

FAC. DE FILOSOFIA Y LETRAS



POSGRADO EN
HISTORIA DEL ARTE

FAC. DE FILOSOFIA Y LETRAS



DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

01036



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

**DE LA TRADICIÓN A LOS NUEVOS MEDIOS Y TRES
ARTISTAS DE CALI (COLOMBIA) EN LOS AÑOS
NOVENTAS**

INVESTIGACIÓN

QUE PARA OBTENER EL DIPLOMA DE LA ESPECIALIZACIÓN EN:

HISTORIA DEL ARTE

P R E S E N T A :

CARLOS FERNANDO QUINTERO VALENCIA

ASESORA: DRA. ELIA ESPINOSA



CIUDAD UNIVERSITARIA, MÉXICO, DICIEMBRE DE 2004.

| CONTENIDO | Página |
|---|--------|
| 0. PRESENTACION | 1 |
| 1. CALI EN LA DECADA DEL NOVENTA: VISION PANORAMICA | 12 |
| 1.1 Situación social, política, económica y cultural en Cali en la década de 1990: Del apogeo a la crisis | 12 |
| 1.2 Los medios artísticos en Cali | 20 |
| 2. CONSTITUCION DE UN MEDIO ARTISTICO EN CALI | 25 |
| 2.1 Las artes en la primera mitad del siglo XX | 26 |
| 2.2 Instituciones artísticas educativas | 28 |
| 2.3 Instituciones y eventos artísticos y culturales de difusión y promoción | 29 |
| 2.4 Galerías comerciales | 30 |
| 3. LAS ARTES PLASTICAS EN CALI ANTES DE LOS NOVENTAS | 32 |
| 3.1 Artistas de ruptura en la historia de Cali en la segunda mitad del siglo XX | 32 |
| 3.1.1 Pedro Alcántara Herrán y la primera ruptura con la tradición | 34 |
| 3.1.2 Segunda ruptura: La generación de los setentas. La fotografía en las artes plásticas: Ever Astudillo, Fernel Franco y Oscar Muñoz | 35 |
| 4. ARTES PLASTICAS EN LOS NOVENTAS, EN CALI. EL ESTABLECIMIENTO Y DESARROLLO DE NUEVOS VALORES | 42 |
| 4.1 Rosemberg Sandoval | 45 |
| 4.2. José Horacio Martínez | 51 |
| 4.3 Pablo Van Wong | 70 |
| 5. CONCLUSIONES. ¿PARA QUE HACER ARTE EN CALI, COLOMBIA? RELACIONES ARTE Y CONTEXTO | 83 |
| 5.1 El papel de las instituciones artísticas. | 83 |

| | |
|---------------------------------------|----|
| 5.2 Relación arte y sociedad en Cali. | 86 |
| 6. BIBLIOGRAFIA | 90 |
| 7. ANEXO | 92 |

A Maruja, Enrique y Rosalba, por su amor
y apoyo incondicional.

0. PRESENTACION

Abordar en su multiplicidad y abundancia cualquier momento de la historia del arte, implica una mirada parcial que está sujeta a una definición implícita o explícita del arte, a una serie de prejuicios generados por el individuo que observa y por sus relaciones con el contexto, con su educación y su devenir como persona. Como observador de los fenómenos artísticos en Cali, en los años 90, me veo en esta circunstancia. No puedo sustraerme a mi devenir como individuo. Al haber estado relacionado e involucrado directamente con las personas y los eventos de las artes en esta época y en esta ciudad. No sólo los afectos, sino también las ideas y conceptos generados o aprendidos durante los últimos años, determinan una mirada subjetiva y relativa, que sin embargo busca acercarse de manera crítica a la realidad. Es inevitable discriminar, separar y seleccionar ciertas cosas que me interesan y dejar de lado otras, que si bien pueden ser interesantes, no son parte de mis reflexiones y de mis intereses.

Es por esto que no serán contemplados en este trabajo muchos de los artistas que trabajaron en Cali, en la década de los noventa. En algunos casos considero que la mención de sus producciones y de su labor basta, ya que, en cierta medida, los artistas sobre los cuales enfatizo mis reflexiones los representan. En muchos otros, son trabajos que dejo fuera de mayores consideraciones, ya que no corresponden a dos de las principales características que busco en esta revisión: lo poético como característica fundamental de lo artístico y las relaciones críticas con el contexto social y político.

En cuanto a lo artístico, podríamos identificar tres diferentes tendencias o ámbitos conceptuales desde los cuáles se han producido y valorado apreciados las artes visuales en la historia: el hacer, el expresar y el comunicar. Si bien, cada una corresponde y caracteriza un lapso de tiempo, determinando las artes en vastos períodos históricos, la pluralidad de vertientes de lo artístico actual hace que coexistan en nuestro tiempo, a veces estrechamente relacionadas. Hay que tener

en cuenta que los tres son factores inseparables en el momento de la producción y valoración de lo artístico. Es decir, la factura, la expresión y la comunicación son características inherentes a las obras de arte de todos los tiempos y de todos los contextos. La diferencia es el énfasis que en un momento se hace sobre cada una de ellas, bien sea en el acto creativo o en la apreciación. La separación de estos factores sólo se propone para facilitar el análisis de manera general de las obras o la comprensión de las intenciones de los artistas, en diferentes épocas y contextos.

La valoración por el hacer, por la factura de las piezas, está en la génesis de lo artístico. La etimología de la palabra arte nos lleva al término griego *tekné* y al latín *ars*, que se identifican con el hacer. En términos generales y durante muchos siglos (no me atrevería a decir cuántos) el artista era un hacedor, alguien que manufacturaba bien, que, para el caso del arte occidental, sabía representar miméticamente lo real. No había una distancia entre lo artístico y lo artesanal. Por ejemplo, la situación social de los artistas antes del siglo XVIII, estaba estrechamente relacionada con la de los artesanos. En el período colonial, los artistas estaban organizados por gremios (el de pintores, escultores, retablistas, etc) al igual que los demás oficios. Incluso la denominación de su espacio de trabajo implicaba el hacer como elemento fundamental de su profesión: el obrador. La valoración positiva o negativa estaba determinada por la calidad material y técnica de su trabajo, no tanto por los valores expresivos y comunicativos, aspectos que van a ser considerados con posterioridad. Esta es una de las circunstancias que llevan a muchos de los artistas, en Europa desde el Renacimiento, a luchar por un reconocimiento del arte como una actividad por encima de lo artesanal, como una actividad noble e intelectual. Esta lucha va a durar hasta el siglo XIX, en el caso europeo y, en otros contextos, hasta el siglo XX.

Ya desde el siglo XVIII se comienzan a dar otro tipo de circunstancias sociales, políticas, económicas y culturales, cambios fundamentales en las ideas filosóficas, en la concepción de ser humano, en los modelos sociales, en las relaciones con lo

natural, que implican una mirada diferente de lo artístico. La expresión del sujeto artista desplaza paulatina y decididamente la función y valoración representativa mimética del arte. Recordemos las discusiones y pugnas que, desde principios del XIX, se llevan a cabo en Europa, sobre todo en París, y que se van a extender hasta finales del mismo, sobre todo en relación con las producciones de artistas como Manet, Courbet, Monet, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, sólo para citar algunos, y que, curiosamente, van a dar nombre a muchos de los movimientos de vanguardia (impresionismo, fauvismo, cubismo). La valoración de las obras de estos artistas, en algunos casos posterior a su muerte, se da, no por su cercanía y pertenencia al medio académico (sistema valorativo anterior que implicaba una manera de hacer, de representar), sino, más bien, por su individualidad, por sus nuevos sistemas de abordar la representación, por sus características estéticas y filosóficas o por sus condiciones síquicas. La representación mimética y racional del exterior, planteada en Europa a partir de la perspectiva de punto de fuga único, le da paso a la representación subjetiva del interior. La psicología, como una nueva teoría del final del XIX, que propuso un cambio fundamental en la concepción de la mente del ser humano, al integrar como parte inevitable y decisiva al inconsciente, va a permear las artes hasta mediados del siglo XX, desplazando las tendencias e ideas estéticas tradicionales. De esta manera, se abre la puerta para nuevas posibilidades formales, a las diferentes concepciones del espacio y el tiempo, que van a marcar a las vanguardias artísticas desde el impresionismo hasta el expresionismo abstracto norteamericano de los cincuenta, y que aún hoy tienen especial relevancia en diferentes propuestas artísticas.

Si bien la representación mimética o la expresión tienen un espacio en el amplio campo de las artes, podríamos identificar desde mediados del siglo anterior hasta nuestros días, una tendencia artística más preocupada por la comunicación y por la función del arte. Esta circunstancia es producto de las ideas socialistas, presentes en movimientos como el Muralismo mexicano y en las producciones posrevolucionarias, en la época estalinista, en la Unión Soviética, así como en muchos países bajo su influencia política. Paradójicamente, también encontramos

elementos similares en producciones y movimientos artísticos de países desarrollados, como sería el Pop o el arte de acción en Europa y Estados Unidos. Como el ejemplo más significativo y determinante, el Dadá va a sentar las bases de un nuevo arte que se distancia de la estética tradicional, principalmente de las tendencias formalistas o esencialistas y va a problematizar las relaciones del arte con el contexto desde dos lugares que se conectan: el proceso productivo artístico y la recepción de la obra. El término producción, en relación con las artes, implica una relación diferente del artista con el hacer. Ya no será el buen hacedor de objetos. Tampoco el demiurgo, el mágico manipulador de la materia, distanciado de lo mundano e influenciado por la divinidad (algo que proponían muchos textos de la estética tradicional desde el Renacimiento hasta el Romanticismo) sino que establecerá vínculos directos con la cotidianidad, con el mundo y sus problemas, con la vida en relación directa con el arte. Es así como Andy Warhol se entiende más cercano a la máquina (productor sistemático y automático), y muy distante del humano (creador). La actividad artística se torna mundana; el artista se convierte en un ser social y cultural, como cualquier otro individuo; la práctica artística es una labor común a los individuos.

Todos estos cambios, dados desde las vanguardias, en especial desde Dadá, el Futurismo, el Expresionismo de El Puente y, por qué no, el Muralismo Mexicano generan una concepción diferente y una reflexión continua sobre función social, política y económica del arte. Se llega incluso a proclamar la muerte o el fin del arte (Arthur Danto, entre muchos otros), de un arte comprendido en los términos tradicionales románticos. O también, a considerar que aquellos que producen no son artistas. El término producir se introduce en el lenguaje común del arte en el siglo XX y plantea una diferencia con crear entendido este en términos de la divinidad. El introducir el elemento racional, casi que científico, o la funcionalidad en términos de la pertinencia o crítica social, en las consideraciones artísticas de las últimas décadas plantea una oposición a las consideraciones autonómicas y puristas del arte y de los artistas, en las cuales el arte no tenía ninguna función social y el artista era considerado como un excéntrico, como un ser extraño y

distante del campo social.

Estas discusiones y circunstancias, hoy relativamente superadas, implicaron, entre muchas otras cosas, la ampliación y complejización del campo artístico, la ruptura de las estéticas y los sistemas hegemónicos y la diversidad de propuestas, que obligan a generar otros sistemas de análisis.

El amplio campo del arte en la actualidad, la variedad de propuestas, de contextos y tiempos, así como una mayor conciencia de las circunstancias discriminatorias en que han incurrido los especialistas de las disciplinas que han abordado el estudio de las artes, nos generan nuevos cuestionamientos y reflexiones sobre la actividad crítica (entendida como la postura intelectual frente a la obra y al artista). Son evidentes las limitaciones de los aparatos críticos basados en el hacer, el expresar o el comunicar.

En cuanto a las valoraciones de tipo formal, en estrecha relación con el hacer, Jorge Romero Brest, nos advierte:

Las concepciones atomísticas han pretendido descubrir la esencia del valor artístico analizando los elementos sensibles, la materia y la forma, olvidando que una obra de arte es una estructura en la que cada una de sus partes contribuye al logro de un fin, diferente del que podría deducirse de la mera suma de aquellas, porque las partes se trascienden al componer una estructura.¹

Las miradas fragmentarias del acontecimiento artístico han aportado elementos indiscutibles al análisis y goce de la obra de arte. Sin embargo, son evidentes las limitaciones que se tienen al acercarse a un fenómeno complejo como lo es el arte solo desde los elementos intrínsecos o, por el contrario, desde los elementos

¹ Jorge Romero Brest. *¿Qué es una obra de arte?*. Buenos Aires: Emece, 1992. P. 12-13.

externos.

La obra de arte, como un sistema complejo, implica la relación de diferentes elementos tanto en su producción como en su apreciación. En primer lugar la obra de arte es un objeto que se construye a partir de unos materiales y de una(s) técnica(s). En segundo lugar lo produce un ser, con unas condiciones internas (cuerpo, mente y espíritu) y externas (contexto social y cultural) particulares y unas ideas o conceptos, que le permiten abordar, construir y deconstruir su universo. Estos elementos actúan de manera coordinada, tanto para el productor como para el espectador, en el acontecimiento obra de arte.

Es así como la obra no es un objeto y tampoco las impresiones o percepciones de un sujeto sino el resultado de una interfase entre los dos actores. Es por eso que la obra se construye casi que infinitamente, dependiendo de esta interacción.

Durante el siglo XX dos grandes disciplinas del pensamiento occidental se han acercado y han mediado las reflexiones en torno a las artes: La psicología, en especial el psicoanálisis y la sociología, entendida como la ciencia que investiga lo social y que puede dar cabida a lo antropológico y a lo arqueológico. En el caso de lo psicológico, se puede plantear la relación con lo expresivo, ya que por su campo de estudio se acerca al sujeto y sus condiciones internas. De ahí las relaciones con movimientos artísticos como Surrealismo, el Informalismo o el Expresionismo Abstracto norteamericano. La sociología aborda las relaciones del individuo artista y su producción con el contexto. Está más en función de lo externo que de lo interno. Sin embargo, estos dos grandes sistemas de pensamiento tienen también sus limitantes a la hora de acercarse a las artes o de convertirse en un discurso crítico artístico por sí mismos.

En el caso de la expresión, asociado a la psicología como parte de su aparato conceptual, vale la pena referirse a la crítica que retoma Gastón Bachelard, citando a Carl G. Jung en *La poética del espacio*.

C.G. Jung lo dijo muy claramente: siguiendo las directrices del juicio del psicoanálisis; “el interés se desvía de la obra de arte para perderse en el caos inextricable de los antecedentes psicológicos y el poeta se convierte en un caso clínico, un ejemplo que lleva un número determinado de la *psycopathia sexualis*. De esta manera, el psicoanálisis de la obra de arte se ha alejado de su objeto, ha llevado el debate a un dominio generalmente humano, especial para el artista, pero sin importancia para el arte”.²

Es así como el psicoanálisis desvía su atención de lo artístico en sí, lo que implica que no aborda al arte en sus problemas esenciales.

Para el caso de las artes en relación con lo comunicativo y en extensión, con lo social, Arnold Hauser, en su *Teorías del Arte*, nos dice que,

Todo arte está condicionado socialmente, pero no todo arte es definible socialmente. No lo es, sobre todo, la calidad artística, porque ésta no posee ningún equivalente sociológico. Las mismas condiciones sociales pueden producir obras valiosas y obras completamente desprovistas de valor, obras que no tienen en común entre sí más que tendencias artísticas más o menos importantes.³

Es así como las condiciones sociales y el status social de un artista en un tiempo determinado, no son más que elementos que aportan para el estudio de las artes, mas no se acercan a la obra de arte en sí, como fenómeno.

No se puede desconocer el aporte de la psicología y de la sociología, como de las

² Gaston Bachelard. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957. Troisième édition. La traducción ha sido realizada por mi.

³ Arnold Hauser. *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*. Madrid: Ediciones Guadarrama, S.A., 1975, Cuarta edición.

demás disciplinas del pensamiento humano, en el estudio y devenir de las artes durante el siglo XX. Sin embargo, es inevitable pensar que estas disciplinas no responden sustancialmente a las condiciones de lo artístico. Hablar de arte requiere de una metateoría que se acerque íntimamente al fenómeno del arte, con todos los elementos que implica.

No basta que un objeto o una acción estén bien hechos, que sean expresivas o que comuniquen para que hablemos estrictamente de arte. Me niego a pensar que un objeto industrial actual, bien hecho, sea por este motivo obra de arte. O que el llanto de un niño, que expresa alguna circunstancia de su vida, sea obra de arte. O que un objeto publicitario, por el hecho que comunica, sea obra de arte. Tampoco niego que sea probable o posible que los objetos o la acción mencionados lo sean. El hacer, el expresar y el comunicar constituyen parte de lo humano en términos generales. No son exclusivos de lo artístico. La cuestión es que el hacer, el expresar y el comunicar no son características fundamentales del arte en sí mismo, ya que lo son del arte como de todas las actividades humanas en general. Estas características se pueden encontrar en las producciones científicas y tecnológicas, así como en la vida cotidiana o en las diferentes actividades profesionales del ser humano.

Frente a todas estas definiciones generales del arte y sus sistemas valorativos y creativos o productivos, quisiera proponer lo poético como elemento que identifica o determina lo artístico, por lo menos, para la escogencia y definición de los artistas sobre los cuales voy a tratar. La característica poética está atravesando las valoraciones de las producciones o creaciones artísticas, no sólo de nuestro tiempo, sino también aquellas miradas que realizamos a las obras de otros tiempos y de otros contextos. "Por eso toda obra de arte implica una metáfora, como es metafórica toda la existencia humana, en permanente transporte desde el mundo finito, del conocimiento definitivamente adquirido, hacia el mundo infinito

que se pretende conocer y se escapa”⁴.

En el caso de lo poético debo precisar que más que la factura, la expresión o la comunicación, me interesa cómo los objetos producidos por los artistas, generan signos o símbolos que extienden sus posibilidades significativas a partir de la fractura de los signos o códigos establecidos. Lo poético, como lo plantea Octavio Paz en *El arco y la lira* se distancia de lo prosaico precisamente porque los niveles de significación se extienden casi al infinito y proponen nuevos códigos o nuevas posibilidades significativas para el lenguaje⁵. Lo poético trasciende y unifica las consideraciones en torno al hacer, al expresar y al comunicar. La obra de arte es un sistema complejo que implica diferentes relaciones entre lo material, las técnicas, el ser y los conceptos.

La relatividad del valor, no obstante, no es absoluta, no sólo por las razones ya expuestas, sino porque en la obra de arte hay elementos relativos –los que corresponden al gusto de la época- y elementos absolutos, que actúan fuera de tiempo y lugar. Hay un juego dialéctico muy fino entre lo universal y lo particular, en el fenómeno de creación artística, merced al cual el artista logra superar la relatividad de su tiempo hundiéndose paradójicamente en él, no para amoldarse sino para superarlo.⁶

Si bien lo poético es un elemento distintivo importante para esta investigación, la relación de los artistas de Cali con su entorno social y cultural determina el otro eje de distinción y de reflexión. Una mirada rápida a las obras de los artistas de Cali en los noventas, nos puede llevar a pensar que esta relación es inexistente o muy débil. Que en las pinturas, esculturas, objetos, performances o fotografías

⁴ Jorge Romero Brest. Op. Cit. P. 13.

⁵ En *El arco y la lira* Octavio Paz plantea lo poético como una característica fundamental de lo artístico, más allá de la forma o del medio. En este sentido lo poético se asocia a lo trascendente en su acepción más general, es decir, en las posibilidades de superar las condiciones o significaciones primarias del objeto, trasladando o extendiendo las condiciones materiales y significativas.

⁶ Jorge Romero Brest, op. Cit. P. 18.

exhibidas en las galerías, centros culturales o museos se encuentran manifestaciones más preocupadas por consideraciones estéticas o por las tendencias artísticas globales y menos por las circunstancias políticas, sociales, económicas y culturales de Cali. A diferencia de obras de artistas de otras generaciones, es evidente que hay muy pocas referencias explícitas de la ciudad o del país.

Como lo afirma Jorge Glusberg en *Arte en Argentina: Del Pop art a la nueva imagen*, los artistas son, cada vez más, seres sociales y culturales, lo que los vincula inevitablemente a su entorno. Las relaciones con el contexto son difíciles de determinar en las obras de los años noventa, en Cali. Mas sin embargo es indudable que existen. Las relaciones están allí, ocultas entre las capas de pintura, los objetos, los cuerpos. Medidas entre las líneas de los discursos, en los procesos de creación o producción, en los materiales y en las técnicas, en las lecturas y en las discusiones de café.

