

LOS LENGUAJES DE LA NATURALEZA: ARTE Y VIDA EN LA OBRA DE LA ARTISTA ANTIOQUEÑA MARYLUZ ÁLVAREZ

**The languages of Nature: Art and life in the work by Antioquian artist
Maryluz Alvarez**

Juan Camilo Ocaña Ochoa

Maestro en Artes Visuales.

Lady Alexandra Hijuelos Posso

Maestra en Artes Visuales.

Resumen:

En este ensayo se abordan algunos trabajos de la artista antioqueña Maryluz Álvarez elaborados entre 1992 y 2000 y a partir de ellos se trazan líneas de continuidad y cambio en su carrera. En este trayecto se destacan algunas etapas relevantes con apuestas creativas potentes y evocadores que se realizaron de manera individual y colectiva, se dilucidan igualmente etapas relevantes de su vida que influyeron en la disminución de su producción plástica y en su alejamiento de los círculos del arte en Medellín. Se desarrolla, por lo tanto, una reflexión alrededor de las razones por las cuales muchos nombres no ingresan en los relatos oficiales, pues la naturaleza del mundo del arte está sujeta a condiciones sociales e históricas que determinan gustos e intereses de compradores, coleccionistas y público en general; no obstante, la existencia de variables personales solo puede conocerse cuando se indaga por el pensamiento y la experiencia del artista. Esto es algo que nos propusimos al final del texto. Todo lo anterior se concretó como parte de una investigación realizada por la galería Lockkus en 2015, para lo cual nos apoyamos en revisiones bibliográficas y hemerográficas, y realizamos una serie de entrevistas a personas del circuito artístico local, además de la entrevista a la artista en cuestión que nutrió gran parte de este trabajo.

Palabras claves: Maryluz Álvarez, arte antioqueño, arte y vida, land art, reconocimiento artístico.

Abstract

This essay deals with some works of the Antioquian artist, Mariluz Álvarez, produced between 1992 and 2000, tracing from them lines of continuity and change in her career. In this journey some relevant stages are highlighted with powerful and evocative creative gambles that were carried out individually and collectively; relevant stages of her life are likewise elucidated, that influenced the decrease of her artistic production and her distancing from the art circles in Medellín. It develops, therefore, a reflection around the reasons why many names do not enter official accounts, because the nature of the world of art is subject to social and historical conditions that determine tastes and interests of buyers, collectors and the general public; however, the existence of personal variables can only be known when the thought and experience of the artist is investigated. This is something that we proposed at the end of the text. All of the preceding was specified as part of an investigation carried out by the Lockkus Gallery in 2015, on which we rely for bibliographic and newspaper reviews, and we conducted a series of interviews with people from the local artistic circuit, in addition to the interview with the artist in question that nurtured a large part of this work.

Keywords: Maryluz Alvarez, land art, art and life, Antioquian art and artistic recognition.

Introducción

A través de nosotros vuelan los pájaros en silencio. ¡Oh! Yo que quiero crecer, miro hacia fuera, y el árbol crece en mí.

Rainer Maria Rilke

La historia del arte, como la historia en general, es un relato de nombres conocidos que se yergue sobre el anonimato. Puestos a una altura visible, algunos de ellos destacan más que otros, aunque esto no responda siempre a una mayor o menor calidad en su trabajo. En nuestro medio, muchos nombres importantes se han perdido de manera a veces injusta y poco objetiva bajo la sombra de un discurso oficial que resulta evidentemente incapaz de contenerlos a todos. Artistas olvidados por diversas razones, algunos de ellos se nos presentan desde las periferias como flameantes bengalas que se observan a lo alto. En un esfuerzo inicial por recuperar y guardar los destellos que emiten, nos hemos tomado el atrevimiento de escribir este texto, esperando aportar las voces necesarias a una historia que aún necesita ser contada.

La idea de la que surge este ensayo fue pensada por Manuela Velásquez y Camilo Londoño de la Galería Lokkus Arte Contemporáneo, y se encuentra sintetizada en un proyecto de investigación titulado *Artistas periféricos*, en el que se plantea la necesidad de visibilizar artistas antioqueños vivos que a pesar de tener una producción de obra importante entre las décadas del setenta al noventa, no tienen actualmente el suficiente reconocimiento

en el circuito del arte nacional. Desde que la galería le propusiera la ejecución de dicho proyecto a la Facultad de Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín (ITM), los autores del presente texto nos hemos encargado de ponerlo en marcha, con la asesoría constante del profesor Fernando Rojo del ITM y el seguimiento del equipo de trabajo de Lokkus.

De la primera de las tres fases planteadas en el proyecto de investigación (exploración, desarrollo y creación), surgió una amplia lista de artistas recomendados por algunos expertos del arte local, entre los cuales se hallaban curadores, historiadores y artistas con amplio reconocimiento en el medio (anexo 3, A). Entre los criterios de selección también tuvimos en cuenta la posibilidad de contactarlos personalmente y la relevancia que habían tenido en las últimas décadas del siglo XX en contraste con la poca referencia a su obra en la actualidad. Sin embargo, este proceso estuvo determinado a su vez por la afinidad que sentíamos con sus intereses plásticos y conceptuales; de modo que la lista inicial de unos ciento treinta nombres pronto se redujo a diez (anexo 3, B), luego a tres (anexo 3, C) y, finalmente, a una: la artista Maryluz Álvarez Arbeláez, cuyo trabajo ha inspirado e incentivado nuestra escritura.

Maryluz nació en 1961, en la ciudad de Medellín, y desde siempre ha sentido una fuerte atracción por la naturaleza y el tiempo, temas que se irían insertando en su trabajo gracias a la preferencia por el uso de materiales naturales y a la elaboración de obras al aire libre, algo que la emparenta con las manifestaciones del llamado *land art* o arte de la tierra. Antes de dedicarse al arte, Maryluz había estudiado durante periodos cortos Química y Antropología en Gainesville (Estados Unidos), de las cuales esta última influiría fuertemente su obra, al hacerle cuestionar sobre los efectos del hombre en el medio ambiente, llevándola a adoptar una postura de respeto por la naturaleza en su trabajo plástico.

Siendo aún estudiante de Artes Plásticas en la Universidad Nacional, Maryluz fue seleccionada como ganadora del XI Salón Arturo y Rebeca Rabinovich en 1991, con la obra *Proyecto para un evento solar*, elaborada al aire libre en la finca de su padre y llevada a las salas del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) mediante registros fotográficos. Este hecho le dio la posibilidad de insertarse en el circuito del arte local y nacional, en un momento en el que dichas prácticas apenas comenzaban a ser aceptadas por el público. El amplio reconocimiento que la artista fue adquiriendo a inicios de los noventa se evidencia en su hoja de vida (anexo 1), en la cual se observan participaciones en eventos importantes como el Salón Universitario Latinoamericano de Brasil, la III Bienal de Arte de Bogotá, el V y el VI Salón Regional de Artistas, el xxxiv y el xxxv Salón

Nacional de Artistas y el proyecto internacional de intercambio de arte contemporáneo Transfer, realizado entre Colombia, Austria y Alemania de 1994 a 1995. Obtuvo también varios premios de adquisición, por ejemplo, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, con una obra individual, y en el Museo de Antioquia, con obra colectiva. Incluso, antes de su premiación en el Salón Rabinovich, ya había participado en la edición inmediatamente anterior, con la que suscitó diversos comentarios en torno a su obra.

El hecho de que esta artista tan activa en los noventa pasara a un amplio desconocimiento entrado el siglo XXI es el tema que ha motivado la elaboración del presente texto. Este pretende transmitir nuestras impresiones frente al trabajo de Maryluz, así como información del contexto artístico de Medellín que consideramos significativa. En un artículo anterior hemos tratado su obra más renombrada, según pudimos encontrar en la prensa y en las referencias que se hacían de la artista, esta es, aquella que le concedió el primer premio en el Salón Rabinovich.¹ Para esta ocasión abordamos otras obras significativas de Maryluz elaboradas desde 1992.

Además de la revisión bibliográfica y hemerográfica, realizamos una serie de entrevistas que han nutrido enormemente la investigación. En la mayoría de ellas participaron algunos expertos del arte local como los profesores Alba Cecilia Gutiérrez, Margarita Pineda, Carlos Arturo Fernández, Armando Montoya, Luz Análida Aguirre, Carlos Uribe y Tulio Restrepo; así como los curadores Mauricio Hincapié, Anselmo Sánchez y Alberto Sierra. Solo hubo una entrevista que se le realizó a la artista, la cual fue llevada a cabo por los autores el 8 de agosto del 2015 en la vereda Don Diego, vía al municipio de Rionegro (Antioquia), y con la compañía del entonces asistente de la Galería Lokkus, Camilo Londoño, quien realizó el registro en video y aportó con varias preguntas.

El arte como espectáculo

Concebir el arte desde la idea de espectáculo es algo que resulta insostenible para Maryluz Álvarez. Quizás en este hecho radica la fuerza de su trabajo, nunca pensado para su inserción en el mercado ni para la producción de objetos duraderos, enfrascados en museos y galerías. Si fuese así, el arte

1. Este ensayo se titula "Arqueología de un evento solar", ya que abordamos esta obra desde aspectos teóricos, históricos y formales, con el fin de vislumbrar el impacto que tuvo en su momento, y asimismo las experiencias que la artista comenta en torno a su realización y premiación; nos propusimos hacer un rescate historiográfico de un acontecimiento importante en el panorama del arte local de 1991 a través de un análisis documental un tanto breve pero riguroso. Este se halla en proceso de publicación por parte de la Galería Lokkus.

para ella no tendría sentido alguno. El *land art* es, en esencia, un proceso constante para aquellos llamados a cuidar la naturaleza y a *vivir en el arte*, no del arte. En una ocasión Maryluz fusionó su cuerpo con la naturaleza esperando convertirse en planta. Así lo relata:

Una vez me metí en el jardín, me enterré los pies y yo dije: “Voy a pensar y a pensar y a pensar que me voy a convertir en una planta”. Y estaba segura que me iban a salir raíces. [...] Y yo creía y yo creía, y me paré horas y horas en el jardín, con los pies enterrados; espero, espero, las raíces, las raíces, las raíces, las hojitas, las hojitas... (Álvarez, 2015)

Esta suerte de unión con la naturaleza evidencia un proceso de crecimiento en el tiempo, de relación del cuerpo con el medio ambiente. A medida que pasan las horas, los pies entran en contacto con la tierra, atrapan la energía del suelo haciendo crecer las ramas en el cielo. El cuerpo deviene árbol; el árbol es, en efecto, cuerpo. Como cuerpos, los árboles tienen también cierta duración; su tamaño va variando según su edad, así como las posibilidades que tienen de absorber el dióxido de carbono y liberar oxígeno a través de la fotosíntesis. Una de las obras más conocidas de Maryluz, *Bosque calendario* (1993-1998) (figura 1), demuestra este proceso de crecimiento a lo largo de cinco años, con unos aros de bronce y aluminio dispuestos sobre los troncos de quince árboles en un terreno del municipio de Caldas (Antioquia). Aparte del registro fotográfico realizado por la artista cada cuatro o cinco meses, también se llevó a cabo un seguimiento por parte de la Facultad de Agronomía de la Universidad Nacional, con el fin de no causar daños en su corteza y permitir la expansión del cuerpo de manera natural.



