



**Derivas del objeto, el dibujo y el concepto:
La crítica posmoderna en Colombia
y su relación con lo conceptual en tres artistas (1966-1981)**

Luis Fernando Gallego Valencia

Tesis de maestría presentada para optar al título de Magíster en Historia del Arte

Asesor
Efrén Giraldo, Doctor en Literatura

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Maestría en Historia del Arte
Medellín, Antioquia, Colombia
2023

Cita numérica	1
Cita nota al pie	¹ Luis Fernando Gallego Valencia, “Derivas del objeto, el dibujo y el concepto: La crítica posmoderna en Colombia y su relación con lo conceptual en tres artistas (1966-1981)” (Tesis de maestría, Universidad de Antioquia, 2023).
Fuentes primarias / Bibliografía	Gallego Valencia, Luis Fernando. “Derivas del objeto, el dibujo y el concepto: La crítica posmoderna en Colombia y su relación con lo conceptual en tres artistas (1966-1981)”. Tesis de maestría, Universidad de Antioquia, 2023.

Estilo: Chicago 17 (2017) y adaptación de Trashumante. Revista Americana de Historia Social UdeA.



Maestría en Historia del Arte, Cohorte VIII.



Biblioteca Carlos Gaviria Díaz.

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Agradecimientos

Antes que nada, quiero agradecer a mis padres y dedicar este trabajo a sus esfuerzos para educarnos a mi hermano y a mí. A mi padre, que a sus 66 años decidió volver a estudiar, gracias por el ejemplo eterno; a mi madre, que ya no está con nosotros, que espero que esté orgullosa de mí; a mi hermano que sigue confiando que, aunque escogí el camino largo, vale la pena. Y a Tatiana, por tanta paciencia y horas de lecturas y correcciones.

A los profesores de la maestría en Historia del Arte por abrirme las puertas de un mundo que siempre pareció distante durante mi pregrado.

A los compañeros de cohorte por compartir ese camino conmigo y mostrarme perspectivas tan dispares.

A mis compañeros músicos, que vivieron todo el desarrollo de esta tesis y excusaron mis ausencias, enojos y frustraciones durante todo el proceso.

A Efrén, por la lectura meticulosa y el ánimo constante en los momentos más complejos.

Y a los artistas, críticos y autores estudiados durante la investigación.

Tabla de contenido

Introducción	7
1. El papel de la crítica en la construcción de lo conceptual	14
1.1. Arte de concepto y conceptualismo.....	14
1.2. Los nuevos iconoclastas	17
1.3. El lenguaje de la crítica	19
2. La crítica en Colombia «antes de...».....	26
3. Tres miradas: Objeto, Dibujo e Idea	37
3.1. Bernardo Salcedo: Cuadros que no se enrollan, bodegones que se leen	37
3.2. Álvaro Barrios: Deshacerse de la técnica, para abrazarla de nuevo	52
3.3. Juan Camilo Uribe: Con la cabeza, no con los pinceles.....	69
4. El discurso crítico en la ruptura con el modernismo	85
4.1. La técnica como justificación: Álvaro Barrios	89
4.2. La perplejidad inmaculada: Bernardo Salcedo	102
4.3. Obras al margen: Juan Camilo Uribe.....	115
5. Interpretando rastros y huellas.....	122
Conclusiones.....	133
Bibliografía citada	139

Lista de Figuras

Fig. 1. Bernardo Salcedo (1965) La valija de Lola (Ensamblaje).....	38
Fig. 2. Bernardo Salcedo (1966) Lo que Dante nunca supo... (Ensamblaje)	39
Fig. 3. Bernardo Salcedo (1970) Planas y Castigos (No todo lo que brilla es oro)	45
Fig. 4. Bernardo Salcedo (1970) Cuentas. (Técnica mixta, lápiz sobre papel)	47
Fig. 5. Bernardo Salcedo (1970) Primera lección (Técnica mixta sobre madera).....	48
Fig. 6. Bernardo Salcedo (1972) Bodegones (Técnica mixta sobre madera)	51
Fig. 7. Álvaro Barrios (1959) Sin Título (Cuadernos, dibujos sobre papel)	52
Fig. 8. Álvaro Barrios (1965) Comedia (Collage)	55
Fig. 9. Álvaro Barrios (1968) Pasatiempo con luz intermitente (Instalación)(Réplica).....	58
Fig. 10. Álvaro Barrios (1969) Tarjeta rosa y Tarjeta Sepia (Cajas de madera con dibujos en grafito, tinta china y lápiz de color)	61
Fig. 11. Álvaro Barrios (1791) El mar Caribe (replica) (Serigrafías).....	64
Fig. 12. Álvaro Barrios. Tres generaciones de buen café (1972). Primera serie de Grabados populares (tercer grabado intervenido con acuarela). Publicados por el Diario del Caribe, El Nacional y El Herald, Barranquilla.	66
Fig. 13. Álvaro Barrios. Sueños con Marcel Duchamp (1978) (Grabado popular para la exposición Sueños con Marcel Duchamp) Colección Banco de la República.....	67
Fig. 14. Álvaro Barrios (2011) Diploma de Honor del Museo Duchamp del Arte Malo concedido a Julio Larraz en testimonio de ser considerado por esta institución como un artista perfectamente olvidable (Técnica mixta)	68
Fig. 15. Juan Camilo Uribe, artista.	69
Fig. 16. Juan Camilo Uribe (1973) Yo, aquí, quemándome por nada (Ensamblaje)	71
Fig. 17. Juan Camilo Uribe (1976) Llamarada (Ensamblaje)	72
Fig. 18. Juan Camilo Uribe trabajando (1976)	74
Fig. 19. Juan Camilo Uribe (1976) Autorretrato. La cabeza parlante. (Ensamblaje)	77
Fig. 20. Juan Camilo Uribe (1979) Telescopios (Fotografías en visores).....	79
Fig. 21. Juan Camilo Uribe (1979) Telescopios (Fotografías en visores). La foto estaba en el primer telescopio, a la entrada de la exposición.	80
Fig. 22. Juan Camilo Uribe (1981) 27 cartas.....	82
Fig. 23. Anuncio de Juan Camilo Uribe en el periódico El Mundo (15 de mayo de 1981) (Imagen cortesía de Gisela Covelly)	83
Fig. 24. Álvaro Barrios (1967) Junior no sabe que Fea Cristina le ha seguido a través del Tren Subterráneo (Collage y tinta)	90
Fig. 25. Invitación a la Exhibición de los cuadros reconocidos como pertenecientes a Álvaro Barrios, en la Galería Marta Traba. Bogotá, octubre 1 al 15 de 1968.	92
Fig. 26. Álvaro Barrios (1968) Tarjeta de navidad de la exposición Espacios ambientales.	96
Fig. 27. Álvaro Barrios (1977) Grabados Populares: Estudio para San Sebastián atado a la columna de estrellas. Publicado en Gazeta, revista de Colcultura.....	98
Fig. 28. Nohra Parra Martínez (1966) Artículo para El Tiempo, abril 2 de 1966.	104
Fig. 29. Bernardo Salcedo (1968) Virgen de Bojacá (Ensamblaje).....	105
Fig. 30. Bernardo Salcedo (1973) Retrato en cámara lenta (Ensamblaje).....	109
Fig. 31. Juan Camilo Uribe (1986) Pirámide de Corazones de Jesús (Collage)	117
Fig. 32. Juan Camilo Uribe (1981) Proyecto obra aeropuerto José María Córdoba	119

Resumen

La crítica colombiana de arte cambió a través de las décadas del siglo XX conforme a la manera el arte mismo cambió. A partir de la aparición en escena del modernismo y la llegada de Marta Traba al país, que su tecnificación la pone en el panorama nacional como parte fundamental de las instituciones relacionadas con el arte; poco después, con la aparición de las primeras manifestaciones de conceptualismo en el país, se hace necesario para esta misma crítica modificar y adaptar su discurso ante la aparición de nuevas formas de soporte y nuevas generaciones. El análisis del discurso crítico se convierte en el centro del presente texto, analizándolo a través de la producción de tres artistas (Bernardo Salcedo, Álvaro Barrios y Juan Camilo Uribe) en el marco temporal 1966-1981 mediante la recepción crítica, para develar la forma en que mutó paulatinamente el discurso crítico hasta llegar a la década de los años ochenta.

Introducción

*¿Y qué es en el fondo la conciencia crítica
si no una imparable predilección por las alternativas?*

Edward Said¹

La crítica escrita en revistas, periódicos y suplementos dominicales fue parte de mis lecturas de niñez cada semana; después de agotar las páginas de las tiras cómicas, por supuesto. Honestamente entendía poco; los temas, los referentes y el lenguaje me eran completamente ajenos, pero las leía igual. Las notas de los lanzamientos de libros y las exposiciones de arte que veía en revistas como *Diners Club*, por ejemplo, eran en general sobre eventos que ocurrían en algún lugar que se presentaba límpido e iluminado en las fotografías que acompañaban los artículos; en ellas se veían rostros contemplativos que se tomaba el mentón con una mano mientras discutía con el artista o el autor. El lenguaje mismo de las críticas y notas de prensa que leía me parecía una especie de fantasía tremenda; que se escribieran textos a partir de álbumes, cuadros o esculturas que eran tristemente reproducidos a baja calidad implicaba que había una necesidad que iba más allá de los inventarios de las notas sociales de prensa que enumeraban matrimonios, nacimientos y muertes, una necesidad de describir y analizar con ese lenguaje crítico tan abstracto (no solo para un niño como yo) algo que había tomado tiempo en formarse en la mente de un artista; ese alguien que le había dado forma de cuadro, de escultura o de novela a una *idea* inicial, la había dotado de una forma tangible.

Con el tiempo entendí que esa crítica hacía parte esencial de nuestra relación con las obras de arte y, sobre todo, con esa idea fundamental de la que se partía para una posterior materialización; aunque es algo que damos por sentado, la crítica teje una compleja red que va desde nuestra idea de la obra hasta esferas aparentemente distantes. Podría decirse que esa relación de codependencia, marcada por extremismos de amor y odio entre críticos y artistas, no es algo nuevo. La crítica, cualquiera que sea, pocas veces

¹ Edward W. Said, "Teoría Ambulante," in *El Mundo, El Texto y El Crítico*, 2013, 330.

está completamente del lado del artista; estamos acostumbrados a los argumentos llenos de generalizaciones, que nos dicen constantemente que el pensamiento crítico es necesario porque el debate alimenta, o que un juicio externo nos permite revisar si estamos haciendo lo correcto y si sabemos escuchar (como sea que lo entendamos). Sin embargo, cuando se abandonan esas generalizaciones en pro de una discusión con bases y fundamentos teóricos, enriquecida con escuelas nuevas de pensamiento y análisis puntuales, es que el debate alrededor del arte termina teniendo sentido. Esa manera de forzar los límites, ya no por parte de los artistas, sino por parte de la crítica, encuentra eco en las palabras de Edward Said de su ensayo “Teoría Ambulante”:

La labor del crítico es ofrecer resistencias a la teoría, abrirla a la realidad histórica, a la sociedad, a las necesidades e intereses humanos, señalar aquellas instancias concretas tomadas de la realidad cotidiana que quedan fuera o justo al margen del área interpretativa necesariamente designada de antemano y por tanto circunscrita a partir de entonces a la teoría².