Por lo tanto, el centro de reflexión de este trabajo gira en torno a una pregunta que me ronda hace ya un tiempo. ¿Para qué hacer arte en Cali? ¿Cuál es el sentido de producir algo que llamamos arte en una sociedad en crisis? Debo anotar que esta pregunta implica valoraciones funcionales de las artes, entendidas desde la pertinencia y la crítica social; implica inevitablemente las relaciones (éticas, morales, políticas y conceptuales) de los artistas y sus producciones con el entorno social y político sin dejar de lado las consideraciones estéticas o teórico artísticas, que serán la base de las reflexiones. Para poder responder en parte esta inquietud, habría que abordar en primera instancia las circunstancias sociales, políticas, económicas y culturales de la ciudad, en la década de los noventa. Además se debe determinar el desarrollo de las artes en Cali durante el siglo XX, así como la constitución del medio artístico en la ciudad, con unas condiciones especiales y particulares. Las obras y los artistas sujetos a la siguiente reflexión están en estrecha relación tanto con el devenir de la ciudad como con los presupuestos conceptuales antes mencionados. Esto deja de lado, como lo

anotaba desde el principio, a otras producciones interesantes, a la vez que puede ejemplificar las diferentes problemáticas de otros artistas y del medio artístico de Cali, en general.

1. CALI EN LA DÉCADA DEL 90: VISIÓN PANORÁMICA.

Los años noventa en Cali (Colombia) se caracterizan por una serie de hechos de especial significación de nivel social, político, económico y cultural. En términos generales se pasa de una situación de bienestar en diferentes niveles (económico, social, político y artístico) a la peor crisis en la historia de la ciudad y la región que afecta por igual a todos los sectores, como lo manifiesta el informe del Banco Mundial sobre Cali en los 90:

Aunque muchos de los problemas por los que atraviesa Cali, tales como los altos niveles de desempleo, el incremento de las tasas de homicidios y la crisis institucional, reflejan la complicada situación socioeconómica de Colombia, esta ciudad ha sido golpeada por la crisis con mayor rudeza que otras ciudades del país⁷.

Es así como nos enfrentamos a una situación compleja y difícil, que implica la relación de diferentes factores y actores sociales, políticos, económicos y culturales que interactúan indistintamente. Para poder abordar la labor y la producción de los artistas de Cali, en los años 90, se hace indispensable dar un vistazo a su entorno social y cultural, para luego analizar sus procesos creativos y sus interacciones con la ciudad.

1.1 Situación social, política, económica y cultural en Cali en la década de 1990: Del apogeo a la crisis.

Uno de los campos de mayor afectación en la crisis de Cali en este período es el económico. La economía de la ciudad, la región y el país tiene una fuerte fluctuación entre el inicio de la década de los 90 y el final de la misma. Las cifras

⁷ Cali, Colombia. *Hacia una estrategia de desarrollo de ciudad*. Washington D.C.: Banco Mundial, primera impresión en español, mayo 2002, p. 8.

nacionales indican un crecimiento positivo en los primeros años y una fuerte caída, llegando a cifras de crecimiento negativas al final del decenio. Cali tiene una participación significativa en la economía nacional. La ciudad y la región que la circunda aportaba el 7% del PIB nacional en el año 1996 (informe BM, p113). Para el año 1994, la ciudad tenía un crecimiento del 9,21%, para caer en el año 1995 en 1,8% y 4,7 en 1996. Este decrecimiento se asocia, entre otros factores, a la apertura económica de los primeros años de la década y tiene como consecuencias el cierre de muchas pequeñas y medianas empresas, el aumento del desempleo, la disminución del poder adquisitivo y el empobrecimiento de la clase media. Además de la apertura económica y la poca preparación del mercado y la industria nacional, la caída de los mercados extranjeros, así como de las malas políticas estatales, generaron este fenómeno recesivo generalizado⁸.

A la crisis económica se une la persecución de los carteles de la droga. La economía formal y, sobre todo, la informal de la ciudad, se basaba en gran medida en los dineros provenientes del narcotráfico. Al darse la persecución y captura de los principales capos, muchos de los dineros son retirados de circulación, lo que agrava la crisis económica de la ciudad.

Junto con la crisis económica se da la crisis social, marcada por el aumento de la violencia en Colombia y los fenómenos asociados a esta. Por un lado se incrementa el número de asesinatos, significativamente en Cali (de 30 homicidios por 100 mil habitantes en 1980 se pasa a 124 en 1994 y 95 en 1998) (informe BM, p113), llegando a su peor momento a mediados de la década. Al respecto, el informe del Banco Mundial nos dice, "Sin embargo, en los años 90 la violencia cobró una escalada e intensidad asombrosas hasta convertirse en el peor problema de todos los colombianos."⁹ El fenómeno de la violencia en Colombia se ve incrementado dramáticamente por la guerra al narcotráfico, que desencadenó

⁸ Las cifras han sido tomadas de Cali, Colombia: Hacia una estrategia de desarrollo de ciudad. Washington D.C.: Banco Mundial, primera impresión en español, mayo 2002.

⁹ Ibid. P.6.

una guerra civil no declarada en donde el narcotráfico se enfrentó al estado, utilizando el terrorismo. Medellín y Cali se ven sometidas, desde finales de la década de los ochenta y durante casi toda la década de los noventa a atentados con coches bombas, a secuestros masivos, desapariciones y otras manifestaciones que provocaron un clima de caos y miedo. A su vez y como respuesta a la violencia guerrillera se incrementa el fenómeno paramilitar, primero en el campo y luego en las ciudades. En estas últimas, vastas zonas urbanas fueron cercadas y dominadas por diferentes facciones armadas y desprovistas de la presencia de los organismos del estado. En el caso de Cali se incrementa la población en el Distrito Especial de Aguablanca, zona de desarrollo subnormal con altos índices de pobreza y violencia, dominada indistintamente tanto por paramilitares y guerrilleros ambos presumiblemente financiados por dineros del narcotráfico.

Lo mismo sucede con el secuestro con fines económicos y la delincuencia común que obliga a muchos de los ciudadanos, en especial a empresarios y latifundistas, a exilarse llevándose consigo el capital privado y cerrando muchas de sus empresas.

El fenómeno del desplazamiento forzoso hace que lleguen a Cali grandes grupos humanos (en 1997, el 45% del crecimiento de la población esta asociado a este fenómeno), generando un crecimiento desmedido de la ciudad y el aumento del cinturón de miseria. "La migración de los campos a las ciudades se mantiene constante en Colombia, mas que todo por los conflictos sociales que ocurren en las áreas rurales".¹⁰

Además de la pérdida de la capacidad productiva de las zonas rurales, se presenta la erogación de grandes cantidades de recursos, tanto financieros como humanos, destinados ahora para el combate de la delincuencia común y de la

¹⁰ Idem.

insurgencia, fenómenos asociados como causa y consecuencia del desplazamiento.

Antes, en las décadas que van de los años 30 a los 80, había una estrecha relación entre el poder político y el sector privado. El devenir de la ciudad y la región estaban estrechamente ligados a los intereses económicos regionales y nacionales y se establecían vínculos directos y públicos entre los dos sectores. Generalmente las familias de los gobernantes eran las dueñas de las empresas o los terrenos productivos. Había una conciencia y una relación clara entre el bienestar de la ciudad y de sus habitantes ligada a la idea de progreso económico e industrial, que permitía así el crecimiento del capital privado y la inversión extranjera.

Antes de los años 90 los terratenientes, industriales y comerciantes se habían organizado de tal manera que las actividades rentistas buscaban la intervención del sector público de Cali y del departamento circundante del Valle del Cauca. Estas estrategias rentistas eran reguladas en gran medida por pactos informales pero eficaces entre las elites de la ciudad, que identificaban su bienestar presente y su futuro económico con el destino de la ciudad.¹¹

Es por esto que se desarrollan en la ciudad grandes obras urbanísticas, como las principales avenidas y autopistas, obras de infraestructura como hoteles, centros culturales como el Museo de Arte Moderno La Tertulia (1968), complejos deportivos y desarrollos habitacionales, generalmente para la clase media.

Los poderosos intereses económicos locales, inseparablemente ligados a la asignación de recursos públicos y privados hacia programas de reducción de la pobreza así como hacia programas encaminados a lograr que los residentes corrientes de la ciudad se identificaran con el desarrollo urbano. Las elites de la

¹¹ Ibid. P. 17.

ciudad consideraron la organización y el orden cívico como factores importantes para mantener su poder.¹²

Es importante resaltar cómo el desarrollo de la ciudad y de lo cultural y artístico está en relación con los intereses y políticas de las clase dirigente de la ciudad y de la región. Es por esto que, paralelo a este desarrollo urbanístico, se dan eventos culturales y deportivos que buscan el posicionamiento de la ciudad, como centro turístico y empresarial. Es el caso los Festivales de arte y de las Bienales de artes gráficas, así como de los Juegos Deportivos Nacionales o de los Juegos Panamericanos (1971). “En los años 70 se construyeron obras de infraestructura adicional, particularmente vías e instalaciones destinadas al turismo a raíz de los Juegos Panamericanos”.¹³

Es en este período (décadas del 30 al 80) cuando se estableció una identidad cultural basada en algunos símbolos regionales y locales (por ejemplo, Sebastián de Belalcázar, conquistador y fundador de la ciudad o los Juegos Panamericanos). Esta identidad había generado un aprecio y un reconocimiento de los pobladores hacia la ciudad, que se manifestaba en actitudes cívicas (por ejemplo, no arrojar papeles en las calles, hacer la fila para subir al bus, etc). Pero ya en los años 90 se rompe con esta identidad y se comienzan a manifestar otro tipo de comportamientos urbanos.

El cambio en el sistema político a escala nacional afecta a las regiones, departamentos y municipios, en especial a Cali. Este cambio implica la elección popular de alcaldes y gobernadores generando un desplazamiento de la clase política tradicional y un distanciamiento de los nuevos gobernantes de los intereses privados.

¹² Ibid. P. 16.

¹³ Idem.

La descentralización ha producido efectos tanto positivos como negativos. Entre los primeros se encuentra el mayor grado de participación y toma de responsabilidades al nivel local, así como el fortalecimiento de los marcos normativo y legal para los municipios. No obstante, también ha ocasionado varios problemas graves, como se puede entrever en el gran número de municipios que se encuentran en bancarrota y, en algunos casos, en la disminuida eficiencia de los servicios públicos.¹⁴

Con el cambio a la elección popular de alcaldes y el desplazamiento paulatino de las familias gobernantes tradicionales de la administración pública, así como de la intromisión de dineros ilícitos en campañas políticas y en la sociedad en general, no sólo se enturbiaron las relaciones de lo público y lo privado sino que además cambió el interés por el bienestar de la ciudad y la región. La ciudad se convierte en un lugar de explotación comercial y de corrupción. Esto se puede evidenciar al final de la década de los noventa, cuando se pone de manifiesto la crisis de las Empresas Públicas Municipales de Cali, EMCALI, entidad que unos años antes había sido una de las empresas más importantes de su género en América Latina.

Lo que ocurrió claramente durante los años 90 es que la cultura rentista que operaba a través de redes cerradas y exclusivistas y de incentivos no transparentes, no evolucionó –y quizás no podía hacerlo- hacia instituciones formales abiertas y transparentes. Ni bajo el liderazgo de familias tradicionales ni bajo el nuevo liderazgo soterrado de los capos de la droga se preparó la ciudad para transformar una cultura de círculos cerrados en otra de reglas y procedimientos formales y transparentes.¹⁵

Los cambios y las crisis a nivel político, económico y social generan cambios fuertes en la cultura. Las migraciones de personas de diferentes lugares de

¹⁴ Ibid. P. 7.

¹⁵ Ibid. P. 17.

Colombia, algunos huyendo de fenómenos violentos y otros en busca de mejores alternativas económicas y sociales, han provocado una pluralidad cultural y un cambio en la mentalidad de las gentes de la ciudad. En los últimos 20 años se han constituido y aumentado diferentes asentamientos poblacionales subnormales, como en el caso del Distrito Especial de Aguablanca, en donde se desarrollaron nuevos grupos de población y nuevos comportamientos culturales.

La clase dirigente en general (política y económica) no ha respondido aún a la nueva situación cultural de la ciudad que muestra una pluralidad de actores y factores culturales. Ha sido incapaz de establecer nuevos parámetros de referencia simbólica que puedan conformar una identidad diversa y distinta. Ante la crisis institucional y de poder, la ciudad en general no ha podido instituir mecanismos más dinámicos para responder a las nuevas necesidades y condiciones urbanas.

La reducida profundidad (sin suficiente arraigo) y la cobertura (circunscripción a las familias tradicionales) de las instituciones participativas en una ciudad de acelerado crecimiento, hizo a la sociedad civil dependiente del liderazgo que provenía principalmente de las elites tradicionales. Estas fracasaron en el intento de abrir adecuadamente el camino a la participación ciudadana y a la igualdad de oportunidades en la gestión de la ciudad cuando esta creció exponencialmente y cuando empezaron a aparecer nuevas exigencias y centros de poder urbano. Cuando las elites tradicionales fueron desafiadas –y en cierta medida derrotadas– por los nuevos poderes emergentes relacionados con el tráfico de drogas, se vino abajo todo el modelo de acumulación de gobernabilidad y capital social.¹⁶

En el caso de la cultura, si bien se han realizado intentos encaminados a generar

¹⁶ Idem.

nuevos mecanismos de participación planteados en la Ley General de Cultura, constituyéndose en Consejo Municipal de Cultura, con representantes de diferentes sectores, todavía se da una situación de conflicto entre las antiguas élites con una concepción decimonónica de lo cultural (asociada a las bellas artes, al arte con A mayúscula, etc.) y las nuevas poblaciones urbanas tradicionalmente discriminadas, entre ellas grupos de jóvenes, de mujeres, negros, indígenas, homosexuales y con los asentamientos de personas de otras regiones. Como lo anota Cesar Castillo en *El arte y la sociedad en la historia de Cali*, las artes, entendidas como las bellas artes, tienen para las elites una función social y política. “Frente a la cultura popular ha estado la cultura de elite, las cuales no se encuentran en dos mundos distantes y en lucha irreconciliable sino que se interrelacionan tomando la una de la otra aquello que le interesa en un momento dado, para la “armonía social” o para ejercer la hegemonía.”¹⁷

O, también en Castillo, lo que publicó *La Revista del Festival de Arte de Cali*, en 1986: “Los Festivales de Arte de Cali nacieron urgidos por un doble propósito: mostrar a Cali y a Colombia el pasado, el presente y el futuro del arte universal, a través de los más insignes interpretes; y buscar que el pueblo participara de las mas altas manifestaciones de la cultura.”¹⁸

Es importante destacar la distinción entre “arte universal”, asociado a “altas manifestaciones de la cultura” y las manifestaciones culturales de “el pueblo”, que debe “participar” de algo que lo eleva. Bajo este tipo de parámetros y con estos intereses, se ha planeado el devenir cultural y artístico de la ciudad y la región, planteando una distancia entre lo artístico y la gente del común.

En relación con lo anterior, hay que señalar que la mayor parte de los centros culturales y artísticos de la ciudad se sitúan en una de las 20 comunas,

¹⁷ César Castillo. *El arte y la sociedad en la historia de Cali*. Cali: Gerencia para el desarrollo cultural, Gobernación del Valle, Agosto 1994. P. 66.

¹⁸ *Ibid.* P. 101.

precisamente aquella de estrato más alto. Esta ubicación de los espacios dificulta el acceso de un mayor número de ciudadanos a los eventos culturales, discriminando grandes grupos poblacionales y vastas zonas urbanas. Nos enfrentamos a una centralización de la cultura y las artes y a una situación donde lo artístico está determinado por un pequeño grupo social, por la clase dirigente de la ciudad, con unos presupuestos ideológicos bastante discutibles.

En conclusión, la situación económica, social, política y cultural de Cali en los años noventa fluctúa entre una relativa estabilidad y claridad, a lo inestable y opaco. De una situación favorable en términos económicos, se pasa a una situación de crisis financiera. De una identidad unificadora, a una pluralidad cultural desatendida. Además se presenta un cambio en los actores sociales y políticos, lo que contribuye a la inestabilidad y a la ruptura de las estructuras sociales y políticas tradicionales.

1.2 Los medios artísticos en Cali.

Esta situación de división social de lo cultural (cultura de elite vs. cultura popular) nos lleva a que, en Cali, se puedan discriminar al menos dos grupos de artistas y casi que “dos medios artísticos” diferentes, paralelos y que en muy pocas ocasiones se relacionan; cada uno, a su vez, con sus propios subgrupos. Estos dos grupos se pueden vincular de manera directa con las instituciones de educación artística y con los espacios expositivos a los cuales acceden, bien sea como artistas o como público. Igualmente hay una diferencia en cuanto al manejo de la formación e información artística en términos generales, sobre todo en relación con las artes de la segunda mitad del siglo XX hasta las actuales. También se presentan diferencias en cuanto a los intereses y postulados estéticos y artísticos, así como en la calidad de los procesos y productos, lo que implica diferencias sensibles en cuanto al reconocimiento social.

Por un lado se encontraría un medio que estaría circunscrito al Instituto Popular de

Cultura de Cali (IPC), teniendo como salas de exhibición algunos centros culturales de la ciudad o galerías de poco o ningún reconocimiento artístico nacional o internacional y con un relativo movimiento comercial. Entre las instituciones difusoras estarían la Sociedad de Mejoras Públicas, la sede del barrio San Antonio de la Cámara de Comercio de Cali, la sala de exposiciones del Club de Ejecutivos, la sala de exposiciones de la Alianza Colombo Francesa y la sala de exposiciones del Centro Colombo Americano. El público que visita los eventos de este medio es en su mayoría de estratos medio y bajo, con poca información sobre las artes plásticas, en especial de las contemporáneas y con un gusto determinado casi que exclusivamente por lo tradicional.

Por lo general, los artistas que egresan del IPC, tienen una formación e información determinadas por valores y prácticas artísticas tradicionales y desconocen las propuestas y procesos del arte actual, aunque en algunas ocasiones aborden la instalación y la performance como medios de expresión, aunque de manera formal y simple, sin que se presenten mayores reflexiones. Si bien hay algunos artistas que tienen un reconocimiento social, el reconocimiento de la comunidad artística regional y nacional es bajo. Esto se puede apreciar por el hecho que en los últimos años, ningún artista egresado de esta institución académica, ha recibido una distinción importante en eventos artísticos regionales o nacionales, así como tampoco han participado en exposiciones relevantes, nacionales o internacionales. En cuanto a sus producciones, los egresados del IPC están estrechamente vinculados con medios tradicionales, como la pintura o la escultura. Sus trabajos se caracterizan por ser literales o anecdóticos, pesando más el tema o el argumento que las reflexiones estéticas en torno a la imagen.

El otro medio artístico ligado más al arte actual tiene como ejes al Instituto Departamental de Bellas Artes (IDBA) y al Museo de Arte Moderno La Tertulia. Como espacios de exposición alternan, al igual que el museo, la sede de la Cámara de Comercio del Centro, la Galería del IDBA, la Galería Artes contemporáneas Jenny Vilá, así como espacios de nivel nacional, en Medellín y

Bogotá. El público que visita los eventos de este circuito es principalmente un público joven, los mismos artistas o estudiantes de arte del IDBA y personas con un estrato social medio, medio-alto y alto.

Generalmente, los artistas egresados de esta institución tienen un mayor conocimiento de las artes plásticas actuales, de nivel nacional e internacional, así como una mayor calidad en cuanto a la presentación y el desarrollo de sus propuestas artísticas y en algunos casos detentan un alto reconocimiento de la comunidad artística local, nacional e internacional (premios en eventos artísticos y exposiciones nacionales e internacionales de importancia).

Si algo caracteriza a este último grupo, además de la mayor calidad de ejecución de sus trabajos, es la mejor presentación museográfica de sus exposiciones. También el carácter poético de sus imágenes y la distancia de lo netamente anecdótico y documental. En estos artistas hay una distancia del tema, en términos del argumento, presentándose una mayor reflexión estética o en relación con la imagen.¹⁹

Si bien los artistas que hacen parte de este circuito han obtenido en su mayoría reconocimientos artísticos importantes y han expuesto local, nacional e internacionalmente, no han recibido el amplio reconocimiento social que seguramente merecen. Esta situación parece darse por las características de sus trabajos y el poco conocimiento de las artes plásticas actuales por parte del público en general, que, como ya habíamos anotado, tiene un gusto marcado por valores tradicionales.

¹⁹ Si bien los artistas de IDBA trabajan a partir de temáticas específicas, privilegian las reflexiones artísticas o estéticas. Tienen una especial atención por las reflexiones en torno a la imagen y dejan en un segundo plano los argumentos anecdóticos o que liberalicen las imágenes. Es así como sus trabajos se centran más en los valores intrínsecos de la imagen, frente a los cuales se subordinan las relaciones con el entorno.

Un elemento que influye en la distancia que se presenta entre las artes plásticas y el público de Cali, es la falta de mecanismos para desarrollar una actividad crítica y pedagógica masiva que permita acercar al espectador común con estas manifestaciones, lo que limita el impacto social que pudieran tener los pocos críticos ubicados en la ciudad. La participación de la crítica especializada en los medios de comunicación es casi nula. Vale la pena anotar que la prensa escrita no tiene páginas especializadas sobre la cultura y las artes. Por lo general las escuetas informaciones culturales y artísticas se unen a las notas de farándula o a la crónica social.

