno de sus proyectos de arquitectura-ficción. El grupo debutó en el V Salón Atenas de 1979 con su obra *La ruta del río*. Fabio González, también antioqueño, presentó una serie de piedras realizadas en cerámica.

Raúl Marroquín, quién desde ese entonces vivía en Holanda, realizó una obra con sellos de caucho. Marroquín es uno de los artistas de "Un arte para los años 80" que en las dos últimas décadas no ha

recibido reconocimiento en su país, donde no se le ha celebrado una muestra retrospectiva y donde poco puede encontrarse sobre él.

Interesada en el registro objetivo del tiempo, y extrayendo imágenes de fuentes médicas, Sandra Isabel Llano, quien vivía en Ciudad de México y posteriormente se trasladó a Nueva York, otra de las artistas prácticamente desconocidas en su país, exhibía dibujos con electrocardiógrafo, titulados *Electrocardiogramas* y *Electroencefalogramas*. Llano se interesaba en la relación entre imagen y tecnología, la cibernética y como tal, su obra pasó prácticamente desapercibida. Recientemente, su trabajo ha sido visto en Colombia, gracias a la galería Instituto de visión en Bogotá y su proyecto *Visionarios*, en el que se incluyen entre otras a Alicia Barney y Sara Modiano, ambas participantes en "Un arte para los años 80".

Rodrigo Castaño, por su parte, presentó *Autorretrato video a color*, ya exhibido en el Salón Atenas anterior, donde también estuvieron los dibujos de Llano y los afiches de Bernal. En *Un arte para los años 80* expuso también los videos *Formas electrónicas experimentales* (1978) y *Flamenco* (1978). Aunque fue un pionero del video arte en Colombia no continuó esta práctica. Se dedicó a la televisión comercial, realizando dos años después de la exposición, la serie “Historia del arte moderno contada desde Bogotá” (1983) junto a Marta Traba, que puede verse en su canal de YouTube. Posteriormente se iría a vivir a México.

En cuanto a los artistas de Barranquilla, los más numerosos en la muestra, la propuesta fue variada. Delfina Bernal, una experimentada pintora, dio a conocer su *Declaración de amor a Jeff Perone*, un políptico-secuencia de diez imágenes en el que, a manera de una fotonovela —recurso ya ensayado por Clemencia Lucena y Arnulfo Luna a mediados de la década que cerraba—, se retrataba a sí misma en una bañera desnudándose, bañándose y leyendo una revista, y luego cayendo dormida con la frase “Querido Jeff: En vista de que no puedo pagar el precio estipulado te envío mi declaración de amor en respuesta a tus exigencias. *Love and best regards*, Delfina”.

Bernal parodiaba así su correspondencia frustrada con el famoso crítico de Art Forum, cuyos textos habían sido traducidos y publicados en el *Diario del Caribe* de esa ciudad. Bernal le había solicitado el permiso para traducir sus artículos y el crítico de arte en respuesta le pidió un reconocimiento económico de cien dólares. Bernal, respondió indirectamente, realizando este políptico a manera de réplica. Para Alexa Cuesta, ésta es una de las obras pioneras en la representación de género en este país:

La postura visual, crítica y tal vez feminista se establece en la secuencia fotográfica del desnudo de mujer que entra a tomar un baño de tina, en una casa antigua barranquillera, seduciendo al espectador, de manera deliberada y natural, en este caso a Perrone, que puede estar representado en el rol voyeurista del espectador. En todas las escenas se encuentran ejemplares de la revista que ella deliberadamente manipula, abraza, pisa o deja a un lado de la composición cuadro a cuadro. La última escena culmina

en la alcoba de la artista, una clara invitación al espacio más íntimo, su cuerpo. (Cuesta, 2017)

Eduardo Hernández, quien ya había estado en el Salón Atenas, participó con su dibujo *La letra con sangre entra* (1979), un crudo reclamo a la educación tradicional donde el medio era el mensaje, dibujando esta frase con su propia sangre sobre papel en la caligrafía con que se obligaba a aprender a escribir a los niños (Aguilar, 1981b, p. 35). Hernández fotografió el proceso de creación desde su visita al centro médico donde se le extrae la sangre hasta la finalización física de la obra, y obtiene dos resultados, el dibujo y la serie fotográfica.

Fernando Cepeda exhibió sus almanaques, y Álvaro Herazo, los *Mapas para estar en dos lugares a la vez*. Estos cuatro artistas, Bernal, Hernández, Cepeda y Herazo, eran miembros del Grupo 44, que no funcionó como un grupo cerrado sino como un conjunto de artistas individuales con intereses autónomos, un grupo de amigos, que al igual que el Sindicato, también de Barranquilla, solamente estuvo activo durante esta década. Unos y otros, los artistas del Sindicato y los del Grupo 44, provenían del teatro estudiantil y oscilaban en sus estudios universitarios entre el arte y la arquitectura.

Sus mentores y profesores en la Escuela de Bellas Artes, eran Barrios y Herazo. Les promovieron y acompañaron, les estimularon intelectualmente y los instaron a participar en eventos artísticos nacionales y regionales tempranamente.

El estudio de la obra de Marcel Duchamp por parte de estos artistas se debe a Barrios, quien desde los últimos años de la década que cerraba había entrado en un periodo de investigación casi obsesivo sobre el artista francés, y se dedicó a seguirlo e imitarlo. *Sueños con Marcel Duchamp* (1978) son tarjetas postales donde Barrios escribía sus sueños — motivado por uno en que Duchamp lo invitaba a seguirlo —. Recreó el *Gran vidrio* (1980), y realizó *Álvaro Barrios como Marcel Duchamp como Rose Selavy* (1980).