Figura 1 Registro fotográfico de la obra procesual *Bosque calendario* (1993-1998) de Maryluz Álvarez, con anillos que rodeaban los troncos de los árboles, lo que evidencia su crecimiento a través del tiempo
Fuente: cortesía de la artista Maryluz Álvarez.

Los árboles plantados *ex profeso* para este evento tenían en común su rápido crecimiento,² según se enuncia en un catálogo publicado por el Centro Colombo Americano en 1993, a propósito de la exposición colectiva “Aproximaciones”, en la cual se presentó esta obra y que formaba parte del III Festival Internacional de Poesía de Medellín. El mismo trabajo también se exhibió en otros eventos como el VI Salón Regional de Artistas (Medellín, 1993), el xxxv Salón Nacional de Artistas (Bogotá, 1994) y la exposición internacional “Forests Revisited” (Nueva York, 1995), variando el título del proyecto de Árboles en crecimiento a *Bosque calendario*. Aun así, la relación con el Festival de Poesía resulta bastante llamativa si tomamos nota de las palabras que utiliza el curador Juan Alberto Gaviria en la introducción del catálogo, en la cual relaciona el trabajo de los artistas agrupados con “visiones referenciales de sus poéticas”, en una suerte de integración de palabra e imagen “en donde lo auditivo y lo visual tienden a complementarse, más que a subordinarse uno al otro” (Aproximaciones, 1993). Dicho diálogo entre artes plásticas y poesía lo vemos expresado en el epígrafe con el que inicia este artículo: “Yo que quiero crecer, miro hacia fuera, y el árbol crece en mí”, una frase del poeta austrohúngaro Rilke que hemos tomado del catálogo ya mencionado, en el cual se usaba para acompañar la imagen y la descripción de la obra.

Entre las fuentes literarias de las que bebe la artista para realizar este tipo de obras, quizás el trabajo de Borges ha sido uno de los más influyentes según vimos antes. Sobre el cuento “Tigres azules”, destaca el papel antiaritmético de las piedras encontradas por el protagonista del relato en una aldea de la India:

Hay un cuento muy bonito de unas piedras que una tribu las consideraban como malditas. Unas piedras azules que uno las cogía, y de pronto al otro día aparecía con treinta, y después al otro día eran cinco, y después al otro día eran dos, y después al otro día cien. Pues, en los bolsillos se multiplicaban y se [dividían]... Y yo: “ve, es como la plata”, es igual al dinero. Sí, que un día uno tiene un peso y al otro día tiene mil y al otro día el millón y de pronto se quedó sin nada. Y eran unas piedras azules, yo creo que era como refiriéndose a eso... (Álvarez, 2015)

En una canción de Pink Floyd, una de sus bandas favoritas, también encontramos correspondencia con aquella maldición que trae consigo el dinero: “Money, so they say / Is the root of all evil today”³. No obstante, ningún personaje dentro del cuento de Borges pagaría un peso por estas

2. Los árboles usados fueron los siguientes: acacia, álamo, balso, eucalipto, eucalipto plata, pino común, pino pátula, sauce vela y urapán (“Aproximaciones”, 1993); una vez alcanzado el diámetro proyectado por los anillos, estos se retiraron para evitar dañar los árboles.

3. En español los versos se traducirían: “Dinero, dicen / Es el origen de todos los males hoy en día”. La frase proviene de la canción “Money”, del álbum *The Dark Side of the Moon*, en 1973.

piedras si conociera su historia. Tal es la frase que enuncia el anciano de la aldea: “Más vale una bala en el pecho que una piedra azul en la mano” (Borges, 2005, p. 383). En el fondo, la imposibilidad de efectuar operaciones matemáticas en ellas trae consigo una concepción desordenada del mundo que fácilmente puede llevar a la locura:

Si me dijeran que hay unicornios en la luna yo aprobaría o rechazaría ese informe o suspendería mi juicio, pero podría imaginarlos. En cambio, si me dijeran que en la luna seis o siete unicornios pueden ser tres, yo afirmaría de antemano que el hecho era imposible. Quien ha entendido que tres y uno son cuatro no hace la prueba con monedas, con dados, con piezas de ajedrez o con lápices. Lo entiende y basta. No puede concebir otra cifra. Hay matemáticos que afirman que tres y uno es una tautología de cuatro, una manera diferente de decir cuatro... A mí, Alexander Craigie, me había tocado en suerte descubrir, entre todos los hombres de la tierra, los únicos objetos que contradicen esa ley esencial de la mente humana. Al principio yo había sufrido el temor de estar loco; con el tiempo creo que hubiera preferido estar loco, ya que mi alucinación personal importaría menos que la prueba de que en el universo cabe el desorden. Si tres y uno pueden ser dos o pueden ser catorce, la razón es una locura. (Borges, 2005, pp. 383-384)

Esta visión caótica del mundo que sugiere el texto podría contraponerse a la noción de orden que asumimos habitualmente, a través de la cual organizamos y comprendemos los fenómenos naturales y los objetos terrenales. La medición del tiempo debe mucho al establecimiento de un orden de relaciones numérico y astronómico, en el que los ciclos de rotación cósmica y sus efectos lumínicos en la tierra corresponden con cifras y operaciones matemáticas. En el cuento, a cambio de quitarle la maldición de las piedras azules, un mendigo le ofrece a Alexander Craigie los días y las noches, la cordura y los hábitos (Borges, 2005, p. 386). Sobre este orden numérico se establece nuestra comprensión del mundo; la misma naturaleza a veces parece hablar por medio de números.

La edad de los árboles, por ejemplo, puede observarse en la serie de anillos dentro del tronco que van creciendo de forma circular cada año (figura 2). Estos anillos funcionan al igual que las marcas en nuestra piel, al tiempo que nos permiten identificar la abundancia en nutrientes y agua obtenidos por la planta: mientras que los gruesos hablan de unas buenas condiciones para su crecimiento, los angostos dan cuenta de un año seco y un suelo con poco alimento. El principal problema que se afronta al querer conocer estos datos es que para ello resulta necesario talar el árbol. Por ello, el método de Maryluz resulta tan contundente, ya que nos presenta otra forma de hacer este tipo de medición con el menor daño posible ejercido al bosque (existen algunas formas de corte más científico en la actualidad como lo es el uso de la barrena de Pressler, que extrae una muestra del tronco sin afectar sus ciclos naturales).



Figura 2 Fotografía de los anillos de crecimiento de un árbol. A través de ellos es posible determinar su edad, ya que crecen cada año. Aunque son solo visibles cuando el árbol es talado, existen algunos métodos de medición en la actualidad como el que se obtiene mediante el uso de la barrena de Pressler, que extrae una muestra del tronco sin afectar sus ciclos naturales

Fuente: extraída de Politécnica (2012).

El trabajo del pintor Edwin Monsalve también guarda cierta simpatía con estos elementos biológicos que Maryluz rescataba en los noventa. Su interés por la naturaleza en relación con el artificio planteado desde la representación visual se muestra con bastante fuerza desde sus primeras obras, en las cuales realizaba ilustraciones botánicas con la misma clorofila extraída de las plantas, razón por la cual estima que en un periodo de aproximadamente 15 años la imagen llegue a desvanecerse del papel. Al meticuloso manejo de las líneas y los colores en estos trabajos, que recuerdan infalibles los registros gráficos de la Expedición Botánica,⁴ se le suma el importante añadido de lo efímero que encontramos en torno a los eventos realizados por Maryluz. En otras series importantes como *Mímesis* (2008), Monsalve reproduce en pintura acrílica una de las alas de diversas especies de mariposas justo enseguida de un ala real, recreando una imagen del insecto en la cual resulta difícil reconocer la copia de la original.

Sin embargo, para el caso que nos ocupa ahora, vale la pena detenernos en dos propuestas suyas en las cuales el artista hace referencia al árbol. La primera de ellas es parte de su proyecto “Naturaleza y artificio”, exhibido en la Galería La Oficina en 2012. Allí ubica tres listones de madera reales junto a una reproducción de cada uno realizada en óleo sobre tela, además

4. La Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783-1816) fue la empresa científica más grande llevada a cabo en el actual territorio colombiano durante el período colonial. Consistió en la elaboración de un inventario de plantas y animales basado en la exploración, identificación y catalogación del patrimonio natural del entonces Virreinato de Nueva Granada. Esta iniciativa, propuesta y dirigida por el sacerdote español José Celestino Mutis, no solo tuvo incidencia en el desarrollo de la ciencia en Colombia, sino que también influyó fuertemente en la política, ya que algunos de sus colaboradores resultaron comprometidos con la lucha independentista del 20 de julio de 1810, y en el arte, pues la fidelidad científica de las ilustraciones botánicas así como la orientación de un gran número de pintores y dibujantes se convirtieron en antecedentes importantes para el surgimiento de las academias artísticas en el siglo xix.

de unos cuadros en los que reproduce con papel y óleo cada uno de los anillos de crecimiento que se ensamblan luego para crear la imagen total del tronco talado. La segunda es aún más impactante y corresponde a una instalación titulada *Sala de rehabilitación* (2014), que busca recuperar un árbol talado a través de un proceso ortopédico similar al que se logra en el cuerpo humano con el uso del “tutor externo” para tratar lesiones óseas. Con lo que se ha hablado hasta el momento resulta imposible no reconocer un vínculo entre ambos artistas; a lo sumo ambos demuestran trabajos plásticos evocadores que quizás no podrían haberse llevado a cabo sin la sensibilidad por la naturaleza que los dos comparten.

Si quisiéramos hallar elementos simbólicos en torno al papel que desempeña el árbol en *Bosque calendario*, encontraríamos conexiones con pensamientos míticos al igual que en otras obras suyas como *Proyecto para un evento solar* y *Proyecto para un evento lunar* (1990). El árbol, por su crecimiento vertical, la frondosidad de sus ramas y su penetración en la tierra se convierte automáticamente en “sagrado”. Es el árbol cósmico el que representa la Vía Láctea, la ruta de acceso entre el cielo, la tierra y el inframundo. En las representaciones mayas vemos imágenes del árbol sagrado que une la región celeste con la tierra; el fruto prohibido del Edén viene del Árbol de la Sabiduría del Bien y del Mal, e incluso en el relato bíblico se habla de un segundo árbol, el Árbol de la Vida (Génesis, 2: 9,16-17); la ambrosía de los dioses de la mitología griega se encuentra en el árbol de la inmortalidad y el fruto de la eterna juventud viene del árbol de manzanas de Iðunn, diosa de la mitología nórdica cuyo nombre significa “siempre joven”.