A esto hay que añadir el desinterés generalizado de la academia y el gobierno por promover la práctica y el goce de las artes de manera masiva. En las academias no existen programas consolidados de formación continua de públicos para las artes. Tampoco se dan debates o foros abiertos y de participación masiva que permitan un acercamiento mayor de la gente a los fenómenos artísticos contemporáneos. En cuanto al gobierno municipal, sus programas se limitan a algunos servicios o espectáculos públicos, distanciados de la actividad artística plástica y de los mismos artistas de la ciudad.

Otro factor que incrementa la brecha entre las artes plásticas y el público, es la misma distancia que plantean los artistas con respecto a los valores estéticos de la gente común de la ciudad y su interés de vincularse más a un contexto global que local. Esto se puede apreciar por el hecho que en Cali se carecen de propuestas alternativas que impliquen relaciones diferentes del arte con la comunidad y que se salgan de espacios tradicionales como el museo y la galería. Sólo el Festival de Performance en sus primeras dos versiones planteó una alternativa a los espacios consagrados de las artes. Lamentablemente, desde mi punto de vista, este espacio se perdió cuando se trasladó al Museo de Arte Moderno La Tertulia, principal espacio de consagración artística de la ciudad y en relación directa con la élite social y política. No hay, entonces, un interés de los mismos artistas por generar propuestas de integración con la ciudad y se

mantienen dentro de los mismos parámetros expositivos tradicionales (el museo, la galería o el centro cultural) o por lo menos, con el interés de llegar a ellos.

El fenómeno de las galerías de arte en Cali también contribuye a la poca difusión y relación de los artistas con el público de la ciudad. Si bien hubo una proliferación de galerías de arte en los primeros años de la década de los noventa, a mediados de la misma y en relación con la crisis económica generalizada, la mayoría cerraron sus puertas. Entre ellas se destacaron Galería Arte Moderno, Galería Figuras y Galería Artes contemporáneas Jenny Vilá, siendo esta última y luego de un receso de varios años, la única que funciona actualmente.

2. CONSTITUCION DE UN MEDIO ARTISTICO EN CALI.

Lo primero a considerar es que hay muy pocos documentos publicados que nos hablen de la historia de las artes en Cali en las décadas anteriores a 1980. Esto es un indicador de las carencias del medio y del poco interés de todos los actores sociales por investigar y difundir los temas artísticos de la ciudad. No obstante en muchas ocasiones se encuentran referencias a artistas de Cali en publicaciones sobre las artes plásticas en Colombia. Sin embargo los análisis que se realizan desconocen las particularidades de los procesos locales, y se cae en una historia general de las artes en Colombia, como es el caso de *La historia abierta del arte colombiano* de Martha Traba o *Arte colombiano: 3500 años de historia* de Santiago Londoño Vélez.

No pretendo desvirtuar este tipo de trabajos y tampoco quiero caer en un localismo parroquial. Son innegables las relaciones entre los diferentes grupos humanos, entre los artistas y sus producciones en diferentes sentidos y desde distintas latitudes, fenómeno que se incrementa hoy con la globalización. Sin embargo, y si bien las informaciones y bienes que recibimos en el planeta tienden a homogeneizarse, las apropiaciones y traducciones de las mismas varían según el entorno social, político, económico y cultural. Las respuestas y manifestaciones a los atentados del 11 de septiembre en Estados Unidos, la guerra de Irak o los del 11 de marzo en Madrid, son claros ejemplos de las diferencias de lectura y apropiación de la información en contextos diversos. Esta situación motiva a generar miradas más cercanas a lo local, sin perder de vista lo global. Si bien las artes en Cali, sobre todo en los años 90, plantean una relación más estrecha con los fenómenos artísticos nacionales y mundiales, las condiciones del medio en cuanto a lo social y la tradición artística de la ciudad implican particularidades específicas del lugar que es indispensable plantear desde sus orígenes.

Sería materia de otras investigaciones abordar con mayor detenimiento el problema de las artes en Cali durante la mayor parte del siglo XX. Por ahora voy a

recurrir a las pocas fuentes bibliográficas y a los relatos de algunas de las personas relacionadas con la actividad artística que han vivido de cerca parte de esa historia, testimonios recogidos a lo largo de varios años, a partir de charlas informales o de las entrevistas que realicé en el programa Revista Cultural de Radio Calima de Todelar (Cali, Colombia, 2000 a 2003) y del cual fui director y presentador, para generar una observación general del medio artístico y social que antecede al arte de los 90 en Cali.

2.1 Las artes en la primera mitad del siglo XX en Cali.

El inicio de la actividad artística profesional en la ciudad de Cali, se puede datar en el año de 1932, cuando se funda el Conservatorio de Música Antonio María Valencia, la simiente para el actual Instituto Departamental de Bellas Artes, creado por ordenanza del Departamento del Valle del Cauca en 1936. Antes de esta fecha la práctica artística en general y de las artes plásticas en particular se daba en espacios no formales, en los talleres de los pocos pintores de la región. Hay que tener en cuenta que la ciudad de Cali mantuvo una larga dependencia administrativa, política, religiosa y cultural de las ciudades de Popayán y de Santa Fe de Bogotá desde la época colonial. Lo mismo sucedía en el caso de la producción artística plástica, algo que al parecer trascendió hasta los primeros años del siglo XX, período en el cual se constituye el departamento del Valle del Cauca y Cali se convierte en la capital del mismo (inicios de los años 20 del siglo XX).

La introducción de la pintura europea en la región se debe a los españoles. Nutrida, durante el periodo colonial, por temas casi exclusivamente religiosos, estuvo constituida, en gran parte, por obras importadas y, también en su mayoría, ejecutadas por artistas anónimos. El Valle no puede enorgullecerse de nombres famosos: Figueroas, Gregorio Vásquez, Joaquín Gutiérrez, todos ellos pintores capitalinos, contaban en Santa Fe con suficientes pedidos como para no sentirse atraídos hacia región tan aislada como el Cauca.

Ciertamente, las condiciones eran pobres para estimular talentos nuevos. No había ni academias ni talleres en donde aprender la profesión; el lienzo era de mala calidad –solamente de algodón- no había sino pinceles y colores de producción casera. En estas condiciones se importaban cuadros de España (en San Pedro de Buga, hay un óleo atribuido a Murillo), pero la mayoría venían de Quito.²⁰

De estos primeros años, tampoco se conocen espacios de exposición significativos (galerías, museos o centros culturales) y mucho menos un mercado artístico constituido como en los grandes centros urbanos de Europa o América.

...tampoco el siglo XIX produjo pintores locales conocidos, y la importación de obras quiteñas continuó. Uno de los pocos hijos del Valle que llegó a gozar de cierta fama como retratista fue Joaquín Santibáñez, nacido en 1789, en Cali, en donde probablemente murió hacia 1864. Posiblemente aprendió su profesión en Quito, es conocido por un buen retrato de Simón Bolívar y una miniatura del arzobispo José Manuel Mosquera. La capilla del cementerio de Buga guarda algunas muestras de su arte, que es un extracto diluido del romanticismo en boga por esa época.²¹

En cierta medida el siglo XIX no había pasado por Cali. No se había constituido una tradición académica, ni un medio artístico, ni un público para las artes. Es más, incluso se puede decir que esto sólo se va a intentar, en el caso de las artes plásticas hacia mediados del siglo XX, cuando ya se consolidaron las instituciones educativas artísticas, se realizaron los primeros Festivales de Arte de Cali y las primeras Bienales de Artes Gráficas y, sobre todo, se constituyó y consolidó el Museo de Arte Moderno La Tertulia.

²⁰ César Castillo. El arte y la sociedad en la historia de Cali. Cali: Gerencia para el desarrollo cultural, Gobernación del Valle, Agosto 1994. P. 94.

²¹ Ibid. P.95.

2.2 Instituciones artísticas educativas.

Con la creación del Instituto Departamental de Bellas Artes (IDBA) en 1936 y del Instituto Popular de Cultura (IPC), en los primeros años de la década del 40, se establecieron los primeros programas de formación, que si bien no estaban aprobados como carreras profesionales por las entidades que reglamentaban la educación en Colombia, si brindaron un cuerpo formativo que incluían talleres y algunas clases teóricas, principalmente historia del arte. Lamentablemente, para el caso de la formación artística plástica en el IDBA no se encontraron documentos que nos aclaren el tipo de programas o formación antes de finales de los años ochenta, en los archivos de la Facultad de Artes visuales y aplicadas. De acuerdo con los comentarios de algunos de los ex-alumnos de antes de los años ochenta no había un sistema de ingreso establecido, se seguía un programa de talleres secuencial basado en la experiencia de los profesores, con sensibles deficiencias y falta de coherencia y cohesión. Vale la pena anotar que la carrera de Artes Plásticas del IDBA es reconocida por el Ministerio de Educación de Colombia a finales de los años 80 (1989-90) y que su primera promoción es del año 1989, conformada por estudiantes que homologaron los cursos al plan de estudios vigente. Es decir, habían pasado más o menos 43 años desde el inicio oficial de las actividades académicas del IDBA y la aprobación oficial de la carrera de Artes Plásticas.

2.3 Instituciones y eventos artísticos y culturales de difusión y promoción.

Para el año de 1956 se crea La Corporación La Tertulia, lugar de encuentro para intelectuales y artistas de la región y del país, la cual organiza algunas exposiciones. Esta institución comienza a realizar una labor de coleccionismo que va a desembocar en la creación del Museo de Arte Moderno La Tertulia. El museo, que comienza sus labores como tal en los años 60, se establece en su actual sede en el año de 1968, acogiendo diferentes propuestas culturales y artísticas. La

Tertulia es el primer espacio que se consolida en la región para la promoción y difusión de las artes plásticas.

Con el Museo de Arte Moderno La Tertulia como eje de organización se realizan las Bienales Iberoamericanas de Artes Gráficas. Estos eventos recogen la producción gráfica de la mayor parte de los países de Iberoamérica, integrándose Estados Unidos en las últimas versiones. De esta manera se propició la creación de talleres de grabado en la ciudad, estableciendo un medio y un mercado incipiente para este tipo de trabajos. Además, permitieron un necesario y rico intercambio entre artistas y teóricos de las artes del ámbito nacional e internacional, generando un enriquecimiento del medio artístico de la ciudad y la región, posibilitando exposiciones de los artistas de Cali en el exterior. En estrecha relación con los intereses de la empresa privada, en especial de Smurfit Cartón de Colombia y de la Compañía Productora de Papeles, Propal, la Bienal tuvo un apoyo decidido por parte del gobierno municipal y departamental, hasta principios de los años noventa cuando deja de realizarse, por situaciones aún sin precisar.

Los Festivales Internacionales de Arte de Cali, que aún se llevan a cabo tienen su origen en el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali, en 1961. Con ellos se presentan otras opciones para la cultura y las artes en general y para las artes plásticas en especial, al abrirse el Instituto como espacio de exposiciones y eventos culturales y artísticos.

2.4 Galerías comerciales.

El fenómeno de las galerías de arte en Cali es bastante particular. Si bien desde la década de los setentas se encuentran espacios con estas características, los mismos desaparecen rápidamente. De estos primeros espacios el que más ha trascendido es la Galería Ciudad Solar, iniciativa de varios jóvenes intelectuales y artistas de la ciudad encabezados por Andrés Caicedo y Miguel González. En

Ciudad Solar se realizaron las primeras exposiciones de algunos de los principales artistas de Cali, como Oscar Muñoz, Fernel Franco y Ever Astudillo. Si bien este espacio funciona durante pocos años, su importancia radica en ser el espacio de confluencia de las nuevas propuestas plásticas de la región y del país, planteando una apertura técnica, temática y conceptual.

Otro espacio significativo es la Galería Arte Moderno que se mantiene durante los años 80 y finaliza sus operaciones a mediados de los 90. En ella se reúnen propuestas de diversa índole, desde obras muy tradicionales hasta las propuestas de artistas que se consolidan en el medio artístico de Cali como Oscar Muñoz y Ever Astudillo. También obras de artistas internacionales que visitan la ciudad o que se quedan a vivir en la misma, como es el caso de Pablo Obelar (Uruguay). Generalmente los trabajos que exhibía Arte Moderno son pintura, dibujo y grabado.

En los años noventa y como parte de un boom de las galerías en Cali, se destaca la Galería Artes Contemporáneas Jenny Vilá, que diversifica en cierta medida el tipo de obras y de artistas. Exhibe desde los consagrados de la ciudad y el país hasta jóvenes artistas, con propuestas diferentes a las tradicionales. En esta galería tienen algunas de sus primeras exposiciones personas como Wilson Díaz, Elías Heim, José Horacio Martínez, Juan Mejía, Rosemberg Sandoval y Pablo Van Wong, quienes marcan el desarrollo artístico de Cali en los noventas.

En Cali no se puede hablar de un medio o de medios artísticos en términos estrictos. Si bien hay un grupo significativo de productores, que han recibido reconocimientos en el ámbito nacional e internacional, los otros elementos del medio tienen una presencia deficiente. La actividad crítica se ve supeditada a la poca participación en los medios masivos de información y las pocas publicaciones especializadas. Además, hay muy pocos espacios de exposición, con bajos presupuestos (generalmente sólo alcanza para los gastos básicos de funcionamiento). Por otro lado, el mercado artístico es deficiente, ya que hay muy

pocas galerías y muy pocos coleccionistas. En cuanto al coleccionismo considero que es más un fenómeno de consumo que una actividad que se desarrolle con expectativas estéticas. Tampoco hay un público especializado para las artes plásticas. Generalmente las personas que visitan las salas de exposiciones lo hacen de manera esporádica y con pocos elementos críticos, que les permitan acercarse a las obras o a los artistas.

Paradójicamente, en Cali hay una actividad artística que, aunque se desarrolla de manera difícil y en condiciones precarias, ha dado unos frutos muy interesantes. Los artistas de Cali en los noventa con la casi nula ayuda institucional y gubernamental y con el poco reconocimiento social y económico, han generado un movimiento importante en Colombia. A grandes rasgos este grupo posee características particulares, con una relación especial con el devenir de las artes en la ciudad, que se vincula a su pasado inmediato y con lazos innegables con el contexto artístico internacional. Son parte de una extraña, joven e indefinida tradición artística, que responde a circunstancias del entorno, aunque no necesariamente de manera directa.

3. LAS ARTES PLASTICAS EN CALI ANTES DE LOS NOVENTA.

3.1 Artistas de ruptura en la historia de Cali en la segunda mitad del siglo XX.

En la primera mitad del siglo XX, luego del establecimiento de las academias de artes en Cali y la constitución de un medio artístico incipiente, la práctica artística se caracteriza por los cánones tradicionales, con escasas relaciones con los movimientos que durante las primeras décadas marcaron el contexto artístico mundial. Esto se evidencia en las obras iniciales de Edgar Negret, uno de los más importantes escultores colombianos del siglo XX y que realiza parte de sus primeros estudios en el IDBA de Cali. En sus obras tempranas exhibidas en la colección del Museo Negret en Popayán, se pueden apreciar algunos dibujos académicos de figura humana y algunos vaciados en yeso, con una gran influencia de la escultura de Rodin. De su paso por Cali queda en la Sala Beethoven del IDBA un busto del compositor alemán, donde ya se manifestaban sus intereses por la síntesis geométrica de la figura y la valoración del vacío como elemento escultórico, que se va a hacer más intensa en los torsos y otras piezas que también se encuentran en la colección de Popayán. Estas obras fueron desarrolladas aproximadamente entre los años de 1944 a 1950. Hay que anotar que Negret fue alumno de Jorge de Oteiza, escultor español que vivió en Colombia en esos años y que, al parecer, enseñó a Negret algunos libros sobre escultura moderna, sobre todo de la obra de Julio González. Sin lugar a dudas la influencia de Oteiza en el escultor colombiano fue decisiva en su formación, posiblemente más que su relación con el contexto artístico de Cali en los años 40 y 50. No se tienen registros sobre las fuentes o las relaciones del medio artístico de Cali, en los años 40 y 50, con los fenómenos artísticos internacionales. Es así como, la relación con arte europeo, en especial con las vanguardias, no se dio de manera directa y contemporánea.

Con la apertura de las instituciones educativas artísticas se da el desplazamiento de artistas de diferentes regiones de Colombia a Cali. Entre ellos, los hermanos

Tejada (Hernando y Lucy) y Carlos Correa, quienes traen una formación académica y nuevas informaciones sobre las artes del momento a la ciudad. La presencia de estos artistas implica la constitución de una base importante para los jóvenes de los años cincuenta en adelante, como lo mencionan Pedro Alcántara Herrán y Rosemberg Sandoval en sus entrevistas. Son la base para reflexiones en torno a las artes que difieren con lo realizado hasta el momento, sobre todo al papel de lo artístico en relación con lo social. Por ejemplo, no hay que olvidar que Carlos Correa, en la época en que está en Cali, se dedica a la caricatura política o que los Tejada, desarrollan sus trabajos revalorando los sistemas de producción artística tradicionales e involucrando elementos del contexto, tanto en sus procesos creativos como en sus particulares sistemas simbólicos. Lo anterior se evidencia en las obras escultóricas de Hernando Tejada como en *Teresa la mujer mesa*, la cual involucra elementos significativos de la ciudad. En primer término el mito de la mujer caleña considerada como símbolo de belleza. Para Lucy Tejada el resultado fue integrar por medio del collage fragmentos de los diarios de la ciudad.

Es importante entender que el término “ruptura” se refiere en este caso a aquellos artistas o fenómenos artísticos que se oponen a lo tradicional o lo académico. Esto se da con unos cuantos artistas durante el siglo XX en Cali. En términos generales muchas de las personas que trabajan en Cali durante el siglo siguen los lineamientos de la academia y del gusto local, el cual varía dependiendo de las tenues fluctuaciones del incipiente mercado o de las informaciones o modas que llegan desde el exterior. Los artistas que proponemos como de ruptura no pertenecen a la misma generación. Como característica común está su conciencia de los sucesos del arte internacional. Podríamos decir que establecen una relación crítica con el arte universal y con el medio local.

3.1.1 Pedro Alcántara Herrán y la primera ruptura con la tradición.

La presencia de Pedro Alcántara Herrán (Cali, 1942) en las artes plásticas de Cali va a ser muy significativa. Habiendo estudiado en la Academia de San Lucas de Roma (fecha sin precisar) regresa a Colombia a principios de los años 60 y muy pronto es reconocido como uno de los importantes artistas de su momento. Ya en 1963 recibe el premio del XV Salón Nacional de Artistas de Colombia, el cual es la primera distinción, de muchas otras que obtendrá a lo largo de su trayectoria a nivel nacional e internacional.

Con Pedro Alcántara Herrán se da una primera ruptura en la naciente tradición de las artes plásticas de Cali. Si bien su trabajo se desarrolla en medios tradicionales como el dibujo, el grabado y, en algunas ocasiones, en la pintura, se distancia de la representación objetiva tradicional y comienza a involucrar elementos expresivos y simbólicos. Rompe así con la concepción de la representación mimética y con la idea de verosimilitud lógica racional de la imagen. En sus trabajos comienza a jugar lo inconsciente y lo irracional como posibilidades de enfrentarse a la realidad política y social de Cali y de Colombia, y por qué no, de América Latina. "En Cali, Pedro Alcántara alcanza a mediados de los años sesenta reconocimiento nacional con un trabajo neofiguraivo, cuyas implicaciones humanistas y sociales también posteriores en su ciudad."²²

Es desde este terreno epistemológico y ontológico que comienza a plantear nuevos elementos temáticos que rompen con los géneros tradicionales (retrato, paisaje y naturaleza muerta) y que involucran de una manera directa al contexto social y político colombiano de los años 60 y 70. Elementos en relación con la violencia, la desaparición forzada, el desplazamiento y la muerte, se manifiestan en términos de la deformación y rompimiento gráfico de las figuras. A esto se une un marcado interés por las formas de las culturas precolombinas, como parte de

²² Eduardo Serrano. Un lustro visual. Bogotá: Ediciones del Tercer Mundo, 1976. P. 196.

una búsqueda por los orígenes culturales y por otro tipo de sensibilidades.

Alcántara será dibujante e impresor gráfico durante la década del setenta. Trabajos individuales con la insistencia permanente en distintos aspectos de la figura, reivindicación del pasado precolombino (dibujos azules “Hombres corriendo en su tierra”, 1970), héroes populares (Quintín Lame, George Jackson, comandante Ciro, etc., 1970-73) y toda una imagen humana visceral, donde el despliegue técnico parece estar destinado a asegurar permanencia y significado.²³

3.1.2 Segunda ruptura: La generación de los setentas. Presencia de la fotografía en las artes plásticas: Ever Astudillo, Fernel Franco y Oscar Muñoz.

La generación de los años 70, conformada principalmente por Ever Astudillo, Fernel Franco y Oscar Muñoz, estará muy cercana a la fotografía y a la gráfica como medio y como fuente de imágenes. Hay que anotar que en este período se realizan la mayor parte de las Bienales Iberoamericanas de Artes Gráficas de Cali y que estos artistas invitados a exponer y premiados en ellas. Tanto su participación activa en estos eventos, como los posibles intercambios con artistas de otras latitudes, determinan en gran medida el carácter de sus propuestas, sobre todo, el especial interés por la imagen fotográfica y los valores estructurales y fenoménicos de la misma, así como su relación con lo real y lo verosímil. Este interés sobre la imagen, que podría determinarse como filosófico, aunque marcado por un gran empirismo, determina buena parte de la producción artística de Cali, no sólo en los años 70, sino incluso hasta hoy.