El Grupo 44 se reunía en casa de Herazo, y el nombre viene del número de su dirección. Los

REY NAVAJA

ARTE DE LOS 80 MUSEO DE ARTE MODERNO LA TERTULIA
CALI MARZO 1980 REY/NAVAJA ADOLFO BERNAL

Imagen 4. *Rey Navaja* (1980). Adolfo Bernal. Cortesía: Proyecto Bachue.

diarios El Heraldo y el Diario del Caribe sirvieron de expresión a sus ideas y a través de este último puede realizarse un seguimiento de su pensamiento. Traducciones de textos de Barthes y del crítico norteamericano Jeff Perrone, entrevistas con artistas como Luis Camnitzer, firmadas por alguno de los miembros del grupo o todos, permiten entender la naturaleza de sus intereses, donde la educación y la vocación pedagógica del arte ocupan un lugar importante. Un texto en concreto, firmado por todos los miembros del grupo en 1978, titulado *En contravía del sistema del arte*, aunque no puede considerarse su manifiesto, sienta posiciones, especialmente el deseo de separarse del arte tradicional del interior del país y de apostar por un arte de procesos más que de resultados. Su adopción del arte efímero y de procesos no se da como la aceptación de una novedad, como si sucedió con la transvanguardia en la década de los ochenta, sino como una meditada adopción de estrategias casi en desuso, pues el arte conceptual

en sí no era para ese momento, fines de los años setenta, una novedad. Los miembros del Grupo 44 no intentaban atarse a una vanguardia, apostaron por una práctica experimental efímera cercana al teatro, y con resultados mayormente de registro fotográfico. Sostenerse en esa posición no sería fácil y quizá por ello sólo uno de los artistas del grupo, el último en llegar a él, desarrollaría en solitario hasta el año 2020 su carrera principalmente performativa, Alfonso Suárez.

Sara Modiano, quien el año anterior había expuesto en la galería de La Oficina, de Medellín, presentó una instalación criticada por Benjamín Barney: "¿Podemos preguntarnos si ese montón de ladrillos hace alusión a algo que no sea un montón de ladrillos?" (Barney, 1981, p. 53), idea que la artista logró clarificar con mejores resultados en el siguiente Salón Atenas, unos meses después. Ramiro Gómez, en contradicción al espíritu de la muestra, envió dos esculturas de pedestal, ensamblajes con



Imagen 5. *La letra con sangre entra* (1980). Eduardo Hernández. Cortesía: Proyecto Bachue.

objetos urbanos que eventualmente realizaría a lo largo de la década de los ochenta, participando de varios eventos nacionales, y que vendrían a ser considerados herederos de Feliza Bursztyn y antecesores de la obra inicial de Doris Salcedo.

Víctor Sánchez, como buen alumno de Barrios, participó con una instalación consistente en un teléfono sonando cada tres minutos en la sala, para ser contestado y recibir frases de Marcel Duchamp. El curador de la muestra, encubierto bajo el seudónimo de Javier Iván Barrios, presentó fotografías de páginas rojas acompañadas de poemas. Benjamín Barney, cayendo en la trampa de tomarse en serio la obra, afirmó que *“La belleza de un poema de Miguel Hernández, en el que habla de la muerte opuesta a una vulgar foto de una muerte, también nos tiene que obligar a pensar en aquello que hace que aceptemos como bella la visión de la muerte del poeta y no la otra”*.

La exposición fue cambiando en sus diversas versiones, al tiempo que invitaba a otros artistas

y renovaba la participación de los ya presentes. Jonier Marín, en Medellín, realizó el performance *Un taxi me está esperando*, consistente en llegar al Museo de Arte Moderno de Medellín, y dibujar un símbolo de interrogación con aerosol rojo sobre un plástico transparente, una acción “delimitada por dos toques de silbato” (Barrios, 1980, p. 46). Marín, quien ya desde ese entonces vivía fuera del país, era quizá el artista colombiano con mayor recorrido de su generación. Había expuesto en Brasil, Suiza y Francia, y promovido varios intercambios entre las escenas artísticas de éstos y otros países. Un año después se le organizó en el Museo La Tertulia de Cali una exposición individual en la que enseñó veinte “plasticollages” de la serie *Amazonas* (1972 y 1974); el performance *Detalle de un cuerpo* y su muestra *Arte correo: Colombia desde afuera*, en la que participaban 36 artistas de Argentina, Italia, Inglaterra, Bélgica, Dinamarca, Polonia y España, entre otros países, en la que, según Miguel González, “el tema Colombia dio como resultado versiones sobre café, río Magdalena, marihuana, etcétera, registrando



Imagen 6. *Un taxi me espera* (1981). Jonier Marín. Cortesía: Óscar Monsalve.

impresiones rápidas y cargadas de humor e ironía” (González, 1982a, p. 23).

Para los años 80 en Bogotá

Miguel Ángel Rojas se unió a la versión bogotana de la exposición a inicios del año siguiente, en la galería Garcés Velázquez, con sus reducciones fotográficas *Vía Láctea*, 1500 reproducciones fotográficas a partir de cinco imágenes, “de una acción erótica real tomada en un baño público” (González, 1982b, p. 39).

Tomando como modelo la curva de una cenefa del Teatro Faenza, que aparecía como una línea blanca en el espacio incierto de algunas de sus fotografías, el artista realiza en la parte alta de las paredes de la galería, una línea curva compuesta por 'puntos', que resultaban ser diminutas reducciones fotográficas. Las imágenes exigían del espectador un esfuerzo considerable, tanto por su inaccesibilidad física –situadas casi en el techo– como por su tamaño, pues eran de medio centímetro de

diámetro cada una y hechas con un sacabocados. Metafóricamente, la velada alusión a la trasposición de fluidos –lácteos y seminales– cumplía la función de fijar las coordenadas ocultas del universo clandestino de la bóveda del Teatro Faenza, su principal fuente de inspiración.