Y es precisamente esa apertura la que se busca rastrear en la presente investigación. La cantidad de corrientes y cambios que se gestaron en el sistema del arte a partir del siglo XIX, tanto desde lo plástico como desde la literario (en paralelo con el desarrollo de la crítica misma) vivieron una aceleración frenética después de la entrada al siglo XX, y en mayor medida después de los periodos de guerras mundiales. Pero remitiéndonos específicamente al contexto colombiano, por ejemplo, es a partir de la década de los años cincuenta, con la entrada gradual del modernismo, que vemos por fin cambios fundamentales en el grueso de las instituciones relacionadas con el arte en Colombia y de su defensa, apoyo o rechazo por parte de críticos y teóricos de la época. Años después, ya para mediados de los años sesenta y por parte de una generación más joven, esas formas de representación abandonaron los caminos tradicionales de pintura y escultura a manos de un grupo de artistas que se planteó romper con lo concebido hasta entonces en el país como *arte*. Es en esos años que pretendo delimitar el análisis de esta tesis, a partir del debate que comenzó a generarse en Colombia *después* de la llegada de esa modernidad,

² Said, 323.

plástica y crítica. Por supuesto, no quiere decir que en las generaciones anteriores a la década de los años cincuenta no tuvieran lugar debates y choques de ideas; sin embargo, esos debates siempre fueron de otra índole, dictados por agentes externos, y la crítica de esa época tenía otra forma de aproximarse a las obras.

Es cierto que palabras como *vanguardia*, *modernidad* o *postmodernidad* son peligrosas cuando hablamos de arte, y más cuando hacemos análisis retrospectivos; hace años ya que tienen un peso que las asocia directamente con momentos históricos específicos o movimientos muy bien delimitados, e incluso cuentan con significados diferentes en discursos teóricos que dependen directamente de la década en la que fueron escritos. Los momentos de ruptura entre grandes épocas, rastreables a lo largo y ancho de la historia del arte, no pueden ser reducidos a meros puntos de inflexión, como si pudieran acaso resumirse en hechos o sucesos puntuales; estos se tejen entre sí, con un cambio paulatino mucho más complejo que no nos permite reducirlos a fechas u obras específicas. Los cambios entre las diferentes épocas estudiadas por la historia del arte han tenido tiempos de desarrollo variables, y aunque el siglo XX trajo consigo avances mucho más frenéticos que siglos previos, el marco seleccionado para la presente investigación en Colombia, 1966-1981, contiene una importante cantidad de obras y sucesos que nos acercan el desarrollo de la idea y el concepto en el arte, y posteriormente a las transformaciones que se gestaron con su recepción crítica; aunque no podemos reducirla a esos hechos puntuales, si podemos enmarcarlos temporalmente entre el concurso del *Tributo de los Artistas Colombianos a Dante*, en marzo de 1966 en Bogotá, y el *Coloquio de Arte No-Objetual y Arte Urbano*, que se desarrolló en paralelo con la *IV Bienal de Arte de Mayo de 1981* en Medellín; estos dos eventos se erigen como márgenes, hitos limítrofes para entender la manera en la que la idea y el concepto se insertaron como motor fundamental de la producción artística de forma paulatina, y como fue cambiando el lenguaje alrededor de estas manifestaciones. Esa delimitación temporal nos permitirá analizar el proceso de formación y configuración de las prácticas de arte que nos interesan, y por eso no consideraré las obras anteriores o posteriores.

Los planteamientos teóricos se convierten en parte fundamental de cada época, tanto para la creación plástica como para el análisis crítico. En palabras de Edwar Said, “La teoría tiene que ser entendida en el lugar y el tiempo de los cuales emerge como parte de ese tiempo, trabajando en y para él, respondiendo a él”³. De la misma forma que no es posible hablar de la llegada del modernismo a Colombia sin hablar de la obra de Enrique Grau, Fernando Botero o Alejandro Obregón en paralelo a los planteamientos críticos y teóricos de Marta Traba, adentrarnos en el momento en que ese paradigma formal se fracturó y dio paso a la idea y el concepto como impulso y motor del arte sería impensable sin el aporte de quienes analizaremos en el presente texto: Bernardo Salcedo, Álvaro Barrios y Juan Camilo Uribe, en paralelo con los críticos de la generación posterior a Traba. Esa generación de artistas que rompió, no solo el canon de la representación como los modernistas, sino directamente la forma plástica de la misma y su soporte tradicional hasta adentrarse en el objeto o su ausencia como manifestación plástica, creció de la mano con una generación de críticos que sentó durante la década de los años setenta (para bien o para mal) las bases de la curaduría en los museos de arte moderno del país.

Los tres artistas a partir de los cuales se elaboran y entrelazan los análisis críticos, Salcedo, Barrios y Uribe, no son elecciones aleatorias o caprichosas y mucho menos buscan ser representativos del espectro general del arte de la época; más que realizar una tipología del arte conceptual o procesual, o realizar un análisis a partir de comparaciones entre sus producciones, esta elección nos permite analizar tres perspectivas distintas y particulares de la recepción crítica y el desarrollo del lenguaje alrededor de estas primeras manifestaciones, cuando la irrupción de las nuevas formas plásticas obligó a la crítica a replantear la manera en la que estudiaba y comunicaba sus ideas. Representan espacios de producción artística dispares y aunque comparten ciertas generalidades, cada uno desarrolló su quehacer en una ciudad y un medio muy distinto. No pretendo tampoco realizar un inventario de la crítica, con clasificaciones que se apoyen en el volumen de obra, o adentrarme en paráfrasis críticas fuera de contexto, sino más bien adentrarme en el

³ Said, 323.

desarrollo crítico paulatino que ocurrió durante esos años, encontrando los puntos comunes de validación alrededor de las nuevas manifestaciones.

Es además importante el número de artistas escogidos como base para el análisis crítico. Optar por solo dos artistas podría conducirnos a comparaciones odiosas, poco relevantes, en las que terminaríamos irremediablemente inclinando la balanza hacia uno de los costados como quien escoge un bando; sin embargo, tres es un número que nos permite evaluar con más perspectiva y holgura, con más equilibrio. El objetivo final está en el análisis de la crítica alrededor de los artistas, no en los artistas per se; está en tratar de entender la manera en que la crítica hizo parte de los cambios del arte durante esa suerte de formación del posmodernismo en la década de los años setenta en Colombia, y como ambas instituciones (arte y crítica) se alimentaron mutuamente. Acercarnos a la crítica como parte del discurso del arte que discurre en un momento histórico determinado tiene una importancia poco reconocida por el público general; se ha pretendido siempre que la crítica funciona por fuera del desarrollo del arte, que discurre de forma paralela pero no se cruza con este, sino que lo describe y juzga desde un lugar apartado. Lo cierto es que es el discurso crítico sí discurre de forma paralela, pero no sigue una línea estricta; ambas estructuras se cruzan constantemente y es durante los años que analizaremos que se hacen más evidentes esos cruces. Al acercarnos a la obra de estos artistas en la época delimitada hablaremos de soluciones plásticas no convencionales a nuevos problemas y planteamientos, y el análisis de los textos al rededor de esas obras es el que nos permitirá encontrar la manera en que estos cruces *construyen* las obras dentro de un contexto específico y disruptivo, en el que la particular forma de materializar las ideas de estos artistas requiere interpretaciones que permitan nuevas formas de aproximación para el público; los objetos y las instalaciones eran ajenos al circuito nacional del arte, materia de creación silenciosa en facultades y talleres; es a través de la crítica que se convierten en parte de este, dándoles validación desde múltiples perspectivas que fueron cambiando con el paso de los años.

Uno de los puntos particulares de la investigación es la forma en que discurre la obra de Juan Camilo Uribe, y las asimetrías que aparecen con él. Uribe es un artista sobre el que es difícil rastrear textos de crítica, y comparativamente hablando, ha sido muy poco

estudiado en las décadas posteriores. Dos textos se adentran de forma particular en su obra, y son de épocas muy dispares: *Arte con sentido común*⁴ (catálogo de la exposición del mismo nombre que fue curada por Alberto Sierra, de 2007) y *Nosotros: un trabajo sobre los artistas antioqueños*⁵ (escrito por el artista Félix Ángel, y que dedica un capítulo completo a su entrevista a Uribe, de 1976); además de eso, solo contamos con algunos artículos sueltos. Es un artista reconocido por su trabajo, pero que en general aparece nombrado de manera tangencial en los libros de historia del arte y por lo general solo en listados. La obra de algunos artistas ha sido redescubierta por la historia del arte décadas después, a través de investigaciones y estudios que nos han permitido entender su importancia y el contexto general en el que desarrollaron su obra, como es el caso de Adolfo Bernal a través de los estudios posteriores de Melissa Aguilar. Uribe, sin embargo, permanece oculto a pesar de la riqueza de su obra, sobre todo por el hermetismo con el que su familia ha tratado su legado. En comparación, Salcedo y Barrios han sido mucho más estudiados, y su obra es analizada en monografías y artículos de crítica especializada; ambos escribieron de manera constante, lo que los ubica tanto entre los artistas de la época como entre los críticos o curadores, mientras Uribe permaneció siempre al margen. Ojalá esta tesis se convierta en un primer paso que permita una inmersión a profundidad en el catálogo y pensamiento de Uribe.

En cuanto a la estructura general del texto, la investigación está dividida en cinco capítulos, cada uno con un objetivo de análisis específico. El primero de ellos, *El papel de la crítica en la construcción de lo conceptual*, se aproxima a la definición, correlación y análisis de lo conceptual como corriente artística y de la crítica como género alrededor del arte. El segundo capítulo, *La crítica en Colombia antes de...* nos lleva por un recorrido histórico en el desarrollo de la crítica de arte en el país desde finales del siglo XIX hasta la época que he acotado para el trabajo. El tercer capítulo, *Tres miradas: Objeto, Dibujo e Idea*, nos acerca a la obra de los tres artistas sobre los que se enfoca el análisis: Salcedo, Barrios y Uribe, dentro

⁴ Alberto Sierra Maya and María del Rosario Escobar, "Juan Camilo Uribe: Arte Con Sentido Común" (Bogotá, Colombia: CEP - Banco de la República - Biblioteca Luis Ángel Arango, 2007), 7.

⁵ Félix Ángel, "Entrevista a Juan Camilo Uribe," in *Nosotros: Un Trabajo Sobre Los Artistas Antioqueños* (Medellín, Colombia: Museo El Castillo, 1976), 160.

de la delimitación temporal que escogimos; aunque los tres artistas se enmarcan en el uso del concepto como motor fundamental, las tres secciones en que se divide el capítulo nos describen la manera en que ese concepto toma forma en el desarrollo de su obra, y cómo se relaciona, no solo con la época y el entorno al que pertenecen, sino con el término mismo, aceptando o rehuendo el conceptualismo. El cuarto capítulo, *El discurso crítico en la ruptura del modernismo*, se adentra en la recepción crítica de los tres artistas y en los cambios de perspectiva y lenguaje de quienes asumieron y documentaron esas transformaciones plásticas. El quinto, *Interpretando rastros y huellas*, aborda el desarrollo de la crítica del arte en Colombia durante el siglo XX hasta llegar a la forma en que, paulatinamente, los críticos más importantes de la época terminaron por guiar el impulso del arte de concepto desde las galeristas hasta los principales museos de arte moderno del país, y cómo el papel del curador tomó forma.