Ever Astudillo es uno de los más importantes dibujantes y artistas de Colombia de las últimas décadas. Inicia sus estudios en el Instituto Departamental de Bellas

²³ Miguel González. *Colombia: Visiones y miradas*. Santiago de Cali: Instituto Departamental de Bellas Artes, primera edición, abril 2002.

Artes de Cali y luego realiza sus estudios de postgrado en artes plásticas en la Academia de Artes de San Carlos, en México. Los primeros trabajos de Astudillo, titulados "Homos", tienen cierta relación con los dibujos de Pedro Alcántara Herrán en cuanto al tema representado, sin embargo el sistema de representación cambia, como lo anota Eduardo Serrano:

La intención de comentario de su obra [en referencia a Pedro Alcántara Herrán] encuentra eco en los dibujos románticos de Ever Astudillo, quien con su lenguaje realista y diferente, también habla de problemas sociales al interpretar el carácter empacado de la vida contemporánea, o el paisaje sombrío que caracteriza el urbanismo moderno.²⁴

Los intereses iniciales de Astudillo lo llevan a un tipo de representación mimética en donde se destaca su gran habilidad técnica para el manejo del carboncillo, el lápiz y los demás medios del dibujo, generando sutiles y casi imperceptibles variaciones de tonos, recreando efectos fotográficos y estableciendo un lenguaje que está determinado por aspectos semióticos relacionados con la imagen. El interés de Ever Astudillo esta en relación con lo grafico como posibilidad comunicativa, más que expresiva. Sus líneas, sus manchas, hacen referencia a un código grafico, similar a lo que sucede con algunas obras de David Hockney, o a las preocupaciones de algunos artistas pop, como en el caso de Rauschemberg o Lichtenstein.

Ya en sus primeros trabajos, titulados *Homos*, en donde la figura ocupa gran parte de la superficie apareciendo en primer plano y se evitan los detalles, las siluetas y contornos sugieren la figura humana, envuelta y amarrada, como posibles referencias a situaciones vinculadas con los actos violentos, como la tortura y la desaparición forzada. Mas estas referencias no son explícitas. Están convertidas en signos que aluden a la situación de violencia y, por qué no, a su presentación

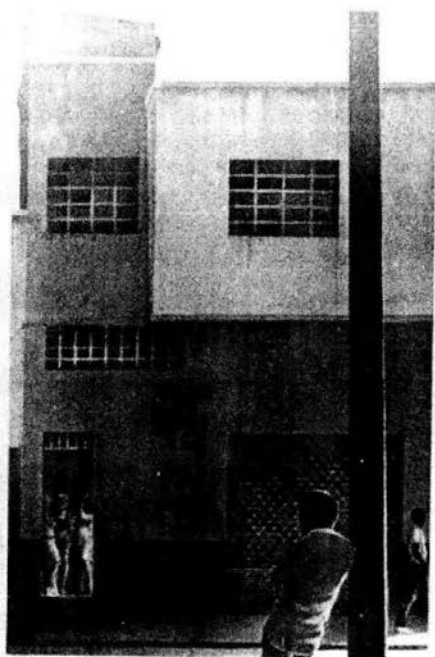
²⁴ Eduardo Serrano. Op. Cit. P. 196.

en los medios masivos.

En los *Homos* se comenzó a sugerir el paisaje urbano hacia los años de 1972-73. Aparece primero la horizontal y luego geometrías que sugieren formas arquitectónicas. Las figuras principales van perdiendo poco a poco espacio hasta que la ciudad se convierte en la protagonista. Es en este momento en que Ever Astudillo decide viajar a México a realizar sus estudios de postgrado.

La presencia de México en la obra de Ever Astudillo es bastante significativa. En primer lugar, se encuentra con una gran tradición artística académica (de casi dos siglos), que le va a permitir refinar su estilo y técnica. En segundo lugar se encuentra con una gran ciudad, con elementos arquitectónicos y urbanísticos modernos. Es así como la presencia de lo urbano y lo arquitectónico adquiere una gran importancia en su trabajo y lo humano se minimiza casi hasta desaparecer. Es la influencia de la gran ciudad, de los grandes espacios, de la monumentalidad arquitectónica y paisajística, y de la luz de México. Finalmente, México le posibilita relacionarse de manera directa con dos de sus principales fuentes iconográficas y artísticas: el cine y la fotonovela, aquellos que había visto en su infancia y adolescencia y que van a marcar su trabajo hasta la fecha.

La fotografía en blanco y negro, tanto de la fotonovela como la del cine, determinan los intereses plásticos de Ever Astudillo. Esto se puede apreciar en su trabajo, no solo por las características materiales y técnicas de sus dibujos y pinturas, sino también en la composición y, sobre todo, por la luz dramática y puntual, que esta-



Ever Astudillo. *Sin título*. 1978. Lápiz sobre papel. 100x70 cm.

ce altos contrastes, resaltando algunos elementos de la escena y las sombras que cargan de misterio su trabajo. En *Sin título* (1978, lápiz sobre papel, 100x70, 1978) encontramos estos elementos. Los personajes, tanto el hombre del primer plano y las mujeres al fondo, están iluminados de tal manera que no pueden ser identificados. La luz solo permite percibir ciertos detalles de las figuras, como las posiciones y su género. Se privilegia, sin embargo, la presencia de la arquitectura urbana, sobre todo aquella asociada con los barrios populares de la ciudad de Cali, el barrio Saavedra Galindo (donde vivió su infancia y su adolescencia Astudillo) o el barrio Obrero. Lo mismo sucede con *Sin título* (1982) en donde, además de lo anterior, se presenta la sensación de movimiento de la figura del primer plano y se acentúa el mismo con la perspectiva de punto de fuga hacia el lado izquierdo, en donde se alcanza a apreciar la figura distante de una mujer. Elementos como la sensación de movimiento, así como el juego de luces y planos, que me permiten relacionar el trabajo de Ever Astudillo, con eventos

comunicacionales que hacen referencia a la semiótica de la imagen y lo distancian paulatinamente de lo expresivo y de lo netamente mimético. Sus obras implican reflexiones en torno a la imagen en sí, a lo fotográfico documental y a las posibilidades que tiene de construir y alterar una realidad.



Ever Astudillo. *Esquema I*. 1992. Óleo sobre tela, 180x200 cm.

De otra parte, en *Esquema I* (1992, óleo sobre tela, 180x200) encontramos una yuxtaposición de imágenes, un juego de realidades propio del collage fotográfico o del fotomontaje. Este tipo de obras nos proponen una continuidad reflexiva, en donde se aborda lo fotográfico no sólo como posibilidad documental, sino también como artificio o juego poético visual.

Si bien Ever Astudillo se mantiene fiel a los materiales tradicionales del dibujo y con ellos genera propuestas nuevas y diversas, Oscar Muñoz (Popayán, Colombia, 1951) varía las condiciones materiales de sus obras y las condiciones receptoras e interpretativas de las mismas. Los primeros trabajos de Oscar Muñoz registran espacios íntimos de inquilinatos (vecindades) de la ciudad de Cali. En

ellos recrea atmósferas, materiales, espacios y tiempos de lugares de clase media o baja, que son a la vez documentos colectivos y privados. Más adelante, en *Cortinas de baño*, experimentará con superficies como el plástico y con procedimientos novedosos para su momento como el aerógrafo, acercándose cada vez más a lo íntimo y sobre todo, a reflexiones en torno a la imagen y su relación con lo real. Cortinas de baño es una serie en donde la figura humana aparece representada de tal manera que genera la ilusión visual y al mismo tiempo esta ilusión se ve cuestionada por el anverso del soporte que evidencia el efecto óptico y la ausencia física del personaje. Metáfora de la imagen en oposición a la realidad, Cortinas de baño extienden sus posibilidades significativas al contexto, en términos de una realidad construida y alterada, y que comienza a implicar al espectador y a la recepción en el entendimiento de la obra, procesos que pueden vincularse con los *mass media*. *El Aliento*, una serie de obras que implican definitivamente lo fotográfico, al estar constituida principalmente por foto serigrafías impresas sobre metal con un material graso, implicando la acción del espectador que con su aliento evidencia la imagen, que en algunos casos son rostros de personas desaparecidas. *Los Narcisos*, precedidos por dibujos que remiten al agua y que hacen parte de otra serie, son representaciones de la imagen del artista sobre el agua, que de diferentes maneras alteran la imagen en el proceso de evaporación o en la interacción de los espectadores y el mismo artista, generando lo que podríamos considerar un ruido informativo visual.

Fernell Franco (Cali, 1942) comienza desde muy temprano con la fotografía, en relación con la reportería gráfica y la moda. Sus primeras exhibiciones artísticas las realiza en Cali al inicio de la década de los setentas con las series *Prostitutas* y *Bicicletas*. En estas primeras series comienza a evidenciar el problema de la realidad fotográfica cuando, altera de manera significativa las imágenes generando repeticiones, quemados y yuxtaposiciones, a partir de las manipulaciones en el laboratorio.

En términos generales, E. Astudillo, F. Franco y O. Muñoz, establecen una mirada

desde lo íntimo hacia el contexto. Con sus trabajos, que se acercan al documento, introducen el tema de lo urbano, de lo marginado social, a la esfera artística en Cali. Igualmente generan reflexiones sobre el problema de la imagen, en relación con lo real, de dos maneras diferentes: en primer lugar, la realidad de la imagen en sí como documento objetivo, realizando una crítica a lo fotográfico y su pretendida objetividad (paradigma hoy ya suficientemente superado) y, en segundo término, a la imagen como posible constructor de realidades, o más bien, de ficciones. Otro elemento significativo es la introducción de reflexiones de orden semiótico y estéticos, de la valoración de lo íntimo en relación con el contexto social, político y económico. Los tres artistas, de diferentes maneras y en diferentes contextos, realizan una labor docente significativa para la formación de las siguientes generaciones. Esto determina, en gran medida, el carácter de las artes visuales en Cali, sobre todo por la relación con lo fotográfico, que se mantiene hasta la fecha.

4. ARTES PLÁSTICAS DE LOS NOVENTAS, EN CALI. EL ESTABLECIMIENTO Y DESARROLLO DE NUEVOS VALORES.

Si algo caracteriza la actividad artística, en la segunda mitad del siglo XX en el mundo, es el desplazamiento de los centros artísticos tradicionales y la ruptura de los sistemas hegemónicos. Europa fue el centro cultural y artístico mundial desde el Renacimiento, con la expansión geográfica y cultural de los países de ese continente, hasta mediados del siglo, cuando finaliza la segunda guerra mundial. Con motivo del conflicto muchos de los intelectuales y artistas europeos se desplazaron a América, en especial a Estados Unidos, Brasil y México.

Además, el estado norteamericano implementó políticas con el fin de promover las artes, como el Proyecto Federal de Arte de 1930. Durante las primeras décadas del siglo se constituye el Museo de Arte Moderno de New York, que pronto se convertiría en la nueva meca del arte internacional. En este nuevo marco, el Expresionismo Abstracto y el Pop-art y las tendencias conceptuales constituyeron los ejes de desarrollo de las artes internacionales desde la década del 50 hasta la del 70. Desde la década del 60 se comienza a plantear la muerte del arte (muchos autores, entre ellos Arthur Danto) y de la pintura de caballete (aunque esta había sido proclamada desde algunos movimientos de vanguardia, como Dadá y Muralismo Mexicano). El avance de las comunicaciones y en las investigaciones sociales, en especial de la antropología, generaron un cambio en la mirada eurocentrista y se comenzaron a valorar las producciones estéticas de otras culturas. Desde los años 80 se comienza a abrir el medio artístico y el mercado del arte a propuestas de artistas que vienen de las minorías étnicas y sexuales en los Estados Unidos, lo que se va a extender globalmente.

Esta apertura del medio artístico y el mercado propició una situación caracterizada por la proliferación de circuitos, de sistemas de validación, producción y creación, de exposición, difusión y circulación de las obras. Como consecuencia de lo anterior, se genera una mayor aceptación de las diferencias culturales, sociales y

artísticas y una mayor independencia de la periferia, lo que implicó el aumento de la presencia de artistas, curadores, comisarios, historiadores y teóricos de las artes, de regiones antes olvidadas por el *main stream* (como es el caso de África, Oceanía, Asia y América Latina) en los principales eventos artísticos mundiales, como es el caso de las Bienales de Venecia y Sao Paulo o de la Documenta de Kassel, o la realización de eventos artísticos de importancia internacional en lugares remotos e insospechados como Johannesburgo, Albania, Indonesia, India, Perú y Dakar.

En el caso de Cali, las tendencias artísticas y las preocupaciones de la década del noventa van a afectar el medio artístico de manera tangencial y relativa. El avance de las comunicaciones, en especial de la televisión por satélite y del internet, permitieron un acceso casi inmediato a la información cultural y artística global. También la llegada de publicaciones especializadas como es el caso de las revistas *Lápiz* y *Art Forum*, que complementaron la información de publicaciones como *Art Nexus* y *Art in America*, que circulaban desde los años 80. Además, la llegada de libros de arte, en especial los publicados por editorial Taschen, que inundaron el mercado colombiano desde principios de los 90.

Los cambios en las artes a nivel global así como el mayor y mejor acceso a la información propician un cambio de los planes de estudio y de los programas del IDBA. Ya en la reforma de educativa de 1988 se integró un nuevo eje de materias, que va a denominarse Medios Audiovisuales y que además de reorganizar y ampliar el campo de Fotografía, anexó nuevas materias como Introducción a la computadora, Nuevos medios y Apreciación del cine. Del viejo plan de estudios desaparecen los talleres asociados a la cerámica como Torno, Modelado y Moldes. También desaparecen Química, Decoración y Taller Nuclear. Además, se redistribuyen y reorganizan las materias teóricas, como Semiología y Lingüística de primer semestre, que va a pasar a denominarse Semiología, ubicándose en el semestre 4; Psicología del arte, que antes ocupaba 2 semestres, se va a denominar Psicología de la forma y el color, sólo en el primero; Historia Social del

arte va a seguir siendo un eje fundamental de la formación, aunque va a perder su denominación social para acercarse más a una Historia del Arte, de carácter universal y general. Finalmente, materias como Teoría de la Comunicación e Historia del arte latinoamericano desaparecieron para dar paso a Estética, ubicadas entre los semestres 2 y 3, y Electivas y Crítica entre los semestre 7 y 10. Además se incluyó el aprendizaje del inglés como idioma extranjero.

Todos estos cambios se dan con la llegada de Doris Salcedo, una de las más importantes artistas colombianas de las últimas décadas, como Directora de la Escuela de Artes Plásticas. Su presencia en la ciudad y en escuela implicó modificaciones en la planta de profesores y la intensificación de la relación con las demás ciudades del país, sobre todo con Bogotá. En la nueva planta profesoral se destacan nombres como Liliana Durán, Jorge Reyes, José Alejandro Restrepo y Jaime Franco. De los antiguos profesores, permanecieron y aportaron al nuevo proyecto Oscar Muñoz, Ever Astudillo, Miguel González y Héctor Fabio Oviedo.

Además, y por la presencia de Salcedo en el instituto, muchos de los artistas más importantes de Colombia llegan a Cali a dictar seminarios y a exponer. Entre ellos se pueden destacar Miguel Angel Rojas, Danilo Dueñas, Víctor Laignelet, Antonio Caro, León Trujillo, Enrique Jaramillo, Beatriz González y Carolina Ponce de León, (esta última, crítica de arte y curadora), entre muchos otros.

Es así como, el final de la década de los 80 y los primeros años de la década del 90, propone para Cali un movimiento de artistas y exposiciones que sin duda enriquecieron el panorama de las artes en la ciudad y refrescaron la academia. Nuevos procedimientos, nuevas informaciones y, sobre todo, nuevas ideas y reflexiones sobre las artes, se gestaron desde el IDBA. De esta manera, se fortaleció la práctica de la pintura, la escultura y el dibujo, y se establecen la instalación (en los primeros años del 90) y la performance (en la segunda mitad de la década), como prácticas aceptadas e integradas a lo artístico. Como resultado o parte activa de estos primeros cambios en la academia y en el medio artístico se

va a encontrar a tres artistas que liderean y representan de manera significativa a las artes de los 90 en Cali: José Horacio Martínez, Rosemberg Sandoval y Pablo Van Wong. Estos tres artistas desarrollan una fructífera actividad en la región y en el país, con importantes proyecciones internacionales, desde el final de la década de los 80 y durante toda la década de los 90.

4.1 Rosemberg Sandoval.

Rosemberg Sandoval (Cartago, Valle, 1959) comienza a exponer a principios de la década de los 80, teniendo un gran impacto en el medio artístico regional durante todos los noventa. Su formación la realiza en IDBA entre 1977 y 1981, teniendo como a maestro Carlos Correa, importante artista colombiano de la generación de los 30. Muy seguramente, de Correa toma ideas que relacionan al arte con lo social y con lo psicológico, principales derroteros de sus trabajos, que lo vinculan con muchas de las propuestas artísticas internacionales, sobre todo, con el Accionismo vienés y con Fluxus.

Los compromisos sociales y políticos de Sandoval se evidencian en los materiales que escoge para sus obras y los procedimientos que selecciona a la hora de realizar sus objetos o sus acciones. Generalmente toma materiales de desecho, fluidos corporales, elementos orgánicos o personas de sectores marginados de la sociedad. Ya ahí plantea un primer vínculo con lo social, como es el integrar a una esfera de poder, representada por el medio artístico, elementos que son generalmente relegados, segregados o desechados. Dota a estos elementos (incluyendo a las personas) del elemento estético lo que implica una resignificación de lo real y un señalamiento eficaz y crítico. Como parte de sus acciones y en consonancia con sus inquietudes, en 1988 publica un pequeño manifiesto en el cual aclara esta posición social y política, a la vez que estética y artística, al decir:

Soy el acceso de la clase social baja al movimiento artístico visual

colombiano. Con este foco de ideación, juicio, memoria y voluntad pretendo desde la precariedad clandestina y con una estética de ofensiva poner en crisis los aparatos culturales, utilizando los medios más eficaces de significación como mi propio cuerpo: perseguido, torturado o mutilado. Escribiendo con algún cadáver humano, de precedentes sociopolíticos en pisos y muros de sitios privados o públicos hasta gastarlos.²⁵

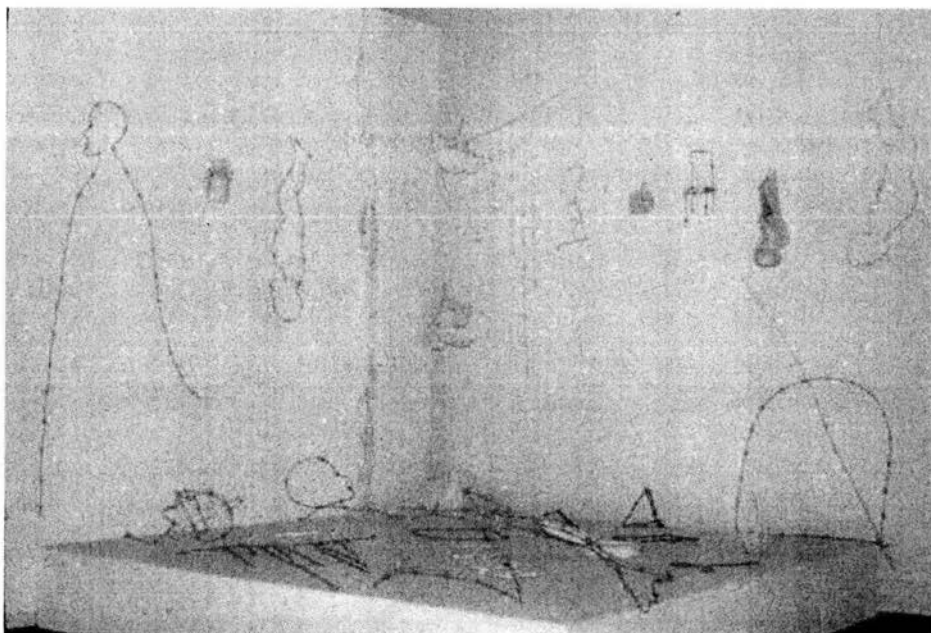
Coincidiendo con sus planteamientos, Rosenberg Sandoval realiza hacia 1991 un proyecto que titula *El mugre como categoría moral*, que implicó la realización de diferentes objetos y acciones con elementos de desecho encontrados en la calle. De este proyecto exhibió en su retrospectiva del MAM La Tertulia (2001) la pieza titulada *Alcalde popular*, que consta de una serie de varillas de hierro las cuales atraviesan zapatos evidentemente deteriorados por el excesivo uso. Con ella, Sandoval recurre a la metáfora para hablarnos de la condición humana y de la relación del individuo común con el poder. El poder político, encarnado en la figura del alcalde es a la vez la fuerza desgarradora y figura paterna. La opresión se hace manifiesta por la relación de los materiales y por la ejecución de la misma obra. La rigidez del metal se contrapone a la debilidad, fragilidad y deterioro de los zapatos, los cuáles han sido perforados violentamente por las varillas. Dos acciones de finales de los 90 se relacionan directamente con las inquietudes sociales del artista. La primera es *Baby street*, realizada por primera vez en el segundo Festival de Performance de Cali, en la cual limpia a un niño habitante de la calle, con alcohol y gasas, las cuales son exhibidas en las paredes del lugar como si fueran sudarios o dibujos. Esta acción la repite en el marco de la exposición *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. La otra acción es *Mugre*, realizada para el Tercer Festival de Performance de Cali, esta vez en el Museo de Arte Moderno La Tertulia, en la cual realizó un dibujo en las paredes y una mampara del museo, frotando a un indigente que cargó desde la entrada del museo hasta el sitio en que terminó la

²⁵ Miguel González. Rosenberg Sandoval. Cali: MAM La Tertulia, 2001. P.6.

acción. Con estas intervenciones, el artista plantea de manera directa la relación dialéctica entre lo político y social, encarnado en la institución artística, y lo proletario, la gente común, el lumpen, generando una irrupción en los dos ámbitos, operando como un conector de estas dos realidades que si bien coexisten e interactúan, se mantienen distantes e indiferentes.

