

**PANORAMA SOCIAL COLOMBIANO DE LOS AÑOS 70 Y 80 A TRAVÉS DE LA
OBRA DE MARÍA PAZ JARAMILLO, JAVIER RESTREPO Y ÓSCAR
JARAMILLO**

LAURA CAROLINA MENESES MARÍN

Monografía de grado para optar al título de Maestra en Artes Visuales

Asesor

Mg. Santiago Mesa Romero

**INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
MEDELLÍN
2018**

**PANORAMA SOCIAL COLOMBIANO DE LOS AÑOS 70 Y 80 A TRAVÉS DE LA
OBRA DE MARÍA PAZ JARAMILLO, JAVIER RESTREPO Y ÓSCAR
JARAMILLO**

LAURA CAROLINA MENESES MARÍN

Monografía de grado para optar al título de Maestra en Artes Visuales

**INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
MEDELLÍN
2018**

A mis padres

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mis padres por su apoyo durante todo mi proceso de formación universitaria; a mi asesor Santiago Mesa Romero, por sus valiosos aportes en el desarrollo de esta investigación y su constante motivación; a mis amigos Catalina Rojas, Mario Palacio y Diana López, quienes estuvieron conmigo y soportaron mis angustias; finalmente a todos los profesores de la Facultad de Artes y Humanidades del ITM. Institución Universitaria que con sus experiencias, clases y asesorías me ayudaron a crecer personal, académica y profesionalmente.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	6
INTRODUCCIÓN	7
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	10
JUSTIFICACIÓN	12
OBJETIVOS	13
Objetivo general	13
Objetivos específicos	13
1. MARCO TEÓRICO	14
1.1. Arte y violencia en Colombia	14
1.2. Contexto artístico	19
1.3. Estética del narcotráfico	24
2. METODOLOGÍA	27
3. COLOMBIA EN LAS DÉCADAS DE 1970 Y 1980	29
3.1. Eventos artísticos institucionales y el arte conceptual	36
4. SOCIEDAD COLOMBIANA DE LOS AÑOS 70 Y 80 EN LOS OJOS DE MARÍA PAZ JARAMILLO, JAVIER RESTREPO Y ÓSCAR JARAMILLO	47
4.1. Oficios y nuevos roles sociales	47
4.2. Ambientes nocturnos	64
4.3. Alteraciones visuales relacionadas con la estética y estereotipo narco	74
5. CONCLUSIONES	83
BIBLIOGRAFÍA	87

RESUMEN

El presente trabajo comprende un análisis sociológico de las obras de María de la Paz Jaramillo, Javier Restrepo y Óscar Jaramillo en relación con la emergencia del narcotráfico y la violencia que este fenómeno trajo consigo durante las décadas de los setenta y ochenta del siglo XX en Colombia. De esta manera, se vincula el contexto histórico, las transformaciones sociales y culturales a causa de los narcotraficantes y el uso del lenguaje indexical, con el fin de vislumbrar las reflexiones de estos artistas sobre el panorama social colombiano en este periodo de tiempo, utilizando como herramientas de comprensión la convergencia de los métodos analíticos de Erwin Panofsky y Frederik Antal, los cuales permiten bosquejar un modelo aplicable a la contemporaneidad y posibilitan vislumbrar el propósito de esta investigación.

Palabras claves: Narcotráfico, violencia narcotizada, lenguaje indéxico, María de la Paz Jaramillo, Javier Restrepo, Óscar Jaramillo, panorama social colombiano.

INTRODUCCIÓN

Los años setenta y ochenta del siglo XX en Colombia significaron un punto de quiebre en la historia nacional, en el sentido en que se transformaron todos los ámbitos de la sociedad colombiana. Desde lo político con la caída del Frente Nacional. En lo económico, con la emergencia de economías ilegales, los grupos financieros y las constructoras. Respecto a lo social, a partir de las revoluciones, las nuevas sexualidades, los derechos humanos y derechos de la mujer. En lo cultural y artístico, con la emergencia del arte conceptual y las nuevas maneras de establecer una relación con el público, los eventos institucionales y el surgimiento del mercado del arte.

Esta etapa coyuntural del país ha sido objeto de estudio de múltiples disciplinas del conocimiento, como la historia, la antropología, la sociología, la economía, las ciencias políticas, entre otras. Estas han ayudado a vislumbrar las razones por las cuales la emergencia del narcotráfico tuvo lugar en este país y sobre todo en algunas regiones específicas como Antioquia. No obstante, no es común encontrar estudios que relacionen el fenómeno del narcotráfico con las manifestaciones artísticas. En ese sentido, cabe destacar la pertinencia de este trabajo de investigación, producto de las inquietudes generadas tras tener un acercamiento con la relación arte y violencia en Colombia en los años ochenta, estudiadas en los cursos de *Investigación en estudios de arte y Curaduría, medios y laboratorios*.

De esta manera, se propone tomar como punto de partida la selección de artistas colombianos activos en este periodo de tiempo, delimitando la investigación al análisis de las obras de quienes estuvieran vinculados desde su ubicación geográfica, con la emergencia y consolidación del tráfico de estupefacientes, para entender desde lo micro, un panorama general de la sociedad colombiana en relación con la emergencia del narcotráfico. Así, se encuentra en María de la Paz Jaramillo, Javier Restrepo y Óscar Jaramillo la posibilidad de establecer estos vínculos, en el sentido que son artistas de la región andina colombiana que experimentaron su juventud en esta temporalidad y que relacionaron sus producciones plásticas con los comportamientos y actitudes sociales y

morales de la época. Esto con el fin de estudiar sus reflexiones frente a la violencia producto del narcotráfico, materializada de diferentes maneras en sus trabajos plásticos.

En ese sentido, este trabajo busca analizar en las obras de Maripaz, Javier y Óscar las reflexiones sobre el panorama social colombiano en relación con la violencia narcotizada entre 1970 y 1980, teniendo en cuenta el contexto histórico y artístico, la estética derivada de las modificaciones sociales y culturales a causa del narcotráfico y la presencia de la “denuncia indexical” en las prácticas artísticas del país. El estudio de los hechos históricos considera las acciones gubernamentales de cada período presidencial, vinculado con la exploración del surgimiento del lenguaje visual indexical en el ámbito artístico.

Así, esta investigación se encuentra dividida en dos ejes temáticos. El primero, *Colombia en las décadas de 1970 y 1980*, plantea un acercamiento a la crisis política de legitimidad gubernamental que se vivió en este período de tiempo, gracias a la caída del Frente Nacional. Esto ligado a la crisis económica que tuvo en alerta roja al país por mucho tiempo. En este capítulo se hace un breve repertorio de las alternativas que tuvieron los gobiernos presidenciales en estas dos décadas para combatir estos apuros, los cuales se vieron intensificados con las revoluciones sociales, el descontento de la población y la emergencia del narcotráfico. Al finalizar el capítulo, se explican las condiciones que favorecieron el impulso y florecimiento del tráfico de estupefacientes, la manera en la cual esta nueva empresa logró su dominio y de qué manera fue un aspecto positivo para el crecimiento económico del país.

En el subcapítulo *Eventos artísticos institucionales y el arte conceptual*, se abordan los problemas concernientes al arte colombiano y sus entidades legitimadoras. Comenzando por el cuestionamiento de la noción de representación que estuvo vigente a lo largo de estas dos décadas, además de las discusiones generadas sobre las relaciones entre el artista, el público y la obra. También, se hace una exploración de los lenguajes experimentales que emergieron desde los años sesenta, los cuales transformaron las maneras tradicionales de creación artística y enlazaron las obras con ideas o conceptos. De esta manera, se hace una exploración de las técnicas, relacionándolas con los artistas que las promovieron. También, se indaga por los espacios institucionales como museos y galerías, que comenzaron a

funcionar en este período de tiempo a nivel nacional, la consolidación de revistas especializadas en arte y el apoyo a las nuevas manifestaciones estéticas por parte de eventos artísticos como las bienales y los salones de arte. El subtema finaliza con la explicación del lenguaje visual indéxico y el análisis de la relación entre el narcotráfico con la emergencia del mercado del arte en Colombia.

El segundo eje temático, *Sociedad colombiana de los años 70 y 80 en los ojos de María Paz Jaramillo, Javier Restrepo y Óscar Jaramillo*, comprende el análisis de las obras de estos artistas en relación con su contexto, los elementos simbólicos y la influencia de los medios de comunicación. Aquí, se presentan sus trabajos plásticos agrupados por los siguientes subtemas: *Oficios y nuevos roles sociales*, en donde se estudia la emergencia de los nuevos oficios y roles en relación con el alto índice del desempleo y con la consolidación del narcotráfico como dirigente de la sociedad; en el segundo ítem, *Ambientes nocturnos*, se exploran los espacios de socialización como discotecas, bares, calles y prostíbulos y los comportamientos al interior de éstos, vinculándolos con el cambio de ritmo de vida de los colombianos; finalmente, *Alteraciones visuales relacionadas con la estética y estereotipos narco*, es un acercamiento a las prácticas ostentosas de los narcotraficantes, las cuales se evidencian en sus comportamientos altruistas, las modificaciones de sus residencias, la popularidad de los cuerpos voluptuosos, los colores estridentes, sus vestuarios y accesorios, entre otros.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Los años setenta y ochenta del siglo XX en Colombia fueron una época en la que surgieron transformaciones políticas, sociales, económicas y culturales que significaron un punto de quiebre para la historia del país. Por ejemplo, la emergencia del narcotráfico dio paso a la creación de nuevos modelos económicos derivados del tráfico de estupefacientes; las guerrillas y los grupos insurgentes también hicieron parte de este nuevo comercio. De igual manera, la agitación social comenzó por la proliferación de las manifestaciones civiles, estudiantiles y artísticas que abogaban por una revolución total, de la mano de las ideas izquierdistas y revolucionarias desarrolladas en las universidades.

La movilización de la información sobre estos problemas estuvo cubierta principalmente por los medios de comunicación, quienes evidenciaban mediante artículos periodísticos, notas de opinión y fotografías, las luchas civiles, estudiantiles y el terrorismo del narcotráfico. No obstante, el universo de la farándula, los reinados y las telenovelas, permanecieron fuertemente vinculados con los carteles de drogas, siendo cubiertos de igual manera en las publicaciones periódicas.

En el caso del campo artístico, con la llegada del arte conceptual al país, la consolidación de museos, galerías, eventos artísticos institucionales y la emergencia de los nuevos lenguajes, los artistas comenzaron a asumir una nueva actitud más transgresora, no solo desde lo formal sino también desde el concepto, utilizando la experimentación material y diferentes técnicas como medio para abordar los problemas sociales que azotaban al país, utilizando elementos como chatarra y ensamblajes en el caso de la escultura, incorporando sonido y movimiento en las producciones artísticas y apropiándose de imágenes publicadas en la prensa nacional, en el caso de la pintura, entre otros.

Artistas como María Paz Jaramillo y Javier Restrepo son un ejemplo de ello, pues sus obras se encuentran relacionadas con la gráfica, en el sentido en que se componen de personajes icónicos, colores planos pero radiantes y escenarios comunes, además de extraer su

contenido de las publicaciones periódicas. Por su parte, Oscar Jaramillo, se convierte en su propio reportero, encontrando en las calles y la cotidianidad, los personajes de sus obras.

Estos tres artistas experimentaron la oleada de agresiones, terrorismo y miedo que se vivió en el país y se enfrentaron a las transformaciones del circuito artístico. Pero teniendo en cuenta lo anterior, es importante analizar si en la obra de Maripaz, Óscar y Javier, existe una reflexión sobre la violencia narcotizada que vivenciaron, ¿cómo plasmaron esas reflexiones en sus producciones artísticas? Y ¿qué tipo de lenguaje utilizaron para ello? De igual manera, haciendo referencia a las discusiones sobre la labor social del arte, ¿en el círculo artístico institucional se abordaron los problemas sociales del país? O, por el contrario, ¿se preocuparon únicamente por cuestiones autorreferentes? Y finalmente, entre los grandes escenarios de los tópicos tratados, ¿cuál es la relación del narcotráfico, la farándula y el mundo del arte?

JUSTIFICACIÓN

En las décadas de los años setenta y ochenta del siglo XX, Colombia estuvo inmersa en fuertes agitaciones en todos los círculos sociales. Se han estudiado desde diferentes ramas del conocimiento los hechos, detonantes, causas y consecuencias de los problemas económicos, políticos y socioculturales de la época, los cuales tuvieron una relación directa con el narcotráfico, las ideologías de izquierda y los grupos insurgentes. No obstante, la poca información sobre la relación de estos problemas con el campo artístico es lo que ha motivado la realización de este trabajo de investigación.

Con el auge de la institucionalización artística, la emergencia del mercado del arte en Colombia y la implementación de nuevos lenguajes artísticos de la mano de la experimentación, parece que se desvió la mirada a tratar los problemas que estaban por fuera del mundo artístico. Sin embargo, Marta Traba en sus primeros años de estadía en el país, decía que la producción artística estaba en relación con su entorno, su contexto y su cotidianidad. Pero ¿será que en estos años los artistas se cansaron de hablar de la violencia y se interesaron más por la burguesía institucional?

Lógicamente, hubo artistas que reflexionaron sobre la realidad desde sus propias perspectivas, como Doris Salcedo y Óscar Muñoz que lo hacen desde la ausencia, Beatriz González desde lo cómico y satírico. Pero ¿qué pasa con los artistas que lo han hecho desde lo privado, desde la música o desde lo icónico como Maripaz Jaramillo, Óscar Jaramillo y Javier Restrepo? Sobre ellos solo se encuentran reflexiones técnicas y estilísticas, como si estuvieran aislados de los problemas sociales. Por eso, la intención de este trabajo es ofrecer otra mirada de la obra de estos tres artistas que desde sus experiencias particulares atendieron la preocupación sobre la violencia narcotizada.

OBJETIVOS

Objetivo general

Analizar en las obras de los artistas María Paz Jaramillo, Javier Restrepo y Óscar Jaramillo las reflexiones sobre el panorama social colombiano en relación con la violencia narcotizada entre 1970 y 1980 y la presencia de la denuncia indéxica en las prácticas artísticas del país.

Objetivos específicos

1. Comprender el contexto histórico y artístico de Colombia en las décadas de 1970 y 1980, considerando las acciones gubernamentales de cada período presidencial y explorando el surgimiento del lenguaje visual indéxico.
2. Analizar en las obras de María Paz Jaramillo, Javier Restrepo y Óscar Jaramillo, los elementos en común con las transformaciones sociales, culturales y estéticas producidas por el narcotráfico, observando la forma en que los artistas reflexionaron frente a la violencia narcotizada.

1. MARCO TEÓRICO

1.1. Arte y violencia en Colombia

Para abordar el problema planteado es importante tener en cuenta los argumentos teóricos vinculados con el arte y la violencia en Colombia, pues estos actúan como pilares de la investigación en la medida en que ofrecen un panorama general de conceptos que se relacionan con la memoria, lo colectivo, el conflicto armado, las muertes y masacres, entre otros, los cuales han sido explorados por varios artistas y cuyas reflexiones son incluidas en sus obras.

En ese sentido, Tania Correa Bohórquez establece una relación historiográfica respecto al tema aquí abordado de la mano de la identidad nacional en Colombia. En su texto, *Arte, violencia e identidad nacional en Colombia*, la autora analiza el arte como narrativa de la violencia y explora las expresiones de la memoria en el contexto colombiano, identificando como uno de los lazos de unión más fuertes, el pasado común de la violencia, el cual repercute en el presente de diferentes maneras y actúa como materia de construcción de una memoria colectiva que trasciende lo nacional y constituye diferentes identidades. Tania entonces delimita su trabajo bajo tres elementos: “1) la descripción de obras en el campo de las artes plásticas que contienen referencias a la violencia; 2) el análisis del contexto de producción de las obras y 3) la reflexión desde los estudios de memoria social sobre la identidad (o identidades) de lo nacional en Colombia”¹.

Correa plantea entonces que los temas de violencia en el arte han sido abordados desde diferentes maneras por los artistas en Colombia, unos fijan una posición política respecto a temas específicos como desapariciones, desplazamientos, masacres, muertes, etc., otros eluden cualquier relación con el conflicto armado y evitan manifestar opiniones políticas, no obstante, con ello también fijan una posición política. Como ejemplo a esas dos

¹ CORREA BOHÓRQUEZ, Tania. *Arte, violencia e identidad nacional en Colombia*. Ecuador: Flacso Andes, Ágora, 2010. 1-10.

posiciones opuestas la autora habla primero de la obra de Nadín Ospina y su juego de identidades nacionales y el multiculturalismo. Segundo, toma como referencia la obra de Doris Salcedo en la cual la artista toma una posición crítica frente a los hechos relacionados con la violencia política.



Ilustración 1. Crítico arcaico I
Nadín Ospina
1993

Disponible [En línea] <http://www.nadinospina.com/obras-bizarros.html>
[Recuperado marzo 27 de 2018]

Correa también se pregunta por la presencia de un arte colombiano con características definidas que lo diferencian de la producción de otros países. Es decir, si existe un “arte nacional” y de la mano de ello, está la búsqueda de la identidad nacional, en donde la violencia aparece nuevamente en los debates. Finalmente, luego de realizar una revisión histórica de los artistas que han trabajado el tema de la violencia como denuncia y crítica, Tania concluye que “El arte puede ser entendido como una narrativa de la violencia que cobra importancia en tanto narra y construye identidades de una nación violenta. Ya sea

como espacio de duelo o como medio para construir memoria, o simplemente como campo de goce estético”².



Ilustración 2. Sin título
Doris Salcedo
1988

Disponible [En línea] <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/sin-t%C3%ADtulo-417> [Recuperado marzo 27 de 2018]

Elkin Rubiano en su texto *El arte en el contexto de la violencia contemporánea en Colombia*, plantea una comparación entre la era de la violencia bipartidista y la era de la violencia contemporánea, la cual corresponde a una guerra de masacres. Su discurso gira en torno a las transformaciones de la creación artística en cada contexto de la violencia. El gran punto de quiebre se encuentra en el paso del desarrollo de un lenguaje visual simbólico y expresivo en las prácticas artísticas de los años cincuenta y sesenta, a la predominación de un lenguaje evocativo e indicativo que se comenzó a consolidar a partir de las décadas de los ochenta y noventa. Con esto último, se evidencia una clara relación entre el arte, la política y la violencia extendidas a nuevas concepciones y hacia otras prácticas que asumen lo político no solo desde las obras en sí mismas, sus declaraciones y formas de denuncia, testimonio o reflexión, sino también desde el interés por la intervención de lo real y la relación que se establece con las comunidades. A partir de allí, el autor afirma que desde la década del 2000 se da un nuevo giro del arte, es decir, “El arte

² *Ibíd.*

como curación simbólica”, que hace referencia a un tipo de arte en el que se reconfigura el lazo social comunitario³.



