



Arte en Colombia 2010-2020. Nos vieron. Y nos vimos

DOMINIQUE RODRÍGUEZ DALVARD

Ilustraciones: Juan Sebastián Rubiano

Nada mejor como metáfora para entrar en la materia que nos convoca, de esta última década del arte en Colombia, que los sentimientos de incertidumbre y fragilidad con los que nos confrontó como sociedad la pandemia del covid-19. El mundo desnudó sus debilidades y, allí, el arte también develó las suyas. No obstante, para llegar a ello, tendremos que realizar un largo viaje.

El panorama trazado para las artes en la década anterior presentaba un escenario optimista, cargado de promesas de consolidación del medio, con la consecuente internacionalización del arte colombiano. También preguntas que, aún hoy, no acaban de resolverse sobre lo que es o debería ser un arte nacional. Algunas de las promesas se cumplieron, pero con muchos más matices de los deseados en ese momento de las proyecciones y que analizaremos a lo largo de estas páginas. También revisaremos las consecuencias que tuvo depositar las esperanzas del desarrollo de las artes, casi enteramente, en el mercado.

Para entender estas hipótesis tendremos que dividir la década en dos. Unos primeros años, de plena ebullición y efervescencia, y los siguientes, que habitaron y alimentaron una suerte de espejismo de un campo, con la resistencia propia del universo de la creación. Con un elemento adicional que, aunque ajeno al escenario artístico, lo afectó, como a la sociedad colombiana en pleno: un “no” en el plebiscito por la paz, que rechazó por un estrecho margen la inclusión de las FARC a la vida civil con el acuerdo alcanzado en La Habana por este grupo armado y el gobierno nacional de turno. Este resultado les dio a las artes una notable carga política y nuevos abanderados del tema.

CUANDO TODO FUE DICHA AL MIRAR HACIA AFUERA

Ya desde 2007 y 2008, el medio del arte en Colombia venía apuntando la mirada hacia el exterior. En estos años se realizaron en Medellín y Cali, respectivamente, el MDE07 y el 41 Salón Nacional de Artistas “¡Urgente!”, que iniciaban la posibilidad del diálogo con actores internacionales. Esa insularidad que tanto habíamos protegido, encerrados y hablando entre nosotros mismos, se abría

Periodista que vive y trabaja en Bogotá. Se ha especializado en arte, literatura y derechos humanos. Desde 2019 está explorando nuevas formas de la escritura y está escribiendo su primera novela. Combina la escritura íntima con la reportería y documenta la vida campesina para la Unidad de Restitución de Tierras y Artesanías de Colombia. También escribe ensayos para la Comisión de la Verdad y la sección de arte del Banco de la República. Es Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar por el perfil “La mujer invisible”, sobre la artista Doris Salcedo.

intencionalmente al invitar a artistas de otras geografías a integrar sus mundos con los nuestros, bajo la idea de que no eran tan disímiles los unos de los otros y que, justamente, esa conversación debíamos darla. No obstante, la decisión no estuvo exenta de polémica.

Algunos se preguntaban si era una necesidad de legitimación del arte producido en Colombia, otorgada por ojos foráneos; otros dijeron que si acá no había suficiente materia prima creativa como para tener que importar ideas de otras latitudes. También se sugirió que estábamos cayendo en nuevos colonialismos de la mirada al someternos a la seducción de lo producido afuera, a lo que se le estaba dando un carácter jerárquico con respecto a lo propio. Bajo estos argumentos se dieron muchos debates que derivaron en respuestas muy concretas, como lo vemos hoy a través del lente de la historia.

Así, el siguiente Salón Nacional de Artistas (2010-2011), el 42, se denominaría “Independientemente”, con el firme propósito de reafirmar el carácter de lo local; tuvo como sedes Cartagena, Barranquilla y Santa Marta, y su tono, además, le imprimió un foco caribeño como guiño a una firme “independencia”, esta vez, del centro, o de Bogotá. Este salón tendría su respectiva y provocadora respuesta, el 43 Salón (inter)Nacional de Artistas “Saber Desconocer” que, para no dejar duda alguna sobre la necesidad de abrirnos, inauguraba la muestra con una gigantesca instalación del brasileño Ernesto Neto en la nave central del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM). Al año siguiente, 2014, se llevó a cabo en Cartagena la primera Bienal Internacional de Arte Contemporáneo (Biaci), con invitados de distintos países del mundo, entre ellos el estadounidense Bill Viola o uno de los colombianos más internacionales del momento como fenómeno de mercado, Óscar Murillo. Y en 2017 se recreaba en el MAMM la segunda versión de un evento icónico que había tenido ocasión en 1981: el Coloquio Latinoamericano de Arte no Objetual y Arte Rural.