En cuanto a lo político, las obras de Sandoval hacen constante referencia a situaciones involucradas con la violencia física y psicológica y a acontecimientos locales, nacionales e internacionales. En *Objeto Cura* de 1984, interviene un mapa de Centro América con parches curitas, en una clara referencia a la situación social y política convulsa de la región. Lo mismo sucede, pero con mayor relación a la situación política en Colombia, con acciones como *Síntoma* (1984) en la cual realiza una serie de textos en las paredes del Museo Antropológico y Pinacoteca de Guayaquil (Ecuador) utilizando un fragmento de piel humana y sangre. La piel, como símbolo de lo íntimo, de lo privado, de lo corporal, de lo frágil, se opone y a la vez que se relaciona con lo público, con el graffiti, con la resistencia política urbana.

En 1984 participa en la Jornada Nacional de Artistas por la paz, evento promovido por el gobierno del presidente Belisario Betancourt, con una acción en el espacio público que tituló *Caquetá* (el lugar escogido fue la plazoleta de San Francisco, sede del gobierno departamental y lugar en donde se encuentra el convento y la iglesia del mismo nombre). La referencia a una zona con grandes y graves conflictos sociales y bélicos, así como el uso de materiales como telas blancas, una ambulancia, sangre humana, aunados al enfrentamiento directo con el público en un espacio demarcado por el poder político y religioso, establece una relación compleja de factores que se integran a la performance y que generan cuestionamientos diversos, tanto al evento mismo como a la función de lo artístico y a la relación con las circunstancias sociales y los compromisos éticos de los artistas con el país.



Rosemberg Sandoval. 1985. *Children's room*. Instalación.

A manera de emergencia (1985), es una pieza que hace referencia al primer atentado terrorista en la ciudad de Cali. Está realizada con los fragmentos dejados por una bomba en el centro de la ciudad, como son un trozo de la banqueta, residuos de vidrios y clavos, provenientes del lugar del desastre. Los materiales plantean por sí mismos una situación de inestabilidad que se reafirma con la manera en que Sandoval construye la pieza, al unir los vidrios y los clavos al bloque de cemento. Es así como se supera lo documental, logrando establecer una relación directa y emotiva con el hecho violento, involucrando al espectador no sólo en lo psicológico, sino además en lo político.

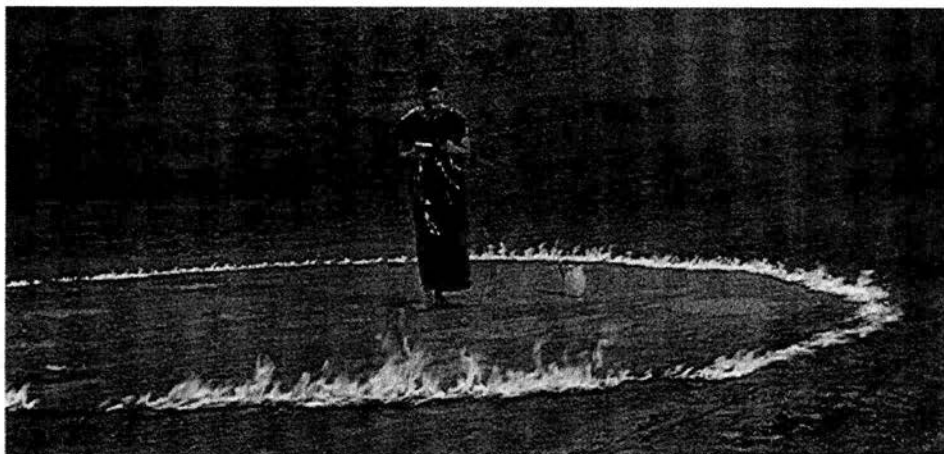
También de 1985 encontramos la acción *Bolívar ahora*, en la cual interviene el monumento al libertador de la antigua Plaza Mayor de Bogotá, teniendo como intención "la re-presentación como poder, la extensión de la estructura política y el

re-desplazamiento de la historia²⁶. *Villa pum pum* (Casa Proartes, 1997) es una instalación que se refiere a la situación de violencia en Cali, sobre todo en lugares deprimidos. Utilizando principalmente la hoja de higuera, planta de uso popular de la cual se extrae veneno, Rosemberg Sandoval genera un ambiente que inquieta y perturba. Los objetos, acciones e instalaciones que abordan los problemas políticos en este artista tienen como característica común la relación del individuo, desde lo físico y lo psicológico, enfrentado con lo institucional, con el poder.

Lo psicológico es otro de los temas que aparecen con frecuencia en la obra Rosemberg Sandoval. Vinculado desde sus primeros trabajos con ambientes que recuerdan al ámbito de la medicina, como por ejemplo en *Extensión* (1981), donde recurre al uso de objetos como sábanas de hospital, sondas y fluidos corporales como sangre y orines. Genera con estos materiales situaciones que perturban y alteran al espectador, que lo llevan a estados de reflexión íntima y emotiva. Es el caso de *Actos y situaciones*, serie de tres performances que realiza en 1982, junto con María Evelia Marmolejo, en la galería San Diego de Bogotá, utilizando vísceras, sangre, papeles periódicos y otros elementos. Si bien en muchas de sus acciones se manifiestan inquietudes sociales y políticas, paralelo a éstas se plantean situaciones que abordan lo psicológico. En cambio en otras obras este elemento pasa de la relación con lo público a situaciones que tienen que ver más con la vida privada del artista. Entre 1987 y 1988 realiza un objeto que titula *Puñal* y que es el resultado de agredir la foto del padre con un instrumento corto punzante. Para 1992 realiza la acción *Yagé* (raíz utilizada por los indígenas del sur de Colombia para entrar en trance), en la cual realiza una acción con indiscutibles tintes rituales y religiosos, para la cual empleó un crucifijo, una cuchilla adherida al mismo, un círculo de telas a las cuales prende fuego durante la lectura de un texto. Herido en su estómago y bebiendo su propia sangre, Sandoval pretendió llegar a un estado de trance que le permitiera establecer una relación diferente con

²⁶ Idem. P.4. Citando al artista.

su propio ser.



Rosemberg Sandoval. 1991-1992. *Yagé*. Performance.

Como parte de estas inquietudes que se acercan a la autoterapia, *Dibujos íntimos* (1995-2001) muestran gráficamente diferentes estados de ánimo, a la manera del expresionismo abstracto. Finalmente, en *Rose-Rose*, acción que realiza para el cuarto Festival de Performance de Cali y en la cual deshoja y rompe una gran cantidad de rosas, de manera a la vez violenta y delicada, el artista aborda su intimidad en el espacio del museo generando estados de emoción.

Rosemberg Sandoval es de los primeros artistas de Cali que utiliza el objeto, la performance y la instalación de manera continua, coherente y consistente. La unión de las inquietudes sociales, políticas y psicológicas hacen parte de un sistema artístico elaborado a partir de sus experiencias con el arte y con la vida. En los trabajos de este artista encontramos un fuerte lazo que une y reúne incesantemente circunstancias diversas, planos de realidad disímiles y generalmente separados, que al encontrarse plantean nuevas lecturas y posibilidades de lo real. En esto se basa el carácter poético de los objetos, los espacios y las acciones de Sandoval. Descontextualiza y recontextualiza. Resignifica alterando los sistemas preestablecidos. Subvierte los órdenes sociales

y artísticos. Comenta, critica y poetiza la barbarie, el dolor, la muerte, la marginalidad, la pobreza, en fin, todo aquello que puede parecer inaceptable o fuera de las reglas sociales. Rompe con lo políticamente correcto, con la moral relativa y se sitúa en un campo paralelo, como en una especie de plataforma a la vez comprometida y distante, en una trinchera desde la cual parece invencible. Se vincula así a situaciones sociales y políticas de Cali y de Colombia en los 90, como es el aumento de la violencia, la marginación de grandes grupos de población y el aumento de la pobreza, todo esto en relación con el poder social político y económico.

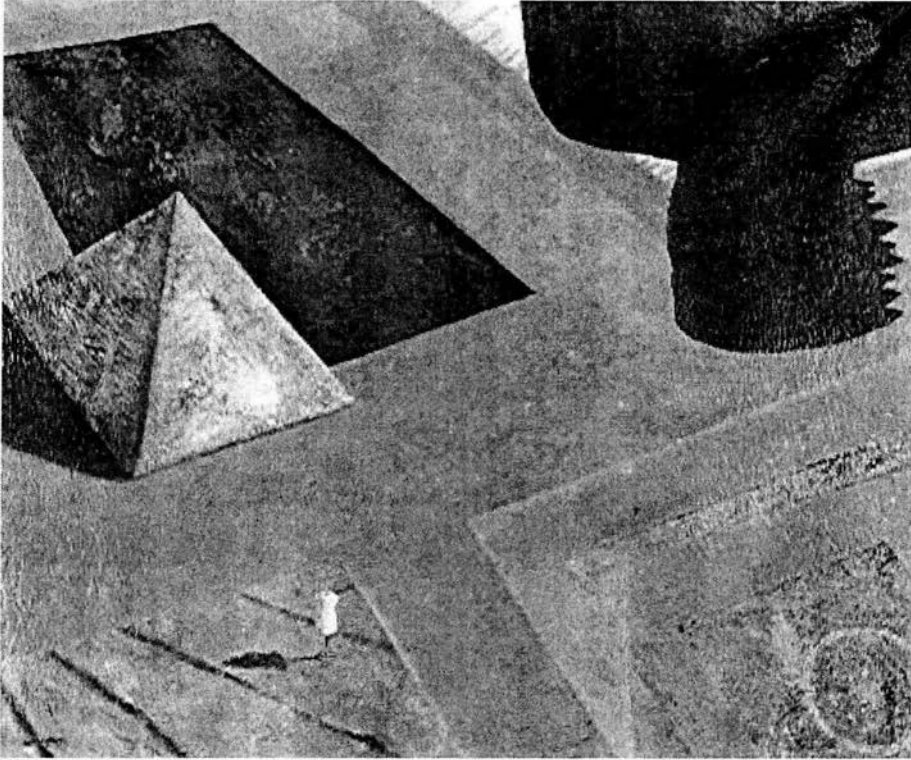
4.2 José Horacio Martínez.

El tiempo, el espacio, la materia, la memoria, la historia del arte y las relaciones con el contexto local y global, son parte de las preocupaciones manifiestas en la obra de José Horacio Martínez (Bugá, Valle, 1961). En sus trabajos podemos encontrar diversos elementos iconográficos e iconológicos, que sin ser evidentes, plantean las diferentes inquietudes de este prolífico artista. Martínez es uno de los mejores pintores de Colombia en la última década. Al menos así lo demuestra la cantidad y calidad de exposiciones y obras producidas desde el final de los años 80, como los reconocimientos artísticos y sociales recibidos. Entre ellos, vale la pena destacar el primer premio del Salón Nacional de Artistas de 1994 y el premio como el mejor pintor de Colombia de los años 90, otorgado por el Banco Interamericano de Desarrollo en Cartagena (Colombia) en el año 98.



José Horacio Martínez. 1990. *Visión relativa de la unidimensionalidad*. Mixta sobre tela. 95x88cm.

Su trabajo ha marcado de manera significativa el panorama de las artes plásticas en Colombia. Con él se establece un vínculo necesario con el retorno de la pintura, fenómeno global que se fragua como respuesta a las tendencias conceptuales de las décadas del 60 y del 70, sobre todo en América Latina. En los trabajos de Martínez se pueden encontrar elementos formales y conceptuales que lo relacionan tanto con los italianos de la Transvanguardia, como con los nuevos expresionistas alemanes, con el Hiperrealismo internacional, así como con algunos artistas de Estados Unidos de los ochentas y noventas. Sin embargo su obra nos habla de circunstancias de su vida, de la relación con lo histórico artístico, con la pintura en



José Horacio Martínez. 1991. *El silencioso paso de la luz camino hacia ti*. Óleo y tinta sobre lienzo.

sí misma y con el entorno, desde su privilegiada posición de artista de la periferia. Distante de las fuentes y de los originales, pero con un conocimiento extenso y profundo de la historia del arte, José Horacio Martínez reinventa la pintura, experimentando nuevos medios y diferentes técnicas para lograr posibilidades artísticas inéditas. Conciente de su posición, establece una distancia crítica que al mismo tiempo lo ubica en su contexto y lo relaciona con el arte mundial, recurriendo, por un lado, a los medios que le ofrece su entorno para realizar sus obras, así como planteando espacialidades y cromatismos propios y, recurriendo, por el otro, a las citas de diferentes autores.

Entre los primeros trabajos de José Horacio Martínez podemos destacar *Visión relativa de la unidimensionalidad* de 1990. Esta obra, como muchas otras de este

tiempo, está caracterizada por la alteración de planos y la yuxtaposición de tiempos. Ya en este trabajo se comienza a manifestar el especial interés y uso del soporte (lienzo sin bastidor), la materia pictórica (que no necesariamente son los pigmentos tradicionales), donde se plantea a la pintura como un proceso directamente vinculado con la vida. José Horacio pintaba, y aún pinta, colocando el soporte sobre el piso, estableciendo una relación panorámica y diversa en términos de espacio y rompiendo con las coordenadas tradicionales de la pintura (el arriba y el abajo, la izquierda y la derecha).

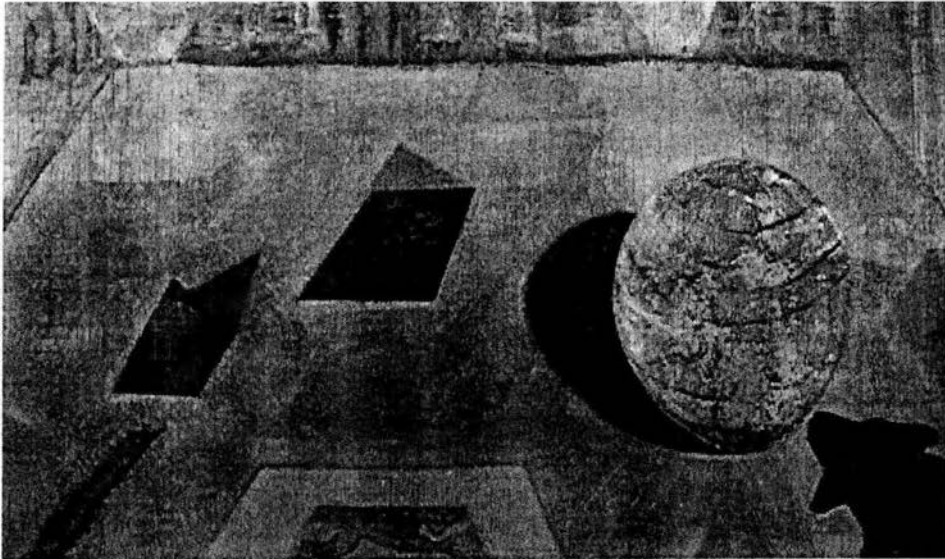
El espacio va a ser una de las constantes preocupaciones del trabajo de J.H. Martínez. Si bien en sus primeras obras éste se manifiesta como algo caótico y convulso, desde 1991 hasta 1993 se va a caracterizar por recurrir a una perspectiva geométrica, principalmente con vista aérea. Es así como el espacio representado adquiere una monumentalidad que se refuerza por la aparición de elementos como esferas, cubos y pirámides, que hacen referencia a lo arquitectónico y que se relacionan a figuras de pequeño formato, planteando una posible escala, en donde lo humano es ínfimo. La monumentalidad del espacio se reafirma por la presencia de personajes en primer plano, generalmente pintados con tonos oscuros y en posiciones extrañas (algunas veces aparecen boca abajo desde la parte superior, en otras ocasiones surgen de uno de los lados de las pinturas). Esto se evidencia en obras como *El silencioso paso de la luz camino hacia ti*, de 1991, en *Geoquímica y abundancia de flúor*, de 1992 y en *Oxifilia* de 1993.

Para 1991, la obra de Martínez Méndez tiende hacia una mayor prolijidad y al refinamiento, lo que implica una economía de elementos y una mayor definición del espacio y el tiempo. Esto se puede apreciar en *El silencioso paso de la luz camino a ti* (1991), en donde a las vistas aéreas se contraponen la presencia rotunda de una figura negra, que baja desde la parte superior izquierda de la pintura. En el paisaje de fondo se visualizan dos elementos: una pirámide, que remite a lo arquitectónico, a lo antiguo y a lo místico, y un maniquí con formas

femeninas, como objeto del deseo. Estos elementos, así como la presencia de la luz y demás signos que ubica sobre el cuadro, nos abren múltiples posibilidades de lectura, en donde lo personal y anecdótico se transforma en algo universal o global.

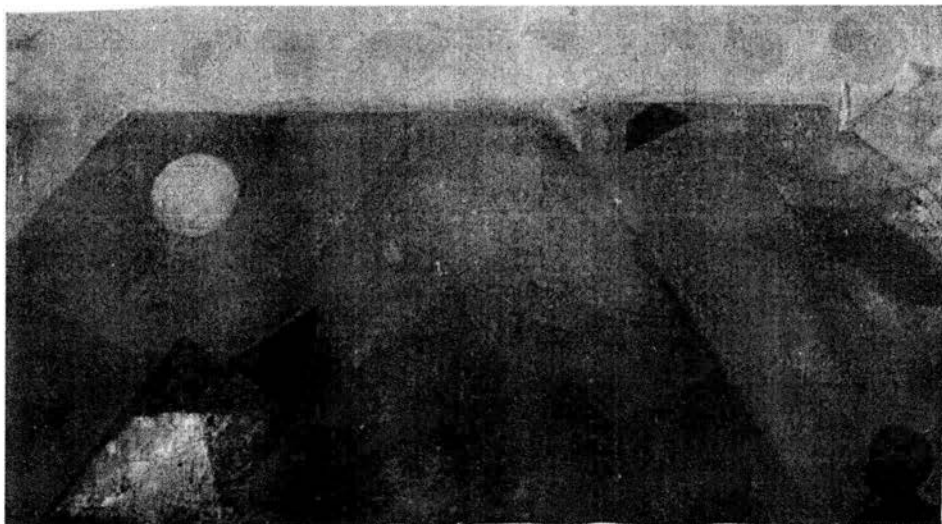
Un elemento significativo se presenta en las obras de José Horacio Martínez, desde 1992: la retícula esgrafiada con punzón sobre la pintura, que plantea tanto un elemento de orden racional como de fragmentación. *Geoquímica y abundancia de flúor* y *Halos de alteración silencio I*, las dos de ese año, anuncian lo que se va a evidenciar con mayor fuerza en obras posteriores. La retícula es símbolo del orden racional que pretende imponerse sobre el caos pictórico; la razón que pretende imponerse a la existencia y al acontecimiento. Se genera una relación dialéctica entre lo azaroso, lo caótico y lo experimental de un lado, y un orden racional, que se impone a fuerza. Con esta estructura reticular se van a determinar fragmentos posiblemente controlables que se oponen a lo inconmensurable del espacio representado, determinado por la presencia de elementos arquitectónicos y algunos elementos iconográficos, y a un espacio pictórico, determinado por las zonas de color y las cantidades y densidades del material dispuesto sobre la tela.