1. El papel de la crítica en la construcción de lo conceptual

1.1. Arte de concepto y conceptualismo

¿Es el arte conceptual una noción unidimensional e indivisible que empezó a utilizarse para describir ciertas manifestaciones plásticas que partían de la idea? Desde la aparición de las expresiones formalistas, en las que primaban el distanciamiento con la figuración tradicional y las relaciones físicas dentro del objeto, los nombres y términos con que la crítica ha designado los movimientos y diversas ramificaciones de estos han girado en torno a clasificar y designar una cantidad cada vez más numerosa de formas de expresión artística que se distanciaban a enorme velocidad de los parámetros tradicionales heredados del arte, no solo de los siglos anteriores, sino incluso de décadas. Sin embargo, es posible definir discrepancias y contrastes específicos entre lugares y periodos a partir del texto introductorio del catálogo de la exposición *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s*, de 1999⁶, que nos permitan adentrarnos en el término y sus derivaciones.

La exposición y los textos escritos para ésta pusieron de manifiesto (gracias al trabajo y experiencia de quienes estuvieron involucrados) lo complejo del análisis de las manifestaciones que arropamos bajo lo *conceptual*, refiriéndose y analizando expresiones ajenas a las capitales mundiales del arte; sus autores reconocen y definen las corrientes de lugares como Latinoamérica, Asia o África en su particularidad y develan razones de peso para asumir el grueso de lo que se ha calificado como conceptual bajo una suerte de *zeitgeist* que conectaba las preocupaciones de los artistas alrededor del mundo con la naciente dinámica de globalización.

Bajo esta premisa, dos grandes periodos pueden diferenciarse para el desarrollo del arte de concepto. El primero de ellos, marcado por el peso de la posguerra, se enmarca

⁶ El texto introductorio fue escrito por Luis Camnitzer (artista, crítico y docente uruguayo), Jane Farver (curadora y directora) y Rachel Weiss (profesora del Instituto de Arte de Chicago), y cuenta con un apartado especial sobre el caso latinoamericano a cargo de Mari Carmen Ramírez (curadora y conservadora de arte), "Tactics for Thriving on Adversity" (Tácticas para prosperar en la adversidad).

entre finales de la década de los años cincuenta hasta alrededor de 1973, y el segundo desde mediados de la década de los años setenta hasta el final de la década. Ambos periodos fueron testigos no solo del estatismo político de la guerra fría, sino de la aparición en el mapa artístico del llamado “tercer mundo”⁷. Como añadidura y de manera posterior, es posible señalar un tercer periodo, que Mari Carmen Ramírez denomina *neoconceptual*⁸ y que llega hasta la década de los años noventa, lejos de los límites de la presente investigación.

Para los autores del ensayo introductorio, el *arte conceptual* era una “práctica esencialmente formalista desarrollada a raíz del minimalismo”⁹, mientras que el *conceptualismo* “era una expresión de actitud más amplia que resumía una amplia gama de obras y prácticas que, al reducir radicalmente el papel del objeto artístico, reimaginaban las posibilidades del arte frente a las realidades sociales, políticas y económicas en las que se realizaba”¹⁰. Estas manifestaciones contaban con formas de representación desafiantes, desde el uso del plano y las representaciones bidimensionales en el lienzo hasta los mismos parámetros de la reciente escultura minimalista, en una suerte de conjunción que incluía obras basadas en el lenguaje, una creciente interdisciplinariedad y la desmaterialización del objeto artístico de la que habló inicialmente Lucy Lippard en 1973. Sea cual sea la expresión, la inclusión de ciertos artistas nacionales bajo el término *conceptual* responde más a una necesidad de analizar sus gestos plásticos con parámetros reconocibles en el plano internacional que a la creación y catálogo de un movimiento o escuela particular y nueva, como veremos más adelante.

El uso de esta nueva terminología de lo conceptual (aunque con un uso bastante difuso e impreciso aún en los textos de la época) permitió, no solo a críticos sino también a los teóricos, acotar un grupo de prácticas particulares en un marco histórico específico. Sin embargo, asumir la etiqueta conceptual también fue un punto de discrepancia para los

⁷ Luis Camnitzer, Jane Farver, and Rachel Weiss, *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s*, ed. Philomena Mariani (New York: The Queens Museum of Art, 1999), VI.

⁸ Mari Carmen Ramírez, “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980”, en Camnitzer, Farver, and Weiss, 55.

⁹ Camnitzer, Farver, and Weiss, VIII. Todas las traducciones son mías, a menos que se indique lo contrario.

¹⁰ Camnitzer, Farver, and Weiss, VIII.

artistas colombianos y latinoamericanos; lejos de convertirse en una bandera que les permitiera identificarse con el mercado internacional para abrirse un camino, muchos de ellos prefirieron alejarse del término y plantear en reiteradas ocasiones lo problemático de este: lo heterogéneo del fenómeno en regiones como Latinoamérica, sumado a esa postura de no considerarse conceptuales, “sirve para subrayar la autenticidad de los impulsos locales que dieron origen y alimentaron sus manifestaciones”¹¹, y nos obliga a entender ese grupo dispar de expresiones como parte de un fenómeno global, pero a la vez sumamente personal. Esas formas personales del conceptualismo latinoamericano, que son las que particularmente nos interesan, son abordadas por Mari Carmen Ramírez en su ensayo *Tácticas para prosperar en la adversidad*¹², que hace parte del mismo catálogo de exposición, y gira en torno a una premisa particular:

Al anular el estatus y el valor del objeto artístico autónomo heredado del Renacimiento, y al trasladar la práctica artística de la estética al ámbito más elástico de la lingüística, el conceptualismo abrió el camino a formas de arte radicalmente nuevas. Por ello, el conceptualismo no puede considerarse un estilo o un movimiento. Es, más bien, una estrategia de antidiscursos cuyas tácticas evasivas cuestionan tanto la fetichización del arte como sus sistemas de producción y distribución en la sociedad capitalista tardía (...) Además, en todos los casos, el énfasis no se pone en "lo artístico" sino en procesos "estructurales" o "ideológicos" específicos que van más allá de las meras consideraciones perceptivas y/o formales. Así, en su forma más radical, el conceptualismo puede leerse como una "forma de pensar" (para recordar a Roberto Jacoby) sobre el arte y su relación con la sociedad¹³.

Aunque encontramos grandes diferencias entre las formas del conceptualismo en diferentes países latinoamericanos, Ramírez señala al menos tres rasgos comunes que los distinguen de las manifestaciones conceptuales norteamericanas: un fuerte perfil ideológico y ético¹⁴, la recuperación del objeto producido en serie (ready-made asistido, si apelamos a su origen en Duchamp)¹⁵ y el uso de las teorías de la comunicación y la información para investigar los mecanismos a través de los cuales se transmiten los

¹¹ Mari Carmen Ramírez, “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980”, en Camnitzer, Farver, and Weiss, 54.

¹² Ramírez, “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980”, 53.

¹³ Ramírez, “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980”, 53.

¹⁴ Ramírez, “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980”, 55.

¹⁵ Ramírez, “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980”, 56.

significados al público¹⁶. Para Ramírez, estos tres factores hacen parte fundamental desde el primer periodo que hemos señalado, durante el cuál los focos principales de desarrollo se dieron el Brasil, Argentina y la comunidad sudamericana de artistas que se encontraba viviendo en Nueva York, expandiéndose posteriormente durante el segundo periodo a Chile, Colombia, Venezuela y México; este segundo periodo, puntualmente, se caracteriza por una amplia rearticulación de las prácticas conceptuales en la apropiación de los espacios urbanos por parte de los artistas, y el intento de implicar al público en sus propuesta¹⁷.

En nuestro caso específico, hay un pequeño grupo de artistas que reseña brevemente Ramírez en su ensayo y que contiene una figura de importancia para el presente estudio: “Anticipando cada uno de estos momentos está el trabajo de figuras iconoclastas como Alberto Greco (Argentina/España/Italia), Alejandro Jodorowsky (Chile/México), Rogelio Vicuña (llamado Juan Pablo Langlois; Chile), y Bernardo Salcedo y Antonio Caro (Colombia), los cuales trabajaron generalmente de forma aislada”¹⁸. Este trabajo solitario, lejos de los colectivos artísticos como los conformados en las décadas de los años sesenta y setenta en Uruguay, Argentina, México o Chile, es más cercano al desarrollado por los artistas analizados en este trabajo durante el espacio temporal acotado, y el término escogido por Ramírez para referirse a este tipo de trabajos es desarrollado a profundidad, décadas después, por Gina MacDaniel Tarver en su libro *Los Nuevos Iconoclastas*¹⁹.

1.2. Los nuevos iconoclastas

Más allá del significado histórico asociado con la destrucción de imágenes (famoso por el cisma de las Iglesias de Oriente y Occidente, la prohibición general musulmana o la

¹⁶ Ramírez, “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980”, 56.

¹⁷ Ramírez, “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980”, 55.

¹⁸ Ramírez, “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980”, 55.

¹⁹ Gina McDaniels Traver, *The New Iconoclasts*, Primera Ed (Bogotá, Colombia: Ediciones Uniandes, 2016).

*Beeldenstorm*²⁰ protestante), McDaniels se aproxima al significado desde el modernismo, donde el término “es a menudo una metáfora amplia para el arte radical que busca anular los valores predominantes, normalmente seculares más que religiosos y a menudo no afiliados explícitamente a un movimiento político específico”²¹. Esta iconoclasia moderna está vinculada directamente con el Dadaísmo de comienzos del siglo XX y, en el caso específico de Colombia, con el movimiento Nadaísta de finales de la década de los años cincuenta, a partir de la desacralización, ya no de las imágenes, sino de símbolos religiosos como las hostias eucarísticas²² (que robaron los nadaístas para pisotear en el atrio de la catedral de Medellín, en 1961).

Para comienzos de la década de los años sesenta, en Bogotá, los esfuerzos de internacionalización por parte de directores de museo y críticos del arte habían terminado por importar el *Nouveau Réalisme* de Pierre Restany e Yves Klein a Colombia como *Nuevo Realismo*, acercándolo a la producción de jóvenes artistas como Beatriz González y Feliza Bursztyn. Sin embargo, mientras Restany apuntaba a la relación de la forma con la percepción del mundo cotidiano de las cosas, los críticos y curadores de Colombia hacían hincapié en la forma y sólo de pasada reconocían una relación con la realidad²³; McDaniels es enfática al afirmar que la terminología extranjera, como en este caso, fue usada centrándose solo en la forma y no en la intención, por lo que la precisión con la que fueron aplicados estos términos es más que cuestionable²⁴. Así, el término *nuevos iconoclastas* está entonces pensado desde la distancia y reflexión que el paso de las décadas otorga, no desde el momento en que aparecieron las manifestaciones plásticas en cuestión.

Marta Traba, por ejemplo, usaba constantemente el término Nuevo Realismo para referirse a González y Bursztyn durante la primera mitad de la década de los años sesenta; de hecho, McDaniel cita un reporte de 1963 del reinaugurado Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), dirigido por Marta Traba, en el que se proyecta una exposición de nuevos

²⁰ Traducido habitualmente como “Tormenta de las Estatuas” o “Furia de las Estatuas”, fue una sucesión de ataques protestantes a imaginería religiosa desde mediados del año 1566 en Países Bajos, que terminó expandiéndose por otras regiones durante las siguientes décadas.

²¹ McDaniels Traver, *The New Iconoclasts*, XXV.

²² McDaniels Traver, XXV.

²³ McDaniels Traver, XXXVII.