Ilustración 3. Estudiante muerto

Alejandro Obregón

1956

Disponible [En línea] <https://www.latinamericanart.com/es/obras-de-arte/alejandro-obregon-estudiante-muerto.html>

[Recuperado marzo 27 de 2018]

Siguiendo, en el marco de los estudios sobre memoria, violencia y arte, el texto de Juan Carlos Ramos y Sandra Ríos, *Memoria, imagen y violencia. Rastros de memoria colectiva en el arte pictórico*, plantea una revisión documental de los conceptos de memoria e historia en el campo de la pintura y cómo estas se pueden relacionar. A su vez, estudian cómo cierto tipo de imagen artística puede representar una memoria colectiva.

Los autores comentan las diferentes nociones de memoria, comenzando por la memoria habitual, que se instaura en lo cotidiano; pasando por la memoria de hechos memorables, que involucra al sujeto en el campo afectivo y emotivo, es decir, convierte los hechos significativos en dignos de ser recordados; y finalmente, la memoria colectiva, que hace parte de las experiencias comunes con otros individuos. En cuanto a ésta última, citan a Elizabeth Jelin para afirmar que “Se refiere a las vivencias directas, inmediatas,

³ RUBIANO, Elkin. El arte en el contexto de la violencia contemporánea en Colombia. En: Esfera Pública. Agosto, 2015.

subjetivamente captadas de la realidad, las cuales no dependen directa y linealmente del acontecimiento, sino que está mediatizada por el lenguaje y por el marco cultural interpretativo en el que se expresa, se piensa y se conceptualiza”.⁴



Ilustración 4. Aliento
Óscar Muñoz
1995

Disponibile [En línea] <https://www.daros-latinamerica.net/artwork/aliento> [Recuperado marzo 27 de 2018]

Igualmente, mencionan a Elsa Blair para hablar de memoria como construcción social al señalar que: “La memoria acude al relato para dar una posición, una historia y una identidad al sujeto, pero necesariamente en relación con los otros. El relato de memoria está entonces permeado y construido a partir de otros relatos, los de esos otros recuerdos y olvidos y los de esas versiones oficiales de la historia.”⁵ Así, entra un nuevo término, el relato, el cual se entiende desde la perspectiva del lenguaje artístico, el cual actúa como recurso de interpretación simbólica en el proceso de construcción intersubjetiva de memoria.

Finalmente, el texto plantea dos vertientes de la imagen: la imagen histórica y la imagen memoria, en donde los autores se refieren a la manera como una misma imagen puede ser

⁴ JELIN, Elizabeth. Los trabajos de la memoria. Citado en RÍOS RINCÓN, Sandra Marcela y RAMOS PÉREZ, Juan Carlos. Memoria, imagen y violencia. Rastros de memoria colectiva en el arte pictórico. *En: (Pensamiento), (Palabra)... Y obra*. Enero – Junio, 2014, no. 11, p. 40-51.

⁵ BLAIR TRUJILLO, Elsa. Memoria y narrativa. La puesta del dolor en la escena pública. Citado en (Ob. cit.). 40-51.

leída e interpretada. En la primera, la obra es puesta desde la perspectiva de fuente de investigación historiográfica, es decir, la imagen funciona como documento histórico, como testimonio de determinados hechos políticos, sociales, culturales, etc.; en las segundas, su lectura ilustra cierto tipo de memoria colectiva y en particular los marcos sociales que ubican y dan sentido a los recuerdos individuales, es decir, es una lectura más desde el significado e interpretación de la imagen.

1.2. Contexto artístico

Con la entrada del arte conceptual al país surgieron nuevos lenguajes que llevaron a los artistas a la experimentación y al cuestionamiento de la realidad que los rodeaba, esto incluye los cambios dentro del circuito artístico que estuvieron dados por la crítica, la creación de nuevos museos de arte moderno y la educación artística; también, los cambios sociales producto de nuevos mecanismos económicos, políticos y culturales, formaron parte de sus inquietudes, las cuales, fueron manifestando por medio de diferentes formas.

De esta manera, Germán Rubiano Caballero establece un panorama general de las prácticas artísticas en los años ochenta, centrándose en la institucionalización del arte, el quiebre conceptualista que se proclamó como un *boom* en Colombia, principalmente con las nuevas manifestaciones que estaban surgiendo en ese entonces como la instalación y la performance.

En su texto *Arte Moderno en Colombia: de comienzos de siglo a las manifestaciones más recientes*, Rubiano hace una compilación variada de artistas colombianos que fueron relevantes en la historia del arte colombiano del siglo XX, tales como Pedro Nel Gómez, Débora Arango, Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar, Fernando Botero, Ronny Vayda, María Teresa Hincapié, José Alejandro Restrepo, Consuelo Gómez, Nadín Ospina, Doris Salcedo, entre otros artistas que permiten evidenciar el panorama de creación artística

plástica a lo largo de esa centuria y sus transformaciones tanto conceptuales como materiales⁶.



Ilustración 5. La amiga
Débora Arango
1939

Disponible [En línea] <http://gestorres.blogspot.com.co/> [Recuperado marzo 27 de 2018]



Ilustración 6. Máscara
Edgar Negret
1967

Disponible [En línea] <http://www.galeriaelmuseo.com/archives/2081/> [Recuperado marzo 27 de 2018]

⁶ RUBIANO CABALLERO, Germán. Arte moderno en Colombia: de comienzos de siglo a las manifestaciones más recientes. Santa Fe de Bogotá: Presidencia de la República, 2006.



Ilustración 7. Una cosa es una cosa
María Teresa Hincapié
1990

Disponible [En línea] <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/obra-destacada-una-cosa-es-una-cosa>
[Recuperado marzo 27 de 2018]



Ilustración 8. Musa Paradisiaca
José Alejandro Restrepo
1996

Disponible [En línea] <http://arteflora.org/2016/06/musa-paradisiaca-jose-alejandro-restrepo/> [Recuperado marzo 27 de 2018]

Asimismo, María Margarita Malagón, en su texto *Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980* parte de la exposición Arte y Violencia en Colombia desde 1948, Curada por Álvaro Medina y que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Allí, la autora analiza una serie de obras de arte relacionadas con la violencia en Colombia, haciendo énfasis en dos grupos artísticos: los de las décadas de los cincuenta y sesenta, que utilizaron un lenguaje neofigurativo, el cual se refiere al retorno del objeto representado y cuyo interés recae en la expresividad, contraponiéndose al abstracto. Por otra parte, los de las décadas de los ochenta y noventa, quienes emplearon un lenguaje indéxico, el cual evoca, indica e invita al espectador a indagar por el acontecimiento, hecho o referente original⁷.

Siguiendo, María Teresa Guerrero e Ivonne Pinni, en su texto *La experimentación en el arte colombiano del siglo XX: década de los años sesenta y setenta* ofrecen un panorama general de manera cronológica sobre el estado del arte en las décadas de los 60 y 70. Así, comienzan con la consolidación de los Museos de Arte Moderno en Colombia y la escasez de publicaciones específicas sobre arte en el país; continuando con las ideas progresistas de Marta Traba sobre el arte nacional, la apertura de nuevas galerías en pro de la divulgación del arte, la emergencia de concursos, bienales, salones y ferias de arte de la mano de la creación del Instituto Colombiano de Cultura; finalmente, hacen énfasis en las nuevas expresiones de vanguardia, la experimentación en el arte y la apertura de una actitud crítica en ruptura con lo tradicional, enmarcada en los setenta.

Respecto al término de vanguardia, afirman que “En Colombia, la vanguardia era un concepto que no se comprendía en su justa dimensión y era poco empleado en el lenguaje artístico del momento. Tan solo eran considerados como “modernos” aquellos artistas que habían logrado cambiar el gusto o las formas de representación tradicional de las artes

⁷ MALAGÓN, María Margarita. Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980. *En*: Revista de Estudios Sociales. Diciembre, 2008, no. 31, p. 16-33.

plásticas”⁸. En ese sentido, esta noción se entiende como indicadora de una nueva actitud, cuya preocupación reposa en la actualización de la información internacional y el interés por la divulgación a través de los diferentes medios de comunicación.

Igualmente, en *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo y la fundación del MAMM*, Imelda Ramírez plantea una revisión histórica sobre los problemas del arte latinoamericano, haciendo énfasis en Colombia, los cuales se agudizan con la intervención de Marta Traba y los grupos de vanguardia expandida, entendidos como la expansión incontrolable del espíritu vanguardista. Es decir, la contracultura, la cual contiene mayor dinamismo, liberación y creatividad, a la vez que estableció un rechazo al orden social existente y cuyo pensamiento se relacionó con los existencialistas franceses en el sentido de optar por un mundo más justo. Así, buscaban la transformación de la sociedad en lo político, lo cultural y lo estético. A su vez, la autora expone diversas posturas institucionales frente a la crítica, el comportamiento de los museos y el público, generando debates en torno a lo moderno y la modernidad en el entorno museal moderno⁹.

⁸ GUERRERO, María Teresa y PINNI, Ivonne. La experimentación en el arte colombiano del siglo XX: década de los años sesenta y setenta. En: HERRERA BUITRAGO, María Mercedes. Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968-1982). Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2011. 9-42.

⁹ RAMÍREZ, Imelda. *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo. El arte de los años setenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín*. Fondo Editorial Universidad Eafit, 2012. ISBN 978-958-720-139-0



Ilustración 9. De la serie “Camas”
Feliza Bursztyn
1970

Disponible [En línea] <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/serie-camas>
[Recuperado marzo 27 de 2018]

1.3. Estética del narcotráfico

En este apartado es importante resaltar que no existen referencias directas sobre la estética del narcotráfico. Sin embargo, es posible acceder a planteamientos de autores que han relacionado movimientos o corrientes estéticas con las modificaciones visuales, corporales, arquitectónicas y sociales que fueron impulsadas por los narcotraficantes, utilizando así, términos como ostentación, deleite y grandeza, con el fin de establecer vínculos.

De acuerdo con ello, Didier Correa Ortiz en su texto *Narc Deco. Ética y estética del narcotráfico*, emplea una relación entre *narc deco* y *art deco*, en el sentido en que la primera, es entendida como una forma de expresión del narcotráfico, siendo el segundo, su influenciador formal. De esta manera, el autor explora el narcotráfico desde su forma

cultural, la cual se establece en los valores de la sociedad, convirtiéndose así, en una manifestación estética visibilizada en la arquitectura, la moda, la literatura, la televisión y el gusto popular. El *narc deco*, es una tendencia asignada por la superficialidad cuya finalidad es exaltar la grandeza y ostentación del capo, las cuales se ven reflejadas en sus viviendas con fachada de mármol o imitación de éste, sus decoraciones y su interés por el embellecimiento del cuerpo a través de las cirugías plásticas¹⁰.

Correa en su tesis de grado *Arte, narcotráfico y ciudad (1994-2003)*, plantea un recorrido por la cultura en relación con la idea de lo acumulativo y lo irracional de la industria cultural y el sistema capitalista, enfatizando en la manipulación del pensamiento libre, es decir, de la creación, llevando a la obra de arte a la cosificación. Así, el sistema utiliza la diversión o el entretenimiento para vender la idea del modelo de “vida buena” y en ese sentido, el narcotráfico la ofrece. Didier propone una noción de narco, el cual es visto como un “Hombre triunfador en el campo del dinero, sólo valora a quien lo posee, virtud esta que, aunque heredada de la vieja Antioquia, en ellos es más relevante. El que no lo tiene poco o nada vale, así se trate de un experto ingeniero, calificado médico o renombrado artista. La persona sin bienes materiales que a él se vincula, es ubicada a nivel de cualquiera de sus empleados improductivos. Por eso no hay ningún recato en pedirle a su contador o arquitecto que le haga un elemental servicio o le cargue el equipaje”¹¹.

También, Mario Arango Jaramillo en su texto *Impacto del narcotráfico en Antioquia*, además de realizar un recorrido histórico por la emergencia del narcotráfico, identificando sus causas y consecuencias, se acerca a este en relación con la estética urbana, de la forma en que “En cualquier barrio de Medellín, sus residencias, tanto del capo como del pequeño narcotraficante, sobresalen por la solidez y seguridad de los materiales empleados: mármoles, metales y costosas rejas y puertas, la fachada de mármol o de imitación mármol, parece tener, no se sabe qué curioso encanto para estos nuevos ricos pues la remodelación

¹⁰ CORREA ORTIZ, Didier. Narc Deco. Ética y estética del narcotráfico. En: *Analecta Política*. Julio-diciembre, 2012, vol. 2, no. 3, p. 127-140.

¹¹ CORREA ORTIZ, Didier. *Arte, narcotráfico y ciudad (1994-2003)*. Trabajo de grado Sociólogo. Medellín: Universidad de Antioquia. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Departamento de Sociología. 2009. 47 p.

de sus viviendas recientemente adquiridas la inician siempre con el inmediato cambio de fachada. Para el resto ya habrá tiempo y dinero”¹².

En consecuencia, los límites de la estética tradicional se desdibujan y se expanden hacia una nueva concepción en torno a las modificaciones superficiales del narcotráfico, instaurándose como un modelo o forma cultural que se plantea como modelo de vida, pues se integra en la mentalidad de la sociedad y se replica sin importar las diferencias sociales.

¹² ARANGO JARAMILLO, Mario. Impacto del narcotráfico en Antioquia. J.M. Arango, 1988. 43.

2. METODOLOGÍA

Para llevar a cabo los objetivos de este trabajo, se utilizará el método hermenéutico que consiste en la interpretación y el análisis de las fuentes abordadas, con el fin de contrastar la información recuperada y plantear conclusiones reflexivas sobre los tópicos a desarrollar. Así, la recolección de información se hará a partir del levantamiento de una base de datos de la literatura relevante para el desarrollo de esta investigación, con el fin de acceder su ubicación y disponibilidad. Posteriormente, el registro de los datos obtenidos de los textos se llevará a cabo en una bitácora digital a modo fichas bibliográficas, para su debida sistematización.

A su vez, el estudio de las obras de María Paz Jaramillo, Oscar Jaramillo y Javier Restrepo, se hará con base en los diferentes planteamientos de autores que están vinculados al estudio sociológico del arte. Así, a partir de la convergencia entre los contextos histórico y artístico, la producción plástica de estos artistas y la sociología del arte, se plantea una investigación que permita bosquejar un modelo de análisis aplicable a la contemporaneidad y que ayude a vislumbrar el propósito de este trabajo.

De acuerdo con eso, Beatriz Garrido Ramos en su texto *Vidas, Giorgio Vasari (1511-1574)* hace una reseña histórica sobre la obra de Vasari, la cual es considerada como el primer acercamiento al análisis del arte, en el sentido en que el autor estudia la vida biográfica del artista para comenzar a construir una historia del arte. Pese a que es un método bastante arcaico, es relevante en el sentido en que la vida y las experiencias de los artistas sirven como herramienta para acercarse a la comprensión de sus obras, pues, en últimas, las obras de arte son el producto de las vivencias y pensamientos humanos¹³.

Siguiendo, Erwin Panofsky en *El significado en las artes visuales*, explica el método iconográfico e iconológico, producto de la escuela de Warburg. En este planteamiento se busca analizar las obras de arte a partir de tres niveles de significación: primero, la

¹³ GARRIDO RAMOS, Beatriz. *Vidas, Giorgio Vasari (1511-1574)*. En: *ArtyHum*, revista de artes y humanidades. Julio, 2014, no. 2, p. 102-108.

significación primaria o natural, en la que se identifican las formas, las líneas, colores, texturas, objetos representados, posturas, gestos y atmósferas. Segundo, la significación secundaria o convencional, en la que se establece una relación entre los motivos artísticos y las composiciones con los temas o conceptos; es decir, aquí se identifican las imágenes, historias y alegorías que están codificadas en la obra de arte. Finalmente, la significación intrínseca o de contenido, la cual tiene un carácter investigativo en la medida en que se estudia el contexto de producción de la obra, interpretando así, los valores simbólicos que esta encierra.¹⁴

Por su parte, desde una visión sociológica del arte, Frederik Antal, concibe el arte como una parte de la historia, en el sentido en que este se relaciona con la sociedad de manera unificada y regida por principios causales. En su texto, *El mundo florentino y su ambiente social: la república burguesa anterior a Cosme de Médicis, siglos XIV-XV*, establece que el arte debe analizarse desde todos los factores que intervienen en su creación, es decir, se debe tener en cuenta los factores de carácter social, político, económico, cultural, etc. No obstante, el autor no descarta los métodos formales o los que se relacionan con el estudio del hecho artístico¹⁵. En conclusión, se trata de un método mixto que integra elementos necesarios para entender el significado de las obras de arte.

¹⁴ PANOFKY, Erwin. Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento. En: El significado en las artes visuales. Alianza Editorial, 1998.

¹⁵ ANTAL, Frederik. El mundo florentino y su ambiente social la república burguesa anterior a Cosme de Médicis, siglos XIV-XV. Alianza Editorial, 1989. ISBN: 84-206-7082-0

3. COLOMBIA EN LAS DÉCADAS DE 1970 Y 1980

Las décadas de 1970 y 1980 en Colombia estuvieron inmersas en una gran crisis de legitimidad, la cual comprometió la estabilidad del Estado, en el sentido en que su debilidad estatal alcanzó una mayor visibilización en la esfera social. A partir de allí, se desataron una serie de desequilibrios políticos, económicos, sociales y culturales, que llevaron al país casi al colapso, sobre todo por la carente autoridad del gobierno y por sus políticas contraproducentes, siendo el narcotráfico, las guerrillas, grupos de autodefensas y paramilitares, el resultado de ello.