Esta apertura era, en parte, consecuencia de lo que veíamos venir con las gestiones de agentes del arte que buscaban poner al país en la mira del mundo, entre las que se destacan el plan de visitas internacionales especializadas patrocinadas por ProColombia, así como la instalación de la Feria Internacional de Arte de Bogotá (ArtBo). Del primero obtuvimos, entre otros logros, a un “embajador” que empezó a hablar y a escribir con agudeza sobre Colombia, y a llamar la atención en Europa sobre nuestra geografía y producción; me refiero al crítico y curador Hans Ulrich Obrist (autor de *Conversaciones en Colombia*, 2015). A lo que hay que sumar el triunfo indiscutible de ese movimiento estratégico de internacionalización al haber logrado incluir a Bogotá en la selección de la prestigiosa editorial Phaidon, *Art Cities of the Future: 21st-Century Avant-Gardes* (2013), y la publicación del libro *Contemporary Art Colombia*, de Catherine Petitgas y Hossein Amirsadeghi (Thames & Hudson, 2017). De la Feria, por su parte, desde su fundación en 2004, el objetivo fue hacer de Bogotá una ventana al mundo; ArtBo se fue consolidando y fortaleciendo con el tiempo y, para sus 15 años de historia, había acogido 28 países y 256 galerías.

Ya para el inicio de la década en estudio, que coincide con el cambio de dirección de ArtBo, resultaba claro que la apuesta del evento era ampliar la invitación de países participantes, así como su número de galerías. Veamos el ejemplo de España: si entre 2005 y 2009 este país trajo entre tres y cinco galerías, de 2010 en adelante vinieron en promedio diez por año. Lo mismo sucedió con Estados Unidos que, de 2010 a 2015, participó con un promedio de ocho gale-

rías, cuando antes lo hacía con dos. Adicionalmente, el programa de invitados internacionales de alto perfil (entre compradores privados e institucionales, coleccionistas, curadores y prensa especializada, entre otros) alcanzó entre 2011 y 2018 la participación de más de 3.000 agentes clave del medio en los días de la feria. Paradójicamente, mientras acá se celebraban la voluptuosidad y el crecimiento, un fenómeno contrario sucedía con Venezuela, como símil de su propia situación económica interior y como símbolo de la tragedia de un medio que por décadas representó la vanguardia artística continental: de participar en 2006 con diez galerías, pasó a hacerlo con dos en 2018.

Ningún resultado, a continuación, sería un golpe de suerte. Era una jugada maestra que en 2015 empezaba a recoger sus frutos. En ese año se empezó a consolidar todo aquello por lo cual Colombia había luchado durante años: convertirse en un nombre en el ámbito internacional. Haber sido invitado como país de honor a la emblemática Feria de Arte Contemporáneo de Madrid (ARCO) era un sueño hecho realidad. También, ser el protagonista del Año Colombia-Francia 2017. Ambos, logros diplomáticos continentales y la evidencia de que merecíamos ser vistos en la escena internacional. Si bien la muestra “Cantos cuentos colombianos” (2004), en Zúrich, había sido esencial para abrir el campo, una consolidación en un escenario como esta feria española resultó fundamental como impulso legitimador: todo un tejido que explicaría el interés de ArtBo por invitar tantas galerías de ese país a Bogotá. De esta forma, vemos cómo las galerías y el aparato institucional –volcado hacia un evento netamente comercial– se dieron a la tarea de construir un proyecto curatorial que nos hiciera brillar y que circulara más allá de los límites del mercado.

Así, además de la presencia de galerías colombianas en el recinto ferial, el arte nacional se “tomó” Madrid al lograr que grandes figuras instalaran sus obras en espacios destacados de la ciudad, como Óscar Muñoz en La Tabacalera, Miguel Ángel Rojas en el Museo Nacional de Artes Decorativas, José Antonio Suárez en La Casa Encendida, Felipe Arturo en el palacio de Cibeles, Milena Bonilla en el Centro de Arte Dos de Mayo, Liliana Angulo y Ana María Millán en Madero Madrid y Antonio Caro en el mercado de San Antón –el 2021 nos sacudió con la muerte súbita de este artista esencial del conceptualismo nacional–. Fue, indudablemente, una exposición que les permitió a muchos nuevos ojos fijarse en nuestra producción artística.

Lo propio pasaría en Francia, dos años después. Fueron más de 50 exposiciones en todo el país, en instituciones tan importantes como el Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos (originalmente Centro de Artes Plásticas Contemporáneas, CAPC), el Centro de Arte Contemporáneo La Halle des Bouchers en Vienne, Les Abattoirs de Toulouse, la Maison de l’Amérique Latine, el Centro de Arte Contemporáneo La Villa du Parc en Annemasse, además de la participación colombiana en eventos como la Bienal del Centro Pompidou (con la muestra “Cosmopolis #1 Collective Intelligence”) así como en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de París (FIAC) en el Grand Palais (con “Focus Colombia”). Este desembarco también resultó ser una enorme vitrina para el país.