²⁴ McDaniels Traver, XXXVII.

medios, "incluyendo "objetos, collages, ensamblajes, informalismos, chatarra, relieves, etc.", a través de un *Salón de la Nueva Realidad*"²⁵. El salón, cuyo nombre derivaba claramente del manifiesto de Pierre Restany, nunca se realizó, pero el MAMBO logró posicionar a través de sus exposiciones a artistas jóvenes como Bursztyn y González. Para la segunda mitad de la década, Traba utilizó con mayor frecuencia el término Pop en algunas de las manifestaciones, principalmente por la incorporación cada vez mayor de objetos encontrados y las constantes alusiones a la cultura popular²⁶; bajo este criterio enmarcó inicialmente parte de su discurso de validación en los primeros collages de Bernardo Salcedo y Álvaro Barrios.

El papel de Traba fue clave en la visibilización de estos *nuevos iconoclastas* en Colombia, y su trabajo tanto desde los medios como desde la dirección del MAMBO permeó el lenguaje con el que la crítica describía las nuevas manifestaciones plásticas. Además, asumió la tarea de acercar estas nuevas manifestaciones a las generaciones más jóvenes a través de planes de educación: otro reporte institucional del MAMBO de 1966, también citado por McDaniels, da cuenta de los cursos mensuales de información básica sobre artes visuales contemporáneas, con proyecciones audiovisuales y cine de arte, facilitados por los servicios culturales de las embajadas en Bogotá y cursos básicos sobre estética contemporánea²⁷. Ese *lenguaje* que utilizó la crítica durante el periodo que analizamos se fundamentó en herramientas prestadas de otras áreas del conocimiento y, en particular, de la lingüística, como veremos a continuación.

1.3. El lenguaje de la crítica

La idea de una crítica que se preocupara por algo más que los ejercicios creativos literarios alrededor de las obras de arte no solo no era nueva para la época que analizamos, sino que llevaba ya un largo periodo de gestación (como veremos en el capítulo *La crítica en Colombia "antes de..."*), por lo que se hace necesario profundizar, no solo en los

²⁵ McDaniels Traver, 21.

²⁶ McDaniels Traver, 15.

²⁷ McDaniels Traver, 21.

conceptos que la definieron como género, sino también en los elementos internos que la delimitaron y estructuraron como tal.

Para la profesora Ana María Guasch, catedrática de la Universidad de Barcelona y crítica de arte, “la crítica de arte se ha de entender como una traducción literaria de experiencias sensitivas e intelectuales fruto de un diálogo de “tú a tú” entre el crítico y la obra de arte”²⁸. Este diálogo, sin embargo, no se ve regido por una línea estable unidireccional que permita que la *traducción* citada tenga un único resultado, sino que se ve influenciada por distintos factores, analizados por Guasch en su ensayo “Las estrategias de la crítica”²⁹:

Hay una cierta unanimidad en aceptar que la crítica implica canónicamente tres discursos sucesivos: el descriptivo, el interpretativo y el evaluador, discursos que por una parte asumen el carácter de un análisis científico o histórico, es decir, objetivo, y, por otra, el carácter de experiencia cultural de la que deriva el gusto del crítico- intérprete de la obra de arte, es decir, de discurso subjetivo³⁰.

Tenemos, por tanto, no solo tres formas iniciales de aproximación del texto hacia la obra de arte (descripción, interpretación, evaluación), sino también dos modos de asumir esas formas: objetividad o subjetividad. Cada variable hizo posible que los discursos críticos de las últimas décadas desarrollaran posturas que dependieron, no solo del entorno en el que se movían tanto el crítico como el artista y su obra, sino también de un punto que tomaría cada vez mayor validez con el paso del tiempo: la influencia de la formación particular del crítico y su estructura ideológica en esa *lectura* del arte. Para Arthur Danto, por ejemplo, es desde el momento en que “la posmodernidad cree que las obras de arte son textos”³¹ que ocurre la transición del análisis formal moderno al análisis textual de la posmodernidad, cobrando conciencia de “la necesidad del significado”³². Es ese cambio

²⁸ Anna Maria Guasch and Joan M. Minguet Batllori, “Las Estrategias de La Crítica,” in *La Crítica Del Arte: Historia, Teoría y Praxis*, ed. Anna Maria Guasch (Barcelona, España: Ediciones del Serbal, 2003), 211.

²⁹ Guasch and Minguet Batllori, “Las Estrategias de La Crítica.”

³⁰ Guasch and Minguet Batllori, 212.

³¹ Anna Maria Guasch, *La Crítica Dialogada: Entrevistas Sobre Arte y Pensamiento*, Segunda ed (Murcia, España: Cendeac, 2007), 101.

³² Guasch, 102.

entre modernidad y posmodernidad donde nos enfocaremos, comenzando por las tres formas de aproximación al texto que plantea Guasch.

Desde lo descriptivo, es la percepción única del observador (en este caso el crítico) la que define su forma particular de traducción de la imagen, y está supeditada (como nos explica Guasch citando a Gombrich) a una relación de mimesis doble: la obra reproduce un aspecto de la realidad, y el crítico reproduce a su vez, en palabras, la obra³³. En este plano descriptivo, el crítico puede inclinar su estudio hacia dos formas narrativas señaladas por Guasch: la *descripción identificadora* y la *descripción histórica*, donde la primera se centra en análisis intrínsecos como la trayectoria del artista y el tema en torno al cual gira la obra y la segunda ubica la obra en un contexto histórico específico.

La interpretación, por su parte, da sentido y orden a aquello que se percibe inicialmente. En palabras de Guasch “en el proceso de búsqueda y, a veces, “creación” de significado, el crítico se vale de la imaginación, de los descubrimientos originales y sobretodo del lenguaje”³⁴. Sin embargo, a esa invención o “creación” Guasch le añade una condición necesaria: “la interpretación crítica debe trabajar con y sobre hechos reales que permitan ser contrastados por otros contempladores/críticos y, en su caso, por el propio artista”³⁵. Es aquí donde el papel de la crítica como traductora se instaure, en la relación que se genera entre la descripción y la interpretación, respetando el “texto” de la obra plástica de manera que la traducción sea lo más fiel posible.

El tercero y último de los discursos que menciona Guasch es el de la evaluación; las descripciones anteriores se ajustan a parámetros ideales y este caso no es la excepción: El proceso de evaluación implica para Guasch, a través de la subjetividad del individuo por pertenecer él mismo a un contexto social e histórico específico, “evaluar el grado de conformidad de ésta (la obra) con la intención artística originaria”³⁶. Por supuesto, el juicio tiene una relación más profunda con la formación del crítico, y trae consigo los problemas que suponen la objetividad y la subjetividad en la lectura del texto/obra.

³³ Guasch and Minguet Batllori, “Las Estrategias de La Crítica,” 216.

³⁴ Guasch and Minguet Batllori, 223.

³⁵ Guasch and Minguet Batllori, 224.

³⁶ Guasch and Minguet Batllori, 233.

La subordinación de estos análisis críticos del arte al terreno del lenguaje viene ligada, necesariamente, al desarrollo de las teorías del lenguaje alrededor de las primeras décadas del siglo XX; estas derivaron en lo que ahora conocemos como el *giro lingüístico*, concepción filosófica donde “el lenguaje ya no es el instrumento con el que un sujeto habla del mundo para describirlo o conocerlo, sino que abre él mismo un mundo al convertirse en el mediador necesario de cualquier experiencia, en la condición del conocimiento”³⁷, bajo la concepción teórica de lingüistas como Wilhelm von Humboldt y Edward Sapir. Así, el lenguaje ya no actúa como un instrumento con el cual describimos lo que nos rodea, sino como mediador que permea y perfila nuestra concepción del mundo. El ejercicio crítico que acompañó las décadas durante las cuales se desarrolló el movimiento modernista planteaba una postura basada en la autonomía del arte; críticos como el estadounidense Clement Greenberg impusieron a partir de sus textos que el elemento que sustentaba el paradigma modernista era el formalismo, y que cada disciplina artística “se definía a sí misma a partir de aquellos elementos que la hacen única y distinta de las demás artes”³⁸; esta concepción del arte autónomo separaba entonces al objeto artístico de una narración obvia que le sustentara, obligando al espectador a reflexionar sobre la obra desde una percepción personal e intransferible, lejos de la figuración tradicional.

Para Diana Toro, filóloga e historiadora del arte, esa posición de Greenberg “contribuyó a reconocer dos modos de concebir el arte, uno vinculado con el modernismo (...) y otro más conectado con los valores semánticos que han sido prestados de la literatura en la que se pueden enmarcar la mayoría de las obras de arte desde el Medioevo hasta el realismo”. De estos cambios hablaba a manera de meta-crítica Marta Traba cuando se refería a que la crítica del arte previa a la década de los años cincuenta en Colombia era una hija menor de la literatura³⁹: mientras en las décadas iniciales del siglo primaba un enfoque subjetivo (que pasaba por lo formal como primera medida de calidad para después derivar

³⁷ Daniel Lupión Romero, “La Obra Como ‘Palabra Cero’: Análisis de La Condición Lingüística de La Significación Del Arte” (Universidad Complutense de Madrid, 2008), 98, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/8088/1/T30480.pdf>.

³⁸ Diana Carolina Toro Henao, *La Definición de Arte Moderno y Contemporáneo En Dos Revistas Colombianas (1976-1982)*, Primera Ed (Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia, 2022), 4.

³⁹ Mónica Isabel Tamayo Acevedo, *Crítica de Arte En Colombia* (Medellín, Colombia: Sello Editorial Universidad de Medellín, 2016), 97.

en divagaciones poéticas con respecto a las obras), la llegada de la modernidad al arte colombiano forzó un cambio en la manera en que la crítica asumió ese papel de traductora de experiencias estéticas, experiencias que se mostraban cada vez más ajenas a lo que el espectador desprevenido asumía previamente como *arte*. Pero entonces, ¿qué cambió con el posmodernismo, con todas sus manifestaciones plásticas poshistóricas⁴⁰?

Ese posmodernismo (al que pertenecen las obras de lo que ya separamos según la época entre arte conceptual o conceptualismos) se puede enmarcar desde lo plástico en una palabra característica y generalizante: *pluralismo*, donde “tanto la figuración como la abstracción se conciben como algunas de las *posibilidades* de las obras de arte”⁴¹. Esa pluralidad del arte posmoderno permitió una reconfiguración de la relación de las obras de la época con la tradición y la propia historia del arte, permitiendo que, a través de la apropiación, se resignifiquen elementos del pasado⁴²; así, la dimensión lingüística del arte fue señalada y analizada a profundidad tanto por historiadores como por críticos a partir de ese momento, como señala Toro:

Para observar este proceso de transición, Danto y Michaud resaltan la relevancia de trazarlo a partir de la contemplación y el estudio de las instituciones del arte, pues estas son agentes que registran los cambios y que se han encargado de legitimar la misma deslegitimación de los criterios predeterminados de la historia del arte: la mimesis y la pureza. (...) Danto, por ejemplo, menciona la importancia de la revista de arte como institución artística que dio a conocer el surgimiento del arte pop y otras transformaciones que fueron apareciendo en la escena artística y en la crítica de arte⁴³.

Esa crítica posmoderna asume entonces el papel de traductora (retomando el hilo del texto de Ana María Guasch) de algo que se erige como un nuevo lenguaje, en el que las soluciones plásticas de los artistas se alejan del terreno que le era común al espectador. Mientras la crítica modernista de Greenberg apelaba a un arte autónomo (lejos de las

⁴⁰ Siguiendo la teoría de Arthur Danto sobre “el fin del arte”, esa ruptura puede ubicarse con las *Cajas de Brillo*, famosa obra de Andy Warhol de 1964 que puso de manifiesto el fin en la historia del arte de los relatos que legitiman a las obras.