Los años setenta comienzan con la fundación del Movimiento 19 de abril (M19) por parte de estudiantes universitarios, configurándose como un grupo guerrillero izquierdista. Adicionalmente, el Frente Nacional (*), finaliza en 1974 junto con el gobierno de Misael Pastrana Borrero, pese a los beneficios que arrojó al país, produjo inconvenientes como el condicionamiento de las fuerzas militares, la desintegración territorial del país y la continuidad del sistema judicial sin modificaciones¹⁶. En la misma década, el país afrontó problemas de diferente índole, comenzando con la crisis industrial, pues la modernización que estuvo a flote en años anteriores estaba en deterioro. La balanza económica del país se encontraba en alerta roja, debido a la deuda externa que crecía poco a poco. Como alternativa surgieron los grupos financieros¹⁷, con el fin de financiar a las empresas del país. A ello se sumaba el índice de desempleo que iba en ascenso y, a su vez, la

(*) Nace como respuesta a la crisis política de la violencia bipartidista de los años 50. Fue una alternativa acordada por los liberales y conservadores para obtener el poder presidencial, con el fin de lograr una estabilidad estatal. El acuerdo consistía en intercambiar los gobiernos según el partido, es decir, un período destinado a los liberales y el siguiente a los conservadores. Ello coartó toda posibilidad de cambio democrático, en donde ningún gremio de la sociedad podía encontrar un canal de participación o acceso al poder dentro del Estado. Es allí donde radica el surgimiento de los grupos insurgentes. MEJÍA VELÁSQUEZ, Hernán; LONDOÑO, Carlos Enrique y GRANADA MARÍN ALBERTO. Panorama socio-político de Colombia a partir de 1950. *En*: Pensamiento Humanista, 1994, no. 2, p. 6. Disponible [En línea] <https://revistas.upb.edu.co/index.php/PensamientoHumanista/article/view/431> [Recuperado marzo 29 de 2018]

¹⁶ GIRALDO RAMÍREZ, Jorge. Política y guerra sin compasión. Universidad de Antioquia, 2015. 11. Disponible [En línea] <http://hdl.handle.net/10495/5199> [Recuperado marzo 29 de 2018]

¹⁷ ARANGO JARAMILLO. Ob. cit., p. 160.

criminalidad y la inseguridad¹⁸ proliferaban. Al mismo tiempo, el crecimiento de grupos insurgentes y el auge del contrabando de mercancías actuaba como auxilio de algunos sectores de la sociedad, trasladándose posteriormente al tráfico de estupefacientes, iniciando con la marihuana e incorporando años más tarde, la cocaína.

Como estrategia para la superación de este aprieto económico, el gobierno de Alfonso López Michelsen (1974-1978) impulsó un nuevo desarrollo financiero, el cual abogaba para fomentar la diversificación de exportaciones del país, la creación de un fondo nacional de ahorro y vivienda y la elevación de las tasas de interés¹⁹. No obstante, estas estrategias solo favorecieron a los empresarios tradicionales, pues su mayoría se utilizó para la renovación de equipos en los sectores minero, manufacturero y agroindustrial, que ofrecían un mejor panorama de inversión²⁰. Así, fue creciendo el descontento de la población, la cual se movilizó constantemente por medio de manifestaciones y paros, cuyo mejor ejemplo es el gran paro civil de 1977. Bajo el mismo gobierno, se llevó a cabo la emergencia de la llamada *ventanilla siniestra* (*) del Banco de la República, debido a la proliferación de dólares que entraban desde el extranjero.

El gobierno de Julio César Turbay (1978-1982) se encontró en la transición de la década del setenta al ochenta, cuando la crisis del país se había complejizado, pues desde el mandato anterior, se había instaurado nuevamente la violencia como expresión única de los conflictos²¹. En los cuatro años de su presidencia, se desarrolló un modelo de gobierno represivo, en la medida en que el uso de la fuerza fue la característica principal, para el cual desarrolló una estrategia llamada *Estatuto de seguridad*, cuyo pretexto era el de combatir el

¹⁸ ARANGO JARAMILLO. Ob. cit., p. 84.

¹⁹ *Ibid.* 83.

²⁰ MEJÍA VELÁSQUEZ, et al. Ob. cit., p. 4.

(*) Fue un medio para la compra de dólares sin cuestionar su origen. Ello favoreció el lavado de dinero por parte de las mafias del narcotráfico y la proliferación de la corrupción y deshonestidad en el sistema político y en las altas élites de la sociedad.

²¹ LEAL BUITRAGO, Francisco. Estructura y coyuntura de la crisis política. *En*: LEAL BUITRAGO, Francisco y ZAMOCS, León (Ed). *Al filo del caos. Crisis política en la Colombia de los años 80*. Universidad Nacional de Colombia: Instituto Estudios Políticos y Relaciones Internacionales y Tercer Mundo Editoriales, 1990. 39.

secuestro y la extorsión. Sin embargo, “Le daba un manejo autónomo a las fuerzas militares sobre el orden público junto a otras prerrogativas como imponer penas en determinadas jurisdicciones (...) También contemplaba dicho Estatuto, que era aplicación del artículo 121 o Estado de Sitio de la Constitución de 1886”²². Con el cual se reprimieron todas las manifestaciones sociales, las críticas gubernamentales, las exigencias del desarrollo social, se desaparecieron miles de personas, tanto civiles como estudiantes y líderes sociales²³. Todo el país estuvo inmerso en la censura gracias a este nuevo mecanismo de control social. Tales hechos influyeron a que su sistema fracasara y gracias a eso, comenzó a gestarse un proceso social de reconocimiento de la debilidad política de la crisis²⁴.

Finalizando el gobierno de Turbay en 1982, la economía colombiana sufrió un desequilibrio, pues los grupos financieros emergentes en la década anterior comenzaron a ser intervenidos por la superintendencia bancaria. Esto derivó en una enorme bancarrota que afectó a los miles de ahorradores vinculados. La principal razón de las investigaciones fue debido a que el impulso de este sector provenía de los dineros del narcotráfico²⁵. Tras esta decepción, muchos de los usuarios, vieron en la actividad criminal de la droga, la solución a su pérdida económica y a su reivindicación social²⁶.

Frente al incremento de la violencia por parte de las luchas estatales contra los grupos guerrilleros insurgentes, el plan de gobierno de Belisario Betancur (1982-1986) le apuntó a la paz, utilizando estrategias distintas a las usadas en los gobiernos anteriores. Así, buscó la manera de vincular políticamente a la sociedad, sus problemas y fenómenos²⁷. De esta manera, su objetivo era identificar los factores que determinaron la subversión. Sin embargo, se trataba de un mecanismo de pacificación implícita en su campaña electoral,

²² PARADA SANABRIA, Pompeyo José. El proceso político colombiano durante el gobierno de Julio César Turbay Ayala (1978-1982) *En*: Eleuthera, julio – diciembre 2012, vol. 7, p. 138. Disponible [En línea] http://eleuthera.ucaldas.edu.co/downloads/Eleuthera7_9.pdf [Recuperado abril 05 de 2018]

²³ MEJÍA VELÁSQUEZ, et al. Ob. cit., p. 6.

²⁴ LEAL BUITRAGO. Ob. cit., p. 40.

²⁵ ARANGO JARAMILLO. Ob. cit., p. 160-163.

²⁶ *Ibíd.* 97.

²⁷ LEAL BUITRAGO. Ob. cit., p. 40.

pero explícita en los actos durante su mandato²⁸, por ejemplo, con la toma del Palacio de Justicia en 1985. Hasta ese momento, se había mantenido el proceso de paz pese a los altercados de parte y parte²⁹.

Como otra alternativa a la violencia y en pro de la búsqueda de la paz, en el mandato de Virgilio Barco (1986-1990) se formuló el programa de *Rehabilitación, Normalización y Reconciliación* (*), con el que se redefinieron los acuerdos de paz del anterior gobierno y se logró la desmovilización del M19, finalizando la década de los ochenta. Adicionalmente, su gobierno buscó integrar fuerzas y sectores sociales marginados, considerados necesarios para la vida económica, social y política. A su vez, se propuso la eliminación de la pobreza y el desarrollo integral campesino³⁰. También, durante su periodo presidencial, se reactivó la economía del país, gracias a las medidas fiscales promovidas por su administración a partir de la reforma tributaria, en la que se otorgaron incentivos para la inversión y se incluyó el impuesto sobre las ventas IVA³¹. Pese a la reactivación de la economía colombiana en 1987, se incrementaron los delitos, principalmente los económicos, siendo las instituciones bancarias, las mayores afectadas; siguiendo con el robo de automotores y motocicletas; y finalizando con el contrabando de repuestos de los vehículos³².

Por otra parte, las relaciones de poder a lo largo de las dos décadas estuvieron mediadas por el sistema clientelista (**), el cual estuvo presente de diferentes maneras en todos los estadios sociales. Este sistema funcionó debido a que “La acción política del Estado no

²⁸ PARADA SANABRIA. Ob. cit., p. 152.

²⁹ LEAL BUITRAGO. Ob. cit., p. 41

(*) Este plan se apoyaba en la ejecución de inversiones en áreas y sectores deprimidos de la población, particularmente aquellas zonas donde las guerrillas o el inconformismo activo habían prosperado debido a la ausencia de las instituciones de Estado. LEAL BUITRAGO. Ob. cit., p. P.43.

³⁰ *Ibíd.*, p. 42.

³¹ ARANGO JARAMILLO. Ob. cit., p. 137-138.

³² *Ibíd.*, p. 141.

(**) Es un sistema político que establece relaciones entre los políticos y su electorado por medio del intercambio de recursos. Algunos autores consideran el clientelismo como “un sistema de lealtades asimétricas” en el sentido en que no consiste en encuentros aislados, transferencias ocasionales, débiles o poco importantes; este mecanismo de poder no se limita a los momentos electorales, sino que las relaciones aquí creadas, tienden a perdurar, de acuerdo con la permanente transferencia de servicios públicos y a la dependencia que los patrones generan en los clientes. ZAPATA OSORNO. Eucaris. Clientelismo político.

adquirió la potencialidad estructural para proyectarse hacia el tipo de sociedad que iba moldeando el capitalismo”³³. Es decir, los grupos dirigentes del país no fueron capaces de formar una nación fuerte³⁴. En ese sentido, se hizo evidente la crisis política, en la medida en que la presencia estatal estaba limitada a los grupos frente a los cuales ejercía dominio o represión. A su vez, ello impulsó la emergencia de nuevas jerarquías dominantes, quienes cuestionaron dicha ausencia, se convirtieron en máquinas de guerra³⁵ y se valieron de este sistema para ser reconocidos, disfrazando sus causas benefactoras para recibir un pago o una retribución posteriormente, como el caso de los narcotraficantes.

Adicionalmente, el clientelismo favoreció la reestructuración de la burocracia bipartidista a partir del alcance de las instituciones estatales en la sociedad civil por medio de intermediarios, con el fin de contrarrestar el efecto de la ausencia del Estado en diferentes regiones del país y utilizando aquello, para ejercer la manipulación electoral³⁶. Cabe decir que el clientelismo ha aportado al país, pese a su manera corrupta de operar, en el sentido en que “Ha permitido una prolongada estabilidad institucional y una alta integración de la población dentro del estado como medios de amortiguación de conflictos”³⁷.

Ahora bien, el fenómeno del narcotráfico a pesar de que permeó todo el país se originó a finales de los años sesenta en ciertas zonas focalizadas como Antioquia, Cali, Boyacá, Magdalena Medio, los Llanos Orientales y Bogotá, siendo las últimas cuatro regiones dominadas por las mafias de las esmeraldas³⁸. La emergencia de esta nueva clase social estuvo dada por dos factores: por el sentimiento de exclusión social, pues se trataba de

Un concepto difuso pero útil para el análisis de la política local. En: Estudios políticos, julio – diciembre 2016, no. 49, p. 170-171. Disponible [En línea]

<http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/estudiospoliticos/issue/view/issue/2294/121>

[Recuperado abril 05 de 2018]

³³ LEAL BUITRAGO. Ob. cit., p. 32.

³⁴ GIRALDO RAMÍREZ. Ob. cit., p. 3.

³⁵ *Ibíd.*

³⁶ LEAL BUITRAGO. Ob. cit., p. 32-33.

³⁷ *Ibíd.*, p. 35.

³⁸ DUNCAN, Gustavo. Crimen y poder: el filtro del orden social. En: Economía criminal en Antioquia: narcotráfico. Medellín, Universidad de Medellín, 2011. 161.

individuos de origen humilde, —pero con mentalidad empresarial—, principalmente campesinos burgueses, quienes ejercían labores que no tenían estatus y con las que no podían llegar al éxito³⁹; y por medio de la migración del campo a las grandes ciudades, con el fin de obtener el respeto y el reconocimiento de su comunidad, lograr vincularse a la vida sofisticada de los ciudadanos, con sus medios de comunicación, diversidad de entretenimiento y centros comerciales⁴⁰.

El contexto social de Antioquia y de la zona esmeraldera, favoreció que el narcotráfico emergiera y que tuviera mayor difusión, ya que son regiones estratégicas que beneficiaron a las mafias en sus limitaciones operativas, productivas y mercantiles de la cocaína⁴¹. Los narcotraficantes de la esmeralda contaban con tierra y ganado en sus áreas de dominio, las cuales se encontraban entre los territorios de producción de base de coca y los sitios de salida hacia el mercado internacional, además de ser idóneos para disponer laboratorios clandestinos de cocaína⁴². Adicionalmente, el eje del orden social estaba enmarcado en “Las relaciones clientelistas, el patronazgo, la vida campesina tradicional y una economía escasamente monetarizada”⁴³. De otra parte, la sociedad antioqueña aportó en su florecimiento gracias a diferentes aspectos: primero, por el bajo crecimiento de las relaciones capitalistas entre sectores populares; segundo, por los fuertes nexos favoritistas y las jerarquías sociales⁴⁴; tercero, por los valores sociales como la deshonestidad, que se refleja en la condescendencia frente a las violaciones a la ley⁴⁵.

En últimas, el auge de esta nueva clase empresarial se dio por el desamparo del Estado sobre algunas regiones del país. La inestabilidad estatal dejó por fuera valores tradicionales, mantuvo la economía en una cuerda floja y las acciones opresivas que usaron para moderar los comportamientos delictivos o indeseables, llevaron a la población a romper con el

³⁹ ARANGO JARAMILLO. Ob. cit., p. 181.

⁴⁰ DUNCAN. Ob. cit., p. 162.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 175.

⁴² *Ibíd.*, p. 197.

⁴³ *Ibíd.*, p. 195.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 177.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 183.

conformismo y el sometimiento del orden rural⁴⁶. Así, optaron por la búsqueda de una alternativa autónoma, que desencadenó en el tráfico de drogas para obtener reconocimiento y reivindicación social, valiéndose de los sistemas de dominación como el clientelismo para ejercer su poder⁴⁷, además de las relaciones de dependencia, la definición de los derechos de los individuos de acuerdo con su posición social y económica, la ascendencia de un sistema normativo propio sobre las leyes de estado⁴⁸.

Pese a la autonomía e independencia que aparentemente tenía el narcotráfico, era un sistema empresarial que funcionaba en red a partir de las relaciones clientelistas y de patronazgo con la comunidad. A este régimen se vincularon inicialmente, las guerrillas, a modo de alianza por la cuestión de la tenencia de tierras⁴⁹. Después, el paramilitarismo, para combatir a las guerrillas tras la finalización del convenio⁵⁰. Posteriormente, el sicariato, como el ejército anónimo en las luchas contra el Estado⁵¹, los cuales mutaron a los combos o bandas barriales.

Finalmente, el narcotráfico modificó todas las esferas de la sociedad. En lo sociocultural, posibilitó el ascenso social de los sectores marginales, generó empleos directos e indirectos, transformó comportamientos, estilos de vida y manifestaciones estéticas, impulsó el consumismo, reactivó valores tradicionales de los antioqueños. En lo tributario y económico, fue una importante fuente de recursos durante las crisis económicas, lo cual favoreció a la ampliación de la base tributaria; posibilitó el incremento de la demanda de bienes nacionales, el fomento de la construcción y la oferta crediticia de los grupos financieros. A su vez, financió los partidos tradicionales y se vinculó directamente con aspectos políticos más allá de las relaciones corruptas⁵².

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 163.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 165-166.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 172.

⁴⁹ ARANGO JARAMILLO. *Ob. cit.*, p. 129-130.

⁵⁰ DUNCAN. *Ob. cit.*, p. 191.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 173.

⁵² ARANGO JARAMILLO. *Ob. cit.*, p. 181-183.

3.1. Eventos artísticos institucionales y el arte conceptual

Frente a la oleada de alteraciones y discontinuidades en el ámbito político, económico, social y cultural, cabe preguntarse qué estaba pasando con el campo del arte en Colombia en los setenta y ochenta. Si bien, muchos de los artistas ya habían reaccionado de alguna manera, directa o indirectamente frente a la violencia, las luchas bipartidistas y los cambios sociales de las décadas de los cincuenta y sesenta, vale la pena explorar el circuito artístico nacional del periodo del narcotráfico para conectar los hechos que permitan relacionar el contexto histórico con la consolidación de las instituciones educativas, museísticas y expositivas como legitimadoras del arte y con la emergencia de los nuevos lenguajes plásticos.

Al comenzar la década de los setenta, el arte colombiano se estaba aproximando a una serie de transformaciones que iban a marcar el rumbo de la producción plástica nacional: el arte conceptual. Este, puso en cuestión la noción de representación, de objeto de arte y la relación del artista con el público⁵³ y propició un escenario favorable para el impulso de las prácticas experimentales que ya habían comenzado a gestarse desde la década anterior. La particularidad de estos años está dada principalmente por la importancia que fue tomando el contenido y el cambio en la concepción de la obra de arte⁵⁴.

De acuerdo con ello, la producción plástica nacional magnificó las propuestas de carácter experimental en todos los lenguajes. En la pintura, con la incorporación de soportes no convencionales y la vinculación con la escultura, como lo hicieron Nadín Ospina, Beatriz Ángel y Hugo Zapata, entre otros artistas. En la escultura, con la incorporación de nuevos materiales como metales, madera, desperdicios, materias efímeras o en proceso de deterioro total y sin dejar a un lado el carácter abstracto de la década anterior, siendo algunos de sus impulsores John Castles, Ramiro Gómez y Feliza Bursztyn⁵⁵. En la fotografía, con la

⁵³ PINNI, Ivonne. Arte y política en Colombia (de mediados de la década de 1970 a los años ochenta). *En: Ensayos. Historia y teoría del arte*, no 10, 2005, p. 179. Disponible [En línea] <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/44974> [Recuperado abril 09 de 2018]

⁵⁴ *Ibíd.*

⁵⁵ RUBIANO CABALLERO. *Ob. cit.*

aparición del fotoconceptualismo de la mano de Miguel Ángel Rojas, Fernell Franco, Camilo Lleras y Jorge Ortiz⁵⁶.