Lo cierto es que la presentación de tantos y tan variados nombres de creadores nacionales en la escena internacional, a diferencia de décadas anteriores, en las cuales se había reconocido a los artistas colombianos principalmente como exponentes de la violencia, es prueba de que en estos años vimos múltiples estéticas, formatos y detonantes alrededor de las obras nacidas aquí. Ya nos detendremos en ello en un



instante, pero antes quisiera mostrar un caso representativo del fenómeno de esta década en su espíritu exportador: la confirmación de un lugar en la historia universal del arte –y ya no solo dentro de Colombia– para la artista Beatriz González.

Es difícil creer que el mercado viniera a descubrir a Beatriz González (1938) en estos años, cuando hoy su obra supera las decenas de miles de dólares y pertenece a colecciones internacionales de gran relevancia. Es memorable el momento en que la curadora Carolina Ponce de León, desde El Museo del Barrio, les presentó el trabajo de “la maestra” a los neoyorquinos en la primera retrospectiva individual que se hiciera de su obra en el extranjero (1998). Cuenta que fue imposible llevar la obra de González a subasta porque sus precios, en ese entonces con casi 40 años de carrera encima, no superaban los 3.000 dólares y para entrar a Sotheby’s debían ser mínimo de 10.000.

El trasegar de una artista como González simboliza el trabajo ininterrumpido durante toda su carrera. Y un reconocimiento tardío pero esencial, dado que lo recibe en vida, como les sucedió también a otras mujeres como Carmen Herrera o Agnes Martin. Su recorrido es contundente: 256 exposiciones en Colombia (185 colectivas y 71 individuales) en 60 años de trabajo. Y en el terreno que nos compete en este momento, el internacional, entre 1960 y 2000 participó en 54 muestras colectivas y tres individuales. Una circulación internacional que de 2000 a 2018 se aceleró a un ritmo de 44 exposiciones colectivas y siete individuales, de las cuales 24 colectivas y cinco individuales se llevaron a cabo entre 2015 y 2018.

Si bien durante el 41 Salón Nacional de Artistas, en 2008, curadores del MoMA de Nueva York que visitaron la muestra en Cali se decidieron a adquirir 31 dibujos (varios de los cuales pertenecían a la importante serie de Turbay, de 1980), algo que a ella le resultó insólito, un nuevo interés por su obra en el exterior se empezó a dar, en gran medida, por la exposición curada por María Inés Rodríguez, la cual itineró del CAPC (2017-2018) al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2018) y terminaría en el KW Institute for Contemporary Art, en Berlín (2018-2019). Ese despliegue fue muy importante también para realizar la retrospectiva que el Pérez Art Museum Miami (PAMM) le consagró en 2019. De todo este movimiento salió la adquisición de algunas de sus piezas más importantes, *La última mesa* (1970) y el telón *Decoración de interiores* (1981), por el Tate Modern de Londres y la invitación a participar en la Documenta 14 (2017) en sus dos sedes, Kassel y Atenas, donde desplegó los telones que había hecho en homenaje a Manet y como sarcasmo a Turbay, los que no había vuelto a mostrar desde la XXXVIII Bienal de Venecia en 1978.

González no para. Nunca lo ha hecho. No solo en el terreno de la creación artística, sino también en sus actividades como curadora, investigadora y escritora especializada en el siglo XIX. Así mismo, sabe cómo llegarle a la gente: no en pocas ocasiones sus obras han circulado en medios de comunicación masiva, y varios de sus dibujos, como algunos de la serie *Duelo con celular*, aparecieron en 2019 pegados con cola, como afiches, en distintas paredes de la capital. Entre la solemnidad y la ironía, González ha logrado hacer de su obra un universo que le interesa al mundo.

EL CONFLICTO: ENTRE LA RESISTENCIA Y LA POTENCIA

La guerra ha definido en gran medida lo que somos como sociedad. Es inevitable sentir su eco. Uno que invade y recuerda el trauma en cada gesto de desconfianza y cinismo que nos habita, como también, en su lado opuesto, inspira con los actos

solidarios, radicales y vitales de tantos resistentes. El conflicto nos ha enseñado a ver el mundo desde su prisma, querámoslo o no. Inconscientemente, o no, se ha instalado como referente de nuestros movimientos, convirtiéndolos en correspondientes, indiferentes o críticos, así como sutiles y poéticos. Esto que nos pasa a tantos de alguna manera, también, o particularmente, les sucede a los artistas.