⁴¹ Toro Henao, *La Definición de Arte Moderno y Contemporáneo En Dos Revistas Colombianas (1976-1982)*, 6.

⁴² Toro Henao, 7.

⁴³ Toro Henao, 9.

asociaciones con la lingüística o cualquier otro ámbito artístico) las soluciones plásticas de los artistas posmodernos requerían una inmersión distinta, no solo en el lenguaje, sino también en otros campos del conocimiento, que le permitieran al crítico develar al espectador lo que las obras ocultaban; y esa crítica que se configuró durante el posmodernismo en el arte se construyó sobre referentes teóricos, conceptuales e históricos. Sobre esto, Toro señala que los críticos latinoamericanos de la década de los años setenta “citan con respeto y admiración las afirmaciones de Marta Traba y se incluyen fragmentos de historiadores del arte como Giorgio Vasari, filósofos como Immanuel Kant y Georg W. F. Hegel, artistas como Joseph Beuys y Marcel Duchamp, y pensadores contemporáneos como Pierre Francastel y Giulio Carlo Argan⁴⁴; este interés por el conocimiento multidisciplinario y por la incorporación de otras perspectivas en los discursos críticos y metacríticos, consolidaron con el tiempo una escena crítica latinoamericana especializada.

Entre estos autores latinoamericanos, Toro cita a la misma Marta Traba, Galaor Carbonell, Miguel González, Juan Acha, Arancy Amaral, Alberto Sierra, José Hernán Aguilar, Álvaro Barrios, Jorge Glusberg, Antonio Montaña, y Luis Camnitzer; algunos de esos autores serán analizados y citados de manera particular más adelante. Por supuesto, no quiere decir esto que toda la crítica que se desarrolló en Colombia y, en general, en Latinoamérica, girara en torno a la concepción del arte como un lenguaje que pedía ser traducido. Carbonell, por ejemplo, está en la lista de críticos que citan y analizan autores como soporte de sus textos, pero deja claro en una carta a Luis Caballero, publicada en la revista *Arte en Colombia* en 1977, su rechazo a entender el arte como lenguaje, y asumirlo más bien como experiencia⁴⁵. Ese alejarse de los aspectos narrativos y apelar a la experiencia estética nos muestra que el proceso histórico de cambio entre la crítica modernista y la crítica posmodernista no solo no fue tajante, sino que la influencia de la visión del arte autónomo que se heredó de críticos como Greenberg permaneció a través del tiempo, superponiéndose y mezclándose con discursos posteriores.

⁴⁴ Toro Henao, 25.

⁴⁵ Toro Henao, 41.

Uno de los aspectos importantes a señalar sobre esa relación entre la *traducción* del crítico (el significado que el autor le asigna) y la obra plástica *per se* está en el debate que se genera alrededor de la participación (o no) del crítico como co-creador de lo que el espectador entiende al final como significado. Una obra que responde a estándares no reconocibles desde lo formal para un espectador desprevenido, o no especializado apela a otras formas de reconocimiento o valoración y, en muchos casos, requiere que se reemplace ese reconocimiento mediante esa traducción del crítico de la que hemos hablado. Al respecto, dice Guasch:

Es un “suplir” que puede ser de carácter metafísico, psicoanalítico, político, intelectual o biográfico y puede pretender o reconstruir el sentido del discurso dado por el artista (Goethe habla en este sentido de una crítica productiva en el sentido de plantearse la cuestión ¿qué se propone el artista?) o llegar a “saber más que el propio artista”. En definitiva, el significado de un objeto estético no depende de la obra en sí misma; en su creación participa el intérprete-crítico, que incluso llega a asumir el papel de autor⁴⁶.

Aunque podría parecer arriesgado decir que el crítico asumió ese papel de co-autor, la creación del objeto plástico por parte del artista demandaba de éste el empleo de cierta carga de significado (consciente o inconsciente) para concretar la pieza y, a medida que los lenguajes plásticos se alejaron de las asociaciones formales a las que el público estaba acostumbrado, se hizo necesaria la intervención crítica; de manera puntual, en el caso de las piezas conceptualistas, no hablamos solo del papel de la crítica en la traducción de la experiencia estética, sino también (en algunos casos más crípticos) del aporte que muchas veces el crítico proponía de un significado menos etéreo, y que acompañaba a manera de validación esas piezas ante un público desprevenido y a través de múltiples medios de comunicación, ya fueran secciones culturales de prensa, revistas especializadas o catálogos de exposición. Por supuesto, la dicotomía aparece en el momento en que artistas como los tres que analizaremos en el presente texto (Salcedo, Barrios y Uribe) se alejan de las etiquetas y explicaciones que los críticos del medio plantean, demostrando la ambigüedad que puede aparecer en el discurso de ambas partes.

⁴⁶ Guasch and Minguet Batllori, “Las Estrategias de La Crítica,” 224.

2. La crítica en Colombia «antes de...»

En Colombia el público está muy lejos de tener criterios de juicio coherentes. Un año aplaude la premiación de una verdadera novela cómo “La mala hora” de Gabriel García Márquez, y al año siguiente, con igual entusiasmo defiende un adefesio increíble como “Guayacán”. Una exposición importante y otra deplorable de Alejandro Obregón son recibidas con igual beneplácito.

Marta Traba⁴⁷

La realidad artística latinoamericana anterior a las décadas de los años cuarenta y cincuenta era particular, ajena y abstraída; pero esa primera mitad del siglo XX marcó lentamente en Colombia un cambio, no solo en la forma de hacer arte, sino también de observarlo. Muchos de los artistas que habían tenido la posibilidad de viajar a Europa, México o Japón, regresaron al país a mediados de la década de 1930, trayendo consigo la idea de modernizar la perspectiva artística del país, a la par que llegaban intelectuales de otros países y regiones. Este desarrollo joven, que se extendió por décadas, encontraría años después su mejor aliado (y enemigo a veces) en un personaje fundamental y del que hablaremos de forma recurrente, no solo para la formación de públicos alrededor de manifestaciones que podían ser desafiantes en el momento de su aparición, sino para el impulso (u olvido selectivo) de muchas carreras artísticas: el crítico de arte.

La reflexión, no solo de la crítica en torno al arte, sino sobre el papel de la crítica a través de las diferentes épocas a partir de la llegada de la modernidad artística a Colombia, estuvo siempre presente; y aunque el papel de la crítica puede ser evaluado desde múltiples necesidades y contextos, es a partir de la década de los cincuenta que está más relacionado con la formación de públicos y el análisis de la crítica misma, en contraste con décadas posteriores en las que pareció virar, por una parte hacia las monografías, pero también hacia la curaduría. Esa amplia variedad de aspectos críticos es vital para entender cómo estas mutaciones internas en el concepto de crítica terminaron por sustentar la aparición de términos que definieron tendencias (*conceptual* y *no-objetual*, por ejemplo) y escalas de

⁴⁷ Tamayo Acevedo, *Crítica de Arte En Colombia*, 144.

valores sobre las que se fundamentaron los conceptos generales del arte nacional en estas décadas.

Dentro de esta imbricada red, es posible aproximarnos a los textos sobre Barrios, Salcedo y Uribe precisamente como partes de un mismo abanico cromático, siendo Barrios el artista del que podemos encontrar, no solo una gran cantidad de análisis, sino también de textos escritos por él mismo, tanto sobre su obra como sobre la de los demás artistas que compartieron esos años iniciales, como es el caso de su libro *Orígenes del Arte Conceptual en Colombia*; en el extremo opuesto tenemos a Uribe, de quien es difícil tener acceso tanto a su archivo como a datos primarios de su carrera, más allá de algunas entrevistas y los catálogos de exposiciones retrospectivas. Salcedo podría ubicarse en medio del espectro, aunque cercano a Barrios, con una relación constante con la prensa y la crítica (incluso escribiendo en medios bogotanos bajo seudónimos) pero con pocas monografías teóricas sobre su obra hasta 2001, cuando aparece *Bernardo Salcedo: El Universo en Caja*⁴⁸, de María Iovino.

Si nos remitimos a los albores del siglo XX, a textos como *Los artistas y sus críticos*, de Jacinto Albarracín, vemos una primera mirada al vacío y el atraso en dicha profesión para 1899 en Colombia y, por qué no, su inexistencia a nivel profesional⁴⁹. En el caso de la Exposición Nacional de Bellas Artes (afectada enormemente por el conflicto civil interno, la Guerra de los Mil Días), el trasfondo de estas manifestaciones artísticas estuvo dictado por la centralización del poder y una política de educación guiada por la Iglesia, además de una estética dividida entre la respaldada en la pintura académica francesa y la que mantenía el gusto por los valores tradicionales hispanos⁵⁰. El trabajo de Albarracín en su texto es bastante detallado en cuanto a la descripción y análisis las obras y textos de prensa sobre dos artistas específicos que se encontraban en la Exposición Nacional: Epifanio Garay y Acevedo Bernal. La principal conclusión de su texto gira en torno a la visión sesgada de la

⁴⁸ María A Iovino Moscarella, "Bernardo Salcedo: El Universo En Caja," 2001.

⁴⁹ Jacinto Albarracín, *Exposición Nacional de Bellas Artes 1960* (Bogotá, Colombia: Imprenta y librería de Medardo Rivas, 1899), <http://hdl.handle.net/10784/14711>.

⁵⁰ Tamayo Acevedo, *Crítica de Arte En Colombia*. 75-76.

crítica de la época, con juicios que considera poco acertados y que fueron emitidos desde el desconocimiento y el partidismo⁵¹.

Décadas posteriores vieron el nacimiento de movimientos fuertemente influenciados por el muralismo mexicano y las corrientes europeas desarrolladas en la frontera del siglo XIX con el XX. Ese primer cambio notable en el arte colombiano, acostumbrado a los paisajes bucólicos y los retratos históricos, trajo consigo la escritura crítica por parte de grupos de intelectuales, en su mayoría poetas, novelistas, ensayistas y humanistas que escribieron sin una formación especializada⁵². Estos primeros escritores que se aventuraron a escribir sobre las obras de arte de la época fueron Jorge Zalamea, Enrique White, Luis Eduardo Nieto Caballero, Germán Arciniegas, Daniel Samper Ortega, Javier Arango Ferrer y Luis Vidales, quienes eran partidarios del americanismo, cuya obra, según Mónica Tamayo, “era atacada por los enemigos de la renovación”⁵³.

Entre este primer grupo, como cita la misma Mónica Tamayo en su libro *Crítica del arte en Colombia*, es Jorge Zalamea el primero en ejercer lo que podríamos llamar *la crítica sobre la crítica*:

En Colombia se ha creído que hacer crítica no requiere de otra cosa distinta del simple talento literario (...) Esta creencia errónea nos ha llevado a instituir una crítica que no sabe cosa mejor que transformar los cuadros, la tremenda realidad de los cuadros en meros trampolines para la divagación literaria⁵⁴.

Esta visión de Zalamea coincide con el análisis posterior sobre la crítica de la época por parte de un personaje de suma importancia para el relato crítico: Marta Traba. Para Traba, la labor ejercida durante estas décadas en Colombia no fue crítica sino, como citamos con anterioridad, una hija menor de la literatura, “más específicamente, del género literario ditirámico”⁵⁵. Esta comparación de los textos de la época basados en las obras de arte, con los textos libres dedicados al dios Dionisio en su festividad, nos da una primera

⁵¹ Tamayo Acevedo, 77.

⁵² Tamayo Acevedo, 96.

⁵³ Tamayo Acevedo, 97.

⁵⁴ Tamayo Acevedo, 97.