Ilustración 10. Cinco dedos de furia
Miguel Ángel Rojas
1979

Disponible [En línea] <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/de-cinco-dedos-de-furia> [Recuperado mayo 29 de 2018]

De la mano de la emergencia del arte conceptual, los artistas se vieron seducidos por una nueva tendencia en el marco de las artes plásticas: la serigrafía y el grabado. Si bien estas técnicas no eran novedosas en el campo de la publicidad, poco habían sido exploradas por los artistas colombianos. No obstante, el interés por comenzar a trabajar bajo este nuevo formato no era fortuito, pues el desequilibrio económico del país también afectó al campo artístico, en la medida en que cada vez era más costoso producir obra bajo las técnicas

⁵⁶ RUEDA, Santiago. Autorretrato disfrazado de artista. Arte conceptual y fotografía en Colombia. *En: Ensayos. Historia y teoría del arte*, no. 16, enero 2009, p. 120. Disponible [En línea] <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/45865/47418> [Recuperado abril 11 de 2018]

tradicionales. Así, “La serigrafía se convirtió en una técnica propicia, no solo por tener el placer de experimentar, sino por la necesidad”⁵⁷.

Es entonces en esta década que proliferaron los talleres de serigrafía y grabado en el país, los cuales estaban divididos en tres modalidades. Los talleres de edición general, que prestaban su servicio para la propaganda política y la edición de serigrafías artísticas, como Taller Arte Dos Gráfico y Taller Marca Z. Por otro lado, estaban los talleres de edición artística, que editaba y elaboraba obras a pedido, y a su vez, promovía este tipo de arte, por ejemplo, el Taller Graphi-grupo. Finalmente, se encuentran los talleres productores, integrados por artistas activos en la escena nacional, cuyo interés principal era la producción plástica. No obstante, también dictaban clases e impulsaban el pensamiento crítico, trasladándolo a la creación de obras con sentido, es el caso de Taller 4 Rojo, Prográfica y Taller 25C⁵⁸. La creación de este nuevo espacio de trabajo colaborativo favoreció el trabajo grupal que hasta entonces, no había sido posible⁵⁹.

La emergencia de estos talleres de producción artística significó una ruptura no solo en cuanto a la manera de trabajo colectivo, sino en cuanto a la creación de contenidos de carácter más social, enmarcados en ideas revolucionarias, con interés de reivindicar los intereses del proletariado y en contra del imperialismo yanqui. Así, estos grupos se levantaron por medio del arte con la intención de transmitir mensajes políticos directos⁶⁰. También, la utilización de la serigrafía y el grabado como medios favorecieron la difusión masiva de los mensajes izquierdistas y vanguardistas que querían transmitir. No obstante, este nuevo lenguaje artístico no fue bien acogido por el medio tradicional y fue duramente criticado por su estrecha relación con la publicidad, pese a que se divulgó por medio de eventos institucionales como las Bienales Americanas de Artes Gráficas de Cali y las Bienales de Arte de Medellín, además de las exposiciones que también sirvieron como

⁵⁷ VILLADA, Jorge Mario. Aproximación a la historia de la serigrafía en Antioquia. De los años setenta a nuestros días. Trabajo de grado Magíster en Historia del Arte. Medellín: Universidad de Antioquia. Facultad de Artes. 2005. 122 p.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 39-40.

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 46.

⁶⁰ PINNI. *Ob. cit.*, p. 182.

respaldo de los artistas gráficos, por ejemplo, la de Luis Paz en la Galería Belarca (1971), Arte y Política, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (1974) y Once Antioqueños (1975)⁶¹.



Ilustración 11. Camilo Torres: “la lucha es larga comencemos ya”
Taller 4 Rojo
1971

Disponible [En línea] <http://taller4rojo-tallercausaroja.blogspot.com/2012/11/camilo-torres-la-lucha-es-larga.html>
[Recuperado mayo 29 de 2018]

Ese arte de carácter político producido por los grupos de los talleres era visto en una estrecha relación con la propaganda ideológica, en el sentido en que sus producciones plásticas carecían de sentido crítico. De esta manera, se comenzó a polemizar sobre el arte político, reformulando la relación entre el arte y la sociedad. No obstante, los críticos, quienes se encargaban de llevar a cabo estas discusiones, polarizaban opiniones con

⁶¹ VILLADA. Ob. cit., p. 46.

argumentos por fuera del campo artístico y no contaban con el peso conceptual y crítico que había alcanzado Marta Traba⁶².

Otro aspecto importante que se comenzó a desarrollar desde la década de los setenta con las Bienales de Arte de Medellín o también llamadas Bienales de Coltejer es el carácter pedagógico y didáctico. Este elemento, buscaba integrar al público a las nuevas prácticas artísticas por medio de publicaciones, visitas guiadas, cubrimiento periodístico, entre otras⁶³. A su vez, con la transformación de los medios y de los contenidos en el marco de la producción plástica, de la mano de la experimentación y el arte conceptual, los eventos artísticos institucionales, como los salones, bienales y exposiciones, debían buscar estrategias para homologarse con estos nuevos lenguajes vanguardistas. De esta manera, comenzaron a integrar la figura del curador de una forma muy ingenua, discriminando las exposiciones y salones por temas y creando nuevas relaciones con los espectadores⁶⁴.

Igualmente, a finales de la década comenzaron a circular varias revistas especializadas en arte, como *Arte en Colombia* (ahora Artnexus) y *Re-vista de Arte y Arquitectura*, las cuales se interesaron por la divulgación del arte colombiano y latinoamericano⁶⁵; también, surgieron otras de corte cultural e izquierdista como *Alternativa*, impulsada por Gabriel García Márquez, que atacaba constantemente al gobierno. La proliferación de estas publicaciones fue una reacción a la necesidad que tenían los artistas por estar informados sobre lo que pasaba en el exterior, ya que Marta Traba afirmaba que el arte colombiano de los años setenta, era un arte regional, que estaba lejos del mundo cultural internacional⁶⁶. Como estrategia de internacionalización, por medio de su cargo de directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá, gestionó las exposiciones de Alberto Giacometti, Francis Bacon, Willem de Kooning, Jean Dubuffet, Sam Francis y Andy Warhol⁶⁷. Estas muestras

⁶² PINNI. Ob. cit., p. 188-192.

⁶³ PINNI. Ob. cit., p. 185.

⁶⁴ RUEDA. Ob. cit., p. 119-123.

⁶⁵ PINNI. Ob. cit., p. 185-186.

⁶⁶ TRABA, Marta. Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas. En: VILLADA. Ob. cit., p. 37.

⁶⁷ PINNI. Ob. cit., p. 185.

permitieron que los artistas colombianos que no tenían la posibilidad de viajar al exterior se sumergieran en el ámbito internacional del arte contemporáneo.

Asimismo, la rebeldía de esos años se manifestó en los diferentes grupos contraculturales formados por intelectuales, artistas y eruditos. Personajes que debatían, compartían ideas y se reunían en la búsqueda de un mundo más justo, tal como lo que planteaban los existencialistas franceses y que eran consideradas como propuestas estéticas, con el fin de lograr la transformación de la sociedad en todos los ámbitos⁶⁸. También, las publicaciones periódicas y los medios audiovisuales favorecieron la difusión de los nuevos comportamientos, las nuevas relaciones y maneras de vivir. De esta manera, se introdujo en la sociedad colombiana, lo que Gonzalo Arango llamó “un cambio de ritmo en todo”, es decir, penetró en el país una nueva sensibilidad que trajo consigo modificaciones en la vida cotidiana, en la moda, en las costumbres, en la sexualidad y la cultura en general⁶⁹. Ampliando así, la noción de cultura y dando paso a otro tipo de perspectivas en donde se valoraron otro tipo de cosas como lo popular. A su vez, se hizo eco en los artistas locales que comenzaron a formular la relación entre el arte y la vida, cuestionando las prácticas artísticas tradicionales y los espacios que las contienen por medio de producciones fuera de lo convencional como las ambientaciones o el emplazamiento de las obras en espacios públicos, para generar en el espectador otro tipo de perspectivas⁷⁰.

Gracias al aumento de la información por los diversos medios de comunicación y al impulso de Marta Traba por la internacionalización del arte colombiano, los artistas comenzaron a relacionarse con las prácticas artísticas internacionales del momento, siendo influenciados principalmente por el pop art, pero no bajo la banalización de la sociedad de masas como lo hacían los artistas pop ingleses y norteamericanos. Por el contrario, la plástica nacional vio en el arte pop la posibilidad de expresar sus ideas revolucionarias⁷¹, utilizando las imágenes como herramientas con el fin de transmitir mensajes críticos⁷²,

⁶⁸ RAMÍREZ. Ob. cit., p. 108.

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 111.

⁷⁰ PINNI. Ob. cit., p. 204

⁷¹ VILLADA. Ob. cit., p. 55

⁷² PINNI. Ob. cit., p. 195.

interiorizando, analizando y comentando la cultura popular, para crear un nuevo campo de significación⁷³. Además de transgredir el carácter bidimensional de la pintura y de conceptualizar las prácticas pictóricas⁷⁴. Así, los artistas pop colombianos realizaron imágenes con cosas que eran significativas para las personas y con asuntos que eran desapercibidos o que a la mayoría de gente no le interesaba⁷⁵. Es decir, intentaban acercar y sensibilizar al público con problemas que no estaban aislados de su propia realidad cultural, social y política. Ello era síntoma del espíritu de vanguardia de los jóvenes artistas que de alguna manera exigían la renovación del modernismo, a partir de elementos de la cultura popular, de masas, de territorios y prácticas vetadas por la sociedad, la incorporación de nuevos materiales, medios, técnicas y tecnologías⁷⁶.



Ilustración 12. Sun Maid
Beatriz González
1974

Disponible [En línea] <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/sun-maid> [Recuperado mayo 29 de 2018]

⁷³ VILLADA. Ob. cit., p. 57.

⁷⁴ JARAMILLO. Carmen María. Fisuras del arte moderno en Colombia. Alcaldía de Bogotá. 130.

⁷⁵ VILLADA. Ob. cit., p. 60.

⁷⁶ RAMÍREZ. Ob. cit., p. 102.

Los años ochenta, por su parte, fueron el *boom* del conceptualismo, pues los artistas se interesaron por las producciones plásticas no convencionales. Pese al interés relevante por la gráfica, muchos de los artistas buscaron volver al ejercicio pictórico, pero de una manera particular. Ya no se trataba de las pinturas tradicionales, de bodegones, desnudos y paisajes, sino que se trataba de un tipo de lenguaje expandido vinculado a otros medios, soportes y espacios. Ello sin dejar de lado la conexión con el contenido político que estuvo fuertemente marcado en la década anterior⁷⁷. De este modo, se hizo visible la vinculación entre la escultura y la pintura, la abundancia del arte figurativo y la convergencia entre artes gráficas y arte pictórico, con influencias naturalistas y expresionistas, sin límites en los lenguajes⁷⁸. También, aumentó la producción de ambientaciones e instalaciones y la incorporación del espacio expositivo como parte activa de la obra y esta misma como elemento transformador del entorno⁷⁹. Esto favoreció la integración del público de una manera diferente, en la medida en que su integración no era meramente visual, sino que incluía otros sentidos, siendo el espectador quien completaba la obra⁸⁰, ya que esto involucra una reflexión sobre su contenido y la atmósfera que genera⁸¹.

⁷⁷ PINNI. Ob. cit., p. 197.

⁷⁸ RUBIANO CABALLERO. Ob. cit.

⁷⁹ MALAGÓN. María Margarita. Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa. Universidad de los Andes, 2010. 30.

⁸⁰ GUERRERO y PINNI. Ob. cit., p. 29.

⁸¹ PINNI. Ob. cit., p. 204

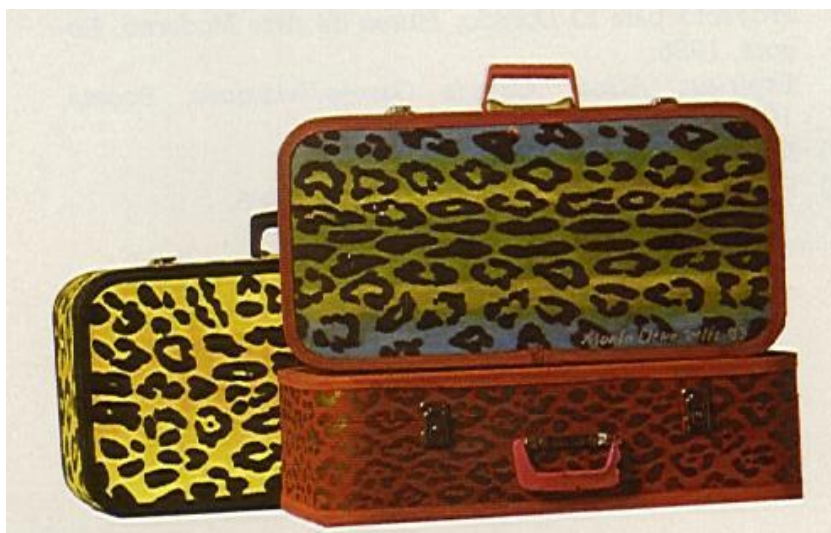


Ilustración 13. Maletas
Marta Elena Vélez
1986

Disponible [En línea] <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=544&pest=obras> [Recuperado mayo 29 de 2018]

Adicionalmente, las reflexiones en torno al arte y su objeto en este decenio se retomaron por artistas más interesados en sostener conceptual y reflexivamente sus propuestas plásticas que en ejercer la experimentación⁸². Es decir, en este punto, muchos artistas habían optado por asumir una postura crítica y elaborar reflexiones en sus obras, más allá de la experimentación formal. Precisamente, los artistas en esta década buscaron ir más allá de lo que estaba visible, intentando captar lo inadvertido, haciendo uso de sus experiencias vividas y reconfigurando la manera de abordar la relación del arte y la política en sus producciones plásticas⁸³.

En efecto, comenzó a emerger un nuevo lenguaje visual de tipo evocativo e indicativo, en el cual la relación entre arte y política se concebía de una manera diferente al simbolismo de los artistas neofigurativos de los años sesenta. El arte de carácter indéxico asumía que lo político no reposaba únicamente en el contenido de las obras, sino que se interesaba por intervenir lo real y generar una estrecha relación con las comunidades⁸⁴. Por esa razón, ya

⁸² GUERRERO y PINNI. Ob. cit., p. 42.

⁸³ PINNI. Ob. cit., p. 205.

⁸⁴ RUBIANO. Ob., cit., p. xx.

no se trataba de producciones plásticas meramente visuales, sino que incluían el carácter verbal que trajo consigo el arte conceptual, es decir, los títulos de las obras también forman parte de las reflexiones de los artistas sobre la realidad⁸⁵.

De manera análoga, los trabajos enmarcados en este lenguaje, más que representar buscaron presentar directamente imágenes de indiferencia, olvido y sufrimiento, por medio de escenas, procesos y objetos que aludían a una situación específica⁸⁶ como las desapariciones, las muertes, la enfermedad, entre otros. Estos acontecimientos eran extraídos de imágenes y noticias de la prensa, las cuales se convertían en un núcleo de evidencia dentro de las obras indécicas, en la medida en que arrojaban signos de los hechos que habían acontecido, dejando indicios para que el espectador los interpretara, cuestionara y generara preguntas acerca del por qué y para qué de los actos ocurridos⁸⁷. En otras palabras, el lenguaje visual indécico buscó generar una postura más crítica del espectador, resaltando detalles de los eventos que pasaban desapercibidos, gracias al fenómeno de la banalización (*).

Respecto a la movida institucional, en los años ochenta se amplió aún más que en la década anterior el panorama de divulgación de las artes plásticas en las ciudades provinciales. Por ejemplo, en Medellín se celebró el I Salón Rabinovich, el Festival Internacional de Arte Ciudad de Medellín, la inauguración de la exposición El arte de Antioquia y los años setenta y el I Coloquio de arte no-objetual en el Museo de Arte Moderno de Medellín, fundado en 1978⁸⁸.

⁸⁵ MALAGÓN. Ob., cit. P 32.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 33

⁸⁷ *Ibid.*, p. 34

(*) Este fenómeno surge por la producción y reproducción masiva de las imágenes de la violencia en los medios de comunicación, los cuales hacen que el conflicto sea más visible. No obstante, la presentación de las noticias se da de forma descontextualizada y aislada, generando desinformación y mediatizando imágenes violentas. De esta manera, el público tiende a tener una mayor tolerancia visual, sin dejar de lado el sentimiento de miedo e impotencia. *Ibid.*, p. 37-39.

⁸⁸ GUERRERO y PINNI. Ob., cit., p. 41.

(**) La adquisición de obras de arte estuvo dada en gran medida por los narcotraficantes, debido a que su altruismo y arribismo los impulsaban a adquirir pinturas o esculturas para exhibirlas en sus residencias u oficinas. ARANGO JARAMILLO. Ob. cit., p. 128.

También, gracias al florecimiento de la economía del país por el incremento del precio del café y por los ingresos producidos por los negocios ilegales como el narcotráfico, se obtuvo una amplia circulación del dinero. Este suceso, fomentó el circuito artístico, en la medida en que aumentó el interés de compra de los inversionistas (***) en las producciones artísticas y con ello se impulsó la emergencia de un mercado del arte colombiano⁸⁹. Puesto que, con el retorno del ejercicio pictórico, el arte decorativo se puso a la moda y la demanda del arte figurativo incrementó bajo las técnicas del óleo, la acuarela y el dibujo. Con esto, el arte comenzó a concebirse como una nueva forma de inversión. No obstante, este impulso del comercio artístico favoreció el lavado del dinero por parte de las mafias por medio de la compra y venta de las obras. Lo cual conllevó al deterioro de la calidad artística de las obras⁹⁰ y activó, de igual manera, un alto flujo de falsificadores⁹¹.

⁸⁹ GUERRERO y PINNI. Ob., cit., p. 27.

⁹⁰ VILLADA. Ob. cit., p. 118-119.

⁹¹ *Ibíd.*, p. 128.