Esta idea de “árbol de la vida” no tiene un origen claro, pero forma parte de un gran número de culturas alrededor del mundo, en las cuales la creencia central es que todo en la vida está conectado, nada ocurre por azar y la muerte no es más que el paso de un estado a otro. Según Mircea Eliade (1981), el árbol es la representación de todo lo que para el hombre es sagrado:

La imagen del árbol no se ha escogido únicamente para simbolizar el Cosmos, sino también para expresar la vida, la juventud, la inmortalidad, la sabiduría. Junto a los Árboles cósmicos como Yggdrasil de mitología germánica, la historia de las religiones conoce Árboles de Vida (por ejemplo, Mesopotamia), de Inmortalidad (Asia, Antiguo Testamento), de Sabiduría (Antiguo Testamento), de Juventud (Mesopotamia, India, Irán), etc. Dicho de otro modo: el árbol ha llegado a expresar todo lo que el hombre religioso considera real y sagrado por excelencia, todo cuanto sabe que los dioses poseen por su propia naturaleza y que no es sino rara vez accesible a individuos privilegiados, héroes y semidioses. También los mitos de la búsqueda de la inmortalidad o de la juventud ponen en primer plano un árbol de frutos de oro o de follaje milagroso, árbol que se encuentra “en un país lejano” (en realidad, en el otro mundo) y que está defendido por monstruos (grifos, dragones, serpientes). Para coger los frutos hay que

enfrentarse con el monstruo guardián y matarlo; hay que soportar, por tanto, una prueba iniciática de tipo heroico: el vencedor adquiere por la “violencia” la condición sobrehumana, casi divina, de la eterna juventud, de la invencibilidad y la omnipotencia. (pp. 93-94)

Incluso el nombre de la obra, *Bosque calendario*, tiene gran relación con otras cosmogonías y culturas. Por ejemplo, en la cultura celta, el horóscopo y la escritura están directamente relacionados con los árboles: cada letra tiene relación con un árbol y cada persona tiene un árbol asignado de acuerdo con su fecha de nacimiento en el calendario ordinario, es este el que le otorga cualidades y características propias de su especie.

Pero en este tipo de trabajos Maryluz buscaba adoptar una postura más desde la observación que desde la predicción, ya que, al igual que ocurría en sus demás piezas, el azar y los cambios climáticos ejercían una gran influencia en la naturaleza. El deseo por analizar y conocer de primera mano el desarrollo y evolución natural de las plantas mostrado en esta obra es algo que nunca ha perdido. Aún hoy en su vida cotidiana se hace este tipo de preguntas ante situaciones que para nosotros pasan inadvertidas, ya sea desde el crecimiento de una flor o la desaparición de árboles frutales, la contaminación de los ríos, etc. Una anécdota contada por la artista sobre unas frambuesas que crecen en el lugar donde vive con su madre actualmente, sigue dando cuenta de este interés: Maryluz trata de domar una planta de frambuesas y cultivarlas; a pesar de sus intentos le resulta imposible porque como ella misma dice: “no se dejan cultivar”, van y vienen como quieren y crecen hasta tres metros de altura. Lo más interesante de esta historia, en todo caso, es que no se frustra con ello. Por el contrario, lo ve como un proceso propio de la naturaleza en el cual el hombre no tiene injerencia ni puede ejercer control alguno sobre el tiempo propio de cada ser vivo.

El tiempo de la naturaleza llega a la capital: la III Bienal de Arte de Bogotá

Antes de embarcarse en el megaproyecto que implicó *Bosque calendario*, Maryluz ya había demostrado su habilidad para aprovechar los ciclos naturales de las plantas en sus obras sin causarles daño alguno. Esto es evidente en una serie fotográfica titulada *Hojas y horas* (1992), en la cual el paso del día a la noche es acompañado por una pintura fluorescente que se dispone sobre cada hoja con el fin de que esta alumbre en la oscuridad. Maryluz dividió el proyecto en tres etapas, cada una compuesta por 24 fotografías a color (una por cada hora) que unía para crear

figuras geométricas y ubicarlas en lugares determinados de una sala. Con la primera elabora un círculo sobre el suelo, que fácilmente remite a la concepción del tiempo cíclico que tenemos, en la que el día precede a la noche y la noche muere al salir el sol. Esta primera parte la llama “Dormidera o Mimosa”, y tiene el valor añadido de que la planta cierra sus hojas al caer la noche, de modo que se logra un resultado sugerente en relación con el tiempo: los puntos fluorescentes que Maryluz pinta en cada extremo de las hojas no se quedan quietos sino que se unen cuando la planta duerme (figura 3). También los tréboles que usa en la segunda parte se cierran de noche, pero el efecto que se consigue en ellos es menos llamativo a causa de que el cambio resulta imperceptible (figura 4). Estas últimas fotografías las dispone sobre una esquina formando una figura similar al conocido triángulo de Reuleaux, cuyos lados redondeados le permiten rotar al igual que un círculo (figura 5). Para terminar, la artista también realiza el registro del mismo proceso llevado a la especie de tréboles rastrosos en la última parte del proyecto; con las 24 fotografías que obtiene elabora un arco de aproximadamente 6 metros de diámetro para ser ubicado en la pared.

Con esta serie de obras Maryluz logró participar en la III Bial de Arte de Bogotá llevada a cabo en agosto de 1992.⁵ Allí obtuvo el primer premio compartido con el artista caleño Elías Heim, por un valor de cinco millones de pesos (“Bial modelo sesenta”, 1992). No sobra acotar que como parte del jurado⁶ se encontraba el profesor y crítico antioqueño Luis Fernando Valencia, quien ya conocía los procesos llevados a cabo por Maryluz desde su participación en los salones Rabinovich de 1990 y 1991 (Valencia, 1991). En un artículo suyo, publicado en el periódico *El Mundo*, establece la diferencia entre un evento y una instalación, algo que en dicha época no era bien entendido por su novedad para el arte antioqueño:

El evento es un suceso generalmente ligado al espacio público urbano, que involucra una duración, crea una intervención en un espacio determinado y único, y casi siempre está relacionado con el movimiento. Las instalaciones son casi siempre en recintos interiores, la suma de los elementos o las piezas crean una visión que se impone como un acto de percepción unitario, que relaciona unas piezas con otras, y todo el conjunto con el espacio de exhibición. (Valencia, 1990, p. 4)

5. Junto a Maryluz también hicieron presencia artistas antioqueños como María Teresa Cano, Alejandro Castaño, Gloria Posada, María Dolores Garcés, Juan Guillermo Molina y Beatriz Suaza; así como los arquitectos del grupo Utopía, Patricia Gómez, Jorge Mario Gómez y Fabio A. Ramírez (“La III Bial de Bogotá anuncia la lista de participantes”, 1992). Algunos de ellos habían participado y ganado el Salón Rabinovich en Medellín, con lo cual es posible comprobar la importancia que tenía este evento tanto a nivel local como nacional en aquel entonces.

6. Además de Luis Fernando Valencia, el jurado estaba conformado también por Gloria Zea, directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá; Eduardo Serrano, curador del mismo museo; Ana María Escallón y José Hernán Aguilar, críticos de arte; Miguel González, curador del Museo La Tertulia de Cali, y Álvaro Barrios, artista y promotor cultural (“Bial modelo sesenta”, 1992).



Figura 3 Primera parte de la serie *Hojas y horas* (1992), de Maryluz Álvarez, en la cual vemos cómo se unen los puntos de la planta al cerrar sus hojas una vez cae la noche. Para conseguir este efecto la artista utilizó pintura fluorescente no tóxica sobre las hojas de la mimosa púdica, que popularmente se conoce como “dormilona”
Fuente: cortesía de la artista Maryluz Álvarez.



Figura 4 Segunda parte de la serie *Hojas y horas* (1992), de Maryluz Álvarez, esta vez llevada a cabo sobre los contornos de dos tréboles. El movimiento de estas plantas al caer el sol es menor, por lo que el cambio es poco visible

Fuente: cortesía de la artista Maryluz Álvarez.

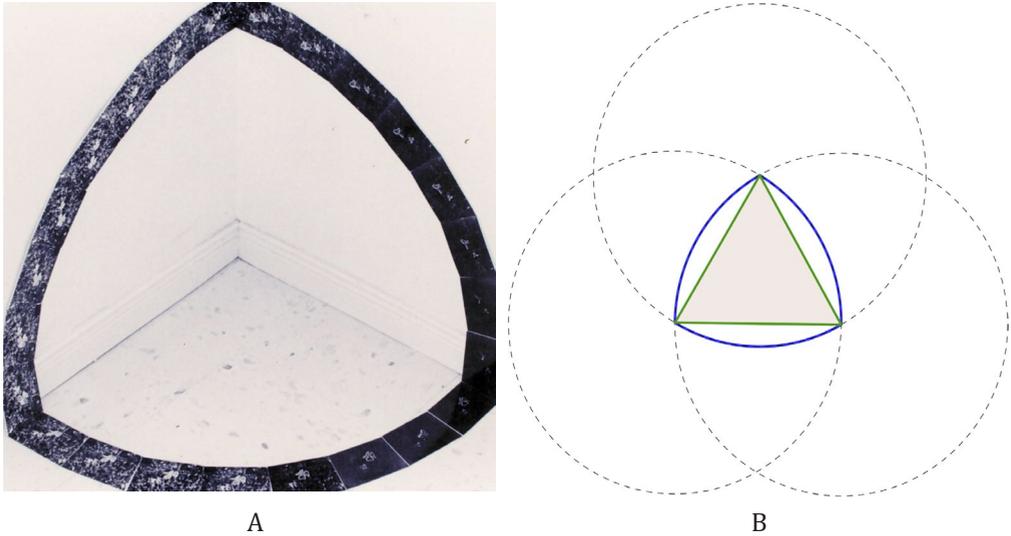


Figura 5 La imagen de la izquierda (A) muestra la segunda parte de la serie *Hojas y horas* (1992), de Maryluz Álvarez, dispuesta sobre una esquina. Nótese cómo va disminuyendo la iluminación de las fotografías en la mitad derecha de la pieza. La figura que se forma nos remite al conocido triángulo de Reuleaux (B), cuyos lados redondeados le permiten rotar tal si fuese un círculo
Fuente: A, cortesía de la artista Maryluz Álvarez; B, extraída de Matemáticas na Rúa (2011).

De cualquier forma, la acogida de las nuevas propuestas en la Bienal tuvo tantos defensores como detractores, entre los cuales estos últimos reprochaban fuertemente la poca presencia de pinturas y esculturas ante la apabullante ventaja de nuevas propuestas. Uno de los artículos más llamativos lo escribió el reconocido historiador del arte de origen español Francisco Gil Tovar (1992), quien habla de la Bienal como una “exposición tendenciosa”, en la que “la pobreza casi franciscana y la casi absoluta falta de significación (aparte su escaso número) de la pintura” da paso al triunfo de “las instalaciones, las ingeniosidades escasamente penetrantes y los artificios conceptuales, más vivos cuanto menos influencias académicas llevan sobre sí sus jóvenes autores...”