El hecho de que la retícula sea producto de la acción del artista con un punzón, en un acto que tiene que ver más con el despintar, propone una reflexión trágica que enfrenta lo real y el carácter ilusorio de la pintura, evidenciando las capas del material y el lienzo, con todos sus accidentes. Es así como, José Horacio Martínez



José Horacio Martínez. *Geoquímica y abundancia de flúor*. 1992. Acrílico, tinta y óleo sobre lienzo.

pone en cuestión el medio en que trabaja, establece una distancia crítica entre el acto de representar, la materialidad pictórica y lo real tangible de su experiencia vital. En este sentido, el uso de diferentes medios y materiales, como el óleo, el acrílico, las tintas y el collage, sobre todo de imágenes fotográficas, así como el prescindir de bastidores como soportes de sus telas, nos hablan de las inquietudes en torno a lo real y su representación, a ese misterioso acto de trasladar elementos de mundos diferentes de lo tridimensional a lo bidimensional (y viceversa), que parecen confluír en la superficie de sus obras. Las telas, adosadas directamente a las paredes de las diferentes salas en que exhibe en esta época, parecen querer traspasar físicamente el plano bidimensional y abordar el espacio físico tridimensional del lugar. Es así como, Martínez plantea reflexiones entre la obra de arte y lo real, en donde el contexto actúa sobre la obra y la obra sobre el contexto, modificándose mutuamente.



José Horacio Martínez. *Oxifilia*. 1993. Mixta sobre tela. 160x300 cm.

Igualmente, la relación de lo caótico y azaroso (la disposición primigenia de los pigmentos sobre la tela) enfrentado con lo racional e impuesto por la fuerza (la retícula esgrafiada), puede convertirse en una metáfora de la vida, no sólo en términos existenciales íntimos, sino también en la relación del individuo con los órdenes sociales y políticos. Hay que recordar que la situación de Colombia y de Cali, sin olvidar el contexto global (la guerra del Golfo Pérsico, por ejemplo), tiende a deteriorarse. Son evidentes las pugnas sociales y existenciales de la gente de Colombia, en su diario vivir. O en el contexto global, la situación precaria de los ciudadanos en relación con un nuevo orden mundial, post guerra fría, con una avance significativo de la tecnología y de las mega industrias multinacionales, el debilitamiento de muchos estados nacionales y el desarrollo de la globalización económica y cultural. Todos estos eventos fueron considerados en este momento en la producción de este artista.

Para 1994, el artista limita sus colores básicamente al blanco, el violeta y el dorado. En cuanto al espacio, prescinde de la perspectiva euclidiana y da mayor énfasis a una espacialidad pictórica que él planteaba como “newtoniana”

provocada por la presencia y peso de las figuras y de algunos elementos arquitectónicos o por algunos sutiles cambios de tono y de textura en la superficie de sus telas. De este momento se destaca la obra *Eritis sicut dei, Seréis como dioses* (1994), con la cual gana el primer premio del Salón Nacional de Artistas en Colombia. En ella, las relaciones de espacio se limitan a la figura oscura, la presencia de una silla dibujada con grafito y un brazo y una mano recortados y pegados sobre lienzo. En cuanto al fondo, aparecen una serie de elementos producto del azar. Martínez dispuso sobre la tela superficies acuosas sobre las cuales deja caer considerables cantidades de óleo, disuelto en diferentes solventes, para luego dejarlo secar durante días. Controló el proceso y la disposición de las capas de pintura, sin que existiera ninguna intencionalidad previa. Utilizó la acción de la gravedad y la repulsión mutua del agua y el aceite como principios ordenadores y permitió las reacciones químicas entre los diferentes materiales, llegando incluso a oxidaciones y otro tipo de degradaciones. Como resultado de esta continua labor, en donde el tiempo de elaboración nos denota una importante preocupación por el proceso en relación con el resultado final, la materia pictórica se asentó, generando acumulaciones significativas del material en ciertas partes y dejando a la vista algunas zonas de la tela. Sobre esta superficie aparentemente caótica e indiscutiblemente vital, dispuso los elementos iconográficos, para luego intervenir el resultado con la cuadrícula esgrafiada antes mencionada.

En las obras del 94, Martínez recurre a sus recuerdos de infancia y a situaciones de su vida personal, sin olvidar las circunstancias del entorno local, nacional e internacional. Sin embargo, su lenguaje se ha tornado cada vez más refinado y poético, aumentando las posibilidades de lectura y de significación y liberando a la obra de lo netamente anecdótico. La pintura en sí misma tomó cada vez mayor presencia, casi hasta convertirse en un fenómeno desprovisto de cualquier intención literal. Su poética de mediados de los 90 está determinada, más que por elementos iconológicos, por los diferentes procedimientos técnicos, por la nueva concepción del espacio y por la intervención del tiempo.



José Horacio Martínez. 1994. *Eritis sicut dei o Seréis como dioses*. Óleo, acrílico y collage sobre lienzo. 179x275 cm.

Además de *Seréis como dioses*, *En la plenitud del día* (1994) refuerza los distintos elementos mencionados con anterioridad y propone nuevas circunstancias en la obra de este artista. Sobre un fondo casi monocromo de tonalidades muy cercanas al blanco, dispone a la manera de tenues sombras diferentes elementos (un árbol, una palmera, una figura que remite a una escultura y el posible fragmento de una máquina, posible cita a la obra de Francis Picabia). En el centro ubica una pequeña figura humana, que parece correr en medio de un desierto luminoso. El sentimiento de soledad e indefensión es evidente y aterrador. La luz apabullante no sólo aplanar y desfigura lo real, sino que además enceguece. Es la luz característica de Cali, al medio día, pero también puede ser la luz de la verdad, casi que en los mismos términos del mito platónico de la caverna, a la cual, como en el mito, el individuo se enfrenta, solo y desprovisto de cualquier instrumento. Los elementos-sombras, cuya materialidad apenas aparece sugerida, parecen proponernos, el carácter irreal de nuestras experiencias.

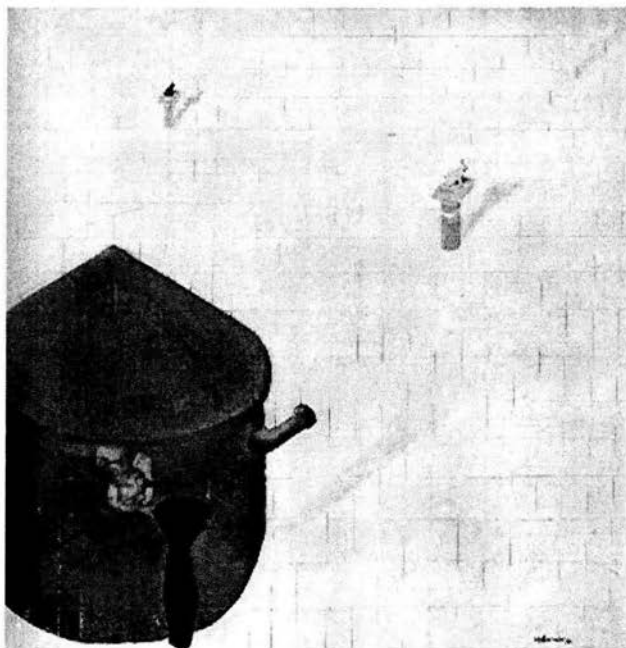
En términos sociales y políticos, la situación de Cali y de Colombia, se acercaba mucho a lo que Martínez propuso en su pintura. Realidades diversas, inasibles y difíciles de comprender. Guerras de información y desinformación, en donde cada facción daba a la luz aquellas cosas que favorecían a sus propósitos. Y los ciudadanos, los individuos del común, en medio de este caos, sin saber exactamente hacia donde correr o a quién recurrir. Es en el año de 1994 cuando comenzó el gobierno del presidente Ernesto Samper Pizano, el cual se ve afectado



José Horacio Martínez. *En la plenitud del día*. 1994. Óleo sobre lienzo. 178x287 cm.

por acusaciones que lo relacionaban directa o indirectamente con el narcotráfico, en especial con el cartel de Cali, enfrentando juicios morales y políticos. Es un momento en el cual se viven sentimientos de inestabilidad y de desesperanza. Se da un cuestionamiento a las instituciones sociales y políticas del país, debido a las innegables relaciones del poder institucional con el narcotráfico. Es un momento

en donde la verdad se convierte en un arma política, en donde el bien se confunde con el mal, en donde los valores tradicionales son argumentos demagógicos que son proclamados y esgrimidos por los sectores más reaccionarios de la sociedad colombiana, en el afán propio de las épocas de crisis de retorno a un pasado utópico e ideal.



José Horacio Martínez. *El olvido de los principios*. 1994.
Mixta sobre lienzo. 90x90cm.

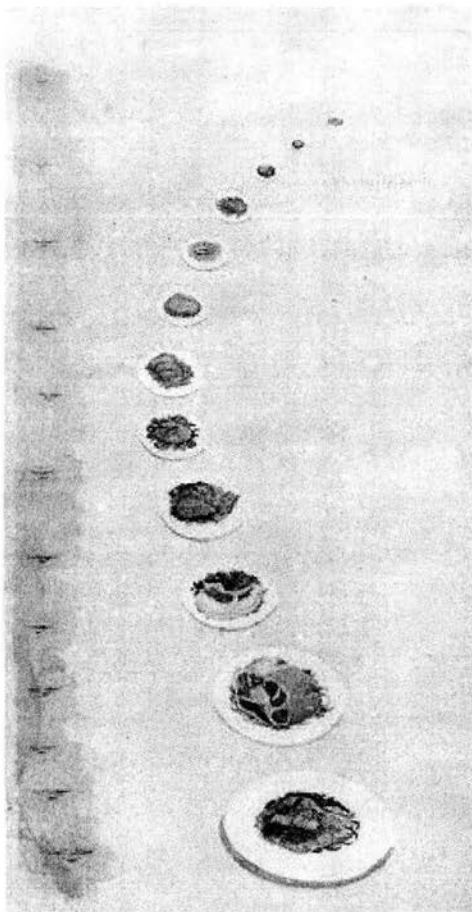
El olvido de los principios, también de 1994, otra de las obras importantes de este período, hace clara alusión a una frase que se volvió lugar común en muchos de los discursos políticos y de las conversaciones en Colombia en los 90, como consecuencia de la crisis. En esta tela, el artista recurre a un elemento iconográfico que había utilizado en otras obras: la liebre. Con una carga significativa que la vincula a la historia del arte universal, sobre todo a la tradición del norte de Europa, las liebres de Martínez Méndez también nos hablan de opuestos o contrarios (una es blanca y la otra negra), que si bien se encuentran

distantes, están en la misma situación de aislamiento, cada una sobre una base que remite a los órdenes arquitectónicos clásicos. En el primer plano, un misterioso artefacto, que se asemeja a una gran marmita, parece contener un fragmento de figura. Otra vez, el fondo casi monocromo y la carencia de elementos referenciales nos proponen un gran espacio, determinado solo por las pequeñas figuras del fondo y la gran figura frontal. Lo pictórico en sí mismo, acentuado por la presencia de la retícula esgrafiada, cobra cada vez mayor protagonismo. El acto sucesivo de poner y quitar elementos, de cubrir y descubrir zonas del lienzo, algo que había realizado en sus trabajos anteriores, nos genera en esta pintura un espacio dado por el volumen del material y por la presencia de elementos medianamente identificables que parecen surgir del fondo de la tela. Aparecen, entonces, manchas, sombras, figuras irreconocibles. También se evidencian las diferentes capas pictóricas, como registro del tiempo y del proceso de trabajo, como una especie de bitácora o diario a la vez íntimo y público.

Para 1996 y con motivo de su exposición individual en el Museo de Arte Moderno La Tertulia, la obra de José Horacio Martínez da otro giro importante en su trayectoria artística. Además del retorno a una paleta variada, lo que primero salta a la vista es un cambio temático. Ha seleccionado la comida como tema principal en una serie de obras de diferente formato y con otro tipo de inquietudes estéticas y artísticas. Como parte de las nuevas reflexiones sobre la pintura y el arte, Martínez rompe, en algunas de las piezas exhibidas para la ocasión, con el formato rectangular de sus obras anteriores y decide invadir el espacio. Ubica en una de las salas una pintura de una mesa servida de la cual sobresale un fragmento de mantel sintético de color dorado. En otra de las paredes ubica una serie de óvalos de madera recubiertos con tela sobre los cuáles ha pintado al óleo, diferentes platos de comida. También interviene con pintura platos reales. Este tipo de trabajos nos propone un nuevo cambio en la concepción del espacio y el tiempo del artista. Se pasa de un espacio bidimensional, con el cual se intenta abordar lo tridimensional, a un espacio tridimensional invadido o alterado de elementos bidimensionales. La pintura deviene así instalación.

La comida, como tema, se relaciona muy directamente con el bodegón o la naturaleza muerta, situación que aprovecha Martínez para realizar una serie de citas a la historia del arte, que van desde los bodegones flamencos del XVIII, pasando por Cézanne, a obras relacionadas con el pop, como sería el caso de las obras de Tom Wesselman o del mismo Andy Warhol. Incluso, aunque ya no a nivel temático sino formal, se pueden encontrar asociaciones con el constructivismo y con la instalación en general.

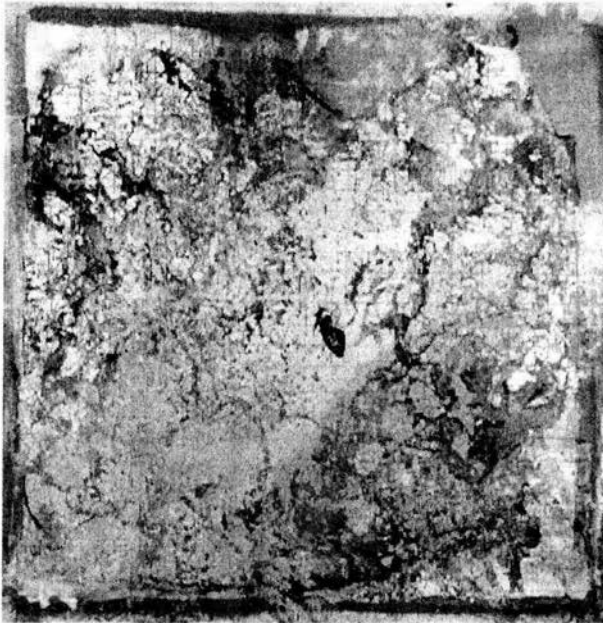
Entre las obras de la serie de la comida, una de las más interesantes es la que lleva como título *La sonrisa de mis enemigos*, de 1996. Con esta obra, José Horacio participa en diferentes eventos y exposiciones nacionales e internacionales, entre ellos el Salón del Banco Interamericano de Desarrollo de 1998, en donde recibe el primer premio. Sobre un fondo color rosa aparecen representados una serie de doce platos, cada uno con una succulenta merienda de carne cruda y algunas verduras. El plato que está en primer plano nos da una pista sobre la procedencia de la carne: Un dedo humano está servido sobre la ensalada. Es así como cada uno de los platos contiene una parte del cuerpo, seguramente del artista. Al lado izquierdo, aparecen dibujadas una serie de bocas que esbozan una mueca sonriente. Si bien, y como lo plantea Miguel González en el comentario de la exposición, José Horacio Martínez plantea un regreso a la intimidad, con el tema de la comida, con *La sonrisa de mis enemigos* genera, de una manera diferente, reflexiones sobre el contexto social y político, de su entorno inmediato, de la situación local y global. La insinuación de un acto autofágico pone en cuestión las relaciones humanas, en términos del consumo del otro. El enemigo sonriente, el plato servido con una porción del cuerpo, establecen una postura crítica que va desde la anécdota personal a las relaciones humanas en general, e incluso, pueden implicar lo global en términos de las relaciones políticas y económicas.



José Horacio Martínez. *La sonrisa de mis enemigos*. 1996. Acrílico sobre tela. 178x88 cm.

Nuevos cambios se van a dar en las obras de finales de la década de 1990. Si nos dejamos llevar por las meras formas, una tendencia abstracta vinculada con la expresionista norteamericana de los cincuentas o con las nuevas abstracciones de los setentas, caracterizan este momento. Grandes superficies de color y grandes acumulaciones de material pictórico, apenas permiten dejar salir figuras de la parte posterior. Esto se puede apreciar en obras como *Las implicaciones de la soberbia*, de 1999, en donde una densa capa de color blanco cubre indistintamente diferentes zonas, permitiendo la aparición a zonas de color rosa, rojo y naranja, así

como de algunos fragmentos de figuras. Este momento marca una de las características más importantes de las producciones más recientes de Martínez, y es la distancia de lo temático para acercarse a reflexiones cada vez más profundas y poéticas sobre la pintura en sí misma y sus relaciones con el contexto, así como a un trabajo que implica en diferentes niveles y con diferentes recursos, la interacción del espectador con las obras.



José Horacio Martínez. *De las implicaciones de la soberbia*. 1999.
Mixta sobre lienzo. 162x151 cm.

Para el año 2000, José Horacio realiza una serie de trabajos de gran formato, la mayoría sin título, en los cuales prescinde casi definitivamente de la figura. Si bien hay una serie de similitudes con algunos trabajos con los nuevos abstractos de los ochentas (Kenneth Noland, Jules Olitski, Helmut Federle), las intenciones y los procedimientos utilizados por Martínez son bien diferentes. Su pintura se acerca más a lo gráfico, a las estructuras de la imagen publicitaria que conoce desde sus años de estudios de publicidad y a un interés por el Hiperrealismo internacional,

sobre todo en autores como Gerhard Richter y Sigmar Polke. Los nuevos *softwares* para creación y alteración de imágenes, a los cuáles el artista ha accedido, además de una serie de reflexiones sobre la imagen, la producción y la reproducción de la misma, lo real y lo sensible y los mecanismos de difusión y de interacción del campo artístico con lo social, hacen parte de los elementos técnicos y conceptuales que determinan esta serie de obras. Es así como, José Horacio realiza parte de las preparaciones previas y de las modificaciones ulteriores en el computador. Con esta herramienta aboceta y modifica en la pantalla, para luego llevar los resultados al lienzo. Reúne dos realidades y dos sensibilidades diferentes: la virtual, caracterizada por lo microscópico material (casi inmaterial) y con fuertes cuestionamientos a sus posibilidades sensibles; y lo real tangible, con una presencia fuerte del material, y con una innegable tradición que lo vincula a lo sensible. En actos que parecen resistir a lo tecnológico, pero al mismo tiempo haciendo uso de los avances de la época, en estas pinturas se propone un acto que dota de sensibilidad a las imágenes virtuales. En un sentido inverso, Martínez cuestiona a su vez la pintura relacionada con el expresionismo abstracto, derivada sobre todo de Pollock, como un acto sensible, ya que sus manchas y formas no son producto directamente del azar, sino que están condicionadas a una predeterminación. Si bien todo, a simple vista, parece ser un trabajo netamente expresivo, las manchas responden a unos patrones, a unas siluetas preparadas con antelación. Cada gota, cada chorreón está retocado y definido según las necesidades lógicas del artista. En gran medida, estas piezas son simulacros de actos sensibles, que proviene de una simulación de materia (el espacio virtual). Esta doble simulación, como en una especie de juego lógico, nos plantea una pintura a la cual el espectador se acerca desde su propia sensibilidad, generando así, de manera paradójica, un goce, un disfrute dado por el color y el material.



José Horacio Martínez. *Sin título*. 2000. Oleo sobre lienzo. 180 x 170 cm.

La serie de *El público*, realizada desde finales de los años 90 y contemporánea de las *Sin título* del 2000, marca nuevas inquietudes y preocupaciones, así como un momento de mayor madurez técnica y artística. Constaba de cientos de pinturas de diferentes formatos de una misma imagen: un misterioso personaje que aplaude, sacado de una fuente fotográfica de los años 40. Recontextualizada, la presencia múltiple del personaje, enfrentando al espectador y en una relación extraña con un contexto de crisis social, política y económica (Colombia en el final de la década) se convierte en una sutil y desgarradora crítica, que ironiza el medio del arte, desde el acto de producción, así como de recepción y comercialización.

Varios elementos interesantes confluyen en esta serie. Por un lado, la utilización de la pintura como elemento de reproducción manual y casi que infinita de la imagen, nos habla de la alteridad, de lo inefable, de la información y su

manipulación. Así mismo Martínez cuestiona la misma pintura, el efecto óptico. En este sentido, se relaciona con lo mediático, ya que usa el computador para realizar muchas de las composiciones y variaciones de color. Esta circunstancia está relacionada con una actitud gráfica que posiblemente procede de la formación del artista como publicista a principios de la década de 1980. El paso de lo virtual a lo tangible, se propone, nuevamente, como un acto de resistencia ante la deshumanización y lo insensible. Además, el hecho de que utilice como tema al público, nos propone una mirada crítica sobre el espectador, en términos de la ironía o el sarcasmo. Revierte la acción de ver por la de ser vistos. Cuando las obras son expuestas, la figura representada parece ver y a la vez aplaude sonriendo, al público que visita la sala. *El Público* es una obra que divierte, a la vez que cuestiona.

El acto de repetir la imagen con un medio como la pintura, también está en relación con una crítica a lo inútil del trabajo; es darle a lo artístico aquello de mecánico, es convertir a la labor del artista en una labor de oficina, quitándole esa característica romántica que la plantea como excéntrica y especial. Martínez cuestiona así su propia actividad y su compromiso social político. ¿Basta la labor del artista en el estudio, para oponerse o tomar posición en una situación de crisis social y política? parece preguntarse.