Eduardo Hernández renovó las obras con las que participó en la versión bogotana:

Zona verde fue una intervención en el pasamanos de la Galería Garcés Velázquez, realizada en *Un arte para los años 80*, cubriéndolo completamente con césped, un césped que había que regar permanentemente, junto a una obra que nunca fue reseñada, *Bola de pelo de 110 x 115 cm.* absolutamente hecha con pelo humano, recolectados en la peluquería de unos amigos. La obra incluía fotografías del proceso: el pelo en mi mano, saliendo de mi boca, en un autorretrato como Magritte incluyendo el dibujo cosido *El arte y yo*. Aprecio mucho la manera en que iba construyéndose porque era como un acertijo. Alonso Garcés tuvo *Bola de pelo* por 4-5 años hasta que un día me dijo: tengo

una invasión de pulgas en la casa y la echó a la basura. (En comunicación con el autor, 14 de noviembre de 2020)

En la misma edición de la muestra, Alicia Barney incluiría sus *Estratificaciones de un basurero utópico*, diez tubos de acrílico con muestras de tierras dentro, “donde una vez más volvió hacia una estética de la naturaleza, evocando la belleza interior un paisaje inaparente e imaginario” (González, 1982b, p. 40). Miguel González, que había estado tan cercano a la primera versión de la exposición en La Tertulia, de Cali, realizó una interesante reseña para la revista *Arte en Colombia*, destacando

... la imposición de formas de apreciar y entender los problemas artísticos desde una perspectiva desacostumbrada (...) el uso diferenciado del lenguaje para generar problemas, articula toda una militancia destinada a desmontar los “valores” con que se acostumbra enumerar el arte. Los argumentos los constituyen conflictos físicos del arte y del hombre con su naturaleza personal y de entorno, presentando elementos primarios para ofrecer nuevas relaciones. Si bien este sector obliga a reflexionar y señala rutas vivas y desviadas en la práctica creativa, resulta omnipotente pensar en esta exposición como una señal pitonística resuelta a enrutar el futuro por una vía, aunque demuestra el recurso, la creatividad y reflexión como puntos ejemplares a seguir por todos los artistas que así quieran ser llamados. (González, 1980, p. 18)

En conclusión, “Un arte para los años 80” fue importante e interesante. Logró reunir por primera vez obras hoy antológicas —las *Estratificaciones* de Barney, los afiches de Adolfo Bernal, *Homenaje a Quintín Lame* de Caro, *Boquerón* de Ortiz, *Vía Láctea* de Rojas, *La letra con sangre entra* de Hernández— junto a otras que han dejado de serlo; participaron mujeres artistas del Caribe —Sara Modiano y Delfina Bernal—, y artistas hoy considerados pioneros, como Raúl Marroquín y Jonier Marín, que vivían y viven en Europa, entre otros. La muestra recorrió los centros de arte más avanzados del país y suscitó muchos comentarios críticos, como el de ser calificada de “pitonística”, por Miguel González, de dejar “funestos resultados proféticos”, por José Hernán Aguilar (Aguilar, 1986, pp. 85-86), de ser considerada parte del “daño terrible del magisterio de Álvaro Barrios” por Darío Ruiz (Ruiz, 1988) y terminó convirtiéndose en punto de referencia para señalar los errores de

una década perdida, para ensombrecer la obra de varios artistas que indudablemente estaban renovando el lado tradicionalista y conservador del medio local. El tiempo terminaría demostrando que, contrario de lo que opinaran Aguilar, González y Ruiz, “Un arte para los años 80” es efectivamente la más completa síntesis del arte conceptual y de procesos en Colombia.

Grano y Telescopios: un arte para los años 80 en contexto

Las críticas a la exposición ideada y curada por Barrios, parecen darse más en función de su título, que varios hallaron pretencioso, que a las obras escogidas. Un repaso a lo que estaba sucediendo en ese momento da cuenta de la sincronía de la muestra con su momento. En la recién fundada Sala de Proyectos del Museo de Arte Moderno de Bogotá se presentaron los *Telescopios* de Juan Camilo Uribe, ya expuestos en el Museo la Tertulia, y *Grano* de Miguel Ángel Rojas. Los *Telescopios* de Uribe consistían en 477 visores plásticos con fotografías de estampas, reproducciones religiosas y retratos de la vida social del artista, a la que dedicó gran parte de su trabajo. En palabras de John Stringer, “una mini retrospectiva” (Stringer, 1981, p. 46).

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

El año concluyó con dos eventos de importancia: el Salón Nacional, con su carácter consagratorio, y que no se realizaría en los siguientes cinco años, y el Salón Atenas, que desaparecería cuatro años después. En el Salón Nacional se presentaban los trabajos fotográficos de Jorge Ortiz y Luis Fernando Valencia, en ambos casos las mismas series de “Un arte para los años 80” y el *Martirio de San Sebastián* de Barrios.

El Salón Atenas corrió en paralelo con la itinerancia de "Un arte para los años 80", como si Serrano, su curador, quisiese poner en práctica una noción de curaduría en diálogo con la muestra de Barrios. El Salón tuvo lugar justo después de *Grano*, que se había presentado en el sótano del MAM en octubre. Sara Modiano participó con *Proyecto 1*, una construcción de ladrillo y otra de madera, aparentemente ensamblables, en las que empleó 5000 ladrillos, una versión mejorada de la que presentara en "Un arte para los años 80". Incluía un segundo trabajo: 43 heliografías y 34 fotografías que documentaban un proyecto de construcción realizado en Barranquilla, titulado *Casa tomada*. Álvaro Herazo, en reemplazo de Fernando Cepeda, participó en la obra de este último titulada *Trampa*, un *performance* consistente en encerrarse durante 48 horas en una celda protegida con una barricada de alambre de púas, con mesa de noche y catre incluido.