Precisamente, entre las razones que suscitaban este tipo de críticas se hallaba el hecho de que la mayoría de los artistas seleccionados no superaba aún los treinta años y, por lo tanto, eran más propensos a adquirir estas nuevas tendencias como parte de su formación y búsqueda creativa. La postura propictórica de Gil Tovar queda explicada con las siguientes palabras:

La gente, ante estas obras de autores sub-treinta en su mayor parte, debe recordar que el arte actual se divorció ya hace algún tiempo de ese otro que tiene por objeto dar gusto a los sentidos y que, por supuesto, tiene el mismo derecho a existir que cualquier otro; pero que ya constituye un mundo aparte. Es hora de insistir en que el arte para gustos y sensibilidades, el

decorativo y bello, no puede andar en competencia con el que se ofrece a otros intereses a-estéticos y se retuerce entre problemas y conceptos entroncados con la vida humana presente. Lo malo, lo que confunde, lo que no debe ser, es que el público por el hecho de que le den la palabra arte para uno y otro, pueda creer que se trata de la misma cosa. (Gil Tovar, 1992)

Esta oposición que el autor establece entre “lo artístico” del arte actual y la sensibilidad estética que promueve la pintura se convierte quizás en uno de los últimos gritos de su paradójica negación y aceptación de lo nuevo. Si bien preferiría ver más cuadros de corte moderno, también parece admitir, muy a su pesar, la derrota de aquello que defiende. De ahí que opte por afirmar que no se pueden poner a competir en un mismo discurso ambas formas de arte. No está de más mencionar, en todo caso, que la selección de los artistas había tenido mucho que ver con el homenaje que se le rendía ese año a Feliza Bursztyn, quien con sus esculturas hechas en chatarra, de corte irrisorio y antiestético, se había convertido en una de las más contundentes precursoras de las instalaciones y del arte conceptual en Colombia.⁷

A pesar de los cuestionamientos de sus detractores, estas nuevas propuestas también tuvieron sus defensores, como ya habíamos dicho. María Margarita García (1992) habla de dicha dualidad de posturas: “obras en proceso, experimentales, de jóvenes que se internacionalizan fácilmente es la característica de la III Bial de Bogotá, para unos excelente, para otros de baja calidad en comparación con la pasada versión”. De nuevo el tema de la edad se torna recurrente para justificar la naturaleza de las obras seleccionadas. Sin embargo, como para apaciguar la discusión, la misma autora argumenta que la Bial, más que el reflejo de lo que sucede en el arte colombiano, es el reflejo “de una generación”, por lo cual es fácil pensar que los trabajos se encuentran en un alto nivel, según el momento en el que se hallan la mayoría de los artistas. Incluso el escultor Edgar Negret (citado por García, 1992) aboga a favor de la Bial, y menciona que esta “expresa lo que debe pasar en el arte joven que es el de la experimentación”. Más adelante también destaca el trabajo de Maryluz, cuya premiación le parece acertada.

Aunque la mención a Maryluz es muy pobre en este tipo de artículos, podemos pensar, conforme a lo visto hasta ahora, que su trabajo suscitó muchas miradas desde la inauguración de la Bial el 4 de agosto de aquel año. Ejemplo de ello lo encontramos en un artículo sobre fotografía escrito por Sonia Sierra y Andrés Zambrano a poco más de un mes de la premiación.

7. Para este tema conviene que el lector se remita al libro *La instalación en el arte antioqueño, 1975-2010*, publicado por la Editorial Universidad de Antioquia en 2011. El primer capítulo, escrito por la profesora Alba Cecilia Gutiérrez, aborda los orígenes de la instalación en Antioquia, haciendo referencia, entre otros, a algunos procesos que tuvieron lugar en Bogotá, como lo fue la exposición *Espacios ambientales*, organizada por Marta Traba en 1968, en la cual participó Bursztyn con una escultura mecánica.

El texto no se centra en la Bienal pero destaca en una línea la instalación de Maryluz, que “estaba hecha con base en fotografías” (Sierra y Zambrano, 1992), si bien sabemos que estas fungían más como registro de un evento artístico que como objeto final en sí mismo. Las palabras de la periodista Ofelia Luz de Villa (1991) con las que se refiere a la obra de Maryluz, *Proyecto para un evento solar*, parecen darnos las herramientas necesarias para comprender la forma en la que se veía su trabajo, es decir, como un proceso dividido en varias etapas: un evento al aire libre, un seguimiento fotográfico y una instalación que parte de este último como evidencia del primero; la artista no se contenta solo con presentar aquello que realizó a través de fotografías, sino que además busca la forma más adecuada de presentarlo. En este sentido, los registros van adquiriendo valor en tanto obras plásticas, no solo por la ausencia del evento efímero que guardan, lo que los convierte en la única demostración material de que algo ocurrió, sino también a causa de las composiciones que diseña la artista para presentarlas de una forma más evocadora y consecuente con el tema. Todo ello hace que su trabajo se emparente con la fotografía, al tiempo que son estas las que van convirtiéndose en sus obras al pasar los años. El paso del evento a la instalación es ahora el paso del evento a la fotografía (anexo 2, A).

Una carta enviada por Gloria Zea, directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá, a Maryluz nos permite comprender el papel que este tipo de trabajos iba adquiriendo en tanto objetos artísticos. Además de destacar la labor y la seriedad de la artista en su obra *Hojas y horas*, Zea menciona que es de vital importancia para el Museo “coleccionar las obras de los artistas desde sus primeras presentaciones públicas”, ya que “de esta manera podemos no solo dar a conocer el arte colombiano de la manera más completa posible, sino ir conformando una colección que ilustre sobre el derrotero, los cambios o la permanencia en los valores de cada artista”. Así pues, le propone a Maryluz la donación “de una de las obras participantes en la Bienal, o de la obra que consideres conveniente”, a causa de que el Museo no cuenta con los recursos suficientes para comprar obras de arte (Zea, 1992).

Al año siguiente encontramos una constancia firmada por la artista en la que se hace oficial la donación de las tres piezas descritas anteriormente por un avalúo de \$1.000.000 cada una, las cuales ya habían ingresado a la Colección Permanente desde septiembre de 1992 (Álvarez, 1993). Maryluz también habría aprovechado para presentar esta obra en el XXXIV Salón Nacional de Artistas que se llevó a cabo en noviembre de 1992 en Bogotá. Este fue sin duda un año con un fuerte movimiento artístico para la ciudad, y la artista logró participar en tres de los eventos más importantes a nivel nacional, sin contar con el hecho de que por haber sido ganadora del XI Salón Arturo y Rebeca Rabinovich el año anterior, era invitada especial para su duodécima edición en Medellín (anexo 1).

Otros lenguajes de la naturaleza

Quizás una de las últimas obras en las que Maryluz trabajó directamente con elementos orgánicos fue la primera parte de *Los desechos hechos en casa* (1994), presentada en la galería Valenzuela y Klenner de Bogotá. Allí elaboró una serie de anillos de bronce sobre los cuales se disponían cáscaras de algunas frutas en alusión al alimento que nos otorga la naturaleza. En la segunda parte del proyecto pasaba a deconstruir brasieres en una sala, creando relaciones con el espacio mediante la proyección de los hilos que le componían hacia fuera (anexo 2, B). Ambas obras van adquiriendo ciertos vínculos con el hogar, por lo que es posible intuir desde ahora un cambio en su producción plástica, en la que ya no se interviene la naturaleza *in situ* sino que en esta parece fundamentarse un interés por el ser humano y las relaciones que pueden establecerse con el otro, ya sea desde el entorno familiar o desde el trabajo colaborativo entre amigos. Es por ello por lo que durante su labor como docente en la Universidad de Antioquia, Maryluz empezó a desarrollar obras colectivas junto a un grupo de alumnos suyos, primero bajo el nombre *Grupo Universidad de Antioquia*, y luego como *A-clon* (anexo 2, D). El colectivo, que con el pasar del tiempo pasó de diez integrantes a ocho, fue fundado en 1994 por la misma artista, quien había quedado sorprendida con algunas de las propuestas presentadas en su clase de escultura; todo esto bajo la convicción de que si bien muchos de ellos eran buenos, podrían ser mejores si comenzaban a trabajar en equipo.

A-clon formaba parte de una nueva tendencia en el arte local que se comenzaba a destacar en la década de los noventa. Se trataba del trabajo colaborativo entre artistas, cuyos antecedentes pueden verse en los Once Antioqueños y la Generación Urbana,⁸ que se reunían desde tiempo atrás para crear alianzas y desarrollar algunas de las propuestas más importantes en el circuito artístico local. El punto de partida del colectivo *A-clon* fue la experiencia individual llevada a la práctica en los procesos de creación y gestión conjunta, que les permitía desarrollar diversos proyectos artísticos en los que todos se congregaban fusionando sus saberes para convertirse en un solo organismo. De este modo, podemos observar cómo a partir de la creación propia de un artista dentro de una sociedad surge la necesidad de conciliar sus prácticas experimentales y plantear una reflexión en torno a los “modos de hacer” en el ámbito del arte contemporáneo. Maryluz recuerda, por ejemplo, la forma en la que se fundó *A-clon* con las siguientes palabras:

8. Entre los artistas de la década de los setenta que asumieron un compromiso con lo que el filósofo y crítico de arte Luis Fernando Valencia (1975) llama “una nueva cultura ciudadana”, en la cual se abandona la producción plástica basada en los arrieros y zonas rurales para tomar como motivo de inspiración la ciudad y su ritmo de vida acelerado, se puede mencionar a Javier Restrepo, Óscar Jaramillo, Marta Elena Vélez, Félix Ángel, Rodrigo Callejas, entre otros.

[...] ahí mismo que tuve clase con ellos les dije: “hagamos estas obras pero hagámoslas en grupo, tenemos que dejar de pensar en que esto es mío, pues que el original era mía y yo la voy a dirigir; no, sino que miren, esto es lo que hay, ¿cómo vamos a potenciar esto?” (Álvarez, 2015)

La idea de concebir la autoría de la obra de arte de manera colectiva y ya no solo individual también debió mucho a la profesionalización de los estudios en artes plásticas. Todos estos procesos tuvieron una acogida más bien lenta en nuestro contexto, como es el caso de las instalaciones, los eventos y el performance; por lo que solo en los años noventa comenzó a reconocerse su importancia en las nuevas prácticas locales, permitiéndoles a su vez la fusión con el arte tradicional (la “multidisciplinariedad del arte”), que validaba y daba mayor reconocimiento a los artistas inmersos en dichas vertientes. Este hecho es explicado con mayor claridad por los autores Alba Cecilia Gutiérrez, Armando Montoya y Luz Análida Aguirre en el último capítulo del libro compilatorio *Moderno/Contemporáneo: un debate de horizontes*:

Las instalaciones de la década de los noventa en Antioquia ponen en evidencia un cambio radical en la concepción de las Artes Plásticas, que se materializa en el tratamiento de nuevos temas y nuevas técnicas, en el enfoque diferente de los temas tradicionales, en el abandono de los llamados “materiales nobles”, en el énfasis en la investigación y el proceso de la obra antes que en el producto final, en la intención de conciliar la creatividad con la vida, en el desprecio por el valor comercial del producto artístico, características todas que corresponden al llamado arte posthistórico o arte contemporáneo. (Gutiérrez, Montoya y Aguirre, 2008, p. 308)

A estas características que proponen los autores, podríamos agregar también el interés por involucrar al espectador en los proyectos artísticos, hasta el punto de que algunos trabajos terminan requiriendo del público para completarse. Todo esto nos demuestra cómo se va anteponiendo el proceso por encima del objeto, desapareciendo casi por completo la idea de la obra de arte como objeto materializado, contemplativo y perenne, a cambio de un arte de tipo “gaseoso”, como al que hace alusión el curador francés Nicolas Bourriaud (2009): un arte que no se define bajo la idea ya tradicional de perpetuar en la forma de una categoría disciplinaria cerrada sobre sí misma, sino como una materia gaseosa susceptible de “llenar” las actividades humanas más diversas antes de solidificarse en la forma que constituye su visibilidad (p. 60). Estas nuevas formas de ver el arte a lo mejor podrían aterrorizar a quienes no perciben más allá del cuadro o la escultura, es decir, aquellos que se encuentran aún enraizados en la tradición plástica; de ahí que un distintivo de los colectivos que empiezan a fundarse en los noventa sea el hecho de que sus integrantes casi siempre son artistas jóvenes, lo cual puede deberse a la cantidad de inquietudes creadas en los centros de formación y toda esa necesidad afanosa de experimentar, desfogar y crear, propias de los primeros años.