Si bien decíamos que el arte colombiano ya no se caracteriza desde el rasero del conflicto armado, por sus muchas manifestaciones que no pasan por este de manera directa, es innegable que somos ya varias generaciones las que venimos cargadas de una historia trágica de violencias de múltiples ídoles, difícil de ocultar y que, muchas veces, resuena de distintas maneras en las retóricas e intimidades con las cuales los artistas construyen sus ideas.

En este sentido, las maneras como las nociones de poder que se han venido manifestando en las artes colombianas son interesantes y versátiles. Me centro en este punto, quizá, como la condición desde donde se detonan tantos males en nuestro entorno. Por su verticalidad, por el desprecio y el aplastamiento del otro y lo otro, literal y verbalmente. Muchos reaccionan y sus expresiones son disímiles. Pasan por la repetición, el énfasis y la reinterpretación del discurso político como fórmula para hacernos fijar en lo vacío o prejuicioso que puede llegar a ser (Ana María Montenegro). O por la ficcionalización de la tragedia humana como espejo de lo que nos está pasando: “Señores y señoras, por si acaso no se han dado cuenta, el mundo está por estallar. Es una pena, simplemente el experimento humano se revirtió. Salió mal. Este maravilloso mundo se les cayó, señores [...]” (fragmento de *Las extraterrestres* de Juliana Borrero, libro y performance). O por la alegoría del pasado revolucionario visto con ojos de presente y algo de nostalgia (Gabriela Pinilla). Con una consecuente euforia hecha añicos, como símil de la penetración del narcotráfico en la guerra colombiana y la batalla por su control entre la guerrilla y los paramilitares (*Los incontados*, Mapa Teatro). Por su parte, Delcy Morelos persiste en llevarnos al terreno de lo orgánico, porque lo que hace se huele, porque escurre y se cuele, porque importuna e incomoda y, así, nos muestra que la violencia continúa, imparables. Así mismo, la masacre o el descuartizamiento, como manifestaciones extremas del poder, han sido tratados de maneras muy distintas, esta vez con un componente de sarcasmo que produce risa nerviosa (nada que se compare con los grabados de Luis Ángel Rengifo de los años cincuenta): Paulo Licona construyó en 2016 una enorme instalación que semejaba una piñata de donde colgaban las “sorpresas”, muñecos mutilados por la guerra, y Mónica Restrepo retomó, en 2019, la leyenda de la Patasola como metáfora de las violencias cometidas contra las mujeres, a las que primero llaman locas y así las estigmatizan, para luego colar y regar los “huesos” de sus feminicidios en distintos espacios expositivos, acción que finaliza recogiénolos para hacer un ritual de duelo. Del mismo modo, y como otra versión de las violencias de género que atraviesan el mundo *queer* y sus identidades sexuales diversas, discriminadas y rodeadas de machismo, Jorge Julián Aristizábal se expresa con ironía y agudeza sobre ello y House of Tupamaras lo hace con crudeza en su performance *Manifiesto del remiendo*. Fabio Melecio Palacios ha dedicado ya más de una década a pensar en el abuso laboral que padecen los corteros de caña del Valle del Cauca, rescatando sus tradiciones de resistencia a través de luchas que son como bailes con machete. Finalmente, Edwin Sánchez ha logrado encontrar un filón feroz para hablar de la explotación de la pobreza.

Vemos, además, un campo expandido en las representaciones de la protección del medio ambiente, que se reflejan en propuestas tan disímiles como los dibujos

de la selva de Abel Rodríguez y las acciones artísticas de grupos de activismo político como Ríos Vivos y Carolina Caycedo, que protestan contra la construcción de hidroeléctricas en territorios campesinos. La manera de presentar el territorio indígena y sus ancestralidades es muy diversa en la obra de Julieth Morales, nacida en tierra misak en el Cauca; en la de Edinson Quiñones, también caucano pero de ascendencia nasa, y en la de la artista bogotana Bárbara Santos. Morales aparece en primera persona, se muestra tejedora y heredera de un saber y con ello nos señala los riesgos y resistencias de su cultura. Quiñones encarna la búsqueda del pasado prehispánico y exalta, y problematiza, sin moralismos, tensiones como el hecho de que la colección de precolombinos de una comunidad campesina fuera protegida durante décadas por la extinta guerrilla de las FARC. Por último, Santos media entre la ciencia occidental y el conocimiento tradicional de los habitantes del Pirá Paraná, en el Amazonas, proponiendo la suma de saberes de estos dos universos para que entablen una conversación. Además se han multiplicado las preguntas alrededor de la comida, que pasan por la seguridad alimentaria amenazada (María Buenaventura), así como por la pudrición y el cambio de estado de las cosas, el consumo y la experiencia del y con el otro (Liliana Sánchez).