⁵⁵ Tamayo Acevedo, 97.

aproximación al talante cultural y teórico de Traba: la crítica no solo debe ser informada, sino teorizada.

Cuando hablamos de crítica o periodismo especializado en arte en Colombia posterior a la década de 1950 es natural llegar al nombre de Marta Traba. Su legado va más allá de la educación de un público que estaba acostumbrado antes de su llegada a la figuración (aunque los americanistas o artistas «bachue» hubieran cambiado el realismo pictórico por una figuración flexible, acaso expresionista), y al análisis o juicio de los artistas a partir de la originalidad, la técnica o la formación de un pensamiento nacional⁵⁶. Traba nació en Argentina, donde estudió Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires. Tras estudiar Historia del Arte en La Sorbona, en París, llegó a Colombia en 1954. Poco tiempo después tenía su propio programa de televisión, *El Museo Imaginario*, transmitido los miércoles a las 9:30 pm. Con un formato sencillo y emitido en directo desde uno de los sótanos de la Biblioteca Nacional, Marta Traba exhibía y comentaba imágenes de obras famosas⁵⁷. También obtuvo la cátedra sobre Historia del Arte en la Universidad Nacional y en la Universidad de Los Andes; y comenzó, con su incansable trabajo, a impulsar su figura como crítica de arte, que sería determinante para el desarrollo de las artes en Colombia durante las siguientes décadas.

Acerca de la situación de la crítica en Colombia para finales de la década de 1950 y comienzos de 1960, Álvaro Tirado Mejía nos plantea estos años como un momento de establecimiento y desarrollo de la crítica seria:

Con algo de exageración Juan Gustavo Cobo Borda, al referirse a Marta Traba, considera que 'la crítica de arte comienza con ella'. De acuerdo con la apreciación de Beatriz González, 'se puede afirmar que la actitud crítica dominó desde 1957 y fue uno de los signos del arte colombiano de la década de 1960. En cuanto a la crítica profesional, la ejercieron esencialmente tres escritores extranjeros: el polaco Casimiro Eiger, el austríaco Walter Engel y Marta Traba'. A ellos es justo agregar a Juan Friede, originario del Imperio zarista, quien vivió la mayor parte de su vida en Colombia y que

⁵⁶ Tamayo Acevedo, 99.

⁵⁷ Gómez Echeverri Nicolás, "En Blanco y Negro. Marta Traba En La Televisión Colombiana, 1954 - 1958" (Universidad de los Andes, 2007).

a su importante labor de antropólogo e historiador agregó la de *galerista* a su manera, y de promotor y crítico de arte⁵⁸.

Estas figuras nombradas por Álvaro Tirado Mejía hicieron parte del panorama nacional en prensa y revistas especializadas, pero la labor de Traba tiene un valor distinto para el desarrollo de los nuevos movimientos nacionales gestados desde mediados de los años sesenta: La selección. Y es que no podemos reducir los procesos de modernización del arte colombiano a la redacción crítica alrededor de la estancia de Traba en el país; para la década de los 40, los planteamientos plásticos y las ideas de la modernidad ya estaban en el lenguaje de los artistas jóvenes, pero no habían sido escritas. En palabras de Enrique Grau, Marta Traba “las divulgó, las hizo accesibles a un público, se volvió algo así como un vocero de aquello, y eso es ya muy importante, pero ella no tuvo ni arte ni parte en lo que se hizo”⁵⁹.

A pesar de la aparente agresividad descarnada contra los “bachués” y “los muralistas” por parte de Marta Traba, ambos movimientos de décadas anteriores, es necesario entender que la lucidez y agudeza de sus comentarios cambiaron muchas de las formas de entender el arte hasta el momento y consolidaron el cambio de discurso que supondría la llegada del modernismo a las artes de Colombia, emprendiendo una cruzada en contra de lo que consideraba pintura “desueta y anquilosada”⁶⁰, y promoviendo inicialmente las tendencias de artistas como Obregón, Grau, Ramírez Villamizar, Negret y Botero; más adelante, impulsaría a la generación de los años sesenta: Beatriz González, Luis Caballero, Bernardo Salcedo, Ana Mercedes Hoyos, Feliza Bursztyn⁶¹ y el joven Álvaro Barrios.

Esta escritura del fenómeno, que permitió explicar ante los medios tradicionales y la opinión pública lo que pasaba en las obras de la generación de los años cincuenta, tuvo

⁵⁸ Álvaro Tirado Mejía, *Los Años Sesenta: Una Revolución En La Cultura* (Bogotá, Colombia: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. S., 2014), 288.

⁵⁹ Imelda Ramírez González, *Debates Críticos En Los Umbrales Del Arte Contemporáneo: El Arte de Los Años Setenta y La Fundación Del Museo de Arte Moderno de Medellín*, Primera Ed (Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2012), 92.

⁶⁰ Tirado Mejía, *Los Años Sesenta: Una Revolución En La Cultura*, 288.

⁶¹ Tirado Mejía, 290.

un fundamento importante en su formación en Europa. Como sostiene Efrén Giraldo en su texto *La construcción del concepto de lo contemporáneo en la crítica de arte en Colombia*, Traba apeló a la validación de la obra de estos artistas a través del paradigma de la excelencia formal y la autonomía significativa de la tradición europea de la pintura y escultura modernas, tal como lo había aprendido con sus maestros Pierre Francastel, Rene Huyghe y Giulio Carlo Argan⁶²; y que por el contrario, con los artistas de la generación de mediados de los sesenta como Bernardo Salcedo o Beatriz González debió recurrir a otras formas de validación, porque sus obras “se sustentaban en valores de especificidad cultural, en una transgresión de lenguajes y en un sesgo de indiferencia ante la circulación hegemónica, todos ellos asuntos nunca abordados en el país bogotano de la época”⁶³.

Por tanto, es importante señalar a Marta Traba como un impulso inicial desde el discurso (no único, por supuesto) para artistas como Salcedo y Barrios, principalmente por confluir con ellos a mediados de la década de los años sesenta en Bogotá, y de manera distante para Uribe, el menos analizado y estudiado de los tres. Este impulso desde la crítica de Marta Traba para con las nuevas generaciones de artistas, relacionadas con corrientes inéditas que para el momento eran incluso difíciles de definir en aquellos primeros artículos que los abordan, van a pasar a manera de relevo a otros críticos, más jóvenes e interesados en definir estos nuevos fenómenos. Es a partir de la crítica especializada de un personaje como Marta Traba que aparece la necesidad de una multiplicidad de voces, pero que tengan los argumentos estéticos necesarios para analizar y confrontar los acontecimientos.

Es posible entonces separar a grandes rasgos la crítica nacional como antes, durante y después de Marta Traba, y entender cada una de estas categorías temporales desde una perspectiva distinta. Ya señalamos el carácter literario y poético de la crítica anterior a la llegada de Traba, pero hay un suceso que nos describe el cambio generacional de primera mano: las *Tertulias sobre arte*, en el diario *El Espectador*, a principios de la década de los sesenta. Es estas tertulias pretendían reflexionar sobre el papel de la crítica de arte; en ellas el crítico polaco Casimiro Eiger y Eugenio Barney Cabrera (para ese entonces director de

⁶² Efrén Giraldo, “La Construcción Del Concepto de Lo Contemporáneo En La Crítica de Arte En Colombia, de Marta Traba a Esfera Pública,” 2008, 13.

⁶³ Giraldo, 14.

Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional) coincidieron en un punto fundamental: los comentarios retóricos sobre el arte habían desaparecido y, con el cambio de la década de los años cincuenta a los sesenta, llegó una nueva generación de autodidactas que ejercían la crítica de forma “más o menos responsable”⁶⁴.

Eiger tenía además una postura muy específica sobre el papel del crítico: “Él no puede indicar al artista nunca por donde debe coger. Lo que él si puede hacer es indicarle por donde no debe coger [...]. Así que, es una tarea bastante modesta, una tarea que requiere de suma honradez y cierto desprendimiento de sus propios prejuicios, de sus propios gustos de su propia sensibilidad, de parte del crítico”⁶⁵. Esta perspectiva de Eiger, que acaso puede asumirse como paternalista para con el artista y alejada de los juicios categóricos, contrasta de forma directa con la de Marta Traba: “La crítica debe ser destructiva. Debe destruir toda dimensión falsa. Porque, ¿de que nos serviría engañarnos a nosotros mismos? La mayoría de nuestras glorias culturales son engaños al público y a sí mismas. Por eso se las preserva cuidadosamente de cualquier confrontación con el exterior, porque se las desbarataría”⁶⁶. Ambas posturas, contradictorias acaso, son de 1960, y nos muestran la constante renovación del discurso crítico en el medio artístico Colombiano.

Durante los últimos años de la década de los sesenta, esa generación posterior a la de Traba desarrolló su quehacer, compartiendo terreno con ella, pero aproximándose de otra manera, no solo a las obras, sino al medio artístico. Eduardo Serrano, Álvaro Medina, Darío Ruiz y María Elvira Iriarte hacían parte de esta generación, y asumieron una postura mucho menos polémica que Traba (que sostenía una lucha conceptual desde su "exaltada vocación de servicio"⁶⁷), y sí más cercana de los eventos artísticos y el medio de las galerías. Según Carolina Ponce de León, en su libro *El Efecto Mariposa: Ensayos sobre arte en Colombia*:

⁶⁴ Carmen Jaramillo, “Una Mirada a Los Orígenes Del Campo de La Crítica de Arte En Colombia,” *Artes, La Revista*, no. 7 (2004): 34.

⁶⁵ Jaramillo, 35.

⁶⁶ Jaramillo, 36.

⁶⁷ Carolina Ponce de León, *El Efecto Mariposa: Ensayos Sobre Arte En Colombia (1985-2000)*, Segunda Ed (Bogotá, Colombia: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Gerencia de Artes Plásticas, 2005), 252.

Los críticos en los años setenta (...) no consideraron situar la producción artística dentro del marco mayor del contexto cultural. En el mejor de los casos buscaban una ecuanimidad de tono y un nivel de profesionalismo: un tono impersonal, antibaudelaireano. En el peor de los casos, se servían de la prensa para generar controversias, aprovechando el aval que esa tribuna podía dar a sus aseveraciones. Esto solo sirvió como sofisma de distracción: no atrajo la atención del público de manera formativa, ni generó valores, ni difundió obras o trayectorias artísticas a cabalidad⁶⁸.

Estos críticos, a quienes Mónica Tamayo describe en su libro *Crítica de arte en Colombia como los nuevos*, no solo comparten generación con los artistas que nacieron en los años treinta o cuarenta, sino que también analizaron el proceso de entrada del arte nacional a la modernidad en esas décadas desde una perspectiva distinta a la de Marta Traba, como es el caso del análisis de Eduardo Serrano a la obra de Andrés de Santamaría. Fue esta generación la que habló en mayor medida sobre el desarrollo de la obra de Salcedo, Barrios y Uribe, ya que Marta Traba abandonó el país para 1969 y, aunque se mantuvo al tanto de la producción artística nacional, sus posturas cambiaron radicalmente con los años, hasta su muerte en 1983 en un accidente aéreo. En el texto de Mónica Tamayo queda claro también, como en el de Ponce de León, que el ejercicio de la crítica en esta generación posterior a Traba estuvo más ligado con la escena artística y el entorno de las galerías que desde la formación de públicos. Esta separación conceptual queda en evidencia en algunos textos de Marta Traba, citados por Ponce de León y escritos después de abandonar Colombia:

No es ajeno a ello el tono dominante que ha ido tomando el arte colombiano en manos de Eduardo Serrano, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá; de Miguel González en Cali; de Álvaro Barrios en Barranquilla y Alberto Sierra en Medellín, quienes han apoyado lo que consideran vanguardia -es decir, el empleo de sistemas diferentes a los soportes tradicionales de pintura, escultura y gráfica-, de un modo tan entusiasta y excluyente, como para descorazonar a todo aquel que se atreva a disentir⁶⁹.