En el caso de A-clon, su interés estaba enfocado sobretodo en el cuerpo humano como instrumento para la creación artística, a través de lo cual se buscaba reflexionar sobre la forma como se crean “tejidos simbólicos” entre los mundos de cada individuo y “como se enmarcan estos tejidos en la sociedad actual” (Pabón, 2000, pp. 98-99). Su primera obra, titulada *Relaciones* (figura 6), por ejemplo, vinculaba a todos los integrantes con sus objetos personales a través de una serie de medias veladas en las que no solo se involucraban de manera individual sino que también se cuestionaba su relación con el otro: el cuerpo de cada uno conserva su condición propia pero se conecta con el cuerpo del otro a través de las medias, que en este caso se convierten en una extensión de cada uno. En un artículo publicado por *El Mundo* en 1999, el artista Alonso Zuluaga hacía una pequeña descripción de la esencia de esta obra: “cada espacio nuevo que habitamos crea una conexión de aceptación o de rechazo, un cordón umbilical que hace de todos nosotros un mismo universo” (“Creador y obra al tiempo”, 1999).



Figura 6 Registro fotográfico de la obra *Relaciones* (1994), con los integrantes del Grupo Universidad de Antioquia, luego llamado A-clon
Fuente: cortesía de la artista Maryluz Álvarez.

Durante los años siguientes también realizaron una serie de proyectos e intervenciones de esta misma línea, en la que se cuestionan las relaciones

consigo mismos y el otro y se involucra luego al público de manera más activa. La obra *Observador observado* (figura 7), realizada en 1995 aún bajo el denominativo del Grupo Universidad de Antioquia, demuestra este intento de inclusión del espectador mediante el montaje de algunos paneles de gran tamaño dentro de los que se encontraban los artistas de pie observando por unos visores hacia afuera. Entre ellos y los visitantes se establecía un juego de miradas en el que uno y otro eran observados mutuamente.

El colectivo presentaría otros trabajos importantes como *Entes plásticos* (1995-1996), que consistía en una serie de bolsas sostenidas por unos ganchos como los que se usan en las carnicerías, dentro de los cuales se encontraban los artistas suspendidos a pocos centímetros del suelo; con ello se cuestiona la sociedad de consumo a través de una obra en la cual su cuerpo se convierte en un trozo de carne para la venta; *Pronóstico reservado* (1997), presentado en el XVII Salón Arturo y Rebeca Rabinovich en 1997 y en la II Feria de Performance de Cali en 1998, como una reflexión en torno al manejo científico del cuerpo humano, que ubica a los artistas dentro de unas cápsulas que los mantiene aislados, inmóviles, asépticos y comunicados con el exterior solo a través del acrílico colocado a diferentes niveles; y *De Leonardo a Dolly* (1998), en el que la imagen de cada miembro del grupo es fragmentada para ser fusionada luego con el resto, formando así un nuevo cuerpo alejado por completo de los cánones de belleza planteados en el Renacimiento y criticando claramente el estereotipado mundo de la estética actual desde la comparación de dos momentos y dos formas históricas de clonación: a través de la pintura en la época de Leonardo y de la ciencia en el caso de la oveja *Dolly*.

Sin embargo, esta reflexión desde el yo y el otro se daría también en una de las últimas instalaciones individuales realizadas por Maryluz, *Silent witness*, presentada en la exposición Inside out Outside in, dentro del proyecto Transfer para la ciudad de Dortmund (Alemania) en 1996. La obra estaba diseñada de tal forma que los espectadores pudieran ver algunas imágenes a través de los agujeros que había enfrente de unas cajas y paneles (figura 8). La mayoría de ellas eran fotografías de diversas ruinas arquitectónicas que la artista tomó desde su llegada a la ciudad; pero la atención se centra más en una serie de retratos de los artistas colombianos residentes en la muestra, de los cuales Maryluz había recortado las pupilas para que en unos espejos ubicados detrás del papel se reflejaran los ojos del espectador, que veía desde el otro lado.



Figura 7 Registro fotográfico de la obra *Observador observado* (1995), con los integrantes del Grupo Universidad de Antioquia, luego llamado A-clon
Fuente: cortesía de la artista Maryluz Álvarez.



Figura 8 Registro de un panel de Maryluz en la exposición Inside out
Outside in (Dortmund, 1996)
Fuente: cortesía de la artista Maryluz Álvarez.

Esta suerte de “verse en los ojos del otro” nos permite establecer un vínculo con otra composición de la banda británica Pink Floyd, que describe una historia similar en su canción “Echoes” de 1971: “Strangers passing in the street / By chance two separate glances meet / *And I am you and what I see is me*”.⁹ Tanto en esta letra como en la obra de la artista antioqueña hay también una referencia al tiempo, que si bien no se aborda desde la interacción directa con la naturaleza (según habíamos visto en otros proyectos suyos), sí continúa presente en el registro de las antiguas estructuras arquitectónicas que son derrumbadas y reconstruidas en una suerte de “burla del tiempo” (“Inside out Outside in”, 1996). De alguna manera, la simpatía que establece el espectador con los artistas a través de los retratos se conjuga en el discurso plástico con la visión que estos tuvieron de la ciudad tras su llegada, que en el caso de Maryluz implicaba una atracción por el tiempo según se evidenciaba en las ruinas urbanas. Así pues, “las expectativas del ‘forastero’ las perciben [los espectadores] como si fuesen las suyas propias reflejadas en un espejo. Su papel y su posición como ‘insider’ y ‘outsider’ se vuelven inseguros” (“Inside out Outside in”, 1996).

En busca del tiempo perdido

Con todo lo que hemos visto hasta el momento, resulta imposible dejar pasar el amplio reconocimiento que había ganado la artista desde su premiación en el Salón Rabinovich. Dos artículos en especial demuestran los buenos comentarios que suscitaba su trabajo a mediados de los noventa. El primero, escrito por Óscar Cardona para el periódico *El Tiempo* en 1994, habla sobre una exposición titulada “Arte Actual Colombiano”, que buscaba mostrar en España las tendencias nacionales a través de la selección de 12 artistas que presentaron 41 obras entre pinturas, esculturas y trabajo experimental. Si bien Maryluz no figura en la lista de artistas, Cardona menciona que al curador de la muestra, el colombiano Rodolfo Charria, le hubiera gustado incluirla junto a una lista más amplia en la cual encontramos otros nombres importantes como Julián Aristizábal, Luis Fernando Escobar, Rafael Ortiz, José Antonio Suárez, Doris Salcedo, Cristina Llano, Alicia Barney, Danilo Dueñas, Carlos Salas, Elías Heim y Gloria Posada; los cuales quedaron por fuera a causa del poco presupuesto y espacio con el que se contaba (Cardona, 1994).

9. Una traducción aproximada de estos versos sería: “Extraños paseando por la calle / Por casualidad dos miradas distintas se encuentran / *Yo soy tú y a quien veo es a mí*”. La canción pertenece al trabajo discográfico *Meddle* de 1971.

Más tarde, en Medellín, el periódico *El Mundo* publicó también un artículo en el cual resaltaba el trabajo de Maryluz, al lado del conjunto de artistas que componía el proyecto de intercambio Transfer. De ellos, dice el autor, “la crítica destacó que se trataba de propuestas que estaban a la altura de cualquiera de los más importantes centros artísticos del mundo” (Murillo, 1995). El mismo texto vaticinaba a su vez lo que sería la presentación del proyecto en Dortmund para 1996, que implicaba la residencia de Maryluz junto a los artistas Carlos Uribe, Gloria Posada, Ana Claudia Múnera y Patricia Bravo en la Galería Künstlerhaus durante los dos meses que duraba la muestra Inside out Outside in. Lo que se ignora aún es, en todo caso, la forma en la que ella se irá desligando del circuito artístico local desde su retorno a Colombia. De ahí la importancia de este evento, para el cual Maryluz desarrolla una de sus últimas obras individuales con un potencial similar a los trabajos que le valieron el amplio reconocimiento e inserción dentro del arte antioqueño.

Ya habíamos mencionado antes el descontento de Maryluz con el ambiente artificial, mercantil y exhibicionista del mundo del arte como una posible razón para su posterior desaparición de la escena artística en la ciudad. Lo cierto es que su comprensión de la vida como un proceso artístico y del arte en relación con la naturaleza causaría en ella una postura de desapego ante la demanda constante de producción material y comercializable, que traería consigo su olvido paulatino dentro de los relatos oficiales del arte local. Pero aunque su nombre ya no resuena en los medios de comunicación, no tenga enormes monumentos que adornen la ciudad y no aparezca en los grandes libros de historia del arte en Antioquia, el trabajo de Maryluz es una muestra clara de un contexto en el que el arte comenzó a desarrollarse de la forma en que lo conocemos ahora. Si prestamos atención, si mantenemos los oídos atentos, podremos escuchar desde la periferia los relatos que escapan de un sistema del arte cerrado; algo que nos incita a la revisión profunda de lo que ha sido nuestro arte respecto a lo que es hoy, con el fin de recuperar nombres poco conocidos en la actualidad a pesar de que en su momento tuvieron todo el potencial para ser recordados.

La disminución en producción plástica por la que atraviesa desde mediados de los noventa puede ser considerada por algunos como un problema artístico e historiográfico, pero es un hecho que va de la mano con lo que se había convertido el arte para ella, así como con su forma de concebir el mundo y la vida misma. Maryluz considera que el vivir acorde con sus creencias y no interferir en el desarrollo propio del entorno forman parte de lo que llama “vivir *en* el arte”, que no necesariamente implica la ejecución de obras de manera constante, sino más bien el vivir la vida en un sentido estético. Todas las actividades diarias tienen un

propósito estético al igual que la creación artística. Cuando la artista intentó responder cuál fue la creación suya que más impacto generó a lo largo de su vida, no encontró otra respuesta más sincera que decir: “yo, más que haber traído a este planeta a Sofy, no puedo impactar más, no puedo impactar más” (Álvarez, 2015).