Y, por supuesto, las exploraciones formales de tantos más que transitan desde la sutileza, como es el caso de Juliana Góngora, que con hilos de telaraña o de leche –sí, de leche– demuestra la fuerza de algunas materias que aparentarían fragilidad pero que pueden convivir con ambos universos, y así propone un equilibrio necesario pleno de belleza. También es el caso de Luz Ángela Lizarazo, que logra con el vidrio, las medias de nylon, el trigo de la pasta, la cerámica, o simplemente el hilo, construir las más bellas y poderosas estructuras que controvierten sus propias naturalezas; es la metáfora de la delicadeza como cuna de la fuerza. O de Adrián Gaitán, que sea con la tierra con la que construye un tapete “persa”, unos pesados colchones que atesoran los sueños y se convierten en una cinta de Moebius, o el polvo contenido en 300 bolsitas con la incineración de documentos sobre la discusión eterna acerca del Salón Nacional de Artistas, revela un ingenio y destreza inigualables para hablar de las tensiones entre las apariencias y las certezas. Leyla Cárdenas, por su parte, aunque aborda un propósito ambicioso, hablar del paso del tiempo, lo hace con mecanismos que proponen la mayor de las ligerezas, como impresiones vaporosas de estructuras monumentales o videos de infinitas capas de sedimento. Es también el caso de Mateo López, quien en estos años y luego de una fructífera beca, acompañado por William Kentridge como su mentor, experimentó con nuevas maneras de acercarse a su oficio, llevando el dibujo al terreno del performance y la danza contemporánea; incorporó al movimiento del dibujar, gracias a la coreografía y la escenografía, todo su interés por la arquitectura y lo convirtió en una experiencia colectiva.

Por último, y sin el ánimo de ser exhaustiva en un terreno extenso, en estos años también se problematizó la idea de la autoría al ser abordada por los colectivos y desde los espacios autogestionados, que les apostaron a nuevas perspectivas, miradas y jerarquías del conocimiento, la gestión y la acción. Colectivo Maski o La Decanatura, Lugar a Dudas, El Parche, Miami (hoy Nuevo Miami), Laagencia, Taller 7 y Flora Ars+Natura, entre muchos otros, en estos años lucharon desde la independencia y la originalidad. Varios lograron terminar la década, otros no.

LA BATALLA POR LA MEMORIA

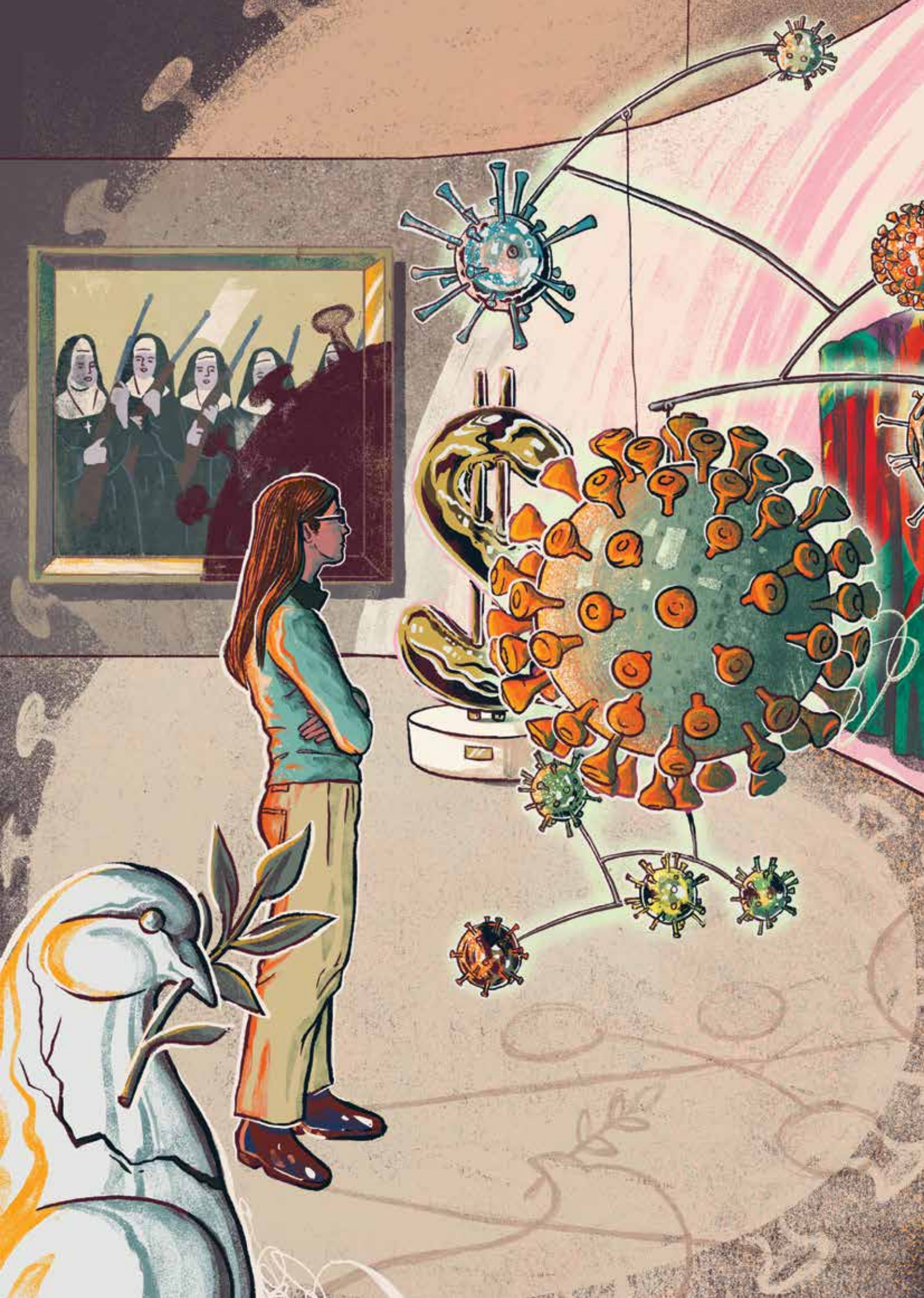
¿Quién encara la guerra en Colombia? Aunque muchos actores de la vida nacional –políticos, celebridades, investigadores, académicos, activistas y artistas,