Algo similar sucede con la siguiente serie de trabajos titulada *Paseantes* (2001-2002) en la cual repite una imagen fotográfica, esta vez, dando especial importancia a los fragmentos de la misma. La fragmentación de la imagen, además de plantearnos una pseudoabstracción formal, que vuelve ambiguo el “mensaje” (la procedencia fotográfica de la imagen) implica una revisión de lo real en términos de la información y su recepción.



José Horacio Martínez. *El público (#30)*. 1999.
Mixta sobre lienzo. 34,5x30cm.

En *Paseantes*, Martínez plantea una relación diferente con el espectador, el cual se va a ver reflejado sobre la pintura. Se involucra físicamente con la imagen. Hace parte del viaje. La imagen original es una foto del presidente colombiano (Andrés Pastrana) en un viaje que realizó al exterior en uno de los momentos de mayor inestabilidad política, social y económica del país. Consciente de la reflectividad de la pintura (utilizada para pintar aviones) y de la clase social de los asistentes a la sala de exposiciones (generalmente personal de las clases altas de Colombia), el pintor involucra y convierte en cómplices a los espectadores, haciéndolos partícipes del viaje del presidente (si mal no estoy, la imagen corresponde a un cuestionado viaje en donde el mandatario fue a la Quema de fallas en Valencia y a comprar tapetes persas a Marruecos, en medio de una situación de recrudescimiento de la violencia en el país).



José Horacio Martínez. *Paseantes*. 2001. Esmalte poliuretano sobre lona. 45x50cm.

Sin caer en los panfletos, José Horacio Martínez nos propone con sutileza y decisión, sus planteamientos éticos y políticos. Con sus obras, resiste a todo aquello que nos parece injusto, estableciendo una posición crítica, a la vez que poética.

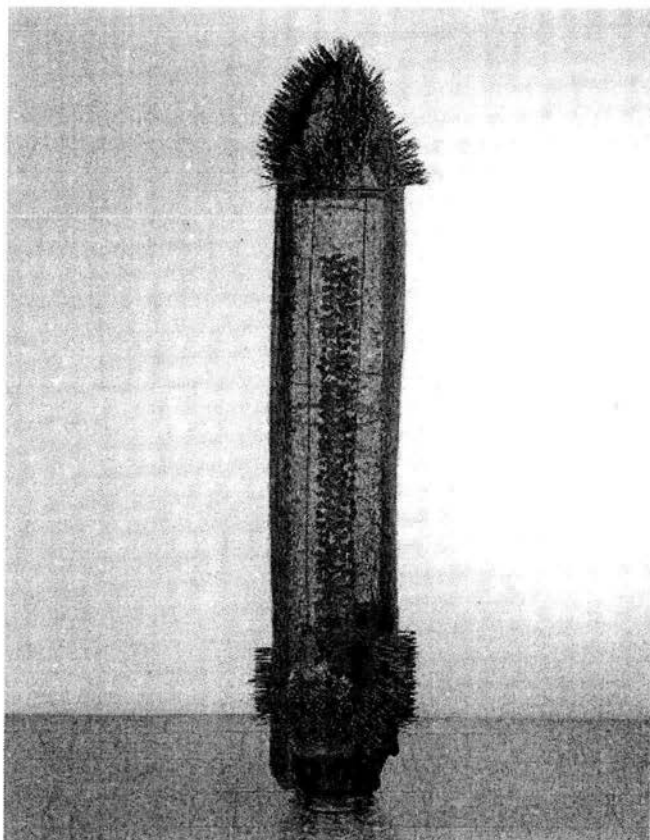
4.3 Pablo Van Wong.

Desde sus primeras obras, Pablo Van Wong (Buenaventura, Colombia, 1957) reconcilia la tradición oriental, de su origen familiar, con la occidental. Esta reconciliación se puede apreciar en diferentes aspectos de su trabajo. En primer lugar la manera en que ejecuta sus obras en la que podemos resaltar la manera especial en que dispone el material. Ha utilizado el metal oxidado, recurriendo al ensamblaje como técnica principal, empleando alambre de diferentes calibres y calidades como elemento de unión, para enlazar las diferentes partes de sus piezas. Como producto de esta técnica resulta un tejido de metal, algo que tiene especiales significaciones. El hecho de amarrar, o más bien de tejer con metal,

diferente a otras técnicas de ensamblaje como la soldadura o los tornillos, proponen una actitud que reconcilia y pone en contacto los elementos, distanciándose de la unión o la yuxtaposición de los mismos, logrando una integridad, una unidad, aparentemente indivisible.

Es una labor netamente manual, donde el proceso, dispendioso, difícil y a veces doloroso, está en una estrecha relación con el resultado final. Como lo plantea D.T. Suzuki en *Budismo Zen y psicoanálisis*, el trabajo de los orientales está más en relación con el proceso que con el resultado final. Por eso no es tan frecuente el uso de las máquinas, al menos en la tradición china, algo que si se evidencia en la tradición occidental, que privilegia más el resultado final que el proceso. De esta manera Pablo Van Wong instituye una comunicación directa con el material transmitiéndole su emoción y su sentir espiritual, que a su vez, transmite al espectador diferentes circunstancias emotivas y sensibles.

El sentir, en sus más variables acepciones, marcan la obra de Van Wong. En primera instancia, lo sensitivo, es decir la percepción sensitiva, permite una primera aproximación a la obra de este artista. Diferentes sensaciones, que sobrepasan lo netamente visual, se encuentran en sus trabajos. Ya en *Disolvente como sudor son sus altos clamores*, de 1990, se evidencia esta circunstancia, en donde, además del material metálico, utiliza semillas y otros materiales vegetales. El metal transforma su apariencia agresiva y rígida, planteando experiencias diferentes y contrarias, generalmente, incitaciones al tacto y al goce que se oponen al peligro, al dolor y a la angustia. En otras obras, como en *... Y el Rey se acerca a su templo*, también de 1990, el metal y la forma de la figura generan sensaciones que se acercan a la intimidación y a la repulsión.



Pablo Van Wong. *Disolvente como sudor son sus altos clamores*. 1990.
Metal y material vegetal. 250 x 50 x 50 cm.

Lo sensible, con connotaciones espirituales, se hace presente a partir del uso del *I Ching*, el libro de las mutaciones de la tradición china. De este texto milenario proceden tanto los temas como los títulos de las obras. Es así como genera vínculos entre su intimidad y cotidianidad con circunstancias que nos hablan de eventos espirituales, así como circunstancias sociales y políticas, locales y globales. La consulta e inclusión del libro de las mutaciones, como parte del proceso creativo, no solo es una fuente sino que además es un aparato metodológico y crítico. La mutación como concepto, se puede plantear de dos maneras, en el trabajo de Van Wong. Por un lado, estaría en la acción física de transmutar el material, logrando calidades y sensaciones diferentes. Por el otro lado, la mutación está en relación con la resignificación constante y continua de

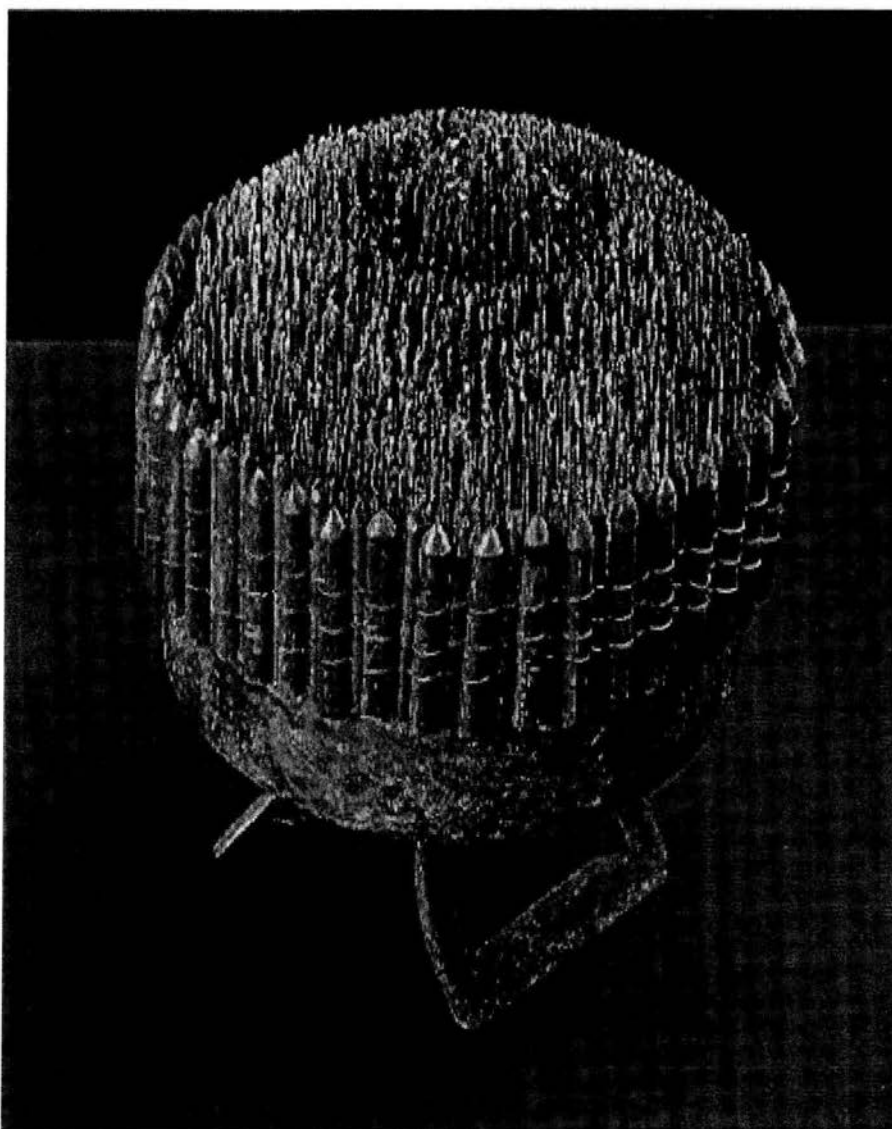
sus piezas, la apertura y precisión de los niveles de lectura, así como con las diferentes variables contextuales y temporales en que cobran vigencia sus trabajos.

A esta actitud sensitiva, sensible y crítica frente al material se une una rica iconografía y se desarrolla una poética cargada de múltiples significaciones. En *Disolvente como sudor son sus altos clamores*, son obvias las referencias sexuales que involucran tanto a lo íntimo, como la fertilidad y la masculinidad como símbolos que invitan a otra serie de reflexiones. A la forma evidentemente fálica de la obra se unen semillas y otros materiales vegetales que extienden los niveles de significación a lo natural y a lo vital. De otro lado, el metal oxidado nos puede hablar de lo ruinoso, del paso del tiempo, de lo agresivo y peligroso y, finalmente, de la muerte. En *...y el Rey se acercó a su templo* establece un cuestionamiento al poder, un poder amenazante y agresivo, con el ojo como elemento iconográfico que denota una mirada vigilante. La cita al rey puede establecer en relación con el poder político y con la figura del padre. La silla, elevada y estilizada, al mismo tiempo que inaccesible y amenazante, está cubierta de finas púas, producto de la constante anudación de alambres. La calidad técnica de estos trabajos y el manejo de los diferentes materiales, unida a los elementos iconográficos y a la forma nos plantean diferentes y contrarias emociones y sensaciones. Por un lado nos incitan al contacto, al goce estético, remitiéndonos al amor y a la vida; por el otro, paradójicamente, nos genera repulsión, angustia, dolor, connotando la muerte. Sus planteamientos de este momento están más cercanos a lo universal y a lo arquetípico, a los problemas de lo humano en general sin que haya una relación directa con lo contextual, con los problemas de Colombia o de Cali, de manera explícita.



Pablo Van Wong. *... y el Rey se acercó a su templo*. 1990.
Metal y vegetal.

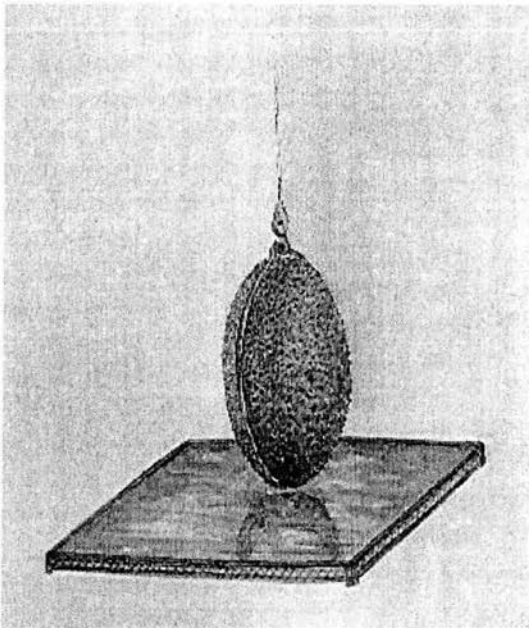
Para 1991, Pablo van Wong realiza otra serie de piezas, que si bien mantienen al metal como material principal, establecen modificaciones significativas en su producción. De este momento, *Quiebran la fortaleza aún los bronces o aceros* es un claro ejemplo de los cambios que aunque sutiles son decisivos. Lo primero es la abolición de los materiales vegetales usados en las piezas anteriores y la integración de un objeto, previamente trabajado, en la construcción de la obra. En este caso, un fragmento de cilindro de gas sirve de base a una serie de fragmentos de metal, entre varillas, alambres y clavos. Con todos estos elementos construye una obra que hace referencia al contexto social y político colombiano, de manera directa y poética. *Quiebran la fortaleza aún los bronces o aceros*: en su título, parece hablarnos del conflicto bélico, algo que se reafirma con elementos que se



Pablo Van Wong. Quebran la fortaleza aún los bronceos o aceros.
Metal. 40x28x28 cm. 1991.

asemejan a proyectiles. El mismo objeto, el fragmento de cilindro de gas, se refiere inequívocamente a los artefactos contruidos y utilizados por la guerrilla colombiana, para realizar sus atentados. Si bien en este trabajo se prescinde del

material vegetal, la forma de la obra que remite a una semilla y la oxidación del metal, generan una sensación de vitalidad y suavidad, que se contraponen a la evidencia de las púas metálicas.



Pablo Van Wong. *Vacilante remonte sobre el precipicio*. 1992.
Vidrio y metal. 200x200x200 cm. Maqueta.

La reconciliación más que la oposición de contrarios (como lo orgánico e inorgánico, la vida y la muerte, lo suave y lo duro, lo delicado y lo agresivo, lo placentero y lo doloroso, etc) es una constante en las obras de este momento, y en gran parte de la producción de este artista. Como el ying y yang, estas oposiciones más que repulsarse se complementan, proponiendo una serie de circunstancias sensitivas, sensibles y conceptuales, que van a determinar una poética compleja, en donde se relaciona lo íntimo, lo social, lo universal y lo espiritual.

Lo orgánico (vegetal) y lo inorgánico (metal) serán dualidades presentes en muchos de los trabajos de Van Wong, desde sus primeras obras de finales de los

años ochentas, hasta los años de 1993 y 1994. *Vacilante remonte sobre el precipicio*, pieza de 1992, está compuesta por una serie de vidrios de 200x200 cm ubicados sobre el piso, arriba de los cuales pende una estructura de metal que remite a una forma vegetal, también trabajada con púas de alambre oxidado. Los múltiples reflejos sobre los vidrios, así como la tensión entre el péndulo metálico, rígido, pesado y agresivo, sobre el material quebradizo y translúcido multiplican las lecturas. La semilla gigante refiere a connotaciones sexuales, así como a cuestiones universales. Los vidrios apilados y sus posibilidades reflejantes plantean circunstancias espacio temporales, que pueden estar en relación con mundos paralelos, con versiones diferentes de realidades alteradas.

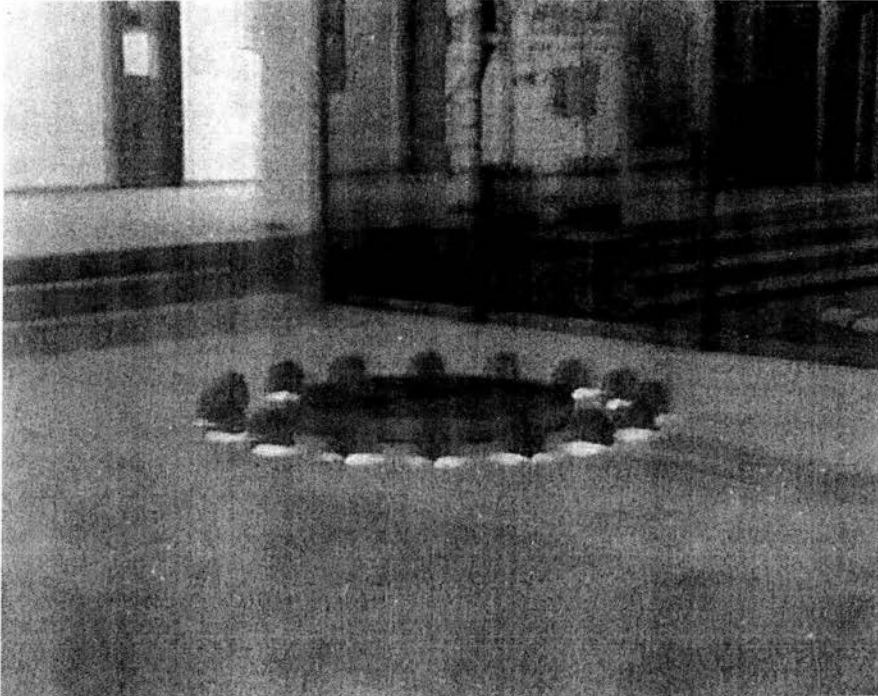
Con *Tortugas mágicas en ronda ritual a su ración general*, de 1993, se evidencian aún más las preocupaciones de este artista, antes anotadas. A ellas, tanto de manera formal como conceptual, se unen la laminilla de oro que aplica a partes de sus piezas y la luz. De esta obra, Miguel González dice:

Tortugas mágicas en ronda ritual a su ración general, se titula el trabajo de Pablo Van Wong. El círculo, forma ritual perfecta, fue escogida para la composición, custodiada por los cascos que van marchando a rededor de la circunferencia central. Los cascos-concha, emanan una luz celestial y a la vez mortecina. El espacio central, corazón tejido de monstruoide corrosión, va dando el toque de óxido a su obra, mezcla oportuna de agresividad, virulencia y crítica, con una meditación mística y espiritual. Esta alegoría contenía un emotivo y eficaz comentario político, que potencializaba el alcance formal.²⁷

Con estos nuevos elementos, Pablo Van Wong nos plantea nuevas relaciones significativas y perceptivas en su trabajo. Por un lado, tiene una mayor consideración por elementos cromáticos: el color dorado y la luz. El dorado,

²⁷ Miguel González. Pulsiones. MAM La Tertulia. Revista Art Nexus, #10. P.137.

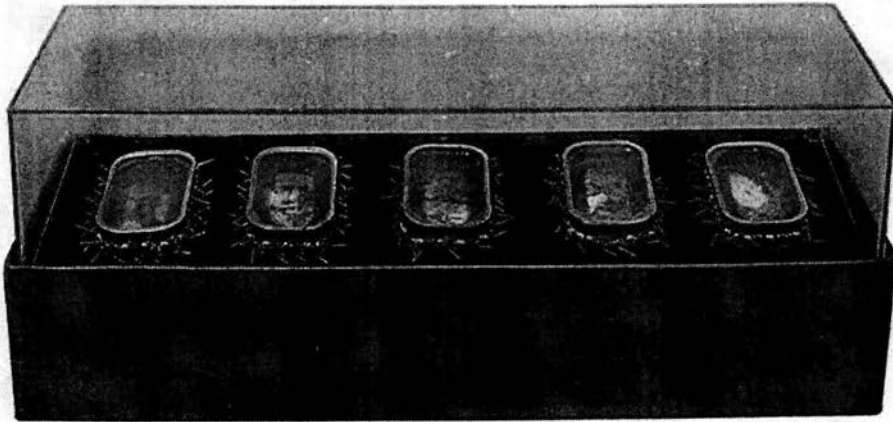
opuesto al óxido, se convierte en símbolo de riqueza, de poder, de élite. Establece así una relación dialéctica que implica necesariamente, lo político y lo social. La luz entre celestial y mortecina nos habla de dos contrarios que se relacionan en el momento de la muerte: la desaparición física y la vida después de la muerte.



Pablo Van Wong. *Tortugas mágicas en ronda ritual a su ración general*. 1993. Instalación, luz y metal. 25 cm de x alto 250 cm de diámetro.