⁶⁸ Ponce de León, *El Efecto Mariposa: Ensayos Sobre Arte En Colombia (1985-2000)*.

⁶⁹ Marta Traba, "El VII Salón Atenas : 'Ya Que Estamos,'" *Arte En Colombia* (Bogotá, Colombia, December 1981), 74.

Aunque es una postura bastante pesimista, es claro que las figuras de Eduardo Serrano, Miguel González y Alberto Sierra formaron un triángulo importante que unió Bogotá, Cali y Medellín, y que es importante analizar como parte del desarrollo de la crítica y la curaduría. A ese triángulo se sumaría también más adelante Álvaro Barrios desde Barranquilla. Debemos asumir por tanto que *los nuevos* escribieron y produjeron conocimiento sobre estos artistas que analizamos desde una perspectiva mejor informada (y formada, en cuanto a la crítica y la teoría) que muchas de las generaciones anteriores, precisamente a partir de la curiosidad despertada por la aparición de Marta Traba en ambos campos; pero, aunque es posible afirmar por el texto de Ponce que se había perdido el rumbo, lo cierto es que críticos como Eduardo Serrano, Alberto Sierra y Miguel González asumieron el reto de hablar de manifestaciones artísticas que podríamos describir como novedosas para los medios nacionales desde otra mirada muy distinta a la de Traba.

Ponce señala puntualmente la “flexibilidad conceptual”⁷⁰ de los críticos de la década de los años setenta como un elemento importante, refiriéndose a cómo apoyaban y defendían obras dispares y difíciles de emparentar, y donde algunos con formación histórica se volcaron sobre Ernst Gombrich, Benedetto Croce, Pierre Francastel, Erwin Panofsky o Arnold Hauser, mientras otros se formaron principalmente “por ‘la actualidad’ difundida por las revistas internacionales de arte”⁷¹; separa además a los periodistas culturales de los críticos, y señala puntualmente que “después de Marta Traba los críticos privilegiaron la organización y la difusión de eventos artísticos en detrimento de una labor crítica puntual”⁷². Para Ponce de León, “después de una figura tan omnipotente, omnipresente y omniabarcadora como lo fue ella, se busca la Marta Traba perdida de las nuevas generaciones, pero la mezcla candente de pasión, conocimiento y Francastel no encuentra sucesores”⁷³; aun así, es la misma Marta Traba quien cita algunos análisis de Eduardo Serrano en su libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-*

⁷⁰ Ponce de León, *El Efecto Mariposa: Ensayos Sobre Arte En Colombia (1985-2000)*, 260.

⁷¹ Ponce de León, 262.

⁷² Ponce de León, 256.

⁷³ Ponce de León, 255.

1970, particularmente cuando habla de Santiago Cardenas, Luis Caballero y Bernardo Salcedo.

Más allá de los estudios ajenos que nos permitan hablar de los grandes cambios en el análisis y crítica de las obras a través del tiempo (como el ejemplo de Vasari a Winckelmann, y más adelante Baudelaire, en el caso de la historia y crítica europea), la realidad latinoamericana del desarrollo del quehacer teórico y crítico fue descrita en los años posteriores por Juan Acha (teórico y crítico peruano nacionalizado mexicano) en sus textos y conferencias, y especialmente en su libro *Crítica del arte, teoría y práctica*, de 1992. La labor de Acha como crítico comenzó a mediados de la década de los años sesenta en Lima, pero, tras ser encarcelado por el gobierno dictatorial de Juan Velasco Alvarado por un artículo que relacionaba el arte contemporáneo con la revolución, decidió exiliarse en México, país donde desarrolló su carrera. Sobre la crítica del arte como fenómeno dice Acha:

Para nosotros, la crítica de arte no es ni un trabajo simple ni una persona ni tampoco un producto; constituye un fenómeno sociocultural porque no ha existido siempre ni ha brotado de todas partes. Es un fenómeno de Occidente, hoy difundido por doquier en el mundo. (...) Este trabajo es realizado también por los historiadores, teóricos y estatólogos, quienes no por eso son críticos en el verdadero sentido del término. En primer lugar, porque no realizan esa actividad que define a la crítica de arte en sus dos características más visibles, a saber: criticar públicamente obras de arte y que estas sean recién nacidas. He aquí las dos condiciones más importantes de la crítica; y es que, para poder consumir las obras recién nacidas, los receptores deben contar con los medios intelectuales adecuados que les ofrecen los críticos de arte mediante sus textos⁷⁴.

Estos puntos de la actividad crítica que señala Acha son fundamentales en el desarrollo de la crítica nacional durante las décadas posteriores a la llegada de Marta Traba, si tomamos en cuenta lo dicho por Enrique Grau sobre la modernidad en Colombia: el germen de su manifestación plástica ya estaba en el país, pero es la intervención de críticos como Traba la que lo pone de manifiesto; eran necesarias unas bases teóricas sólidas para asumir las nuevas manifestaciones como parte del discurso del arte nacional, de forma que

⁷⁴ Juan Acha, *Crítica Del Arte: Teoría y Práctica*, Primera Ed (Ciudad de México: Editorial Trillas, 1992), 12.

los textos que produjeran permitieran al grueso de la población asimilarlas. El problema llega cuando, años después, la crítica nacional parece no estar preparada para este reto, y debe no solo asumir la escritura en torno a las nuevas manifestaciones sino también, a través de sus decisiones, impulsar u ocultar las carreras de los artistas que analizaremos, ya fuera otorgando validez desde sus textos a manifestaciones específicas o ignorándolas de plano, y ejerciendo con esto la selección de la que hablamos con respecto a Traba cuando llegó al país.

Algunos de los escritores y críticos de la escena colombiana escribieron de forma reiterada, durante los años sesenta y setenta, análisis y tratados que estudiaron el desarrollo de las manifestaciones artísticas que llevaron el panorama del país a la modernidad en las décadas anteriores; muchos de ellos incluso hicieron parte del nacimiento de la figura del curador en Colombia (punto también importante por su papel de visibilización) y, además, escribieron de manera constante en medios de comunicación y revistas especializadas sobre los Salones Nacionales, las Bienales y los Coloquios.

3. Tres miradas: Objeto, Dibujo e Idea

3.1. Bernardo Salcedo: Cuadros que no se enrollan, bodegones que se leen

Bernardo Salcedo (1939-2007) nació y murió en Bogotá, y fue un arquitecto que terminó encontrando su quehacer en otra cosa. Graduado de la Universidad Nacional de Bogotá en 1965, diseñó y construyó en su vida solo dos casas: la de su hermana y la suya. Su inclinación por el arte terminó por definir su profesión, a pesar de que ejerció como profesor de Diseño Básico y Taller de Arquitectura en la Universidad Nacional casi toda su vida⁷⁵. Nacido y educado en el seno de una familia de clase alta de Bogotá, pasó su carrera recolectando pedazos de madera blanca que sobraban de sus trabajos de modelado y maquetas, además de formas aleatorias y objetos encontrados de gran variedad; tras darse cuenta de que el desorden y la suciedad habían invadido su habitación, trasladó todo al garaje de la familia y se dedicó a ensamblar y pintar las piezas de un blanco immaculado, como las maquetas que le pedían en la universidad.

La primera de las piezas la realizó con pedazos de madera, una muñeca y la maleta que la familia utilizaba para llevar a los picnics, y se llamó *La Valija de Lolita (1965)*. Estas primeras manifestaciones plásticas, que él mismo no había nombrado aún, fueron las que decidió mostrarles a sus arquitectos amigos Rogelio Salmona y Fernando Martínez Sanabria, que invitaron a Marta Traba a acompañarlos al garaje⁷⁶. Sus reacciones ante las piezas, que pasaron a llamarse *cajas* con el tiempo, lo impulsaron a las primeras exposiciones. Durante 1965 Salcedo había realizado varias cajas blancas y expuesto en la Pequeña Galería del Parque (en el Parque de la Independencia, Bogotá) y en el Museo de Arte Moderno (ubicado para la época dentro de la Universidad Nacional, sede Bogotá), impulsado por Marta Traba; la respuesta del público y la crítica no había sido particularmente fuerte. Hasta el 14 de abril. Salcedo estaba en ese momento en el último semestre de su carrera. Más que estar al tanto

⁷⁵ Álvaro Barrios, *Orígenes Del Arte Conceptual En Colombia*, Segunda Ed (Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia, 2011), 147.

⁷⁶ Barrios, 27.

de los caminos abiertos por artistas internacionales de las segundas vanguardias, o conocer de primera mano las teorías de Duchamp sobre los *ready-mades* y su desprecio por el arte retiniano, las cajas eran de alguna manera la forma de trabajo a la que, como estudiante de arquitectura, estaba acostumbrado; estaban realmente mucho más relacionadas con los espacios arquitectónicos y el cine⁷⁷. Este aparente desconocimiento de las corrientes internacionales es importante porque, como veremos más adelante, no solo será una constante en el discurso de los artistas de esta generación, sino que se verá reflejado en la forma en la que la crítica asumirá una postura ante sus obras, mientras trataban de buscar explicaciones y argumentos desde las manifestaciones artísticas previas.



Fig. 1. Bernardo Salcedo (1965) *La valija de Lola* (Ensamblaje)

Para 1966 la embajada de Italia en Colombia había organizado, con motivo del séptimo centenario del natalicio de Dante Alighieri, una serie de convocatorias que incluían un Tributo de los Artistas Colombianos a Dante. La idea era que las obras apelaran a Dante como inspiración, bajo los soportes: óleo, acuarela, grabado, etc. Y ese «etc» terminó teniendo un peso más que importante, porque más que ser la excusa que utilizó Salcedo para presentar esa obra específica al concurso, describía en gran medida las obras de los artistas de esta generación, difíciles de clasificar con los conceptos de décadas previas. Las 31 obras preseleccionadas por el jurado fueron exhibidas entre el 31 de marzo y el 12 de abril en la Galería Colseguros, en Bogotá. Salcedo presentó al concurso su caja *Lo que Dante nunca supo*, *Beatriz amaba el control de la natalidad* (1965), y quedó entre las

⁷⁷ Iovino Moscarella, “Bernardo Salcedo: El Universo En Caja.”

preseleccionadas. La obra consistía en una caja que se abría en su parte central en cuatro cajones con laterales asimétricos; en estos se podían apreciar unos huevos apilados que se fundían con el marco, todo perfectamente ensamblado y de un blanco immaculado. Nada en una visión desprevenida del mismo podría asociarlo con Dante, pero los huevos podían asociarse con el amor sin frutos de Beatriz⁷⁸.