4. SOCIEDAD COLOMBIANA DE LOS AÑOS 70 Y 80 EN LOS OJOS DE MARÍA PAZ JARAMILLO, JAVIER RESTREPO Y ÓSCAR JARAMILLO

La inestabilidad estatal y económica del país fue decisiva para la movilidad social que comenzó a provocarse desde la década de los setenta. La incursión del narcotráfico ayudó a transformar los valores y comportamientos sociales, como también lo hicieron los movimientos cívicos, estudiantiles e izquierdistas. Con la diferencia de que los narcotraficantes, lograron una mayor visualización en los sectores populares, además de generar nuevos roles en la sociedad. Los ambientes nocturnos, los oficios y la estética del narcotráfico, son elementos usuales que permiten obtener un panorama general de la cotidianidad colombiana de los años setenta y ochenta. Componentes contemplados en las obras de Maripaz, Óscar y Javier, quienes aportan con sus reflexiones particulares sobre aspectos de la vida como la noche, las drogas, la prostitución, los bares, entre otros. Temas vinculados con la violencia narcotizada de la época y con los cambios introducidos por la empresa del tráfico de estupefacientes.

4.1. Oficios y nuevos roles sociales

El fenómeno del narcotráfico trajo consigo una reestructuración de los roles sociales vigentes para los años setenta y ochenta e introdujo una nueva valoración social respecto a los jóvenes y las mujeres. Igualmente, fomentó la demanda de los oficios que comenzaron a gestarse en este período. De ahí que el cambio en el papel de la mujer sea relevante para entender el sicariato, la exportación de cocaína a los Estados Unidos y la prostitución, como efecto de la violencia generada por esta empresa.

Uno de los personajes más caracterizados de la subcultura del narcotráfico es el “traqueto”, figura que comenzó a aparecer en la medida en que los capos o jefes de las mafias veían la necesidad de delegar el trabajo comercial y la búsqueda de mercado en un representante idóneo para movilizar el comercio estadounidense de la droga⁹². Mario Arango Jaramillo

⁹² *Ibíd.*, p. 24.

describe a este nuevo sujeto como “Un individuo audaz, imaginativo, recursivo y que sin vacilación ni temor alguno se arriesga, para salir de la difícil situación económica que afronta”⁹³. Es decir, se trata de una persona proveniente de estratos bajos que busca la aceptación y notoriedad de su comunidad. De esta manera, tras su estadía en Estados Unidos, adopta los comportamientos consumistas y ostentosos de la cultura estadounidense, como el interés por los vehículos de alta gama, la moda informal y colorida y la llamativa arquitectura que expone en su vivienda. A partir de allí, se convierte en un modelo a seguir para quienes anteriormente lo discriminaban⁹⁴.

En ese sentido, para hablar del *traquetero*, la obra *Sin título* de Óscar Jaramillo (ilustración 14) ofrece una reflexión que se puede interpretar dentro del marco de este contexto. El artista representa así, tres sujetos masculinos en un primer plano, otro en el segundo y un cuadro religioso en el fondo. Iconográficamente, es notable el vestuario informal (*) y llamativa de tres de los personajes, en el sentido en que se trata de estampados florales, utilización de líneas verticales y horizontales combinadas con suéteres o chalecos y los peinados poco formales o clásicos, al contrario del individuo central, quien lleva puesto un traje formal y que puede catalogarse como un empresario o persona de la élite. En los años setenta y ochenta, las relaciones comerciales entre los “traquetos” y los empresarios o políticos eran comunes. Esto se puede constatar, por ejemplo, con la vista gorda del presidente Michelsen con la creación de la ventanilla siniestra y el dominio que alcanzaron los grupos financieros, liderados en Antioquia por Félix Correa Maya. Por eso, no resulta ilógico pensar que esta obra retrata una reunión entre la clase empresarial tradicional y los patronos emergentes. Se puede decir que el encuentro transcurre en un escenario privado, ya que la imagen religiosa induce a ello, gracias a que su disposición estaba dada en las residencias y en las iglesias. A su vez, esta permite observar el renacer de los valores

⁹³ *Ibíd.*, p. 24-25.

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 27.

(*) Esta nueva moda informal estuvo caracterizada por la primacía de productos importados y la inclinación por la ropa unisex, además de la fuerte incidencia de los colores vivos y la incorporación de la indumentaria deportiva, los cuales significaron una ruptura con los cánones tradicionales. Asimismo, el porte de cadenas de oro en el cuello y de finos relojes en las muñecas, da cuenta del nuevo estatus social adquirido por los nuevos empresarios y se convierten a su vez, en un símbolo de riqueza y poder. *Ibíd.*, p. 44-45.

cristianos en la sociedad colombiana. Pese a que Colombia se ha caracterizado por ser un Estado altamente devoto, en esta época las creencias estuvieron determinadas por las metas y la esperanza de recompensa, siendo los cultos a María Auxiliadora y a San Judas Tadeo, los más proclamados por los narcotraficantes.



Ilustración 14. Sin título
Óscar Jaramillo
1974

Disponible [En línea] <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=1042&pest=obras>
[Recuperado abril 10 de 2018]

Por su parte, María de la Paz ilustra desde su perspectiva a los altos empresarios. Su obra *Ejecutivos*, es un retrato de dos figuras masculinas vistiendo finos trajes formales, cuyas expresiones son totalmente contrarias a las de los personajes de la obra anterior. Sonriendo y posando casi como modelos, estos dirigentes se enmarcan en una temporalidad diferente. A mediados de los años ochenta, el país se encuentra en un florecimiento económico inigualable, por lo que resulta satisfactorio para los comerciantes de todos los sectores. No obstante, es una época en la que la sociedad está sobrecargada de violencia y represión tras el gobierno anterior de Turbay y de la toma del Palacio de Justicia bajo el mandato de Betancur. Es por lo que Maripaz utiliza colores radiantes en sus pinturas, en este caso, el

amarillo que transmite alegría y felicidad, con el fin de presentar una perspectiva diferente de la realidad vulnerable que atravesaba el país.

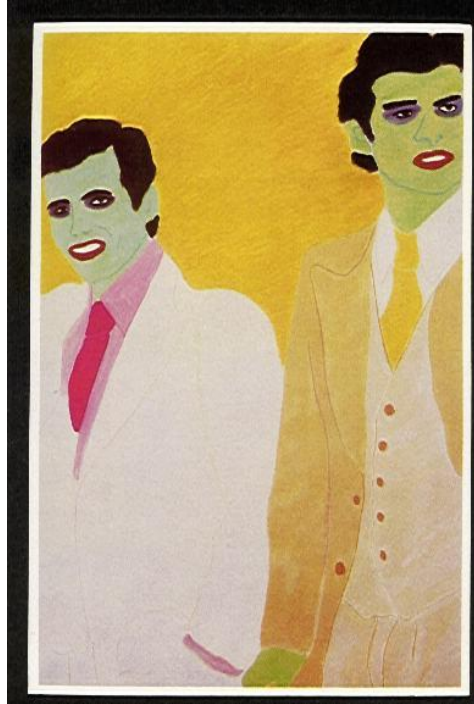


Ilustración 15. Ejecutivos
María de la Paz Jaramillo
1986

Disponible [En línea] <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=48&pest=obras>
[Recuperado abril 10 de 2018]

El fomento del consumismo favoreció la satisfacción de los deseos reprimidos de los narcotraficantes. La ambición de los capos y “traquetos” por poseer vehículos, aviones, motocicletas, ropa, electrodomésticos, muebles, casas, fincas, mujeres, etc.⁹⁵, no cesó. Esto generó una alta demanda de determinadas profesiones, tales como: decoradores, arquitectos, veterinarios, escoltas, conductores privados, modelos, estilistas, pintores, pilotos de avionetas, entre otros. Estos últimos trabajaban bajo los fines recreativos del patrón o para el traslado de la mercancía narcótica de un lado a otro. Adicionalmente, el aumento del pilotaje de avión como profesión demandada por los nuevos empresarios, no

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 109.

era fortuito. En 1976 un informe oficial detalló que había alrededor de 84 aeropuertos clandestinos a lo largo de todo el territorio colombiano⁹⁶. Maripaz en su afán por dejar plasmado lo que veía en los diarios, en la televisión y en la cotidianidad misma, retrató varios de los lujos anhelados y conseguidos de los narcos, sus obras *El piloto*, *El motociclista*, *La amante* y *Borrasca del amor*, son un ejemplo de ello.



Ilustración 16. El piloto
María de la Paz Jaramillo
1986

Disponible [En línea] <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=48&pest=obras>
[Recuperado abril 10 de 2018]

También, fueron incrementando en el país los grupos contraculturales proveniente desde finales de la década de los sesenta. Estos colectivos se caracterizaban por jóvenes que

⁹⁶ CASTILLO, Fabio. Los jinetes de la cocaína. Bogotá: Editorial Documentos Periodísticos. 1987. 8.

tenían ideas desligadas de los ámbitos tradicionales y conservadores del momento. Las acciones reacias de esta nueva generación se hacían evidentes en las inclinaciones ideológicas relacionadas con la anarquía, las luchas populares en contra del Estado y el abogo por la aceptación de nuevas conductas sexuales. Debido a ello, encontraron en los nuevos estilos musicales, en la rebeldía, en la creciente pasión por las motos y en la exploración de las nuevas prácticas sexuales, el impulso para el cambio de las habituales dinámicas de la sociedad.

Este nuevo ritmo de vida se instauró gracias a la incidencia del rock and roll, el punk, el metal y todo lo que trajeron consigo estos nuevos géneros musicales: novedosos códigos de vestimenta, ligados a lo unisex, en un contexto más agresivo y permisivo, los cortes de cabello y peinados, maquillaje y accesorios extravagantes entraron en esta misma onda. Las obras *Sin título* de Óscar Jaramillo (ilustración 17), *El guitarrista*, *Motociclista* y *Punk* de Maripaz, ofrecen un acercamiento visual de ello, a la vez que plantean una reflexión frente a estos nuevos cánones, visibilizándolos y dándoles lugar en el marco de la producción plástica nacional.

En cuanto a las motos, la iconocidad de las Harley Davidson y el deseo de la libertad, de recorrer el mundo en esta motocicleta, en contraposición con lo que para el traqueteo o sicario suponía la adquisición de algún vehículo motorizado de dos ruedas, se relaciona con lo que Didier Correa Ortiz denomina “la estética de la desaparición”. Aquí, la velocidad tiene un papel fundamental en cuanto a su relación con la máquina, ya que le otorga un carácter futurista al ejercicio sicarial y a su vez, termina con el soporte natural de la vida, es decir, lleva a la muerte⁹⁷.

⁹⁷ CORREA ORTIZ. Ob. cit., p. 138.



Ilustración 17. Sin título
Óscar Jaramillo
1979

Disponible [En línea] <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=1042&pest=obras>
[Recuperado abril 10 de 2018]



Ilustración 18. El guitarrista
María de la Paz Jaramillo
1987

Disponible [En línea] <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=48&pest=obras>
[Recuperado abril 10 de 2018]



Ilustración 19. Motociclista
María de la Paz Jaramillo
1986

Disponible [En línea] <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=48&pest=obras>
[Recuperado abril 10 de 2018]



Ilustración 20. Punk
María de la Paz Jaramillo
1978

Disponible [En línea] <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=48&pest=obras>
[Recuperado abril 10 de 2018]

Por otro lado, el alto índice de desempleo generó una rotación social en cuanto a los trabajadores ambulantes, ya fuera como vendedores de algunos víveres, como jíbaros⁹⁸ o como músicos. Respecto a esta última opción, Óscar Jaramillo en su obra *Sin título* (ilustración 21), retrata a un joven vestido con un traje formal, sentado sobre una butaca tocando un acordeón en lo que parece ser un espacio cerrado, pues se observa una cortina en el fondo y a su lado un micrófono, lo que infiere que el personaje también podría ser un cantante. De acuerdo con Fernando Cruz Kronfly,

El acordeonista de Óscar está sentado en un banco de madera y permanece inmóvil. Es el instante de una nota. A su lado, trozo de metal inservible, se observa un micrófono. Está ejecutando una pieza y el acordeón se observa extendido sobre ambas piernas. Está claro: es el instante detenido de una nota en la noche de un concierto. Un poco más hacia la penumbra que cuaja en el fondo del espacio, el muro ofrece la apariencia de una alfombra dibujada donde se alcanzan a percibir señales tal vez de máscaras que son casi rostros y algunas figuras circulares. Un gobelino, sí señor. Un gobelino que bien puede ser también el reflejo de un papel de colgadura de otro tiempo. Papel extranjero de salón de actos donde, como en la canción de Homero Mancí, la orquesta de señoritas acaba de tomar un tranvía para el olvido. El acordeón es de los grandes, de ciento veinte bajos contados. Y las dos manos se agarran a él como en el instante congelado de una fotografía. Las manos, en el instrumento musical, nunca están quietas. Van y vienen fabricando lo suyo. Pero en el cuadro se detienen, se congelan allí para siempre, sosteniendo un sol mayor de esos del pentagrama para toda la vida. El músico lleva un vestido oscuro, casi negro, de los que Óscar Jaramillo sabe hacer en su sastrería de impecables sacos y pantalones cargados de arrugas, brillos y sombras. Y, contra el piso, como si fuesen dos pobres gomas de brillo de escenario de quinta categoría, se observan sus zapatos. Hay en la mirada del acordeonista algo que dificulta saber en qué sentido exacto se orientan sus ojos. Porque siempre es muy difícil saber a dónde es que miran los ojos cuando se canta o se toca una canción. Es como si los ojos miraran la canción que está en todas partes y en ninguna.⁹⁹

Los músicos, entonces, fueron personajes relevantes no solo para Jaramillo sino también para la sociedad, pues este cuadro resalta la importancia de ellos, quienes, pese a sus solitarias y tristes vidas, intentaron sobrevivir a la escasez económica, haciendo ingresos por medio de sus partituras y participando como recurso de entretenimiento en las suntuosas fiestas de los mafiosos, lo cual se expondrá más adelante.

⁹⁸ Son aquellos quienes comercian la droga al menudeo, no están directamente relacionados con la mafia de la cocaína, pues el producto que venden no es de buena calidad al ser proveniente de los cultivos del oriente colombiano. Se trata de una sustancia compuesta por elementos sustitutivos de la acetona y el éter, en contraposición con la coca proveniente de Bolivia que es elaborada con estos compuestos. Los jíbaros abundaron por todas las ciudades y barrios del país, crecieron vendiendo bazuco día y noche, haciendo entregas a domicilio y recibiendo pagos de toda índole. ARANGO JARAMILLO. Ob. cit., p. 158.

⁹⁹ CRUZ KRONFLY, Fernando. El otro acordeonista de Óscar Jaramillo. En EDICIONES AUTORES ANTIOQUEÑOS. Dibujos. Vol. 37 Medellín 1987. P. 45-46.



Ilustración 21. Sin título
Óscar Jaramillo
1983

Disponible [En línea] <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=1042&pest=obras>
[Recuperado abril 10 de 2018]

En consecuencia, con el incremento del desempleo proliferó el crimen organizado en el país. Los asaltantes de vehículos y bancos no cesaron, las amenazas y extorsiones estaban a flote y el sicariato dominaba en los barrios. Esta situación se intensificó por varias razones. Una de ellas fue por el aumento de migraciones del campo a la ciudad. Otra, por la disminución de la producción manufacturera y textil. También, gracias al contrabando de diversos electrodomésticos, telas y otros bienes mercantiles. Finalmente, el cambio del modelo de desarrollo ejecutado desde los años setenta, el cual elevó los intereses a las empresas¹⁰⁰.

Por eso, las personas optaron por buscar la mejor manera para subsistir, siendo el narcotráfico para algunos de ellos, la mejor opción. A su vez, mujeres, jóvenes y niños

¹⁰⁰ ARANGO JARAMILLO. Ob. cit., p. 89.

actuaron como embusteros y se sumergieron en el ámbito ilegal, ya fuera engañando, extorsionando o haciendo parte de grupos delincuenciales dedicados al hurto. En ese sentido, la obra *Bandolera* de Maripaz, adquiere total significado, primero por la referencia nominal que establece, pues el título de la pieza hace referencia a una ladrona perteneciente a una banda. Así, la autora presenta una mujer mulata encerrada en un marco, cuya composición y encuadre son similares a los de la ficha policial. No obstante, tanto los detalles del fondo como el vestuario de la mujer son folclóricos, pese a que esté en escala de grises, para la artista el blanco y el negro también son colores expresivos, además de aludir a una de las posibilidades estereotípicas de la mujer de esa época.



Ilustración 22. Bandolera
María de la Paz Jaramillo
1980

Disponible [En línea]

<http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=48&pest=obras>
[Recuperado abril 10 de 2018]

En el caso de la mujer, su modificación en la vida y valoración social, emergen nuevos roles sociales ligados al tráfico de estupefacientes. De este modo, comienzan a aparecer las llamadas mulas, quienes se encargaban de transportar la droga camuflada en sus cuerpos. Igualmente, se amplió la posibilidad dentro del mundo del narcotráfico para las mujeres en el sentido en que podían llegar a ser patronas o mafiosas, así como Griselda Blanco o también llamada “la madrina de la coca”¹⁰¹. En efecto, las jovencitas podían convertirse en las amantes de algún capo, quien las podría dotar de riquezas y glamur. Finalmente, podían convertirse en modelos ingresando a las nuevas academias de modelaje que ofrecían desfiles de moda en las reuniones de los nuevos empresarios¹⁰².

Dejando a un lado la posibilidad de que las mujeres se convirtieran en patronas, sin contar que fueron pocas las que lo lograron, quedan las opciones de mulas, delincuentes, amantes o modelos. Siendo las dos últimas, las principales en ingresar al circuito del *consumo vicariato* (*). En ese sistema, el valor de la mujer es igualado al de un objeto preciado y digno de exhibir junto con los otros bienes lujosos de su propietario¹⁰³. En ese sentido, la obra de Maripaz *La amante*, refleja el sometimiento de las mujeres por los hombres, principalmente por los mafiosos. En la imagen se observa a una mujer abrazada por un hombre, sus ojos están cerrados y su expresión no es muy complaciente, casi que parece forzada ante la situación, pues no es gratuito la preponderante mano del sujeto sobre su hombro, mostrando dominio sobre ella.

Estos comentarios toman fuerza en la medida en que la artista en esta época estaba reflexionando sobre el mundo precario de las mujeres, denunciando por medio de sus obras,

¹⁰¹ DUNCAN. Ob. cit., p. 184.