entre otros— se han atribuido la vocería para hablar de la violencia colombiana a lo largo de los años, es indiscutible que con la firma de la Ley 1448 de Víctimas y Restitución de Tierras, en 2011, se les dio a las víctimas un lugar protagónico en la narrativa nacional alrededor del conflicto. Esto originó distintos debates. De un lado, porque muchas de ellas reclaman voz propia y escenarios para contar su verdad, pero, de otro, porque hay una fracción de la sociedad que considera que otorgarles un rostro es aceptar las responsabilidades de un conflicto que muchos no están dispuestos a asumir. La discusión está lejos de zanjarse, pues ello implica decidir qué, cómo y a quién se recuerda.

Aunque esta escuálida dicotomía ha polarizado la conversación nacional, lo cierto es que el campo del arte no se ha querido quedar por fuera de la discusión. Quisiera centrarme en tres posturas alrededor del tema, que para mí resultan propias de estos años y presentan intereses que vale la pena revisar: las respectivas miradas de dos artistas que se han convertido en el epítome de las víctimas, la escultora Doris Salcedo y el fotógrafo Jesús Abad Colorado, y la propuesta de una institución que intentó construir una nueva manera de acercarse a ellas, el Museo de Memoria Histórica de Colombia con su exposición “Voces para transformar a Colombia”.

Por décadas, Salcedo se mantuvo al margen del país, si bien el cimiento de su obra ha sido el dolor padecido en Colombia y desde aquí ha configurado el cuerpo de trabajo que la ha hecho brillar en el mundo. No le interesaba la figuración y no concedía entrevistas en medios nacionales. Aunque hizo algunas apariciones públicas —en los homenajes a Jaime Garzón después de su asesinato (1999) y a los magistrados muertos en la toma del Palacio de Justicia en 1985 (2002)— en donde diferenciaba su obra de estas acciones colectivas, en 2007, con la muerte de once diputados del Valle, su activismo empezó a cambiar, así como su protagonismo, al convocar a la ciudadanía para realizar duelos masivos en la plaza de Bolívar, en ese entonces, encendiendo velas por ellos. Esto se exacerbó durante las conversaciones de paz con las FARC, cuando miles de personas respondieron a su llamado para tejer los nombres de cientos de víctimas (*Sumando ausencias*, 2016), y posteriormente para sellar en vidrios cortados los nombres de líderes sociales asesinados (*Quebrantos*, 2019), de nuevo, sobre la misma plaza. Mientras esto pasaba, gestionaba la construcción de un espacio de memoria al sur del Palacio de Nariño (*Fragmentos*, 2019) que utilizaría la fundición de 8.994 armas de la depuesta guerrilla para que decenas de mujeres, víctimas de violencia sexual por cuenta del conflicto, a manera de catarsis martillarán sus penas en láminas que serían el suelo sobre el cual todos caminaríamos. Todo lo ha enmarcado en la noción de contramonumento, que por naturaleza es efímero, pero que quiere hacer perdurar en la memoria.