Un arte para el 81

En 1981 se realizan dos eventos que permitían creer que el arte de procesos se afianzaría en Colombia, y que sería el arte de los años ochenta, cosa que no sucedió, como veremos más adelante. La IV Bienal Internacional de Arte de Medellín se produjo en 1981, nueve años después de la III versión realizada en 1972, la cual había sido por decir lo menos, asombrosa: 600 obras de 257 artistas, con secciones de arte tecnológico, arte científico y arte de ideas, esta última dividida en arte ecológico, arte de sistemas, proposiciones y arte anti-museo, además de una muestra convencional que permitía un balance entre lo aceptado y lo experimental. La versión de 1981, de menor calidad que la versión anterior, fue igual de voluminosa en números: 600 obras de 250 artistas, provenientes de 42 países, incluyendo 45 artistas colombianos, presentando principalmente pintura de gran formato de todos los estilos, desde el hiperrealismo a todo tipo de abstracción, y de países tan variados como Paraguay, Inglaterra, Brasil, Puerto Rico, Nicaragua, Italia, Alemania, Perú, Estados Unidos, Argentina, Francia y Chile. A pesar de la exagerada presencia de la pintura, existió un lugar para los artistas de procesos que habían estado en "Un arte para los años 80": Alicia Barney, Sara Modiano, Jonier Marín, Jorge Ortiz, Luis Fernando Valencia y

Miguel Ángel Rojas, quien viajó a Medellín e instaló *Episodio y Dibujo*, sus reducciones fotográficas de travesuras sexuales fotografiadas clandestinamente, la última a partir de un dibujo de sus sobrinas, de modo que quien veía la obra sin acercarse solamente era testigo de una infantil gallina y una casita hecha por puntos. Jonier Marín escenificó su serie *Amazonas*, titulado *Celebración en el trópico* una obra en proceso que incluía telas rojas, una modelo desnuda cubierta con celofán y a él mismo balanceándose en una hamaca. Barney exhibió sus *Estratificaciones*, y Valencia y Ortiz pusieron en escena procesos fotográficos. Ortiz

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

La Bienal fue contestada, por así decirlo, por el I Coloquio de Arte No Objetual y Arte Urbano, organizado en el Museo de Arte Moderno de Medellín, dirigido por Juan Acha. Este último se permitió convocar a un grupo de teóricos de alto nivel intelectual: Mirko Lauer, García Canclini, Rita Eder, Alfonso Castrillón, Aracy Amaral, Nelly Richard y Jorge Glusberg, entre otros. Algunos artistas participaron del Coloquio, entre ellos Álvaro Barrios, quien presentó una conferencia titulada "*Sinopsis del no-objetualismo en la obra de Marcel Duchamp*", núcleo de su exposición presentada en la galería Garcés Velázquez el año anterior, en la que vinculó al artista francés con el esoterismo.

Con un claro propósito no objetual, el MAMM realizó una exposición complementaria fuertemente basada en el *performance*. Aparte de la participación de Marta Minujín, Leopoldo Maler, Carlos Zerpa, Pedro Terán, Cildo Meireles, Alfonso Castrillón, del No-Grupo y Felipe Ehrenberg, participaron algunos de los artistas de "Un arte para los años 80": Álvaro Herazo con su *Proyecto para sellar el mar*, un registro de su acción en la que regaba cemento en la playa. Adolfo Bernal, quien intervino en la ciudad con una nueva serie de afiches con la palabra *Medellín*, y la transmisión en radio en clave morse de esa palabra. El grupo Utopía contribuyó con *Jardín blando*, una



Imagen 7. Un taxi me espera (1981). Jonier Marín. Cortesía: Óscar Monsalve.