En esta frase podemos encontrar referenciado lo que fue el inicio de una nueva etapa en su proceso creativo, en el cual el término “creación” no se concibe únicamente desde la ejecución plástica sino también desde la gestación de vida. Sumado a esto, la artista era consciente del reconocimiento que había adquirido con su trabajo, pero para ella la demanda resultó agobiante y cambiaba completamente lo que consideraba como su esencia artística:

Pues a mí me fue relativamente bien, pues, porque la obra tuvo cierto reconocimiento. El obstáculo personal, pues que yo creo que siempre sentí, era como dentro de mí misma, que yo no encajaba como dentro de ese ritmo de producción, pues como que se me volvía era producción, no el hacer con gusto sino “¡ay, es que tengo que exponer en tal parte!” [...]. Yo no pude con eso. Además teniendo una hija entonces las prioridades cambian y ya después uno va entendiendo que no, que es que el arte no solamente está en las galerías, en los museos, en los parques... sino que el arte está dentro de cada uno de nosotros. (Álvarez, 2015)

La residencia en Dortmund la había realizado estando embarazada. Desde allí Maryluz le envió una postal al arquitecto Luis Fernando Dapena, quien era su esposo en ese entonces. En ella encontramos información de carácter privado, pero cabe destacar tanto la fotografía de la artista al anverso de la postal (figura 9) como una parte del manuscrito en el que ella manifiesta su interés por saber cómo irá a ser su hijo (o hija), mostrándose ansiosa por su nacimiento. Para su regreso a Colombia ya se encontraba cerca del séptimo mes de embarazo. Es después de esta exposición que sus apariciones en el circuito artístico se hicieron cada vez menos frecuentes hasta el punto de que hoy en día ya no está interesada en realizar obra plástica para exhibición. Con el nacimiento de su hija llega al clímax de la creación y decide dedicarse por completo a su familia. Así habla Maryluz de su experiencia como madre:



Figura 9 Aniversario de la postal enviada por Maryluz a Luis Fernando Dapena en junio de 1996. En la fotografía aparece ella en Alemania, con alrededor de cinco meses de embarazo
Fuente: cortesía de la artista Maryluz Álvarez.

Yo soy responsable de que otro ser vivo esté aquí y bueno, nace... Eso es muy “teso” porque es... Son como las experiencias más intensas que puede tener una mujer, más intensas, porque es algo que sale de tu propio cuerpo, pero que ya es otro ser; otro ser; y que por muchos años va a depender totalmente de uno: pues, es que si yo no lo alimento se muere, si yo no lo cuido no va a ser una persona, si yo no lo quiero... Eso da mucho miedo porque uno dice: “uno tiene que querer” y a uno le da miedo que va a querer algo que no conoce, ¿cierto? Tiene que querer a alguien que va a nacer que uno no conoce, porque si no lo quiere eso va a ser el desastre; pero eso pues se lo ganan ahí mismo... eso sí, cuando ya uno los ve ya se le olvidó esa pregunta, pero antes de verlos yo sí me lo preguntaba. Así de feo como suene, pero sí me lo preguntaba. [...] No, es que eso es una experiencia tan íntima, pero tan íntima y tan compartida entre unas mujeres... (Álvarez, 2015)

Con estas palabras podemos comprender mejor por qué Maryluz comienza a alejarse del ambiente artístico y a desempeñar con dedicación su nuevo rol de madre. Aunque continuó trabajando en proyectos artísticos colectivos como los realizados con el grupo A-clon, como ya habíamos visto, su proceso individual se redujo considerablemente, hasta el punto de que no realizaría otra exposición sino hasta 2000, con motivo de la II Muestra de Egresados de Artes Plásticas de la Universidad Nacional, llamada “Un punto en común”, en la cual presentó un proyecto fotográfico

titulado *Críptico*, que persistía en su interés por el tiempo y cómo este afecta el entorno, solo que esta vez estaba abordado desde los escombros que pueden hallarse en los depósitos de chatarra, que nos hablan del uso y desuso de los objetos, de la memoria que estos guardan y de cómo en algún momento pasan a ser contaminantes del medio ambiente.

Durante el tiempo que ha permanecido por fuera del circuito artístico, ha venido dictando algunos talleres de artes para niños (figura 10) y ha trabajado como docente de educación artística en colegios como Montessori y Vermont, con intervalos de uno o dos años. Para ella, esta representa una de sus épocas más interesantes, ya que no se consideraba como “la típica profesora” sino que buscaba dar a sus clases un aire diferenciador.



Figura 10 Registro de uno de los talleres de artes plásticas para niños dictados por Maryluz

Fuente: cortesía de la artista Maryluz Álvarez.

Yo sí creo que mis clases de artes eran diferentes, yo sí creo. Además, la mamá de un estudiante [...] dijo que ella estaba muy contenta porque veía que el tipo de arte que les estaba enseñando era un arte pues no tan cuadriculado como el que..., el de los programas oficiales, pues. ¿Cierto? Y pues yo en todos los años que di clase, yo repetía por ejemplo ciertas cosas, pero yo no era capaz de decir, bueno, esto es lo que va a ver octavo en todos los

años, esto es lo que va a ver noveno en todos los años, no. Sino que yo cada vez tenía que reinventar y estar buscando y aprender mucho, pues aprendí mucho porque yo buscaba en internet cosas de colegios extranjeros y así, entonces actividades y... No me gusta repetirme, es que uno se va muriendo ahí un poquito, entonces..., y me gustaba que los niños no tuvieran que repetirse tampoco. Fue una época interesante. (Álvarez, 2015)

Después de su divorcio, la artista decidió cambiar su vida en la ciudad por un ambiente rural, de modo que se trasladó al municipio de Rionegro para vivir con su madre. Su sensibilidad artística ha influenciado en su actividad de madre, no cree en la educación tradicional y buscó para su hija un colegio que cumpliera sus expectativas en lo que para ella debe ser el proceso educativo:

Ella estudia en el Colegio Fontán que [...] tiene una pedagogía distinta, no estudió siempre allá. Tuve un error muy grande en meterla en el colegio donde la había metido, no pudo con ese colegio y en el Fontán está muy contenta, es como..., tiene una metodología prácticamente autodidacta, porque ellos no tienen profesores, sino que ellos mismos van estudiando como unos módulos, tienen es tutores a los que les hacen preguntas de lo que no van entendiendo mientras van estudiando y van presentando los logros a través de unos exámenes que ellos mismos programan en sus propios ritmos. (Álvarez, 2015)

Su hija también tuvo contacto con algunos trabajos que realizó Maryluz con A-clon cuando era pequeña; la acompañó en los talleres que daba para los niños y ha compartido con ella ese interés por cuidar el planeta. Es definida por su madre como una mujer hermosa, capaz de canalizar todas las energías del mundo al tiempo, alegre y sensible, muy enfocada hacia lo social, tema con el cual Maryluz es un poco apática y temerosa. La artista prefiere en cambio salir a caminar, visitar viveros, sembradíos, quebradas, comprar semillas y cultivar sus alimentos; pero reconoce también que es una aficionada a Facebook, ya que le permite mantenerse en contacto con sus amigos y saber lo que están haciendo actualmente. Ahora ha decidido recuperar el tiempo perdido, buscar un lugar en el que pueda vivir junto a su hija, pero no está interesada en volver a la ciudad:

Como lo que he ido aprendiendo y pues, que la sociedad de consumo, y sí, yo he sido consumista igual que todo el mundo, tal vez más que mucha gente, pero sí pienso que en mi futuro yo quiero producir mi propia comida. Producirla no, esa no es la palabra... *cultivar* mi propia comida, mi propia comida, ojalá todo orgánico, no usar transgénicos, sin químicos ni venenos, y tratar de impactar lo menos posible en la tierra, en el agua, en el aire, y controlar un poquito ese fuego que tiene el humano, pues que estamos quemando. (Álvarez, 2015)

En la actualidad Maryluz no ha vuelto a producir obra plástica, pero ha logrado desarrollar una concepción del arte considerado desde la idea de vivir sin interferir en la naturaleza, de reflexionar sobre los problemas del

mundo, de criar a su hija Sofía y de cultivar sus propios alimentos. Eso es lo que para ella significa el arte ahora: “para mí el hecho de conseguir un espacio donde vivir, tratar de producir mi propia comida, como yo quiero, respetuosa cien por ciento —o en lo máximo posible— del medio ambiente (del agua, de la tierra, del aire), esa es mi próxima obra” (Álvarez, 2015).

Referencias

- IV Bienal de Arte Medellín Colombia. (15 de mayo-4 de julio de 1981). Medellín: Corporación Bienal de Arte de Medellín, Suramericana de Seguros, Fábrica de Tejidos El Hato, Banco Comercial Antioqueño, Compañía Colombiana de Tabaco y Cámara de Comercio de Medellín.
- X Salón Arturo y Rebeca Rabinovich. (24 de octubre-22 de noviembre de 1990); XI Salón Arturo y Rebeca Rabinovich. (16 de octubre-8 de noviembre de 1991); XII Salón Arturo y Rebeca Rabinovich. (28 de octubre-20 de noviembre de 1992), y XVII Salón Arturo y Rebeca Rabinovich. (octubre de 1997). Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín.
- XXII Salón Nacional de Arte Joven. (1995). Medellín: Museo de Antioquia.
- XXXV Salón Nacional de Artistas. (1994). Bogotá: Colcultura.
- XXXVI Salón Nacional de Artistas. (1996). Bogotá: Colcultura-Granahorrar.
- Álvarez, M. (8 de octubre de 1993). [Carta para Museo de Arte Moderno de Bogotá]. Copia en posesión de Maryluz Álvarez.
- Álvarez, M. (8 de agosto de 2015). Entrevista de J. C. Ocaña, L. Hijuelos y C. Londoño [archivo mp3 y video]. Material en posesión de la Galería Lokkus.
- Aproximaciones. (junio-julio de 1993). Medellín: Centro Colombo Americano.
- Arte por naturaleza. (24 de julio de 1994). *El País*, sección Hábitat, Cali.
- Bienal modelo sesenta. (4 de agosto de 1992). *El Tiempo*, sección Vida de Hoy, p. 1B.
- Borges, J. L. (2005). Tigres azules. *Obras completas II* (pp. 379-386). Barcelona: RBA-Instituto Cervantes.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

- Cardona, Ó. (26 de abril de 1994). Pintado en Colombia. *El Tiempo*, sección Vida de Hoy, p. 1D.
- Creador y obra al tiempo. (11 de marzo de 1999). *El Mundo*, sección Vida, p. 1.
- De Villa, O.L. (17 de octubre de 1991). Maryluz Álvarez ganó el Rabinovich. *El Colombiano*, p. 1C.
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Editorial Guadarrama/Punto Omega.
- García, M. M. (6 de agosto de 1992). Rincón de espacios. *La Prensa*, p. 2.
- Gil Tovar, F. (23 de agosto de 1992). Exposición tendenciosa. *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-185132>
- Gutiérrez, A. C. Montoya, A. y Aguirre, L. A. (2008). Del arte moderno al arte contemporáneo en Antioquia. Ambientes e instalaciones. En Domínguez, J., et al. (Ed.), *Moderno/Contemporáneo: un debate de horizontes* (pp. 295-312). Medellín: La Carreta Editores-Editorial Universidad de Antioquia.
- Gutiérrez, A. C., Montoya, A., Aguirre, L. A. y Giraldo, S. A. (2011). *La instalación en el arte antioqueño, 1975-2010*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Gutiérrez, N. (octubre de 1992). ID# Medellín 92. *Arte en Colombia Internacional*, 52.
- Historia del Salón Arturo y Rebeca Rabinovich. (2003). Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín.
- Inside out Outside in. (16 de agosto-15 de noviembre de 1996). Dortmund: Künstlerhaus.
- La III Bienal de Bogotá anuncia la lista de participantes. (6 de marzo de 1992). *El Tiempo*, p. 12B.
- Matemáticas na Rúa. (2011). *O Triángulo de Reuleaux*. Recuperado de <https://matematicasnarua.blogspot.com.co/2011/01/o-triangulo-de-reuleaux.html>
- Murillo, J. I. (13 de mayo de 1995). La ciudad en otros lenguajes. *El Mundo*, p. 5.