¹⁰² ARANGO JARAMILLO. Ob. cit., p. 35.

(*) Respecto a ello, se trata del consumo ocioso de dos clases: la primaria y la subsidiaria. En esta última, el ocio vicario mantiene la reputación de la primera, distinguiéndose entre sí por un rasgo particular de su estilo de vida. El ocio de la primaria se trata de evitar el trabajo, realzando así, el bienestar y la vida del amo. No obstante, en la segunda, la excepción del trabajo es exigida por el amo y no existe libertad para decidirlo. VEBLEN, Thorstein. Teoría de la clase ociosa. En: CORREA ORTIZ, Didier. Instantáneas del narcotráfico. Trabajo de grado Magíster en Estética. Medellín: Universidad Nacional. Facultad de Ciencias sociales y Económicas. Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales. 2014. 39 p.

¹⁰³ *Ibíd.*

las situaciones en las que se veían obligadas a estar, los maltratos y la violencia hacia ellas. Así, Maripaz interpreta desde su mirada femenina los roles de la mujer. Desde los oficios tradicionales, como la novia, ama de casa, amante y viuda. Las ocupaciones inusuales, tales como reina de belleza, monja y modelo. Los roles particulares y novedosos, como cantantes, prostitutas, dueñas de un burdel o ejecutivas¹⁰⁴. Todo ello con el fin de revelar, presentar y mostrar los estereotipos de la mujer de la sociedad de los años setenta y ochenta, evidenciando algo que era tan común pero que pasaba desapercibido y que solo la constante atención sobre ello, lo volvía evidente¹⁰⁵.



Ilustración 23. La amante
María de la Paz Jaramillo
1976

Disponible [En línea] <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=48&pest=obras>
[Recuperado abril 10 de 2018]

¹⁰⁴ COBO BORDA. Juan Gustavo. Mis pintores. Bogotá: Villegas Editores. 2002. 401.

¹⁰⁵ COBO BORDA. Juan Gustavo. ¿El adorable y feroz mal gusto latinoamericano: Cómo no exaltarlos si es nuestra más válida imagen? En: ArtNexus: Arte en Colombia, enero 1985, no, 027, p. 29.

Como si fuera poco, con la emergencia de la nueva clase social, el comportamiento y conducta frente a la mujer cambió. Si anteriormente prevalecían los valores cristianos de respeto, lealtad y fidelidad dentro del matrimonio, en los años setenta y ochenta la realidad era otra. Como se mencionó anteriormente, las amantes comenzaron a ganar terreno en el nuevo estilo de vida, pero no solo se mantuvo allí. También hubo amoríos en el marco de los prostíbulos, lo cual conllevó al concubinato con varias mujeres y nuevas formas de prostitución. Con esto, los lupanares no eran suficientes para abastecer los deseos de los nuevos ricos, así que irrumpieron diferentes grupos con jóvenes y hermosas mujeres, las cuales contribuyeron al goce, entretenimiento y deleite de los capos¹⁰⁶. Esta emergente forma de amancebamiento es lo que se podría llamar prostitución prepaga.

Un ejemplo de ello se puede observar en las obras *El rey del cabaret* y *Sin título*, las cuales dan cuenta de algunos de los comportamientos al interior de los prostíbulos, los rasgos físicos de las prostitutas y la sumisión frente a los hombres que acompañan. Siendo la pintura de Maripaz más expresiva en cuanto al manejo del color, lo pop y lo *kitsch* frente al dibujo de Óscar, que es más íntimo y sugestivo. No obstante, en ambos se evidencia una postura política frente al tema de la prostitución, en cuanto al impacto de los artistas al enfrentar este tipo de realidad de una manera directa, agudizando sus miradas y exponiendo el trasfondo: Jaramillo desde su taller en Lovaina, Medellín y Maripaz desde las calles de Bogotá. Este fenómeno cobijó todas las clases sociales, en el sentido en que el intercambio de bienes y servicios no estuvo exento en ningún tipo de relación. Así, el dinero y el sexo se convirtieron en estrategias “clandestinas” para adquirir prestigio y seguridad¹⁰⁷.

De acuerdo con eso, los rostros de las mujeres de estas dos obras, actúan como una especie de máscaras, en el sentido en que los colores estridentes y contrastantes en los labios, cabello y peinado o la vestimenta, se encargan de evidenciar la intención expresiva y a su vez, de concebir una continuidad y una inconfundible temporalidad, en relación con el deterioro de la sociedad, que se indica como mensaje cifrado en las facciones faciales, los

¹⁰⁶ ARANGO JARAMILLO. Ob. cit., p. 36.

¹⁰⁷ COBO BORDA. Ob. cit., p. 404.

senos y el vestuario¹⁰⁸, además de poner en tela de juicio aspectos de la moral, evidenciando en estas mujeres la clase infernal que encierran sus propias vidas y aceptando sin reproches, las críticas y condenas de la sociedad¹⁰⁹.

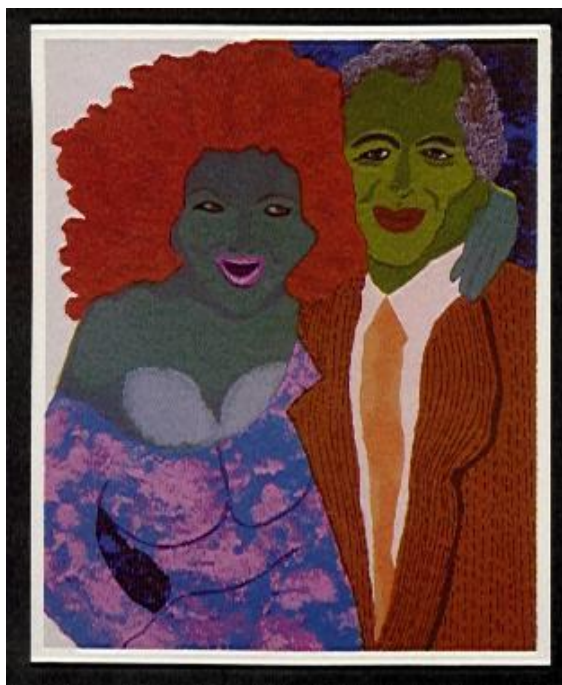


Ilustración 24. El rey del cabaret
María de la Paz Jaramillo
1985

Disponible [En línea] <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=48&pest=obras>
[Recuperado abril 10 de 2018]

¹⁰⁸ COBO BORDA. Ob. cit., p. 402-403.

¹⁰⁹ RESTREPO, Elkin. Óscar Jaramillo, el pintor. En: AUTORES ANTIOQUEÑOS (Eds). Dibujos. 1987, vol. 37, p. 32

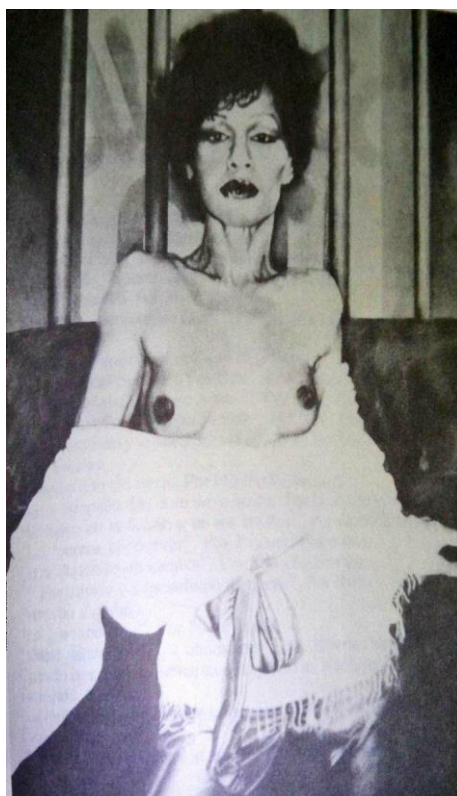


Ilustración 25. Sin título
Óscar Jaramillo
1987

Disponible EDICIONES AUTORES ANTIOQUEÑOS. Dibujos. Vol. 37 Medellín 1987, p. 183.

En el mismo sentido, la mujer condicionada a asumir alguno de los nuevos roles sociales, se vio enfrentada a combatir con algo que era inevitable: ser la viuda de un narcotraficante, traqueto o sicario. Maripaz también representa esta nueva y proliferada posición de la mujer en su obra *La viuda*. En ella, se evidencia una reflexión frente a la muerte, pues la sobriedad de la imagen alude a la ausencia, el silencio y la soledad. Este cuadro también representa las estáticas posturas de las mujeres en la sociedad, evidenciadas en los almendrados ojos, la frialdad y rigidez del rostro, los cuales sugieren el desvanecimiento de toda posibilidad de vida¹¹⁰.

¹¹⁰ COBO BORDA. Ob. cit., p. 30.

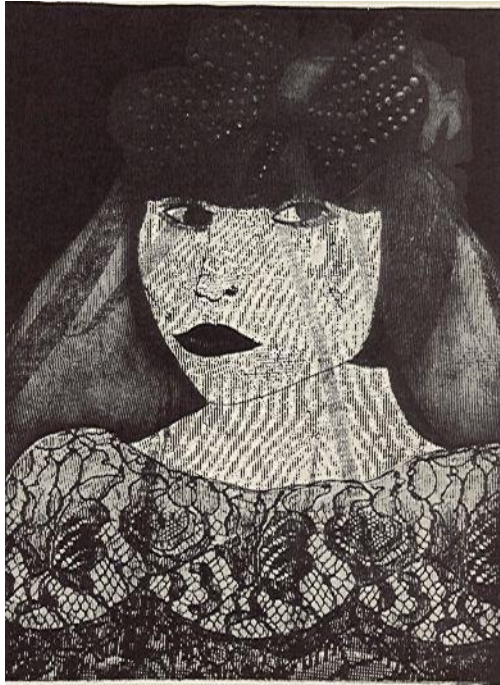


Ilustración 26. La viuda
María de la Paz Jaramillo
1976

Disponible [En línea] <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=48&pest=obras>
[Recuperado abril 10 de 2018]

El aumento de muertes en el marco del narcotráfico fue debido a la alta proliferación de guerras entre diferentes bandos y carteles de droga por el dominio del mercado, los sobornos a las autoridades represivas, los ajustes de cuenta, el asesinato de jueces, políticos y periodistas¹¹¹. Esto, provocó la persecución estatal hacia los narcotraficantes y aumentó el índice de bajas en los diferentes grupos mafiosos. Una de las razones por las cuales también discrepaban entre sí, era por el incumplimiento de negocios. Puesto que el contrato que utilizaban era verbal, es decir, la palabra era sagrada para ellos. Si alguien no cumplía, lo castigaban de manera ejemplar (*).

Con el incremento de muertes al interior de esta empresa, los funerales se desarrollaron de acuerdo con sus comportamientos ostentosos y sus gustos particulares. De esta manera, el velatorio se tornó a modo de carnaval, en donde se mezclaba lo cristiano y lo pagano, el

¹¹¹ ARANGO JARAMILLO. Ob. cit., p. 62.

llanto de la viuda con el grito fingido de la vecina y la retumbante música¹¹². Siendo este acontecimiento, casi que un espectáculo de adoración para el capo muerto. Con ello, se rescataron de los valores tradicionales colombianos, los arreglos florales en los velorios, cementerios y novenario.

4.2. Ambientes nocturnos

Con el cambio de ritmo de la sociedad colombiana durante las décadas de los setenta y ochenta, los espacios urbanos, principalmente los nocturnos se ampliaron para ofrecer una buena cantidad de distracciones para los adultos. El fenómeno del narcotráfico representado en los mafiosos también tuvo protagonismo en la creación de nuevos lugares para la diversión de las personas de sectores marginados y también logró satisfacer a quienes los asistían desde las altas esferas sociales. No obstante, el objetivo principal de la instauración en los pueblos y barrios populares de nuevas discotecas, heladerías, bares, tabernas, prostíbulos y demás ambientes sociales era para exhibir no solo su riqueza, sino su grandeza, además de impresionar a la comunidad con su “benevolencia”¹¹³. De esta manera, los capos alcanzaban el reconocimiento social que traspasó los límites del sistema clientelista tradicional, pues la población comienza a ser dependiente de los bienes y servicios que el patrón les ofrece, obteniendo este último, el reconocimiento simbólico del pueblo¹¹⁴.

Uno de los elementos relevantes y comunes que se encuentran en los entornos de la noche, es el comercio sexual, impulsado gracias a la liberación femenina y a las transformaciones culturales que se valieron del consumismo para enajenar prendas interiores atrevidas, refinadas y provocativas¹¹⁵. Además, el patrocinio de muchos de los lugares en los que se

(*) Las relaciones sociales y empresariales estaban articuladas en torno a la palabra. En ese sentido, el incumplimiento, la deslealtad y la mala conducta frente la autoridad, se debían sancionar de manera ejemplarizante. ARANGO JARAMILLO. Ob. cit., p. 32.

¹¹² ARANGO JARAMILLO. Ob. cit., p. 42.

¹¹³ DUNCAN. Ob. cit., p. 166.

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 169.

¹¹⁵ ARANGO JARAMILLO. Ob. cit., p. 45.

realizaban shows de mujeres y una amplia oferta de perversiones, era a merced de los nuevos ricos. En ese sentido, Javier Restrepo con su obra *Fin de escena*, evidencia esta tendencia de la lencería llamativa por medio de imágenes provenientes de revistas sobre íconos populares internacionales, actrices de cine, cantantes famosas, entre otras, las cuales figuraban en el imaginario de la sociedad como un ideal de belleza¹¹⁶ y se instauraban como un modelo a seguir. De la misma manera, Óscar Jaramillo también se acerca a esta realidad en su obra *Sin título* (ilustración 28), en la cual se observa a una mujer con un vestuario interior diminuto, levemente cubierta por un abrigo. Sentado a su lado se encuentra un hombre con un elegante atuendo, cuya expresión desagradable concuerda con la de su compañera. Esta imagen logra que el espectador se incomode, no solo por los gestos de los personajes, sino por la situación a la que alude, ya que la composición en general sugiere un escenario común al interior de un prostíbulo.

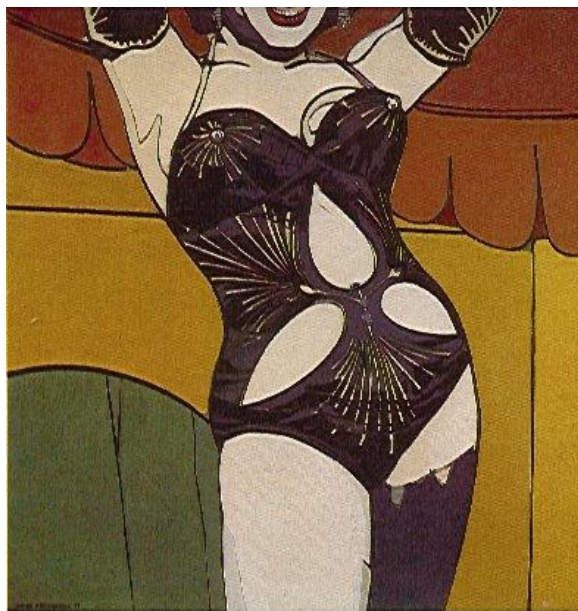


Ilustración 27. Fin de escena
Javier Restrepo
1977

Disponible [En línea] <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=532&pest=obras>
[Recuperado abril 10 de 2018]

¹¹⁶ ESCOBAR, Luis Fernando. Entre la tradición y la vanguardia. La obra de Javier Restrepo y Marta Elena Vélez. Trabajo de grado Magíster en Historia del Arte. Medellín: Universidad de Antioquia. Facultad de Artes. Departamento. 2017. 74 p.



Ilustración 28. Sin título
Óscar Jaramillo
1982

Disponible [En línea] <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=1042&pest=obras>
[Recuperado abril 10 de 2018]

Mientras tanto, las ciudades comenzaron a ser invadidas por radiantes y pomposas discotecas, las cuales estaban abastecidas por los más modernos equipos importados, provocando así, un desplazamiento de los antiguos y aburridos bailaderos anteriores. Como consecuencia, la vida nocturna tradicional se vio en un proceso de transición, en donde no había cabida para prácticas religiosas, la tranquilidad en los hogares y el típico bochinche de los hombres solteros en las cantinas del centro o las tabernas barriales¹¹⁷. En relación con esto, *Sin título* (ilustración 32) de Óscar Jaramillo y *Tu amor no me conviene* de Maripaz, permiten vislumbrar escenas concernientes a la transformación de los espacios sociales de esparcimiento en esta época. El baile, los vestuarios, los escenarios y los nombres de las discotecas coinciden con las ansias de modernización de las ciudades y reafirman el cambio en los comportamientos, el ritmo de vida y el predominio de lo superficial dentro de los valores sociales.

¹¹⁷ ARANGO JARAMILLO. Ob. cit., p. 47.

La salsa con su atroz sonido había invadido las noches de las grandes ciudades y los más recónditos pueblos. Lugares de bailoteo con sugestivos nombres como *El escondite*, *El Honka Monka* o *El abuelo pachanguero* y otros más, eran las referencias básicas e infaltables¹¹⁸. Allí, convivían personas de diferentes estatus, movilizándolo los cuerpos al ritmo de la música. La agresividad y violencia de las vibraciones y la sensualidad y color de las coreografías se expresaban en los vestuarios y accesorios como también en los gestos¹¹⁹. Por lo tanto, la música folclórica del Caribe, los movimientos desenfrenados, el juego de luces y sombras y lo demás que en estos novedosos espacios ocurría, componen estas dos obras a modo de reflexión sobre las expresiones populares llevadas a cabo en las discotecas¹²⁰.

Estos novedosos ambientes nocturnos de celebración promovieron la emergencia de suntuosos moteles con una amplia oferta de servicios: cine rojo, baño turco, sauna y romano¹²¹. Estos espacios se convirtieron en los lugares ideales de encuentro de los hombres con las amantes, las prepago o las prostitutas. Es factible relacionar la obra *La posesión* de Maripaz con estos innovadores hoteles, pues en esa época y aún en la actualidad, es común encontrar la presencia en estos lugares de individuos de la alta esfera social como políticos o empresarios, quienes acuerdan encuentros sexuales con sus mancebas y ramerías.