Por su parte, Jesús Abad Colorado, por décadas reportero gráfico del conflicto, tiene uno de los archivos del dolor más completos de Colombia. Con un ojo privilegiado, ha plasmado la tragedia nacional en potentes retratos de quienes han padecido y ejercido la guerra. También cuenta con un poder narrativo, casi evangelizador, que lo ha convertido en un relator sin igual del dolor de las víctimas. Es difícil no conmoverse con la suma de fotografías y relatos con los que enfrenta nuestra historia reciente. Cada fotografía tiene nombre propio, que él se sabe al dedillo y lo pone en una posición de testigo. Incontrovertible. De hecho, *El testigo* es el título del documental (2018) y de la exposición retrospectiva (octubre de 2018-2019) que se le consagró por un año en el Claustro de San Agustín, visitada por más de 500.000 personas. Justamente por su formación en



reportería gráfica y periodismo, el foco de su trabajo está en el acto de violencia perpetrado y sus consecuencias. La desolación que dejan la muerte, el pánico o el despojo. La tiranía que supone tener un arma. Aunque busca encontrar –y lo logra– ese halo increíble de vida que pareciera encenderse por el solo hecho de sobrevivir –esa insólita foto de una boda en medio de un territorio bombardeado–, su trabajo, sobre todo, produce indignación.

Por último, el Museo de Memoria Histórica de Colombia, que aún no se ha construido a pesar de ser una medida de reparación nacida de la Ley de Víctimas, probó su guion museográfico con la visita de 70.000 personas a la exposición “Voces para transformar a Colombia”, que se llevó a cabo durante los 16 días de la Feria del Libro de Bogotá en 2018. Muchas cosas pasaron entre tanto. El mencionado plebiscito, que votó mayoritariamente “no” el 2 de octubre de 2016, cambió el ambiente político de Colombia y para el nuevo gobierno, que nacía de esa coalición, la narrativa del museo no parecía corresponder a sus posturas. Muchos de los investigadores del Centro Nacional de Memoria Histórica –de donde surgía la iniciativa y corpus museal– renunciaron. En ese sentido, la exposición propuesta fue un experimento único y, por eso mismo, digno de ser recordado. El relato del conflicto se concibió a partir del sentido metafórico de tres elementos: el agua, la tierra y el cuerpo. Agua invadida por la guerra, depositaria de cadáveres, contaminada por los químicos de la extracción minera, desviada para alimentar el ganado y no a los campesinos; tierra despojada, espacio estratégico para vigilar y castigar, móvil de la guerra desde siempre; cuerpo lacerado, estigmatizado, asesinado, resistente. Como resistentes fueron todos aquellos que sobrevivieron y recuerdan para contar. El recuento buscaba ampliar el discurso del “enemigo” y problematizar las razones de las violencias, sus consecuencias y responsabilidades compartidas. También presentaba las voces de las víctimas y sus representaciones del dolor y la resiliencia. Respondía, así, a ese pedido de ellas mismas de no encerrarlas en el rótulo de la tragedia, sino mostrarlas como vidas completas, con un antes, un durante redefinido por la violencia vivida, y un después.

Tres maneras muy particulares que nos hacen reflexionar sobre la representación de las imágenes de la violencia y sus intencionalidades y alcances.

EPÍLOGO: EL DOBLEFAZ DEL MERCADO

Por décadas, el comercio del arte fue un tema tabú del que pocos querían hablar y del que los artistas “respetables” se alejaban a riesgo de no ser tomados en cuenta –la única excepción en Colombia fue Fernando Botero–. Sin embargo, esto cambió, y muy rápidamente, en los últimos años.

Porque en el medio del arte convive el artista con su aparato institucional, de museos, centros culturales, “barrios del arte” y universidades, con el universo de galerías y su escenario temporal de ventas que son las ferias, con los espacios independientes de creación y experimentación, así como con los coleccionistas, un público y los muchos agentes (curadores, investigadores, gestores, montajistas, museógrafos, aseguradores, marqueteros, periodistas) que alimentan su ecosistema. Su buena salud reside en el equilibrio que exista entre todos los componentes.