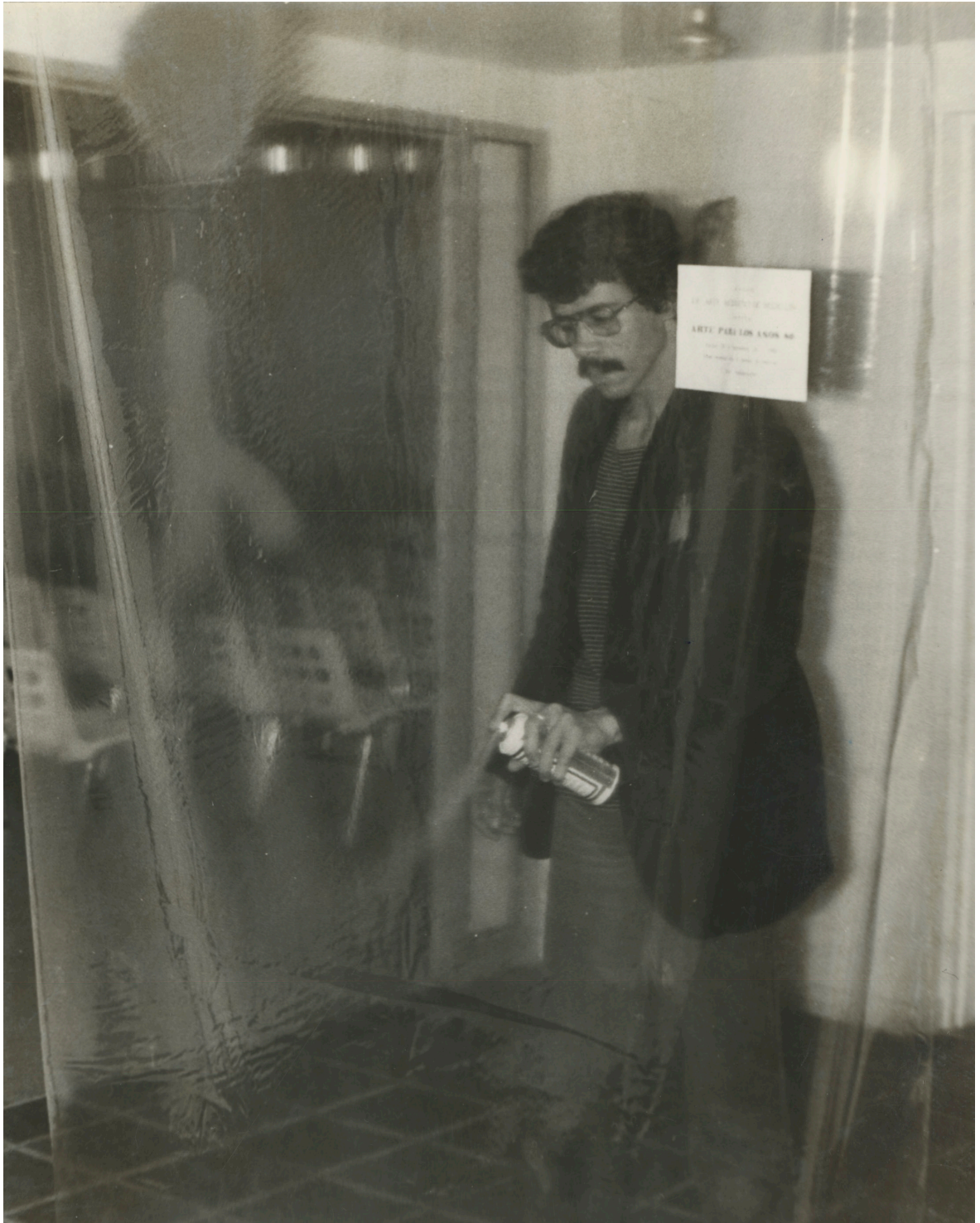


Imagen 8. *Un taxi me espera* (1981). Jonier Marín. Cortesía: Óscar Monsalve.

instalación en un anexo dedicado a los proyectos de arte urbano. Álvaro Barrios, con un pie en cada evento, realizó su proyecto Museo Duchamp del arte malo, escogiendo una pintura original de Fernando de Szyszlo para la Bienal y una escultura de Rodrigo Arenas Betancur para el MAMM.

Con una presencia tan contundente en los principales eventos del país entre 1978 y 1981, nadie habría podido prever que el arte de procesos desaparecería de la escena del arte en tan sólo un lustro. Curiosamente, una de las más enconadas enemigas del arte de procesos sería Marta Traba, quien desde la Bienal de Medellín en 1972, a la que fue invitada como conferencista, lo atacó y ridiculizó.

Haría lo mismo ese año con ocasión del Encuentro internacional de crítica de arte organizado por la IV Bienal, e inmediatamente con el Salón Atenas, acusando a Serrano de engañar al público al presentar arte “bajo la falacia de ser vías nuevas y originales de expresión” (Traba, 1981, pp. 74-76), y probablemente habría seguido su cruzada contra “el empleo de sistemas diferentes a los soportes tradicionales de pintura, escultura y gráfica”, de no haber fallecido en Madrid en enero de 1983.

A decir verdad, el arte experimental, no objetual y de procesos siempre había despertado inquina en Colombia. Carlos Ginzburg había sido objeto de ataques por parte de dos grandes autoridades del arte latinoamericano, la ya mencionada Traba y el cubano Gómez Sicre en la Bienal de Medellín de 1972, mientras que Gustavo Sorzano, tuvo que padecer críticas, burlas y hasta insultos por sus incomprendidas y avanzadas obras a lo largo de esa misma década (Herrera, 2013).

Para Ponce de León “Un arte de los años 80” fue “la conclusión y cierre de los años setenta” (Ponce de León, 2005, p. 256). El arte experimental resultó asfixiado por la excesiva comercialización y el curioso efecto que tuvo el nuevo auge de la pintura, que reforzó las tendencias más conservadoras del pensamiento artístico en el país, en lugar de liberarlas. Para el momento en que se realizó el siguiente Salón Nacional, en 1985, Llano, Marín y Marroquín continuaban sus carreras en el exterior, sin ser tenidos en cuenta en su país, varios de los participantes abandonaron la práctica artística. Otros,

como Barrios, Barney, Gómez, Ortiz, Valencia, el grupo Utopía, continuaron desarrollando su obra sin chocar de frente con el establecimiento, y unos pocos, como Álvaro Herazo y Miguel Ángel Rojas se habían convertido en pintores neoexpresionistas. Caro se sostenía prácticamente solo, como un artista verdaderamente conceptual, desarrollando ideas más que obras y llevando al máximo, o mejor, al mínimo, su poética. En esa década realizó unas pocas obras, *Maíz* y el *Proyecto 500*.

Era uno de los pocos que abiertamente manifestaba su desagrado con el rumbo del arte en Colombia. En entrevista con Jairo Osorio ante la pregunta: ¿Qué es el país plásticamente?, declaró:

Es un rezago de Colonia inmunda con un nuevo rico español, en una mezcla ideal para galeristas. Eso es el país plástico, un desastre. Lo salva el país visual: las calles, los buses, los vestidos coloridos de la gente. (Osorio, 1985, p. 99)

Veinte y treinta años después: the south american effect

Eventualmente la veintena de artistas y de obras que conformaron “Un arte para los años 80” habrían podido no dejar huella, pero no fue así. La exposición resintió el paso del tiempo, fue burlada y descalificada pero aun así, un puñado de obras en ella se han convertido en referencia ineludible en el estudio del campo del arte en Colombia. Las razones por las que Barney, Bernal, Barrios, Caro y Rojas sean reconocidos como algunos de los artistas más relevantes hoy, son muchas, y no es nuestra intención explicarlas, pero en un marco general, el reconocimiento de sus modos de hacer, de sentir y pensar, que son generacionales, responden a las transformaciones del arte global en los últimos treinta años, lo que si puede ayudarnos a entender por qué temas tales como ecología, procesos, identidad y género, como también de sexualidad, resistencia, activismo y artivismo, tratados en sus obras, se presentan vigentes, actuales y ejemplares para los artistas y el público de hoy.