Nuevos procesos y variaciones en su iconografía se presentan en *Llegará la noche y en caballos blancos, alados...* de 1995. Ahora, las piezas hacen parte de una instalación que remite a lo ritual, a lo funerario. Una serie de urnas de base metálica y cubierta de vidrio que contienen objetos que se asemejan a relicarios, dispuestas sobre el muro previamente pintado de verde, en un espacio oscuro iluminado sólo por la tenue luz proveniente de los mismos objetos. En el interior de los pequeños relicarios podemos ver los rostros de personas, los cuales ha realizado con el uso de la pólvora. Los pequeños contenedores son cajas de

sardinas. En la parte superior, también sobre la pared, otra caja metálica contiene una serie de objetos que se asemejan a medallas militares. Las referencias a la violencia política y social se vuelven cada vez más directas. Sin embargo, el uso de los materiales y la disposición en el espacio abren las posibilidades de interpretación, cuestionan elementos que tienen que ver con la identidad y la historia, rompiendo así con la superficialidad noticiosa e incitando a la indagación más sobre las causas que sobre los efectos de los hechos relacionados con la violencia en el país.

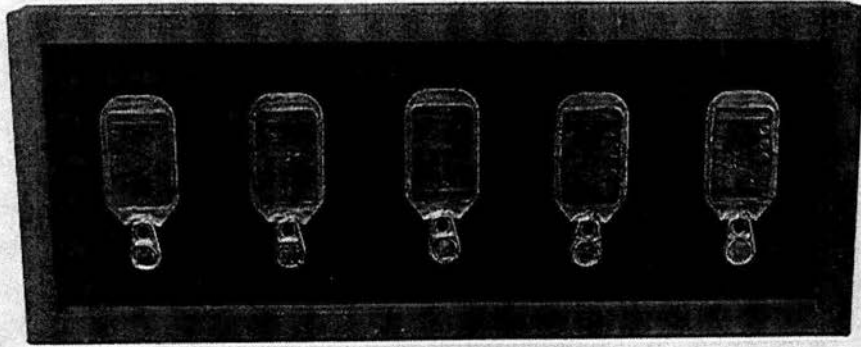


Pablo Van Wong. *Llegará la noche y en caballos blancos, alados...* 1995.
Luz, vidrio, terciopelo, metal y pólvora.

Dentro de esta misma línea, aunque con materiales ya usados con anterioridad, encontramos *Ya toca el tambor, no cesa de hacerlo, ya solloza, ya canta...* de 1996. Se trata de una pieza conformada por una serie de casco militares, similares a los cascos-tortuga de *Tortugas mágicas en ronda ritual a su ración general*, esta vez intervenidos con laminilla dorada y dispuestos como si estuvieran en una formación militar. La referencia al casco así como el interior del mismo lleno de clavos oxidados, además de la ausencia del posible soldado, proponen indiscutiblemente reflexiones en torno a lo político, lo social y lo ético. Si bien hay una postura muy clara, en relación con emociones y sensaciones, este trabajo nos

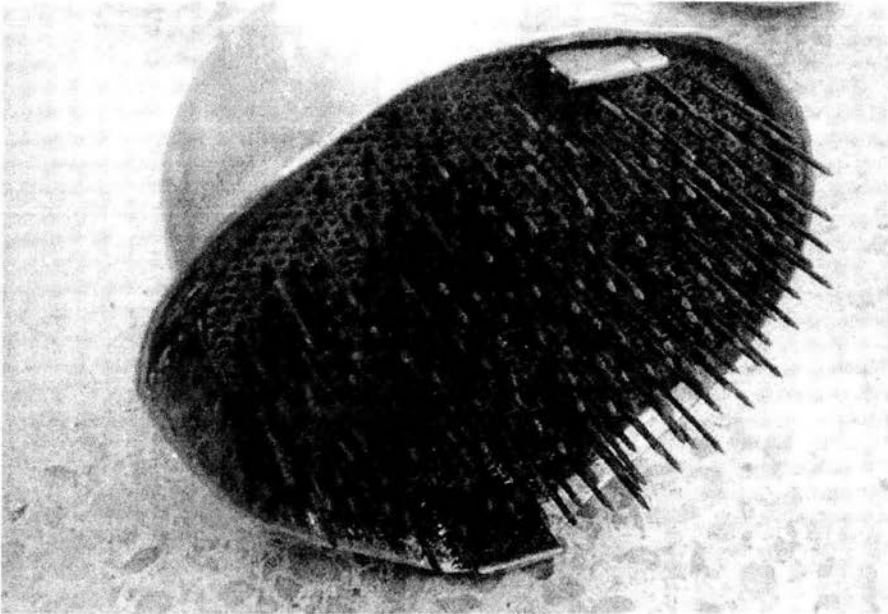
ESTA TERCIO NO BEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

habla más de las causas y consecuencias de la violencia, de la relación vida-muerte, de la dimensión humana en términos de la ética y la moral universal, sin que se tome partido por una corriente ideológica o por una facción.



Pablo Van Wong. *Llegará la noche y en caballos blancos, alados...* 1995.
Luz, vidrio, terciopelo, metal y pólvora.

La muerte violenta , como tema, y la relación directa con el contexto adquieren cada vez mayor protagonismo en la obra de Van Wong, en *Obrepción con decoración*, de 1999. Consta de una serie limitada de imágenes de procedencia fotográfica (generalmente fotos de prensa de periódicos amarillistas) bordadas sobre tela y ubicadas en cajas metálicas oxidadas. Todas las imágenes hacen referencia directa a la muerte, por lo general violenta. En la parte superior aparecen los tubos de hilo usados para el bordado, ubicados de tal manera que se asemejen a los galones y las condecoraciones militares.



Pablo Van Wong. Ya toca el tambor, no cesa de hacerlo, ya solloza, ya canta... 1996. Vidrio, metal y resina.

La calidad táctil y cromática de los bordados contrasta con las imágenes. Remiten a los tapices de otros tiempos, generando actos perceptivos agradables, atrayentes. Como en una telaraña, el espectador se ve atrapado por la obra. La trampa funciona a la perfección. Ya inevitablemente atrapado la confrontación con lo violento se torna dolorosa. Todos los necesarios mecanismos de defensa en especial la anestesia autoinfligida y el humor negro indispensables para sobrevivir en un ambiente de violencia física, psicológica y mediática, como es el caso de la sociedad civil colombiana de las últimas décadas, se ven quebrantados con estos trabajos de Pablo Van Wong. Es así como el artista nos confronta no sólo con el entorno sino con nuestras actitudes éticas y morales, así como con nuestros compromisos sociales y políticos.

Contradictorio y al mismo tiempo reconciliador, sutil y a la vez agresivo, con una extrema delicadeza técnica, perceptual y simbólica, la obra de Pablo Van Wong nos ofrece una visión crítica y poética de Cali y de Colombia. Sin quedarse en el

plano local, el manejo de sus recursos artísticos nos proponen posibilidades discursivas que extienden las lecturas a lo humano, en términos generales, a lo pasional, lo ético y lo político.



Pablo Van Wong. *Obrepción con decoración*. 1999.
Bordado sobre tela, hilos, metal y vidrio.

5. CONCLUSIONES. ¿PARA QUÉ HACER ARTE EN CALI, COLOMBIA? RELACIONES ARTE Y CONTEXTO.

5.1 El papel de las instituciones artísticas.

Las instituciones de las artes en Cali tienen una cobertura deficiente y una pertinencia discutible al momento de abordar y generar propuestas que involucren a la población en general. La ubicación de las mismas dificulta y, en algunos casos, imposibilita el acceso de un grupo importante de la población a los eventos artísticos. Como se evidencia en el mapa de *Localización de museos, bibliotecas, teatros, salas de exposición en el municipio de Cali* (ver Anexo 1), un altísimo porcentaje de los lugares artísticos se encuentran en dos comunas de la ciudad, de mayor estrato socioeconómico y con menor densidad poblacional. Por el contrario, las zonas de la ciudad de estrato socioeconómico bajo y con mayor densidad poblacional están casi que completamente desatendidas, lo que dificulta el acceso a los bienes y servicios culturales de los ciudadanos menos favorecidos. Además, sitios como el Museo de Arte Moderno La Tertulia, se encuentran ubicados en lugares de difícil acceso, ya que no se cuenta con servicio de transporte público.

La oferta de productos y servicios artísticos plantean una distancia entre los creadores y los posibles espectadores o consumidores principalmente por dos motivos. En primer lugar al haber muy poca divulgación o promoción de los eventos artísticos, la mayor parte de la población no se informa sobre las opciones culturales. Por otro lado, la carencia de políticas y programas de formación de públicos, impiden que haya una mayor cantidad de personas con el interés y el conocimiento para el acceso, goce y comprensión de los fenómenos artísticos actuales. Además, el hecho de que en muchos casos los artistas produzcan obras cuyo fin es el objeto artístico, impide una relación mayor de las personas del común con las artes. Los objetos obra de arte (principalmente pintura, escultura y objeto, como en el caso de los artistas analizados en el presente texto), por sus

características físicas, por los costos de producción, por el carácter irreplicable del objeto, así como por los mecanismos de exhibición y comercialización, limitan el acceso de un público mayoritario.

En relación con lo anterior, vale la pena anotar que los programas académicos para la formación de artistas en la ciudad, privilegian la producción de objetos, las reflexiones estéticas y las informaciones del arte global y poco abordan las circunstancias y problemáticas sociales, políticas, culturales y artísticas locales. Es así como, en una ciudad con pocos lugares de exhibición, con un mercado del arte incipiente, con problemas sociales, políticos, económicos y culturales como los ya anotados, se insiste en una producción de obras (objetos artísticos) dirigida a los museos y galerías, en relación con el *main stream* internacional, dejando de lado propuestas artísticas que pueden tener mayor pertinencia a la situación local. Sería el caso de las artes efímeras, de la producción de bajo costo (desde la gráfica, pasando por la intervención en medios masivos de comunicación como la prensa, a la producción de objetos en serie) o de los proyectos artísticos participativos, en donde se involucre a un mayor número de posibles espectadores y se generen otro tipo de estrategias de financiación, producción, difusión e interacción con el campo extendido de lo social.

En cuanto a las instituciones de promoción y difusión de las artes en Cali, sería importante que desarrollaran políticas y eventos que permitieran un mayor acercamiento de los artistas y sus obras a la comunidad. Durante la década de 1990 y hasta la fecha, en Cali no se cuenta con una colección pública que reúna las producciones de los artistas de la región. En el caso del Museo La Tertulia, las piezas que generalmente exhibe como parte de su colección excluyen a los artistas de la región y sólo da cabida a algunos del país. Lamentablemente, y teniendo en cuenta que uno de los principales eventos del museo en su historia fue la Bienal de artes gráficas, muy pocas veces exhibe la colección de obras gráficas, lo que impide el reconocimiento social y el establecimiento del mercado del grabado y otras técnicas de impresión, circunstancia que aportaría posibles

soluciones a los artistas de la región y que iría en consonancia con la historia de las artes de la ciudad y del mismo museo.

También hay que anotar que las políticas culturales de los gobiernos locales y del nacional en relación con las artes, durante la década, carecieron de pertinencia y enfoque a los problemas de la ciudad. Si bien a nivel nacional se constituye el Ministerio de la Cultura y la red de cultura nacional, y a nivel local se constituyen los Consejos municipales y departamental de cultura, estos no lograron influir decididamente en las políticas y en el devenir de la cultura y las artes. Es así como los recursos, muy pocos por cierto, asignados a lo cultural y lo artístico durante la década fueron destinados de la misma manera a como se hacía antes de la creación de las instituciones mencionadas. Para el caso de las artes plásticas, el presupuesto anual oscila entre los \$70.000.000 (setenta millones de pesos colombianos), cerca de US\$30.000 (treinta mil dólares), de los cuáles el 70% se destina al Museo La Tertulia y el resto es para exposiciones de la alcaldía municipal. Los dineros que llegan al museo son generalmente destinados a gastos de funcionamiento, por lo que no hay recursos para desarrollo de proyectos o para inversión.

Tampoco se desarrollan eventos artísticos, como exposiciones o salones, con temas o problemáticas referentes al contexto. Igualmente no se realizan proyectos artísticos que involucren de manera significativa a la sociedad en general. Esto impidió que los artistas generaran mayores reflexiones sobre la ciudad y el país.

La situación de las artes plásticas en Cali es bastante paradójica. Es como si estuvieran en un plano diferente de realidad y que no se vieran afectadas por los fenómenos de su entorno inmediato, en una circunstancia que se podría parecer al Teatro de la Ópera de Iquitos, construido en medio de la selva del Amazonas, a principios del siglo XX, durante la bonanza cauchera, a semejanza del Teatro A La Scala de Milán, y que hoy está abandonado a su suerte. En una ciudad y en momento de crisis social, política, económica y cultural, se da una generación de

artistas y una producción de obras de altísima calidad, con una gran aceptación del medio artístico nacional e internacional, pero con difícil aceptación e interacción local.

5.2 Relación arte y sociedad en Cali.

La respuesta de las artes a estas problemáticas sociales, políticas y económicas es bastante compleja. Por un lado, parece que no hay mucha relación entre las actividades artísticas, las obras y los mismos artistas, con la situación de la ciudad. Aparentemente, en las obras de los artistas de Cali revisados hay muy pocas referencias directas y explícitas a estos temas sociales que afectaron a la sociedad caleña y colombiana en esta década; algo muy diferente a muchas de las propuestas artísticas de Medellín y Bogotá, del mismo período, como se puede apreciar en las obras participantes de los salones nacionales. Sin embargo, encontramos una serie de procedimientos, materiales, símbolos y reflexiones, que si bien no lo explicitan, si abordan las circunstancias sociales, políticas y económicas de la ciudad y el país durante la década. Cada uno de los artistas lo hace a su manera. En el caso de Rosemberg Sandoval, el que más toca de manera directa los problemáticas de la ciudad, encontramos como su trabajo recurre a elementos de la ciudad. Objetos y personas son utilizados en muchas de las obras realizadas por este artista. Incluso, su misma situación personal, como lo denota en su escrito de 1985, plantea las relaciones con el contexto.

En el caso de Pablo Van Wong, su trabajo pasa de planteamientos universales y de signos y formas arquetípicos, a elementos y argumentos locales, sin que se pierda la característica poética de su obra. Si bien, y a diferencia de Sandoval, Van no trabaja en la calle o con elementos extraídos directamente del contexto, la iconografía de sus obras de mediados y finales de los noventas hacen mayor referencia a la situación de violencia política y social, así como a la crisis económica, moral y ética de la sociedad caleña y colombiana.

José Horacio Martínez podría ser el menos relacionado con las circunstancias ya mencionadas. Su trabajo se complejiza en posibilidades significativas, a la vez que va simplificando su iconografía, durante el transcurso de la década. Sin embargo, podemos apreciar una serie de signos que plantean relaciones con el contexto, con fuertes relaciones a sus circunstancias individuales. En la medida en que su trabajo se torna "más abstracto", se libera de anécdotas y aumenta las posibilidades significativas de su obra, posibilitando relaciones con el contexto mediadas por el cuerpo y el ser, tanto del artista como del espectador, involucrando indistintamente las memorias e historias personales y colectivas.

En los tres artistas revisados en esta investigación, así como en muchos de los que los anteceden, como en muchos de aquellos que los siguen, encontramos una especial atención por la imagen, por la ejecución y presentación de las obras, por las reflexiones de carácter filosófico en medio del azar del acto productivo artístico. Con estos elementos han establecido un devenir como artistas, con procesos que han generado poéticas específicas y particulares, que se encuentran en la diversidad de símbolos y signos que manejan, así como en las múltiples posibilidades de lectura o acercamiento a sus trabajos.

En cuanto a los símbolos y los signos empleados por los tres artistas, podemos determinar relaciones inequívocas con aspectos sociales y políticos locales, nacionales e internacionales. Sin embargo, las referencias a los mismos no son explícitas y directas, salvo en el caso de algunas obras de Rosemberg Sandoval y de Pablo Van Wong. Esta circunstancia permite una mayor posibilidad de lecturas, independientes del contexto, y sin que se pierdan las relaciones directas de los artistas y sus obras con su entorno, manteniendo la capacidad crítica.

También encontramos como rasgo común en los procesos de estos artistas, un interés por lo vital y un coqueteo con la muerte. Una muerte a veces simbólica y en otras ocasiones presente. Pareciera ser que las obras denotan un afán vital, relacionado con la resistencia y la sobrevivencia en un medio hostil. Resisten con

su obra de maneras diferentes. Establecen posturas estéticas y críticas, generando sensaciones, emociones y reflexiones, que nos hablan de su compromiso como artistas, como seres sociales y nos incitan como espectadores a cuestionarnos sobre nuestras posturas éticas, políticas y sociales. Lo anterior nos permite hablar de una poética que vincula lo crítico como lo existencial y que se convierte en una posibilidad (posiblemente la única) para sobrevivir al caos, a la injusticia y a la muerte.

Son innegables las relaciones de las obras de estos artistas con el arte global. Sin embargo, hallamos en sus trabajos elementos que los remiten a los problemas de la ciudad y el país. En este sentido, los trabajos de Martínez, Van Wong y Sandoval, están ubicados entre lo local y lo universal, planteando problemas de su entorno local de una manera tal que pueden ser entendidos como problemas humanos en general.

Para lograr un cambio significativo en la situación de las artes de Cali y generar mayores impactos en la población urbana de Cali, se requeriría de la voluntad de todos los sectores. Desde el campo de las artes sería necesario que los artistas y las instituciones educativas artísticas propusieran y asumieran otros sistemas de producción de sus obras y de formación artística, sin perder las cualidades poéticas y los niveles de reflexión estética. En cuanto a los museos y galerías sería pertinente plantear eventos que recojan las problemáticas y circunstancias locales.

Desde el estado, se hace urgente la adopción de políticas claras que permitan una mayor promoción y difusión de las artes. No se puede desconocer el avance de la Ley de la Cultura, sin embargo esto no ha sido suficiente para lograr un estado mejor de las artes en el país y en Cali.

En el plano de lo social se tendría que revisar el papel de los medios de comunicación, la labor de la crítica de arte y el periodismo cultural como agentes

dinamizadores de la relación entre el campo del arte y la sociedad. Al mismo tiempo se deberían replantear los programas académicos no formales, de tal manera que se formen públicos para las artes (no sólo para las visuales).

6. BIBLIOGRAFIA

BOURDIEU, Pierre. Las reglas del arte. Barcelona: Anagrama, 1995.

CASTILLO, Cesar Arturo. El arte y la sociedad en la historia de Cali. Cali: Gerencia para el desarrollo cultural, Gobernación del Valle, Agosto 1994.

GLUSBERG, Jorge. Arte en Argentina: Del pop art a la nueva imagen.

GONZALEZ, Miguel. Colombia: visiones y miradas. Santiago de Cali: Instituto Departamental de Bellas, abril 2002.

_____. Pulsiones. MAM La Tertulia. Revista Art Nexus, #10. P.137

GUASCH, Anna María. El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Madrid: Alianza Editorial, S.A. 2000, 2001.

HAUSER, Arnold. Introducción a la historia del arte. Madrid: Eds. Guadarrama, c. 1961.

HUGHES, Robert. A toda crítica: Ensayos sobre arte y artistas. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A., 1992.

LONDOÑO VELEZ, Santiago. Arte colombiano: 3500 años de historia. Bogotá: Villegas editores, 2001.

MEDINA, Alvaro. Procesos del arte en Colombia. Bogotá: Instituto colombiano de cultura, división de comunicaciones, 1978.

ROBAYO ALONSO, Alonso. La crítica a los valores hegemónicos en el arte colombiano. Bogotá: Convenio Andrés Bello, Uniandes, 2001.

ROJAS SOTELO, Miguel (coordinador). 37 Salón nacional de artistas. Bogotá: Ministerio de la cultura, 1998.

ROMERO BREST, Jorge. Que es una obra de arte. Buenos Aires: Emece, 1992.

SEBASTIAN, Santiago. Album de arte colonial de Santiago de Cali. Cali, Colombia: El mundo, 1964.

SERRANO ALONSO, Eduardo. Un lustro visual: Ensayos sobre arte contemporáneo colombiano. Bogotá: Eds. del Tercer Mundo, 1976.

TRABA, Marta. Historia abierta del arte colombiano. Cali, Colombia: Museo de arte moderno La Tertulia. S/F.

CATALOGOS.

Ocho artistas de Cali. Cali, Colombia: Museo de arte moderno La Tertulia, 1994.

4ª Bienal de artes gráficas. Cali, Colombia: Museo de arte moderno La Tertulia, c. 1981.

Todos pintura: una exposición sobre la pintura actual en Colombia. Medellín, Colombia: Sala de arte Sudamericana, 1999.

Pluridimensional. Cali, Colombia: Museo de arte moderno La Tertulia.

Rosemberg Sandoval. Cali, Colombia: Museo de arte moderno La Tertulia, 2001.

Arte contemporáneo colombiano en el museo de arte moderno La Tertulia. Bogotá: Presidencia de la República, 1997.

Colombian contemporary art. Medellín: Museum of modern art in Medellín, 1986.

XXXV Salón nacional de artistas colombianos. Santafé de Bogotá: [s.n.], 1994

7. ANEXO.

Mapa de Localización de museos, bibliotecas, teatros, salas de exposición en el municipio de Cali. Fuente: Alcaldía de Santiago de Cali. www.cali.gov