No obstante, en esta imagen la artista no solo aborda ese asunto, sino que, desde el mismo título de la pintura, plantea una reflexión en torno a la condición de la mujer en la sociedad de su contemporaneidad. Aquí, Maripaz nos presenta a la mujer no solo bajo la subordinación ante un hombre, sino ante la sociedad, ya que, al ser caracterizadas y reconocidas como mujeres libertinas, han perdido toda posibilidad de obtener alguna posición social. A su vez, el colorido del cuadro, el maquillaje, los gestos faciales y los

¹¹⁸ COBO BORDA. Ob. cit., p. 406-407.

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 408.

¹²⁰ *Ibíd.*, p. 406-407.

¹²¹ ARANGO JARAMILLO. Ob. cit., p. 47.

senos exhibidos del personaje femenino y la posición gloriosa del hombre, muestran la doble moral de la época. Esto convierte las sensaciones de amor y horror en una sola y establece, al mismo tiempo, una reflexión frente a la desigualdad económica y sexual respecto a las relaciones de dominio, en donde los papeles de amo y esclavo estaban predispuestos¹²². De este modo, es posible observar la manera en que los espacios sociales en las noches se tornan agresivos y toscos, no solo desde la situación del motel, sino también desde los encuentros en las discotecas.

En contraposición a lo que sucedía en los pudientes moteles se encontraban los módicos albergues o los burdeles, los cuales eran custodiados por mujeres vestidas con escotes, dispuestas a recibir a los clientes para complacerlos. Por consiguiente, las obras *Dibujo no. 1* de Óscar Jaramillo y *Sin título* (ilustración 26) de Javier Restrepo, hablan por sí solas. El espectador se ve enfrentado aquí, a encontrarse de manera directa con estas escenas, siendo partícipe de ellas en cuanto a la cotidianidad que representan y partiendo de que el observador adquiere la forma de un visitante más al que las mujeres están esperando. Ya que, tanto las escaleras de la primera imagen como la puerta abierta de la segunda, apuntan a la accesibilidad del público a sus mundos y a su disposición frente a los consumidores.

¹²² COBO BORDA. Ob. cit., p. 403-411.



Ilustración 29. La posesión
María de la Paz Jaramillo
1974

Disponible [En línea] <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=48&pest=obras>
[Recuperado abril 10 de 2018]



Ilustración 30. Sin título
Javier Restrepo
1977

Disponible [En línea] <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=532&pest=obras>
[Recuperado abril 10 de 2018]



Ilustración 31. Dibujo no. 1
Óscar Jaramillo
1977

Disponible [En línea] <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=1042&pest=obras>
[Recuperado abril 10 de 2018]



Ilustración 32. Sin título
Óscar Jaramillo
1989

Disponible [En línea] <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=1042&pest=obras>
[Recuperado abril 10 de 2018]

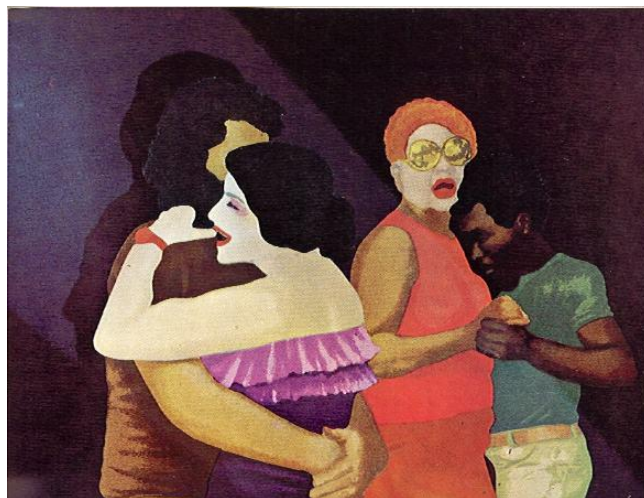


Ilustración 33. Tu amor no me conviene
María de la Paz Jaramillo
1979

Disponible [En línea] <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=48&pest=obras>
[Recuperado abril 10 de 2018]

En estos espacios de la vida nocturna no podían faltar los elementos detonantes de las magníficas fiestas: la droga y el alcohol, los cuales no eran exclusivos de alguna clase social específica, sino que actuaban como agentes transversales en la sociedad. Así, tanto los jóvenes rebeldes de la contracultura hasta los más pomposos empresarios, políticos e ídolos populares eran partícipes de los placeres flamantes. En virtud de ello, la televisión y los medios de comunicación tuvieron un papel relevante, pues unos generaban curiosidad en la población y otros servían de modelo a seguir por medio de las influencias en la música, la televisión, las telenovelas, etc.

La obra de Javier Restrepo *Acerca del cigarrillo*, aunque no alude directamente a las drogas, establece una relación con la influencia de la publicidad en el pensamiento social, porque esta imagen que representa una figura icónica entra a jugar como un arquetipo de la mujer moderna. En donde, casi que todos sus comportamientos, gustos y cualidades, se convierten en el ideal. No obstante, esa condescendencia hacia el consumo de estupefacientes solo era posible en el marco de las festividades privadas, con excepción del cigarro. Pues los drogadictos eran vistos como subversores del orden social, ya que su existencia giraba en torno al consumo de la droga¹²³. Finalmente, la obra con la que cierra este subtema *Juventud al poder* es la representación de una síntesis de lo anteriormente expuesto, ya que aborda el tema de la prostitución y el sometimiento de la mujer, los prostíbulos y moteles, la juventud y las drogas, los cuales componen los escenarios más comunes de las noches de la sociedad colombiana de los años setenta y ochenta.

¹²³ ARANGO JARAMILLO. Ob. cit., p. 60.



Ilustración 34. Acerca del cigarrillo
Javier Restrepo
1977

Disponible [En línea] <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=532&pest=obras>
[Recuperado abril 10 de 2018]



Ilustración 35. Juventud al poder
María de la Paz Jaramillo
1974

Disponible [En línea] <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=48&pest=obras>
[Recuperado abril 10 de 2018]

4.3. Alteraciones visuales relacionadas con la estética y estereotipo narco

Durante estas dos décadas la sociedad colombiana se enfrentó a una serie de transformaciones como las que ya se han observado. Pese a que estos nuevos roles sociales, diferentes modos de vida, comportamientos, actitudes, vestuarios, y otros, no fueron resultado directo del fenómeno del narcotráfico, sí estuvieron fuertemente vinculados con la idea de riqueza y poder que los emergentes empresarios comenzaron a infundir en la sociedad, convirtiéndose tempranamente, en modelos a seguir. Por ello, el afán por tener bienes ostentosos, lucir de cierta manera, recurrir lugares específicos y el impetuoso apego al consumismo, fueron aspectos que llevaron a la modificación de casas, cuerpos y espacios urbanos.

Los nuevos ricos provenientes de sectores bajos y medios en su búsqueda de aceptación, admiración y prestigio, con su apariencia arrogante, ostentosa y prepotente¹²⁴, empezaron a construir todo un imaginario social sobre el éxito económico y todos los lujos que este implicaba. Iniciaron así, con el uso habitual de vehículos importados, aviones y avionetas privadas, la adquisición de fincas, el reciente gusto por el arte y las costosas antigüedades, los sofisticados guardarropas, la afinidad con mujeres voluptuosas y estereotípicas de ese entonces, la majestuosidad de sus residencias y las pomposas fiestas que brindaban y a las que asistían.

Sin saberlo, esta clase emergente con sus vistosos comportamientos fue transformando los valores de la sociedad colombiana, renaciendo algunos y creando otros, los cuales influyeron en cambios estéticos de la Colombia de las décadas de los setenta y ochenta. Por ejemplo, uno de ellos estuvo dado por la marcada afición que tuvieron por los vehículos automotores, principalmente, por los carros antiguos¹²⁵. Esto y la importancia de la publicidad, los medios de comunicación, las revistas y la televisión, reforzaron en conjunto, toda la idea consumista y de prestigio de la adquisición de bienes. En consecuencia, Javier

¹²⁴ ARANGO JARAMILLO. Ob. cit., p. 27.

¹²⁵ ARANGO JARAMILLO. Ob. cit., p. 31.

Restrepo, amante del cine y de la telepantalla, explotó ese dispendioso auge publicitario y casi fotográfico de la población colombiana, ligado a unas reflexiones íntimas, pero tácitamente palpables en sus producciones plásticas. Sus obras *Carro* y *Avión*, son precisamente un acercamiento a los célebres objetos que llenan de reconocimiento a su dueño, en la medida en que son considerados emblemas de estatus. De esta manera, los autos y avionetas se convierten en una especie de símbolo transportable de la condición social de una persona o de una agrupación social¹²⁶. Así, estos vehículos representados en los cuadros de Restrepo son leídos como iconos de la modernidad y sus poseedores son envidiados y aclamados. Por su parte, Óscar Jaramillo con su obra *Sin título* (ilustración 38), también se acercó a retratar este tipo de objetos deseados por la sociedad, los cuales son signos de poder y grandeza.



Ilustración 36. Carro
Javier Restrepo
1978

Disponible [En línea] <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=532&pest=obras>
[Recuperado abril 10 de 2018]

¹²⁶ ESCOBAR. Ob. cit., p. 85.

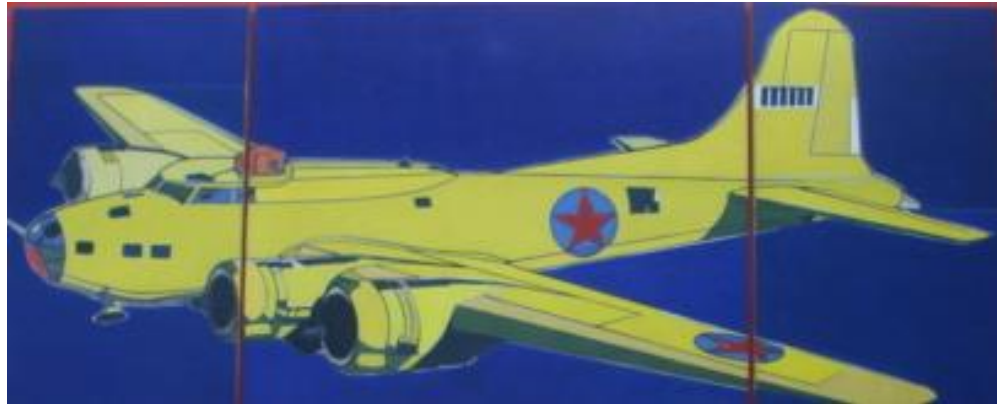


Ilustración 37. Avión

Javier Restrepo

S.f

Disponible [En línea] <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=532&pest=obras>
[Recuperado abril 10 de 2018]

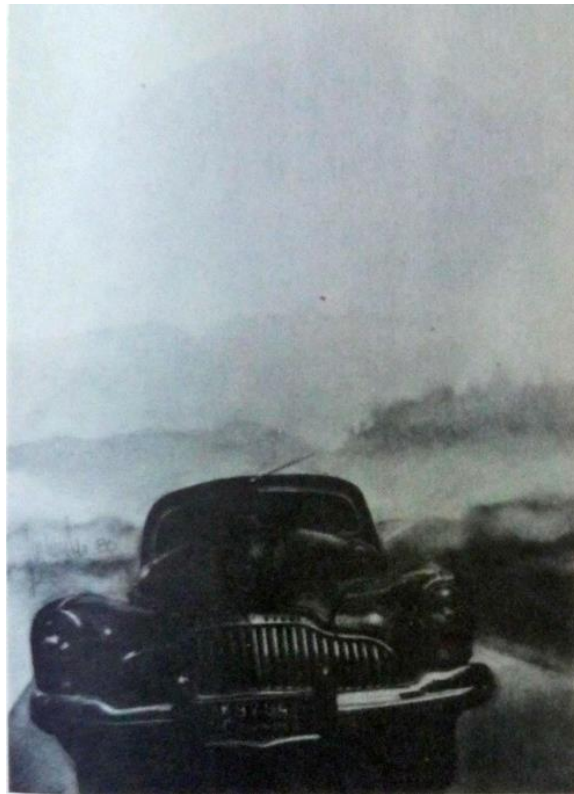


Ilustración 38. Sin título

Óscar Jaramillo

1980

Disponible EDICIONES AUTORES ANTIOQUEÑOS. Dibujos. Vol. 37 Medellín 1987, p. 157.

El exhibicionismo consumista visto en los objetos emblemáticos de los narcotraficantes, no solo se queda allí. Estos individuos con su exuberante estilo de vida han provocado el aumento de demanda de diferentes sectores comerciales como floristerías, boutiques, centros comerciales, concesionarios y talleres de vehículos, discotecas, restaurantes, dispendios de productos agropecuarios y de construcción, salones de belleza, academias de modelaje, entre otros¹²⁷. Los cuales, favorecieron el incremento de la economía colombiana y se insertaron en la sociedad como cánones establecidos. No obstante, con el impulso principalmente de las agencias de modelos también aumentó el mercado de trata de blancas¹²⁸. Además de introducir un nuevo estereotipo de mujer ligado a la superficialidad y la voluptuosidad sintética, que estuvo reforzado en las revistas de moda, los reinados y las telenovelas.

De ahí que Maripaz, quien se ha preocupado por el papel de la mujer en la sociedad, explora en sus obras, este mundo ficticio de máscara y maquillaje, de brillos, lentejuelas, escenarios y luces, actuado y ocultado ante las paupérrimas condiciones de vida de la época. Su pintura *La mujer*, presenta una figura femenina sensual, llena de color y purpurina que se muestra firme y segura de sí misma. No obstante, la composición y actitud del personaje permiten relacionarla con un cartel de propaganda de ropa, agencia de modelaje o perfumes. Es allí donde se comienzan a establecer vínculos con lo anterior, identificando a la mujer como un objeto mercantil, en el sentido en que su imagen es presentada con el fin de vender un producto o servicio, convirtiéndose a su vez, en un prototipo de mujer.

Así, con su moderno y llamativo atuendo rojo y cabellera anaranjada, se inserta como símbolo de lo coqueto y lo deseado. Esta mujer también es partícipe de un juego obligado en donde el asumir ese papel, de modelo, de prostituta, de amante, etc., se retribuye con alguna gratificación¹²⁹. En ese sentido, la relación de las obras de Maripaz con los carteles

¹²⁷ ARANGO JARAMILLO. Ob. cit., p. 110.

¹²⁸ ARANGO JARAMILLO. Ob. cit., p. 45.

¹²⁹ COBO BORDA. Ob. cit., p. 403.

publicitarios adquiere un tipo de nostalgia crítica, debido a la atmósfera de sus cuadros transmiten los mismos mensajes de los panfletos agresivos¹³⁰, con la diferencia de que aquí, el mensaje se encuentra velado tras los valores de superficialidad anclados a la época.



Ilustración 39. Mujer
María de la Paz Jaramillo
1983

Disponible [En línea] <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=48&pest=obras>
[Recuperado abril 10 de 2018]

De otra parte, las ostentosas fiestas de puertas abiertas brindadas por los narcotraficantes incluían todo tipo de comida, bebidas y espectáculos. Ahora las suntuosas reuniones se trataban de diferentes shows teatralizados por diferentes figuras del mundo de la farándula internacional. Así, personajes como Gloria Gymar, Billy Preston, Rafael, Luisito Rey, Roberta Close —el famoso travesti brasileño— y el Crazy Horse parisino, se presentaron ante la sociedad medellinense para entretener a los nuevos ricos y a sus invitados¹³¹. De esta manera, la relación de los mafiosos con los medios de comunicación y la farándula, se

¹³⁰ CAMMNÍTZER, Luis. Carta a la artista. Citado por BOTERO, Lina María. Maripaz y los colores de la vida. *En*: *Nómadas*, abril 2001, no. 14, p. 183.

¹³¹ ARANGO JARAMILLO. *Ob. cit.*, p. 47-48.

hizo cada vez más visible, no solo dentro de su amplio círculo social, sino que se extendió desde los barrios y sectores populares hasta las novedosas discotecas, salones de belleza y otros espacios de socialización, adoptando estos nuevos valores e incorporando las nuevas tendencias estéticas en sus cotidianidades. Maripaz en su serie *Grupos*, y sus obras *Borrasca del amor* y *Son candela*, se acerca a estas transformaciones sociales y estéticas por medio de la representación de escenas de personas en lugares sociales, los cuales adquieren unas características específicas que permiten vincularlos con las influencias de las parrandas faranduleras y los icónicos personajes que allí se presentaban.

Los radiantes colores, la composición de los cuadros a manera de afiche, los cuerpos voluptuosos, los trajes y accesorios y los brillos y lentejuelas, vislumbran una cortina de humo, en donde los suburbios, la marginalidad y el sueño del pobre de tener esa codiciada vida, se materializa en las imitaciones baratas de las fiestas que se trasladan a los barrios y se toman las discotecas y bares. También, en los comportamientos de las personas, por ejemplo, “putas que pretenden ser señoras. Señoras que intentan ser putas. Cantantes que se sueñan heroínas de Hollywood y damiselas que beben su aguardiente como si fuera champaña”¹³². Es aquí en donde los problemas de reconocimiento de los narcos se trasladan a la población, buscando la aceptación social en la imitación de su estilo de vida, convirtiéndose finalmente en un círculo vicioso cargado de falsedad, superficialidad y artificialidad.

¹³² COBO BORDA. Ob. cit., p. 33.