Tendríamos que situarnos en el fin de la década para la que se hizo la exposición para explicar estos cambios. La caída del muro de Berlín y el fin de la Europa comunista, trajo consigo una primera fase de la globalización (García Canclini, 2002).

El arte de esta primera globalización integró los nuevos discursos del posmodernismo activista y el auge de la multiversidad y el multiculturalismo, producto de la fusión entre el pensamiento poscolonial, los movimientos de los derechos civiles, el postestructuralismo y los estudios culturales, reflejado en una serie de exposiciones que intentaban dar reconocimiento a estas realidades en el territorio internacional, desde “*América braid of the sun*” (1992) y la *IX Documenta Kassel* (1992) a “*Ante América*” (1992).

Los cambios sucedidos en el contexto internacional coinciden con el relevo generacional y estratégico en el arte a nivel local. A mediados de los noventa se concreta el repliegue de la generación de los críticos —José Hernán Aguilar, German Rubiano, Darío Jaramillo, Ana María Escallón, Galaor Carbonell, Tovar— quienes por diferentes razones abandonaron sus columnas de prensa, curadurías y participaciones como jurados, dejando el campo a la generación de los curadores, Carmen María Jaramillo, María Iovino, Jaime Cerón y José Ignacio Roca, entre otros, lo que trajo consigo una renovada mirada. Estos curadores como veremos más adelante, supieron apreciar en un sentido ya histórico, lo realizado por “los artistas de los años 80”, en exposiciones que les reconocían su lugar. Roca, por ejemplo, hará la curaduría de la exposición “Por mi raza hablará el espíritu” (1996) presentada en México y Bogotá donde participaba Rojas junto a los artistas de su siguiente generación.

La segunda parte de la década trajo consigo una nueva oleada de cambios impulsados por “ese poderoso templo de la mundialización estética” (Castro, 2002, pp. 84-93) que es la *Documenta de Kassel*. En 1997 la curadora de la *Documenta X*, Catherine David, intentó realizar una revisión cuidadosa de los comportamientos políticos en el arte de los 30 años anteriores, incluyendo un variado grupo de obras donde el documento testimonial relacionaba los espacios y territorios de los diferentes conflictos aludido. Esta muestra “cargada de antropologismo y culturalismo histórico o progresismo combativo” (Castro, p. 87) no estuvo exenta de críticas, pero junto a una nueva organización espacial de los principales eventos artísticos globales —la decadencia de la Bienal de Venecia, el éxito de las bienales de Estambul, La Habana, Sao Paulo— animaron de nuevo el para entonces

obsoleto debate sobre arte y política, que será protagónico en la siguiente edición de *Documenta* sucedida justo después de los atentados del 11 de septiembre de 2001.

La muestra “Define context” realizada en Apex Art en Nueva York (2000) y curada por Roca, da cuenta del progresismo combativo del momento. El curador invitó a Caro, Delcy Morelos, Jesús Abad Colorado, Juan Fernando Herrán y Rojas. Se exhibirán el *Homenaje a Quintín Lame* y *Colombia* de Caro. De Rojas, se exhibirán sus trabajos con botones de hojas de coca y escenarios del western. Posteriormente Roca curará la primera gran retrospectiva del artista, “Objetivo/Subjetivo” (2007), sin duda alguna el momento consagratorio de la carrera del artista, que le estableció como una figura importante y de gran influencia en artistas posteriores.

El culturalismo histórico con que inaugura el nuevo milenio concuerda con el reconocimiento histórico a nivel internacional del arte conceptual, una tendencia, un movimiento o mejor una sensibilidad y una actitud frente al arte que se había olvidado y pasado por alto en las dos décadas anteriores, y que se demostraba muy actual, en tanto los artistas del nuevo milenio adaptaban las tácticas y estrategias de sus ya lejanos predecesores. Este reconocimiento no sólo se dio a las grandes figuras euronorteamericanas, también incluyó a los artistas de Asia, Europa del Este y América Latina.

La exposición “Global conceptualism” (1999-2000), co-curada por Luis Camnitzer dio a conocer internacionalmente la obra de Antonio Caro. Camnitzer posteriormente en su muy personal “Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano” (2008) recogió a su manera lo que significó el arte conceptual en América latina, si es que hubo un arte conceptual como tal, ya que es una categoría que Camnitzer encuentra insuficiente.

En Colombia, la reivindicación del arte conceptual se da en el mismo momento. El Banco de la República organizó “Bernardo Salcedo. El universo en caja” (2000), curada por María Iovino, y Álvaro Barrios publicó su libro “*Orígenes del arte conceptual en Colombia*” (2000), una referencia fundamental pues hace un retrato de su generación mediante entrevistas a los protagonistas del

arte conceptual y de procesos: Eduardo Serrano, Beatriz González, Miguel Ángel Rojas, Bernardo Salcedo, Antonio Caro, incluyendo una curiosa entrevista a sí mismo. Los datos encontrados son reveladores y Barrios hábilmente da a conocer las ideas, motivaciones, luchas, y aspiraciones de cada uno de ellos, a la vez que recorre la génesis de varias obras importantes. Veinte años después de haberlo intentado como curador, Barrios como teórico e historiador, seguía interesado en solitario en promover, valorar establecer y discutir el arte como idea. Pasará casi una década para que se publiquen nuevos estudios sobre el tema, con *"Emergencia del arte conceptual en Colombia"* de María Mercedes Herrera (Herrera 2011) y *"Autorretrato disfrazado de artista. Arte conceptual y fotografía"* de mi autoría (Rueda, 2009).