Lo que ha venido sucediendo en esta década, sin embargo, es una alteración de esta balanza. Si bien la meta de ArtBo era contribuir a la profesionalización del campo para consolidar un mercado, los años fueron probando que, gracias

a su potente músculo económico –al ser parte de la Cámara de Comercio–, en lugar de fortalecer el medio fue copando todos los espacios de la escena artística nacional. En un tiempo récord modificó el orden de las cosas y, dentro de las paredes del recinto ferial, configuró por unos días del año –pero con una afectación en el resto de este–, además de una plataforma natural de ventas, un museo (Referentes), una exposición de talentos emergentes (Artecámara) y de arte contemporáneo (Proyectos), un ágora de discusión académica (Foro), un escenario para instalaciones in situ de gran escala (Sitio), un espaldarazo a los espacios independientes (21 Metros Cuadrados) y hasta un espacio experimental y pedagógico (Articularte). A lo que se suma un elemento adicional: ArtBo Fin de Semana, una activación de las galerías de la ciudad de Bogotá en distintos momentos del año.

¿Esto qué significa? Que dicho ecosistema no era tan sólido como lo pensábamos, porque las galerías empezaron a trabajar en función de la feria –lo cual no es extraño por la naturaleza de su negocio, aunque jerarquiza y pone a competir a los artistas que representan–, pero también las agendas y derroteros de las instituciones museales, culturales y académicas de la ciudad se están construyendo alrededor suyo. Mientras a la feria se le inyectan millones de pesos en publicidad y se realizan múltiples alianzas estratégicas con medios de comunicación y patrocinadores, las misiones de los museos se han visto afectadas por la notable falta de financiación. Prácticamente todos los recursos para las artes se concentran en el evento de mayor visibilidad –que no es lo mismo que calidad–, y esto ha implicado, en Colombia como en otros países, que en diversas ocasiones los museos deban construir una agenda expositiva que contenga uno que otro “highlight” para atraer público, y también hacer “coincidir” esas grandes exposiciones o retrospectivas con la participación de los artistas en primera plana de las ferias. Y en cuanto al terreno académico, que un evento como la Cátedra Internacional de Arte de la Biblioteca Luis Ángel Arango, que en 1995 trajo a Jean-François Lyotard como su conferencista, se haya ido desvaneciendo del panorama artístico de la ciudad –la ligereza de los tiempos hoy haría inaguantable una charla de filosofía del arte–, o que las universidades no estén diferenciando con claridad para sus estudiantes qué es un objeto de arte –como bien de consumo y mercadeo– de lo que es una práctica artística, puede significar un problema para la formación a futuro.

De esta forma, vemos que el espacio legitimador de los procesos artísticos se está convirtiendo en uno de carácter comercial. Lo que desvirtúa el recorrido de una obra de arte que, en lugar de llegar al mercado como consecuencia de un reconocimiento y apropiación social, así como de la circulación en exposiciones sin ánimo de lucro y de premios derivados de allí, nace con un objetivo mercantil. Muchos artistas están produciendo para vender o acomodándose a la oferta para acceder a becas o residencias artísticas, antes que tener una práctica de taller con la que desarrollen el trabajo de una mirada. Aunque es natural el deseo de éxito y sostenibilidad de los artistas en un medio precario e incierto laboralmente, también es verdad que es difícil proyectar una carrera relevante basada en lo que le gusta al mercado y al *star system*, porque si una obra no resulta significativa culturalmente, por lo que expresa y cómo lo hace, al final terminará desvalorizándose.

Todo esto no deja de ser problemático, ni aquí ni en el resto del mundo. Porque, según el *Art Basel and UBS Global Art Market Report* (2019), el 46% del mercado global hoy se hace en ferias de arte (frente a un 30% en 2010), lo que obliga



a las galerías a armar sus portafolios con proyectos “vendedores”, excluyendo en gran medida apuestas experimentales y a más largo plazo. Además, esto repercute en la apreciación del arte. Basta pensar en la manera como se exhibe en las ferias, en stands, para evidenciar que la experiencia alrededor de la obra está mediada por el sobreestímulo de imágenes, por un viaje caótico de todo y nada. Con un elemento adicional en nuestro contexto: la ausencia de una crítica de arte que permita formar la mirada.

La alerta está lanzada. La riqueza de nuestro entorno artístico, como la abundancia de nuestros recursos naturales, están ahí, palpables. Hay materia para crear e ideas para seguir imaginando y discutiendo por años. Un año extraordinario como el 2020 puso a prueba la solidez de nuestro medio del arte y probó que, como en toda vuelta de tuerca de la historia, las ideas son el bien que más valor tiene para el hombre. Por su capacidad de adaptación al cambio, porque nos permiten imaginar en medio de la incertidumbre, porque nos dan aire y poesía cuando todo es ahogo y desazón. Y eso el mercado, en sí mismo, nunca lo podrá crear solo. Esta década sacó a flote los peligros de la abundancia que, de no cuidarse, se agota. Pero estamos a tiempo para remediarlo, el covid-19 le dijo al mundo que nada es tan fuerte como lo creíamos. Es nuestra oportunidad para reenfocar la mirada y valorar los procesos. ■