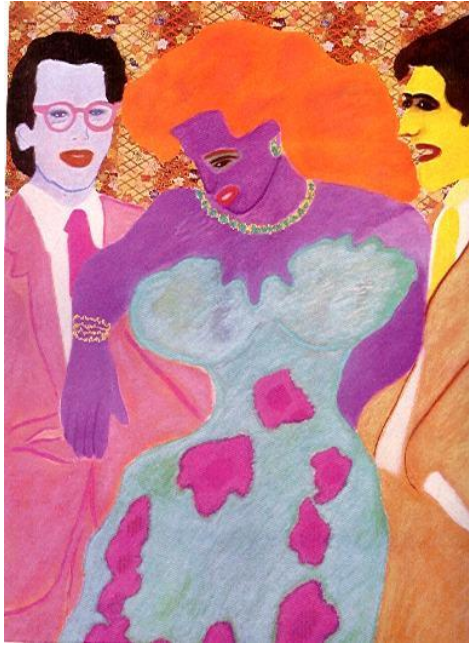


Ilustración 40. De la serie “Grupos”
María de la Paz Jaramillo
1987

Disponible [En línea] <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=48&pest=obras>
[Recuperado abril 10 de 2018]



Ilustración 41. Borrasca del amor
María de la Paz Jaramillo
1983

Disponible [En línea] <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=48&pest=obras>
[Recuperado abril 10 de 2018]

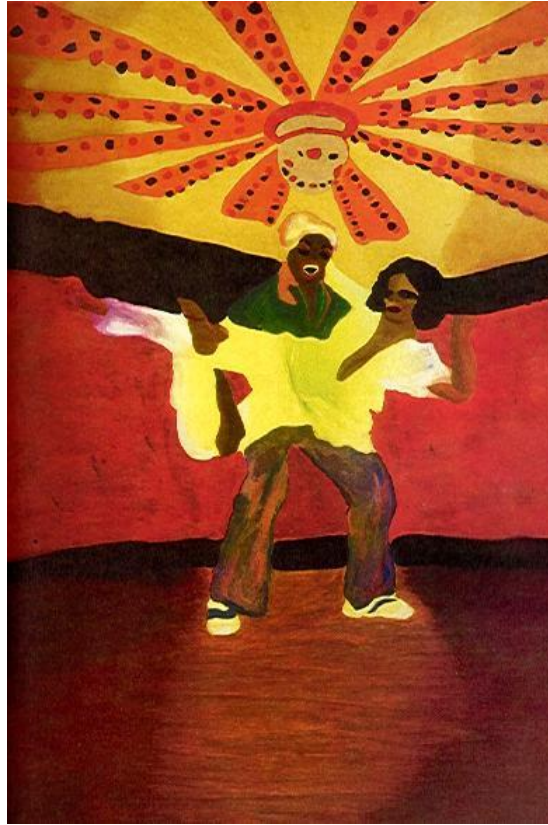


Ilustración 42. Son candela
María de la Paz Jaramillo
1982

Disponible [En línea] <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=48&pest=obras>
[Recuperado abril 10 de 2018]

Finalmente, las alteraciones visuales que se llevaron a cabo durante los años setenta y ochenta, estuvieron ligadas tanto a los cambios de ritmo de vida, ideas y comportamientos, como a las modas estridentes producidas por la admiración hacia los narcotraficantes. De acuerdo con eso, es evidente que las transformaciones en los vestuarios, fiestas, vehículos y objetos de lujo son consecuentes al desarrollo social de las comunidades en una época determinada, sin embargo, no se puede negar la influencia que tuvo la empresa del narcotráfico en estas dos décadas, en cuanto a la modificación y reconfiguración de los valores sociales y las pautas estéticas. También, el patrocinio de eventos, fiestas, discotecas, bares, salones de belleza, reinados, operaciones plásticas y otros, fueron el motor de impulso de la población para esforzarse por adquirir el mismo estilo de vida de los patronos, con el fin de encontrar la aceptación social e identificarse como hombres y mujeres exitosos y adinerados.

En ese sentido, es lógico pensar en lo teatral del asunto, pues se trata de un montón de gente del común fingiendo ser lo que no es para encajar en una clase social a la cual no pertenece. Es aquí donde entra en juego el sistema de dominio clientelista, en la medida en que los capos le otorgan a la comunidad el prestigioso y lujoso modo de vida, esperando de ellos, una posterior retribución. También, las mujeres quienes transforman sus cuerpos para satisfacer los gustos y caprichos de los mafiosos se convierten en referentes de belleza que hasta ahora siguen vigentes y terminan subordinadas ante el jefe. En últimas, estos cambios estéticos y visuales se deducen en las experiencias de vida y las reflexiones plásticas de Maripaz, Javier y Óscar, los cuales permiten vislumbrar de manera óptica, el influyente sistema de intercambio de bienes y servicios de la mafia colombiana en relación con la población.

5. CONCLUSIONES

Los años setenta y ochenta del siglo XX en Colombia estuvieron atravesados por una crisis política de legitimización estatal y varias crisis económicas que llevaron al país casi al colapso, se puede decir que esta situación pone en una dicotomía al fenómeno del narcotráfico. Primero, porque ambos aprietos favorecieron la emergencia del narcotráfico puesto que comenzaron a elevarse los índices de desempleo y el pueblo no confiaba en las posibilidades ofrecidas por los gobiernos. Por lo tanto, muchas personas optaron por practicar una economía propia, con unas reglas de juego propias, pese a la ilegalidad que estaba de por medio. Segundo, por el impulso y la acogida que tuvo el tráfico de estupefacientes en todos los ámbitos de la sociedad colombiana, en la medida en que ello reactivó la austeridad del país, pese a que hayan sido dineros calientes, es decir, provenientes del lavado de dólares.

Con el incremento de la economía, el país sentía que había superado las crisis que lo acontecían a lo largo de los años setenta. Sin embargo, nadie esperaba que la situación del narcotráfico y sus relaciones de poder con las comunidades de sectores marginales, los políticos y empresarios, se salieran de control. Finalizando los años ochenta, comenzó la persecución contra los narcotraficantes, los cuales utilizaron paramilitares y jóvenes sicarios para combatir al Estado. Esta situación aterrorizó a todo el país y llenó de violencia y odio a todas las esferas sociales, derrumbándose así, todo el teatro producido por los narcos para obtener el reconocimiento que tanto deseaban. Cabe decir que, aunque los actos violentos estuvieron fuertemente marcados al final de los ochenta, también estuvieron presentes de manera sutil durante la emergencia y consolidación de este nuevo sistema empresarial.

En estas dos décadas fue importante para el circuito artístico la emergencia del arte conceptual y los nuevos lenguajes artísticos ligados a la experimentación y la reflexión con el entorno. Pero, si el entorno de ese entonces se tornaba tan áspero, cabe preguntarse de qué manera los artistas comunicaron sus experiencias frente a la realidad. En ese sentido, es relevante mencionar el trabajo de Taller 4 Rojo, quienes se interesaron por la creación de

un arte de carácter político, implementando técnicas como el grabado y la serigrafía con el fin de transmitir los mensajes de manera seriada, para que llegara a un mayor número de personas. También, Beatriz González se pronunció frente a la realidad que le tocó vivir, por medio de sátiras, sarcasmos e ironías de los gobiernos vigentes a través de la utilización de pinturas y serigrafías de tipo pop. Como estos dos ejemplos, muchos artistas plasmaron reflexiones sobre la sociedad colombiana, sus comportamientos y nuevas actitudes adquiridas, los actos de violencia, los abusos contra las mujeres, etc., de una forma no tan directa, sino que utilizaron elementos indicativos de estos temas para incorporarlos en sus obras a modo de alusiones y veladuras, como es el caso de María de la Paz Jaramillo, Javier Restrepo y Óscar Jaramillo.

Estos tres artistas, además de compartir similitudes en sus lenguajes plásticos al tener un estilo pop, confluyen no solo en sus temáticas populares sino también en la manera en cómo se acercaban a estas realidades, cómo las experimentaban y cómo las plasmaban en sus obras. Por ejemplo, la relación directa que Restrepo y Jaramillo tuvieron con el entorno hostil del centro de Medellín, las prostitutas, indigentes, desempleados, drogadictos, travestis y otros, se encuentran conectados con las experiencias de la manizalita Maripaz durante su estadía en Bogotá y Cali, al evidenciar que en estas ciudades ocurría exactamente lo mismo: un deterioro de la sociedad colombiana, la cual desde los inicios de los años setenta parecía inevitable, pero que se intensificó con la emergencia del narcotráfico y las modificaciones y renacer de los valores sociales que este trajo consigo.

Durante esta época, la sociedad comenzó a adquirir nuevos hábitos, roles sociales y tendencias estéticas introducidas por la popularidad que los narcotraficantes habían comenzado a tener. Estas modificaciones fueron impulsadas por los medios de comunicación, la televisión, las revistas y los reinados, los cuales se convirtieron en una especie de teatro de ostentación y grandeza, sirviendo como estamentos de una vida exitosa. De acuerdo con ello, Maripaz, Javier y Óscar, centran su atención en el ambivalente espectáculo en el que el pueblo se encuentra inmerso, pues sus obras evidencian una crítica hacia la búsqueda de las personas por encajar en los estereotipos impuestos por los medios y la emergente clase empresarial. Del mismo modo, se puede

entrever en ellas, las pésimas condiciones de vida, los sometimientos contra las mujeres, los deseos de los pobres de convertirse en ricos al asumir el papel que se les otorgue para encajar en el circo de las pomposas fiestas, los bailes, las hermosas y voluptuosas mujeres vestidas a la moda, los hombres poderosos y exitosos, etc. Todo ello se encuentra velado en los rostros incognitos de Óscar, las coloridas pinturas de Maripaz, las icónicas mujeres, los espacios y vehículos de Javier. Por eso, para hablar de violencia y represión no hace falta utilizar un lenguaje simbólico y evidente, sino que se infiere de los pequeños detalles que actúan como huella de situaciones específicas, es decir, se utiliza un lenguaje visual indéxico.

Igualmente, Maripaz, Javier y Óscar —siendo pintores y dibujantes emergentes de su época—, estuvieron inmersos en el *boom* de la farándula, los medios de comunicación y la televisión. De ahí las influencias compositivas de sus obras: los planos de tipo americanos, las estrellas de cine y los estereotipos físicos, los modernos vehículos y los llamativos y particulares escenarios. A la vez que, la transmisión de actos agresivos, muertes y atentados, se convirtieron en detonantes del contenido de sus obras de una forma antagónica, a modo de reacción contraria a la violencia, pero con una sensible reflexión frente a esta realidad.

Es posible obtener un acercamiento respecto a las posiciones de los artistas colombianos frente a la realidad que los acontecía, de la mano de estudios enmarcados dentro de la sociología del arte, con el fin de establecer los puntos de conexión de sus producciones plásticas con su contexto. Como planteaba Bourdieu, la estructura social de una determinada época, influye y define los lineamientos de la percepción y producción estética. Sin embargo, queda la pregunta de ¿cómo entender la función social del arte desde su institucionalidad y sus entidades legitimadoras? Esta es una incógnita por resolver para el período de tiempo trabajado, pues durante los años setenta y ochenta la institución arte estaba en un proceso de consolidación y adaptación de los modelos provenientes de Europa. Pues parece ser que su interés principal estuvo centrado en la internacionalización del arte nacional, la apertura de nuevas relaciones con el público y el florecimiento del sector

cultural y artístico en las periferias del país, como también se preocupó por las tendencias expresivas emergentes y el impulso del mercado del arte colombiano.

Finalmente, es interesante cuestionarse sobre las relaciones entre el narcotráfico, el mercado del arte y las instituciones artísticas. En la medida en que, si bien el sistema del arte no se preocupó directamente por los problemas sociales, debido a que se vio aislado de producir —desde su propia institucionalidad—, reflexiones en torno a la violencia en el país. De modo que, nunca ofrecieron espacios para la comunidad vulnerable ni sirvieron como medio de integración social ofreciendo programas que se vincularan socialmente con el público y sus realidades, las cuales sí estaban insinuadas en las obras de muchos artistas de manera directa o indirecta.

No obstante, las producciones plásticas de los años setenta y ochenta no estuvieron enlazadas al cuestionamiento de la realidad en el marco de los eventos institucionales. Es decir, no había un acercamiento curatorial al problema de la violencia por medio de las obras de arte, cuando sí lo hubo para otros temas relacionados con la forma, el color, las atmósferas, entre otros. El punto crucial del campo institucional estaba enfocado en los problemas de la representación del arte, la “muerte del arte” y las estrategias para alcanzar la internacionalización y con ello, el impulso del mercado del arte colombiano. Aspecto con el cual, sí se vincularon fuertemente los espacios institucionales artísticos, pues la compra y venta de las obras de arte favorecieron el crecimiento de la economía ilegal y el lavado de dinero, de las cuales muchas galerías, museos y salones, se vieron beneficiados.

De acuerdo con eso, es relevante pensar en las consideraciones éticas de los artistas al producir obras con el fin de complacer los gustos de los mafiosos y al recibir como pago dinero proveniente de actos ilícitos. Igualmente, resultan cuestionables las implicaciones morales del sistema artístico al contribuir con la economía ilegal impulsada por el tráfico de estupefacientes. En últimas, de esta manera queda claro que el fenómeno del narcotráfico permeó todos los rincones de la sociedad de forma directa o indirecta, desde los altos políticos y empresarios, hasta los sectores culturales y marginales.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTAL, Frederik. El mundo florentino y su ambiente social la república burguesa anterior a Cosme de Médicis, siglos XIV-XV. Alianza Editorial, 1989. ISBN: 84-206-7082-0
- ARANGO JARAMILLO, Mario. Impacto del narcotráfico en Antioquia. J.M. Arango, 1988.
- BOTERO, Lina María. Maripaz y los colores de la vida. En: *Nómadas*, abril 2001, no. 14, p. 177-187.
- CASTILLO, Fabio. Los jinetes de la cocaína. Bogotá: Editorial Documentos Periodísticos. 1987.
- COBO BORDA, Juan Gustavo. ¿El adorable y feroz mal gusto latinoamericano: Cómo no exaltarlos si es nuestra más válida imagen? En: *ArtNexus: Arte en Colombia*, enero 1985, no, 027, p. 30-33.
- COBO BORDA, Juan Gustavo. Mis pintores. Bogotá: Villegas Editores. 2002. 401.
- CORREA BOHÓRQUEZ, Tania. Arte, violencia e identidad nacional en Colombia. Ecuador: Flacso Andes, Ágora, 2010.
- CORREA ORTIZ, Didier. Narc Deco. Ética y estética del narcotráfico. En: *Analecta Política*. Julio-diciembre, 2012, vol. 2, no. 3, p. 127-140.
- CORREA ORTIZ, Didier. Instantáneas del narcotráfico. Trabajo de grado Magíster en Estética. Medellín: Universidad Nacional. Facultad de Ciencias sociales y Económicas. Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales. 2014.
- DUNCAN, Gustavo. Crimen y poder: el filtro del orden social. En: *Economía criminal en Antioquia: narcotráfico*. Medellín, Universidad de Medellín, 2011.
- EDICIONES AUTORES ANTIOQUEÑOS. Dibujos. 1987, vol. 37.
- ESCOBAR, Luis Fernando. Entre la tradición y la vanguardia. La obra de Javier Restrepo y Marta Elena Vélez. Trabajo de grado Magíster en Historia del Arte. Medellín: Universidad de Antioquia. Facultad de Artes. Departamento. 2017.
- GARRIDO RAMOS, Beatriz. Vidas, Giorgio Vasari (1511-1574). En: *ArtyHum*, revista de artes y humanidades. Julio, 2014, no. 2, p. 102-108.
- GIRALDO RAMÍREZ, Jorge. Política y guerra sin compasión. Universidad de Antioquia, 2015. 11. Disponible [En línea] <http://hdl.handle.net/10495/5199> [Recuperado marzo 29 de 2018]
- GUERRERO, María Teresa y PINNI, Ivonne. La experimentación en el arte colombiano del siglo XX: década de los años sesenta y setenta. En: HERRERA BUITRAGO, María

Mercedes. Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968-1982). Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2011. 9-42.

JARAMILLO, Carmen María. Fisuras del arte moderno en Colombia. Alcaldía de Bogotá. 130.

LEAL BUITRAGO, Francisco. Estructura y coyuntura de la crisis política. En: LEAL BUITRAGO, Francisco y ZAMOCS, León (Ed). Al filo del caos. Crisis política en la Colombia de los años 80. Universidad Nacional de Colombia: Instituto Estudios Políticos y Relaciones Internacionales y Tercer Mundo Editoriales, 1990.

MALAGÓN, María Margarita. Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa. Universidad de los Andes, 2010.

MALAGÓN, María Margarita. Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980. En: Revista de Estudios Sociales. Diciembre, 2008, no. 31, p. 16-33.

MEJÍA VELÁSQUEZ, Hernán; LONDOÑO, Carlos Enrique y GRANADA MARÍN ALBERTO. Panorama socio-político de Colombia a partir de 1950. En: Pensamiento Humanista, 1994, no. 2, p. 6. Disponible [En línea] <https://revistas.upb.edu.co/index.php/PensamientoHumanista/article/view/431> [Recuperado marzo 29 de 2018]

PANOFSKY, Erwin. Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento. En: El significado en las artes visuales. Alianza Editorial, 1998.

PARADA SANABRIA, Pompeyo José. El proceso político colombiano durante el gobierno de Julio César Turbay Ayala (1978-1982) En: Eleuthera, julio – diciembre 2012, vol. 7, p. 138. Disponible [En línea] http://eleuthera.ucaldas.edu.co/downloads/Eleuthera7_9.pdf [Recuperado abril 05 de 2018]

PINNI, Ivonne. Arte y política en Colombia (de mediados de la década de 1970 a los años ochenta). En: Ensayos. Historia y teoría del arte, no 10, 2005, p. 179-212. Disponible [En línea] <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/44974> [Recuperado abril 09 de 2018]

RAMÍREZ, Imelda. Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo. El arte de los años setenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín. Fondo Editorial Universidad Eafit, 2012. ISBN 978-958-720-139-0

RÍOS RINCÓN, Sandra Marcela y RAMOS PÉREZ, Juan Carlos. Memoria, imagen y violencia. Rastros de memoria colectiva en el arte pictórico. En: (Pensamiento), (Palabra)... Y obra. Enero – Junio, 2014, no. 11, p. 40-51.

RUBIANO, Elkin. El arte en el contexto de la violencia contemporánea en Colombia. En: Esfera Pública. Agosto, 2015.

RUBIANO CABALLERO, Germán. Arte moderno en Colombia: de comienzos de siglo a las manifestaciones más recientes. Santa Fe de Bogotá: Presidencia de la República, 2006.

RUEDA, Santiago. Autorretrato disfrazado de artista. Arte conceptual y fotografía en Colombia. En: Ensayos. Historia y teoría del arte, no. 16, enero 2009, p. 117-147. Disponible [En línea] <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/45865/47418> [Recuperado abril 11 de 2018]

VILLADA, Jorge Mario. Aproximación a la historia de la serigrafía en Antioquia. De los años setenta a nuestros días. Trabajo de grado Magíster en Historia del Arte. Medellín: Universidad de Antioquia. Facultad de Artes. 2005.

ZAPATA OSORNO. Eucaris. Clientelismo político. Un concepto difuso pero útil para el análisis de la política local. En: Estudios políticos, julio – diciembre 2016, no. 49, p. 167-185. Disponible [En línea] <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/estudiospoliticos/issue/viewIssue/2294/121> [Recuperado abril 05 de 2018]