La exposición que finalmente dio reconocimiento al arte conceptual, experimental y no objetual fue el Encuentro internacional Medellín 2007, MDE 07, cocurado por Alberto Sierra, Ana Paula Cohen, Jaime Cerón, José Ignacio Roca, María Inés Rodríguez y el artista Óscar Muñoz. Aparte de hacer un justo y postergado homenaje a Adolfo Bernal, quien falleció un año después, este monumental evento, que comprometió la casi totalidad de salas e instituciones expositivas de la ciudad, publicó las Memorias del Coloquio de arte no-objetual, inéditas hasta ese momento, junto a unas memorias del evento realizado sobre este Coloquio, junto a una segunda edición de los *"Orígenes del arte conceptual en Colombia"* de Barrios.

En cuanto a las exposiciones internacionales hay que mencionar *"Cantos cuentos colombianos"*, de la colección Daros Latinoamérica, presentada en Zúrich (2005) y en su efímera sede de Rio de Janeiro (2013); *"Arte no es igual a vida: Actions by artists of the Americas, 1960-2000"* (2008), *"Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina"* (2012), inicialmente presentada en el Museo Reina Sofía en Madrid, que realizó una amplia itinerancia por América; y *"Radical women: Latin American art, 1960-1985"* (2017), presentada en Los Ángeles, Nueva York y São Paulo (2017-2018). En ésta última participaron Barney, Llano y Modiano, parte de las 125 artistas en la muestra.

Álvaro Barrios: *La leyenda del sueño* (2013), realizada en el Museo de arte de Banco de la República en Bogotá, cubrió 50 años de producción del ya establecido como principal artista del caribe colombiano. En ese periodo sus trabajos del periodo del arte como idea en Barranquilla, serán los que mayor interés despertarán en el público internacional. En el año 2007 el Museo de Arte Moderno de Nueva York incluyó sus *Sueños con Marcel Duchamp* y sus *Grabados populares* en la exposición "New perspectives in Latin american art: Selections from a decade acquisitions". En 2012 su instalación *El martirio de San Sebastián* que hacía parte de la ya mencionada "Arte no es igual a vida: Actions by artists of the Americas, 1960-2000", y que incluía hojas para ser intervenidas por parte del público, es retirada de la exposición, por los comentarios del público contra el gobierno español.

En los últimos diez años, las investigaciones sobre arte conceptual y de procesos aumentaron: *Miguel Ángel Rojas: Esencial* (2010) de Natalia Gutiérrez, dio a conocer a fondo la trayectoria del artista y su hábil manera de ser siempre actual en el muy cambiante mundo del arte. Otros títulos a indicar son *Gustavo Sorzano, pionero del arte conceptual en Colombia* (Herrera, 2013); *Le Corbusier en Medellín. Arquitectura, ficción cartografía en el grupo Utopía* (Giraldo, 2014), *Despliegues gestuales: Adolfo Bernal, Jorge Ortiz y María Teresa Cano* (2017), *Autorretrato disfrazado de artista: Arte conceptual y fotografía en los años 70* (Rueda, 2017), *Ardila-Lleras: Escritos y fotografías* (Rueda, 2018) y *Sobre arte. Carlos Echeverry el arte correo* (Peña, 2020).

A pesar de no tratar el arte conceptual en sí, no hay que olvidar el estudio de María Wills, "Los cuatro evangelistas" (Wills, 2018), que se concentra en explicar cómo Miguel González, Alberto Sierra, Eduardo Serrano y Álvaro Barrios, crearon el oficio de curador en Colombia.

En cuanto a las exposiciones, se realizó en el Museo de Arte Moderno de Medellín y en La Fundación Gilberto Álzate Avendaño de Bogotá *"Le Corbusier en Medellín. Arquitectura, ficción cartografía en el grupo Utopía"* (2014), curada por Efrén Giraldo y Oscar Roldán. Alicia Barney recibió un renovado reconocimiento con la muestra

“Basurero utópico” (2015), realizada en la galería Instituto de visión en Bogotá, curada por María Wills. Sus *Estratificaciones*, causaron sorpresa y admiración. Ese mismo año Jorge Ortiz realizó la exposición “Retrospectiva de la visión”, en el espacio el Dorado, en Bogotá. Se inició así la intensa comercialización de las obras de este periodo y de estos artistas, producto de la ya explicada valoración internacional e internacional de las obras experimentales de los años setenta y ochenta.

Recientemente, “Miguel Ángel Rojas: Volver a la maloca” (2021), curada por Eugenio Viola en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, dio a conocer a un público nuevo la obra del artista, con énfasis en su producción actual. Pero quizá el homenaje más interesante a los artistas de esta generación haya sido el que recibió Antonio Caro, un homenaje popular que alcanzó a presenciar antes de su fallecimiento, —el homenaje institucional vendrá después en el Museo Nacional, una vez fallecido, en 2021—. En la larga e intensa serie de protestas iniciadas en el año 2019 y que se prolongaron hasta mediados del 2021, varios manifestantes en diversas ciudades del país recrearon en banderas, camisetas, *stickers* y memes, obras de Caro como el *Todo está muy caro* y *Colombia*, haciendo juegos visuales y verbales con ambas: *Todo está muy caro*, *Todo está muy facho* en el primer caso; *Plomombia*, *Polombia*, en el segundo. Estas reversiones se dieron tanto por artistas que conocieron a Caro, Natalia Calao en el primer caso; Juan Melo -en el segundo-. Otros tantos, los más, fueron realizados por artistas anónimos. Quizá sea este el homenaje que “Los nadies” hicieron a un artista conceptual y de procesos, el mejor epílogo de lo que fue la postergada llegada de un arte para los años 80.