- Pabón, C. (2000). Actos de fabulación. Arte, cuerpo y pensamiento. En VV.AA., *Proyecto Pentágono: investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia* (pp. 67-114). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Politécnica. (2012). *Los anillos de los árboles ayudan a evaluar y prevenir avenidas torrenciales*. Recuperado de <https://www.upm.es/e-politecnica/?p=950>
- Ruiz, D. (septiembre–diciembre 1993). Aproximaciones. Centro Colombo Americano. *Arte en Colombia Internacional*, 56.
- Sierra, S. y Zambrano, A. (6 de septiembre de 1992). La foto se rebela. *El Tiempo*, p. 10C.
- Transfer: Medellín-Viena-Dortmund, un proyecto de intercambio internacional de arte contemporáneo. (1995). *Humboldt*, 37(116), 77.
- Transfer, una itinerancia. (13 de mayo de 1995). *El Mundo*, p. 6-7.
- Un punto en común. III Muestra Egresados Artes Plásticas. (2000). Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Valencia, L. F. (31 de agosto de 1975). La generación urbana. *El Colombiano*, p. 2.
- Valencia, L. F. (3 de noviembre de 1990). Eventos e instalaciones. *El Mundo*, sección Sábado, p. 4.
- Valencia, L. F. (26 de octubre de 1991). La visión de la violencia. *El Mundo*, sección Sábado, p. 3.
- Zea, G. (31 de agosto de 1992). [Carta para Maryluz Álvarez]. Copia en posesión de Maryluz Álvarez.

Anexos

1. Hoja de vida de la artista Maryluz Álvarez

ESTUDIOS

- 1982- Antropología, Universidad de Florida, Gainesville, EE.UU.
1983:
- 1988- Artes Plásticas, Universidad Nacional, Medellín, Colombia
1992:

EXPOSICIONES

- 1989: *I Encuentro Nacional de Estudiantes de Artes*, Medellín, Colombia
- 1990: *X Salón Arturo y Rebeca Rabinovich*, Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia
- 1991: *XI Salón Arturo y Rebeca Rabinovich*, Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia
- 1992: *I Salón Universitario de Artes Plásticas Latinoamericanas*, Universidad Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil
I Congreso de Educación para la Integración de América Latina y Brasil, ICEPIAL, Paraná, Brasil
V Salones Regionales, Zona 3, Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia
ID # Medellín 92, Galería El Museo, Santafé de Bogotá, Colombia
III Biental de Arte de Bogotá, Museo de Arte Moderno, Santafé de Bogotá, Colombia
Invitada Especial XII Salón Arturo y Rebeca Rabinovich, Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia
XXXIV Salón Nacional de Artistas, Instituto Colombiano de Cultura, Corferias, Santafé de Bogotá, Colombia
- 1993: *Aproximaciones*, Centro Colombo Americano, Medellín, Colombia
VI Salones Regionales, Zona 3, Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia
- 1994: *XXXV Salón Nacional de Artistas*, Instituto Colombiano de Cultura, Santafé de Bogotá, Colombia
Revelaciones, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia
50 Años de Pintura y Escultura en Antioquia, Suramericana y Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia
Transfer, Visión desde Medellín, Intercambio Cultural Colombia-Austria, Galería Art House-Eisenhof, Viena, Austria
Transgresiones, Valenzuela y Klenner Galería, Santafé de Bogotá, Colombia
IV Salón de Arte Joven, participación como miembro del grupo Universidad de Antioquia, Alcaldía Mayor de Santafé de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Corferias, Santafé de Bogotá, Colombia
- 1995: *Forests Revisited – Expeditions at the End of the Millennium*, Colombian Center, Nueva York, EE.UU.
Transfer: Medellín, Viena, Dortmund, Galería Künstlerhaus, Dortmund, Alemania
La Galería, un contenedor de espacio a finales de siglo, Galería El Museo, Santafé de Bogotá, Colombia
XXII Salón Nacional de Arte Joven, participación como miembro del grupo Universidad de Antioquia, Museo de Antioquia, Medellín, Colombia
XV Salón Arturo y Rebeca Rabinovich, Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia
- 1996: *XXXVI Salón Nacional de Artistas*, Colcultura, Bogotá
Inside Out Outside In, Galería Künstlerhaus, Dortmund, Alemania
- 1997: *XVII Salón Arturo y Rebeca Rabinovich*, participación como miembro del grupo A-clon, Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia
- 1998: *II Feria de Performance de Cali*, participación como miembro del grupo A-clon, Coliseo del Colegio Santa Librada, Cali, Colombia
- 2000: *Un Punto en Común. III Muestra Egresados Artes Plásticas*, Universidad Nacional, Medellín, Colombia
- 2006: *Flores y vida*, Biblioteca Pública Piloto, Medellín, Colombia

DISTINCIONES

- 1991: PREMIO ÚNICO, *Salón Arturo y Rebeca Rabinovich*, Museo de Arte Moderno de Medellín
- 1992: PRIMER PREMIO, *I Salón Universitario de Artes Plásticas Latinoamericanas*, Universidad Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil
 PRIMER PREMIO COMPARTIDO, *III Biental de Arte de Bogotá*, Museo de Arte Moderno, Santafé de Bogotá

- 1993: BECA DE POSTGRADO, adjudicada por el Concejo Académico de la Universidad Nacional de Colombia, por haber obtenido el más alto promedio de calificaciones en estudios de pregrado
- 1994: MENCIÓN DE HONOR, *IV Salón de Arte Joven*, participación como miembro del Grupo Universidad de Antioquia, Alcaldía Mayor de Santafé de Bogotá
- 1995: PRIMER PREMIO, *XXII Salón Nacional de Arte Joven*, participación como miembro del grupo Universidad de Antioquia, Museo de Antioquia, Medellín

2. Información sobre algunas obras de Maryluz Álvarez

A

AÑO	TÍTULO	EVENTO AL AIRE LIBRE			INSTALACIÓN FOTOGRÁFICA	
		LUGAR	DURACIÓN	MATERIALES	EXPOSICIÓN	REGISTRO
1990	Proyecto para un evento lunar	Propiedad privada, Rionegro, Antioquia	1 hora en noche de luna llena	Agua, parafina, pintura fluorescente no tóxica, iluminación ultravioleta, luna llena, tierra	X Salón Arturo y Rebeca Rabinovich (1990, Medellín) ID# Medellín 92 (1992, Bogotá) I Salón Universitario de Artes Plásticas Latinoamericanas (1992, Brasil)	7 fotos a color de 40 x 50 cm, y 12 fotos de 20 x 25 cm.
1991	Proyecto para un evento solar		3 horas en la mañana y 3 horas en la tarde	Piedra de cantera, espejos, brea, luz solar, tierra	XI Salón Arturo y Rebeca Rabinovich (1991, Medellín)	24 fotos a blanco y negro de 20 x 25 cm, y 7 fotos de 30 x 40 cm.
1992-1994	Perspiraciones o Atmósfera		A diferentes horas del día	Acetato, bronce, condiciones atmosféricas necesarias	XII Salón Arturo y Rebeca Rabinovich (1992, Medellín)	5 fotos en cajas de luz con duratrans, dimensiones variables
1992	Hojas y horas Dormidera o Mimosa	Medellín, Antioquia	Ciclo de 24 horas	Pintura fluorescente no tóxica, iluminación ultravioleta, planta	III Bienal de Arte de Bogotá y XXXIV Salón Nacional de Artistas (1992, Bogotá)	24 fotos a color de 28 x 30 cm, con las cuales se forma un círculo de aproximadamente 3 m de diámetro para ser dispuesto en el piso
	Hojas y horas Trébol					24 fotos a color de 28 x 30 cm., con las que se forma un Triángulo de Reuleaux, de 150 cm de radio, para ubicarse entre una esquina y el piso
	Hojas y horas Trébol rastreado					24 fotos a color de 28 x 30 cm., dispuestas para formar un arco de aproximadamente 6 m de diámetro, para ubicar en la pared
1993-1998	Bosque calendario	Bosques de la Finca Corcega, Caldas, Antioquia	Aproximadamente 5 años	Bosque joven, anillos de aluminio y bronce	Aproximaciones y VI Salón Regional de Artistas (1993, Medellín) XXXV Salón Nacional de Artistas (1994, Bogotá) Forests Revisited (1995, NY, EE.UU.)	Diapositivas y fotos a color de 1,33 x 2 m

B

AÑO	TÍTULO	DATOS SOBRE LA REALIZACIÓN DE INSTALACIONES Y FOTOGRAFÍAS		
		LUGAR DE PRESENTACIÓN	MATERIALES	UBICACIÓN
1994	Los desechos hechos en casa Desdoblamientos	Transgresiones, Galería Valenzuela y Klenner, Bogotá Museo de Arte Moderno de Medellín, Medellín	Cáscaras de frutas secas y anillos de bronce, aguacate, limón mandarino, naranja, mandarina, limón verde, plátano	Trabajo de pared, dimensiones variables
1995	Los desechos hechos en casa Desdoblamientos	-	Brasieres, alambre, acrílico	Trabajo de pared y piso, dimensiones variables
1996	Silent witness	Inside out Outside in Galería Künstlerhaus, Dortmund, Alemania	Fotografías de esculturas en piedra encontradas en las fachadas de algunos edificios, diapositivas de diversos edificios, retratos de cada uno de los artistas participantes en la exposición, espejos	4 cajas se encuentran en las ventanas, las demás se disponen sobre cuatro paneles altos a lo largo de la sala
2000	Críptico	Un Punto en Común. III Muestra Egresados Artes Plásticas Universidad Nacional, Medellín	Fotografía a color de depósitos de chatarra	-

C

OBRAS EN COLECCIÓN	LUGAR
<i>Proyecto para un evento lunar</i>	Pinacoteca Universidad Federal de Mato Grosso de Sul, Brasil
<i>Hojas y horas</i>	Museo de Arte Moderno de Bogotá, Santafé de Bogotá, Colombia
<i>Proyecto para un evento solar</i>	Museo de Arte Moderno de Medellín, Medellín, Colombia
<i>Entre el juego y la presencia</i>	Museo de Arte Moderno de Medellín, Medellín, Colombia
<i>Proyecto Reojo</i>	Banco de proyectos de la Facultad de Artes Integradas, Universidad del Valle, Cali, Colombia