Conclusiones

Si Benjamín Barney consideró “*Un arte de los años 80*” como más importante que interesante, hoy podríamos pensar exactamente lo contrario, especialmente si miramos las obras participantes. Como hemos visto, con el tiempo varias de ellas se han convertido en obras de culto, gracias a la reivindicación del arte experimental no objetual y performativo en las dos últimas décadas, y al reconocimiento posterior de los artistas participantes,

algunos de ellos considerados como esenciales para el arte colombiano hoy. Una vez más, como ha señalado Carolina Ponce de León, la muestra fue “la conclusión y cierre de los años setenta”. El hecho de que sólo un puñado de los artistas participantes sean reconocidos hoy nos invita a investigar lo sucedido con otros, que migraron a otros países y otras disciplinas, o continuaron haciendo arte de una manera silenciosa. “Un arte para los años 80” permite no sólo un análisis obra por obra. Nos da la oportunidad de considerar una exposición histórica como un ejemplo de aproximación curatorial a un momento histórico muy concreto, un intento de capturar el presente, con todos los riesgos que esto conlleva, y un esfuerzo en un país centralista, de enseñar la producción del arte que sucedía en red, dentro y fuera de sus fronteras, de unir y enlazar lo que se hacía en el caribe y en el interior, sin excluir medios ni formatos, ni jerarquías de edad, origen, trayectoria ni género.

Referencias

- Aguilar, J. H. (1981a). Salón Atenas versus Salón Nacional. *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, 2(6), p. 17.
- Aguilar, J. H. (1981b). El lujo de Medellín. *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, 2(7), pp. 51-56.
- Aguilar, J. H. (1986). Álvaro Barrios. *Arte en Colombia Internacional*, (31), pp. 85-86.
- Aguilar, M. y Lopera, J. (2017). *Despliegues gestuales: Adolfo Bernal, Jorge Ortiz y María Teresa Cano*. FUGA, Bogotá, p. 74.
- Barney, B. (marzo de 1981). Arte de los años 80. *Arte en Colombia* (14), p. 53.
- Barrios, A. (septiembre de 1978). El arte como idea en Barranquilla. *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, (2), p. 21.
- Barrios, A. (1980). Un arte para los años ochenta. *Revista del Arte y la Arquitectura*, 2(5), pp. 42-45.
- Barrios, A. (2000). *Orígenes del arte conceptual en Colombia*. Alcaldía Mayor de Bogotá.

- Barrios, A. (2007). "Sinopsis del no objetualismo en la obra de Marcel Duchamp". En V. M. Manrique (ed.), *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte Objetual y Arte Urbano*. Bogotá: Fondo Editorial Museo de Antioquia.
- Castro, A. (2002). "¿Puede oscurecerlo más?", *Lápiz, 187-188*(año XXI).
- Cuesta Flórez, A. (2017). Visionarias de la perspectiva de género en el arte contemporáneo del Caribe colombiano. *Memoria y Sociedad, 21*(42), p. 59.
- García Canclini, N. (1990). "La modernidad después de la modernidad", en *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, Anna María Morales Belluzo: São Paulo, SP, Brasil: Memorial : Editora UNESP.
- García Canclini, N. (2002). Últimos cambios en el panorama del multiculturalismo. *Lápiz, 187-188* (año XXI).
- González, M. (1980). Arte de los 80. *Arte en Colombia, 12*, p. 18.
- González, M. (1981). Coloquio: No objetualismo de memoria. *Arte en Colombia, 16*, p. 68.
- González, M. (1982 a). Jonier Marín. *Arte en Colombia, 17*, p. 23.
- González, Miguel (1982b). Miguel Ángel Rojas: la realidad como reflexión. *Arte en Colombia, 21*, pp. 36-39.
- Gutiérrez, N. (2009). *Miguel Ángel Rojas, esencial. Conversaciones con Miguel Ángel Rojas*. Bogotá: Planeta, Paralelo 10.
- Herrera, M. M. (2013). *Gustavo Sorzano, pionero del arte conceptual en Colombia*. Bogotá: La Silueta Ediciones.
- Herrera, M. M. (2011). *Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968-1982)*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- Lauer, M. (2007). Notas para un prólogo. En V. M. Manrique (ed.). *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte Objetual y Arte Urbano* (pp. 27-28). Fondo Editorial Museo de Antioquia.
- Osorio, J. (2014). "Caro, Echeverri y Barney al unísono: Botero es Botero por paisa y rebuscador". En *Antonio Caro, símbolo nacional*. Seguros Bolívar. (2015).
- Ponce de León, C. (2005). *El efecto mariposa*. Bogotá: IDCT.
- Rueda, S. (2005). *Híper, ultra neo, post: Miguel Ángel Rojas. 30 años de arte en Colombia*. Bogotá: IDCT.
- Rueda, S. (2009). "Autorretrato disfrazado de artista. Arte conceptual y fotografía en Colombia". *Ensayos. Historia y teoría el arte*. No. 16, 17 fotos, pp. 117-147.
- Rueda, S. (2017). *Autorretrato disfrazado de artista: Arte conceptual y fotografía en Colombia en los años setenta*. Bogotá: Editorial La Bachué.
- Rueda, S. (2018). *Ardila Lleras: Escritos y fotografías*. Bogotá: Idartes.
- Ruiz Gómez, D. (1988). Artistas de la costa en la Francia. *Arte en Colombia, 39*, p. 95.
- Sierra, A. (2007). Presentación. En V. M. Manrique (ed.). *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte Objetual y Arte Urbano*, (pp. 15-16). Fondo Editorial Museo de Antioquia.
- Stringer, J. (1981). Reseñas: 3 latinoamericanos en N. Y. *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina, 2*(6), p. 59.
- Traba, M. (1982). El Séptimo Salón Atenas: Ya que estamos. *Arte en Colombia, 17*, pp. 74-76.
- Ulrich Obrist, H. (2013). *Cantos cuentos colombianos*. Colección Daros Latinoamérica.
- Wills, M. (2018). *Los cuatro evangelistas*. Barcelona: Editorial Crítica.



Imagen 9. Proyecto para sellar el mar. (1981). Álvaro Herazo. Cortesía: Proyecto Bachué.