D

AÑO	TÍTULO	DATOS SOBRE LA REALIZACIÓN DE PERFORMANCES COLECTIVOS			
		INTEGRANTES	EXPOSICIÓN	MATERIALES	DURACIÓN
1994	Relaciones	Grupo Universidad de Antioquia: Maryluz Álvarez, Ana María Betancourt, L. Andrés Castaño, Valentina Hoyos, Jimena Orozco, José I. Ospina, Juan A. Piedrahíta, Margarita Pineda, Sergio A. Restrepo, Claudia Rincón, Alonso Zuluaga	IV Salón de Arte Joven (Bogotá, 1994)	Medias veladas, artistas como sujetos y objetos, objetos de valor personal. Dimensiones variables, trabajo de piso	Aproximadamente 30 minutos por cada presentación
1995	Observador observado	Grupo Universidad de Antioquia: Los mencionados anteriormente más Camel Ilián	XXII Salón Nacional de Arte Joven (Medellín, 1995)	Espejo, artistas como sujetos y objetos, paneles con instalación eléctrica. 240 x 100 x 250 cm.	Aproximadamente 30 minutos por cada presentación
1995-1996	Entes plásticos	Grupo Universidad de Antioquia: Los mencionados anteriormente más Camel Ilián	XXXVI Salón Nacional de Artistas (Bogotá, 1996)	Ganchos, bolsas plásticas, artistas como sujetos objetos y estructura metálica	-
1997	Pronóstico reservado	Grupo A-clon: Maryluz Álvarez, L. Andrés Castaño, Valentina Hoyos, Jimena Orozco, José I. Ospina, Juan A. Piedrahíta, Margarita Pineda, Sergio A. Restrepo, Claudia Rincón	XVII Salón Arturo y Rebeca Rabinovich (Medellín, 1997) II Feria de Performance de Cali (Cali, 1998)	3 objetos de las siguientes medidas: 1,20 x 0,80 x 0,40; 1,86 x 0,60 x 0,40; y 1,90 x 0,60 x 0,45 m	-

Listado de algunos artistas periféricos hallados en la investigación

A. Primer listado¹⁰

1	Carlos Vélez	25	Rosidan Khan	49	Gustavo Jaramillo	73	Francisco Londoño	97	Argemiro Vélez (-)
2	León Ruiz	26	Juan Fernando Ospina (x)	50	Pedro Pablo Lalinde	74	Romel Toro Carvajal	98	José Ignacio Vélez
3	María Teresa Cano (x)	27	Camilo Moreno Builes	51	Nelson Nicolás (-)	75	Camilo Echavarría	99	Alonso Campo
4	Clara Restrepo (-)	28	Jorge Iván Herrera Arias	52	Ofelia Restrepo (-)	76	Olga Cecilia Guzmán	100	Diego Domínguez
5	Juan Cristóbal Aguilar	29	Elkin Úsuga (-)	53	Ramón Pérez (-)	77	Alba Cecilia Gutiérrez	101	Jorge Jaramillo
6	Armando Montoya	30	Jorge Mario Villada (-)	54	Hernando Guerrero	78	Julián Posada	102	María Soledad Londoño
7	Ernesto Restrepo	31	Efraín Arrieta	55	Gustavo Múnera	79	Francisco Granados	103	Gloria Lucía Robledo (-)
8	María Adelaida López	32	Gloria Escobar	56	Rodrigo Isaza	80	Carlos Hoyos	104	Fanor Hernández
9	Luis Fernando Escobar	33	Hernando Ariza (-)	57	Eduardo Villa	81	Ramiro Isaza	105	Dick Harold Ángel
10	Gloria Posada (x)	34	Jorge Iván Posada	58	José María Misas (-)	82	Jorge Iván Jaramillo	106	Luz Helena Castro
11	Patricia Lara	35	Pascual Ruiz Uribe	59	Gregorio Ramírez	83	Enrique Lalinde	107	Víctor Gaviria (x)
12	Harry López	36	Jorge Ortiz Cancino	60	Jorge Juan Mejía (-)	84	Juan Luis Mesa	108	Patricia Gómez
13	Eduardo Milanés	37	Tulio Restrepo	61	Darío Villegas Ossa	85	Gloria Arango	109	Jaime Gómez
14	Clara Inés Piedrahíta	38	Margarita Tamayo	62	Ana Uribe	86	Edith Arbeláez (x)	110	Alberto González
15	Eduardo Posada	39	Luis Fernando Uribe	63	Hilda Piedrahita	87	Armando Barrientos	111	Olga Lucía Gutiérrez
16	Fabio Antonio Ramírez	40	Santiago Uribe	64	Pilar Saldarriaga	88	Doris Bedoya	112	Rangel Gutiérrez
17	Luis Alfonso Ramírez	41	Luis Fernando Valencia	65	Fernando Acosta	89	Cristina Botero	113	Alejandro Henao
18	Marta Lucía Ramírez	42	Francisco Vargas	66	Jaime Aguilar	90	Germán Alonso García	114	Raúl Henao
19	María Victoria Restrepo	43	Ana Cristina Vélez	67	Diego Arango	91	Alfredo Gómez	115	Juan Raúl Hoyos
20	Pablo Emilio Jaramillo	44	Ricardo Peláez	68	Pablo Montoya (-)	92	Estela Restrepo (-)	116	Jorge Cárdenas (x)
21	Luis Germán Londoño	45	Lucía Sánchez	69	Aníbal Gil (x)	93	Oscar Roldán (x)	117	Álvaro Marín (x)
22	Rosa Vélez	46	Juan Fernando Sierra	70	Álvaro Correa (-)	94	Rubén Yepes (-)	118	Margarita Pineda
23	Gustavo Adolfo Llano	47	Jean Gabriel Thenot	71	Diego Gómez	95	Rubén Darío Mejía	119	Fernando Orozco
24	Julio Monsalve	48	Helena Vargas	72	Luis Castro	96	Marta Arroyave (-)	120	Federico Londoño

B. Artistas preseleccionados¹¹

	NOMBRE	TÉCNICA	RECOMENDACIÓN (*)							NOMBRE	TÉCNICA	RECOMENDACIÓN							
			1	2	3	4	5	6	7			1	2	3	4	5	6	7	
121	Alejandro Castaño	Escultura, instalación								126	Ana Claudia Múnera (x)	Performance, instalación							
122	Maryluz Álvarez	Escultura, instalación								127	Mariela Restrepo (-)	Pintura							
123	Flor María Bouhot	Pintura								128	Jaime Calle	Pintura							
124	Beatriz Jaramillo	Pintura, escultura, instalación								129	Adriana Roldán	Pintura, instalación							
125	Albeiro Londoño (-)	Escultor								130	Raúl Fernando Restrepo	Pintura							

10. Los nombres que aparecen en esta lista fueron extraídos de las entrevistas que realizamos a curadores, teóricos y artistas, que trabajaron entre los años setenta y noventa. Consideramos que algunos de ellos tienen amplio o relativo reconocimiento en la actualidad, por tal razón los acompañamos con una "(x)". Hubo otros de los cuales no pudimos encontrar suficiente información; los señalamos con el signo "(-)".

11. Cada cifra corresponde a uno de los expertos consultados: 1) Carlos Uribe; 2) Alba Cecilia Gutiérrez; 3) Armando Montoya; 4) Carlos Arturo Fernández; 5) Mauricio Hincapié; 6) Luz Análida Aguirre; y 7) Anselmo Sánchez.

C. Artistas en estudio¹²

Beatriz Jaramillo
(Medellín, 1955)

ESTUDIOS:

Artes plásticas, UdeA, 1976. Docente, UNAL, Medellín, 1991.

EXPOSICIONES:

1976, *Pinturas*, MUUA; *Dibujos*, Galería Finale. 1985, *Biombos y Rombos*, Banco de la República, Medellín. 1986, *Biombos*, BPP. 1987, *Beatriz Jaramillo*, Galería la Oficina. 1992, *Vestigios*, Centro Colombo Americano. 1981, *IV Bienal de Arte*, Palacio de Exposiciones, Medellín. 1981, *IV Bienal Americana de Artes Gráficas*, La Tertulia, Cali. 1982, *Sala de Proyectos*, MAMBO. 1983, *XVII Bienal de Sao Paulo*. 1987, *Doce mujeres fotógrafas colombianas*, Berlín, Leipzig, Dresden, Alemania. 1988, *I Bienal de Arte de Bogotá*, MAMBO. 1990, *XXXIII Salón Nacional de Artistas Colombianos*, Corferias, Bogotá. 1991, *Mujeres para el siglo XXI*, Museo Nacional, Bogotá. 1994, *XXXV Salón Nacional de Artistas*, Corferias, Bogotá.

DISTINCIONES:

1978, Mención *II Salón Regional de Artes Visuales*, MUUA. 1979, Mención *X Salón de Arte Joven*, Museo de Antioquia. 1980, Primer Premio *XI Salón de Arte Joven*, Museo de Antioquia. 1980, Primer Premio *XXVIII Salón Nacional de Artes Visuales*, Museo Nacional, Bogotá. 1991, Beca en Artes Plásticas, Francisco de Paula Santander, Colcultura, Bogotá.

Jaime Calle
(Medellín, 1958)

ESTUDIOS:

Taller de Dora Ramírez, 1974-1978. Taller de Artes, 1978-1985.

EXPOSICIONES:

1976, *V Abril Artístico*, UdeA, MUUA. 1977, *Salón de Artistas Nuevos de Antioquia*, Colombo Americano, Medellín. 1978, *Colectivas Talleres de Taller*, Cámara de Comercio de Medellín; *XXVII Salón Nacional de Artes Visuales*, Museo Nacional, Bogotá; *Individual*, Cámara de Comercio de Medellín. 1979, *Colectiva Talleres de Taller*, Cámara de Comercio de Medellín; *Colectiva*, Museo del Castillo, Medellín; *X Salón de Arte Joven*, Museo de Antioquia, Medellín. 1980, *Arte en Antioquia en la década de los 70*, MAMM. 1981, *Colectiva de Premiados*, Museo de Zea, Medellín; Invitado a participar en la *IV Bienal de Artes Gráficas*, La Tertulia, Cali; Invitado con el Taller de Artes a la *IV Bienal de Medellín*. 1983, *Bolívar visto por Artistas de hoy*, Instituto de integración cultural y Universidad Libre del Valle, Galería La Oficina. 1984, *Talleres de Taller*, BPP; invitado a participar en *Medellín en el MAMM*, MAMM. 1985, *Exposición individual*, Cámara de Comercio, Medellín. 1986, *Expresiones*, Sala de Exposiciones transitorias, Museo Histórico de Antioquia, UdeA.

DISTINCIONES:

1977, Mención *Salón Artistas de Antioquia*. 1978, Mención especial *XXVII Salón Nacional de Artes Visuales*, Bogotá. 1979, Segundo Premio *X Salón de Arte Joven*.

12. Son los artistas que seleccionamos como posibilidades para el trabajo monográfico final. No se incluye Maryluz Álvarez, quien fue la artista seleccionada al final de este proceso. Para su hoja de vida, véase anexo 1.