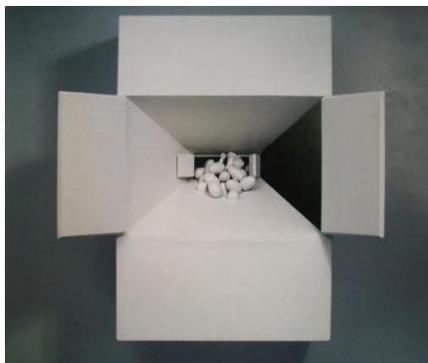


Fig. 2. Bernardo Salcedo (1966) *Lo que Dante nunca supo...* (Ensamblaje)

Los sucesos de la elección de primero y segundo puesto, más la premiación, han sido documentados tanto por la crítica de prensa de la época como por estudios académicos posteriores, que vieron en el Dante 66 un hecho germinal para el desarrollo del arte de concepto y un cambio generacional. Salcedo ganó el primer puesto, a pesar de la negativa de Giulio Corsini, delegado de la embajada italiana; argumentaba que la caja de Salcedo no se inscribía ni en el concepto de pintura ni en las condiciones de inspiración en la figura de Dante del concurso. Los demás jurados, el fotógrafo Guillermo Angulo, la galerista Alicia Baráibar de Cote Lamus, y el pintor Enrique Grau, se mantuvieron en su decisión: la obra se inscribía como *objeto* en las vanguardias (casi como un enorme «etc»), y el término *inspiración* es completamente subjetivo para los artistas, siendo su interpretación libre⁷⁹. Con respecto a la obra, y la respuesta que suscitó no solo en Giulio Corsini sino también en

⁷⁸ María A Iovino Moscarella, "Lo Que Dante Nunca Supo: Bernardo Salcedo | La Red Cultural Del Banco de La República," *Credencial Historia*, 1999, <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-111/lo-que-dante-nunca-supó-bernardo-salcedo>.

⁷⁹ Barrios, *Orígenes Del Arte Conceptual En Colombia*, 15.

la crítica especializada, Álvaro Barrios cita un artículo que Marta Traba escribió para *El Espectador*:

Bernardo Salcedo presentó sus cajas y sus objetos tridimensionales el año pasado, por primera vez en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. En seguida participó en el Concurso de Dante, y la notoriedad que no había conseguido con su talento la consiguió, como sucede siempre en Colombia, con el escándalo. Su obra, *Lo que no supo Dante: Beatriz amaba el control de la natalidad* y la risa estrepitosa que se desprendía alegremente de ella, junto con la catarata de huevos blancos petrificados, no derribaba a Dante ni bajaba del pedestal divino a Beatriz, sino que demostraba la imposibilidad de que un artista del siglo xx rindiera homenaje al mayor genio lírico del siglo xiv sin caer en el absurdo lindante con la irreverencia. Esa obra bastó, sin embargo, para colocarlo en el cepo donde estamos todos aquellos que cometemos el delito de haber tomado conciencia del mundo en que vivimos⁸⁰.

Pretender que un artista joven, nacido en la generación de los años cuarenta, hiciera una pieza de lirismo bucólico para celebrar al maestro florentino era, ante todo, ingenuo. Traba señala en su artículo de forma puntual la distancia entre ambos (Salcedo y Dante), no solo geográfica sino también temporalmente; el humor de Salcedo termina por develarse como una señal de la toma de conciencia del arte local ante el panorama artístico del mundo, dejando en evidencia el distanciamiento de estas nuevas manifestaciones plásticas tanto con el arte previo como con la prensa y crítica de la época. A partir del Dante 66 podemos rastrear, cada vez con más fuerza, una relación entre la aparición cada vez mayor de manifestaciones que rompían el carácter modernista (asumido una década antes en la escena nacional) con el cambio paulatino en la crítica de arte y su posterior viraje hacia la curaduría, tema que ahondaremos más adelante.

Salcedo sostuvo hasta el final de su vida que siempre estaba en busca de cosas que le llamaran la atención, y que tenía un “banco de objetos”⁸¹ que alimentaba con cosas que encontraba en basureros y casas de amigos y amigas. No sabía realmente por qué le llamaban la atención esos objetos, y a veces cohabitaban con él hasta que encontraba otros

⁸⁰ Traba, citada por Barrios, 15.

⁸¹ Eduardo Serrano, “Entrevista Con Bernardo Salcedo” (Bogotá, 1997), <https://www.youtube.com/watch?v=FmMgeO7hwqs>.

con los que los integraba, porque le ofrecían una oportunidad de *decir algo*, aunque le tomara años⁸².

Meses después del Dante, Salcedo ganó el Primer Puesto de Exposición en la 3ra Bienal Americana de Arte inaugurada el 14 de octubre de 1966 en Córdoba, Argentina; sin embargo, los comentarios de Salcedo que quedaron registrados en la prensa nacional estuvieron más enfocados en criticar el 18º Salón Nacional de Arte de Colombia que en hablar del premio. Salcedo había enviado su obra *Plan Cuatrienal para Edipo* y el jurado, compuesto por la música e historiadora Soffy Arboleda de Vega y el escritor y periodista Germán Vargas Cantillo, escogió como primer puesto a Alejandro Obregón con *Ícaro y las Avispas*, y segundo puesto Eduardo Ramírez Villamizar con *El río*. Tras la premiación, Salcedo llamó “jurado troglodita”⁸³ a los encargados del Salón colombiano; sus obras premiadas en Córdoba participaron dentro de la categoría de pintura, pero en el salón colombiano dos de los jurados se abstuvieron de considerar su obra, aduciendo que no eran ni pintura ni escultura. “Son hechos. No es escultura. Ni cajas. Ni pintura. Y menos arquitectura. Me da rabia que la gente diga que es arquitectura. Se ve que no tienen idea sobre eso. (...) No creo, de ninguna manera, en la pintura: ya existió Rembrand, y en Colombia pintan Obregón, Botero, etc”⁸⁴. En un momento en el que los mismos jurados dudaban sobre los límites disciplinarios de los concursos para los que trabajaban, se pone de manifiesto la forma en que las declaraciones de los artistas los distanciaban intencionalmente de lo creado en años y décadas anteriores, al tiempo que proponía la discusión sobre la validez de argumentos críticos y teóricos previos para reflexionar sobre las nuevas manifestaciones plásticas.

Esta postura contra la crítica tradicional y el establecimiento oficial artístico colombiano prevaleció en las respuestas que Salcedo dio a la prensa durante toda su vida, mezclando el humor y al sinsentido con sus dardos afilados; en los textos que escribió años después para periódicos y revistas, tanto con su nombre como bajo seudónimos, dejó clara una brecha insondable. Para muchos críticos no era más que una forma de mantener el

⁸² Serrano.

⁸³ José A. Moreno, “La III Bienal de Arte Americano: “Se Me Hizo Justicia”, Dice Bernardo Salcedo.” *El Tiempo*, October 18, 1966.

⁸⁴ Moreno.

debate en torno suyo, más como una figura problemática que como un generador de discurso. Con respecto al fallo del jurado en el Salón de Artistas del 66, Marta Traba consideró que había sido conservador, tímido y decepcionante para los artistas jóvenes, ya que había otorgado premios a artistas indiscutibles, pero que habían participado con obras “apenas pasables (...) de ninguna manera justifican los premios”⁸⁵. En el texto de Mario Rivero “Nos friegan esos cóndores”, el poeta y crítico envigadeño se refiere a las obras de Salcedo que participaron en el salón. Para Rivero, nadie había podido formular la exigencia de un tiempo nuevo como el joven artista, y no habría vacilado en darle el primer puesto, o incluso el segundo, que fue declarado desierto. El apunte sobre la arquitectura en su obra, citado anteriormente, bien podía ir hacia Rivero, que se refirió en el mismo texto al “instinto arquitectónico” de Salcedo, que lo ponía en condiciones de “resolver problemas plásticos de forma limpia”⁸⁶.

Durante los siguientes años Bernardo Salcedo permaneció fiel a sus cajas blancas, reflexionando de formas diferentes sobre su temática cuando hablaba con los medios y permaneciendo en esa pulcritud generalizada e inmaculada del blanco que se unía a su eterna no-explicación del objeto de su arte. Además, siempre desde el humor, la ironía y el absurdo. “Mis cosas las llaman esculturas porque aquí llaman escultura a todo lo que no se puede enrollar”⁸⁷, decía. Y aunque es posible argumentar que las cajas iniciales se ensamblaron bajo el desconocimiento de los métodos artísticos de las vanguardias o intencionalmente lejos de un discurso retiniano, la postura de Salcedo frente a la técnica se mantuvo. Una de las actitudes personales de Salcedo fue alejarse de que lo asociaran con el *arte conceptual*, haciéndole el quite al término. “Todo lo que hace la gente es conceptual, ya sea arte o cocina”⁸⁸, decía, para restarle importancia y cambiar el tema. Sin embargo, en 1970 su obra *Hectárea de Heno* se configura como precedente de lo que será el *arte conceptual* colombiano y al mismo tiempo crea una de las primeras instalaciones. Siendo

⁸⁵ Camilo Calderón Schrader, *50 Años Del Salón Nacional de Artistas*, ed. Camilo Calderón Schrader, Colcultura (Bogotá, Colombia.: Colcultura, 1990), 141.

⁸⁶ Calderón Schrader, 145.

⁸⁷ Lucas Ospina, “Bernardo Salcedo Contra La Cultura,” *REC, Revista Estudiantil de Arte y Humanidades* 11 (2013): 18.

⁸⁸ Ospina, 18.

una obra difícil de catalogar, las quinientas bolsas numeradas y rellenas de heno fueron amontonadas intencionalmente de forma que el público pudiera interactuar con ellas en la Segunda Bienal de Arte de Coltejer, en Medellín. Además, las bolsas no estaban marcadas de manera estricta, según el mismo Salcedo reconoció en su entrevista a Álvaro Barrios para el libro *Orígenes del Arte Conceptual en Colombia*, publicado en 1999, libro que se convirtió en uno de los primeros en ahondar en la forma en que se desarrolló el arte conceptual en Colombia desde la perspectiva de los artistas que lo vivieron:

Eran como quinientas bolsas. Numeradas así: Había doce “tres”, veinte “cuatros”, cinco “cincos”. Había varios “diecisietes”. Me gustaba mucho ese número. (...) Tenía mucho de happening aquello. No había rigor... científico. (...) Se suponía que la gente se sentara encima, que jugara con eso (...) Se acabó, porque el pasto que usé para llenarlas se pudrió y después yo hice una exposición en Bogotá con las bolsas vacías. Más tarde, las bolsas se botaron⁸⁹.

Hectárea de Heno termina emparentada directamente con los *Espacios Ambientales* de Marta Traba y Álvaro Barrios (fallida exposición de la que hablaremos con detalle más adelante, y que es señalada en reiteradas ocasiones como punto de partida de las instalaciones en Colombia), pero pareció girar más en torno a la misma capacidad de absurdo de Salcedo dentro del medio artístico. Las múltiples interpretaciones que se le dio a la misma iban desde que “el arte es pura paja”⁹⁰, hasta que era una obra relacionada con la reforma agraria de 1961. El texto descriptivo que la acompañaba la obra en la Bienal era el siguiente:

500 sacos plásticos
Llenos de heno seco
Numerados para facilitar su conteo
Apilados para facilitar la circulación del público
Puesto ahí... porque sí
Porque ahí... están
Y no en otra parte⁹¹.

⁸⁹ Barrios, *Orígenes Del Arte Conceptual En Colombia*, 27, 28.

⁹⁰ Katia González Martínez, “Revista de Artes Visuales ERRATA#,” 2 (Bogotá, August 2010), 145.

⁹¹ González Martínez, 145.

Haciendo un cruce entre el anterior texto y la entrevista a Álvaro Barrios, el mismo texto de la exposición parece contradecir una parte de la forma en que se desarrolló la obra: mientras el texto habla de bolsas numeradas para facilitar el conteo, Salcedo recuerda números repetidos simplemente porque le gustaban. De cualquier manera, puede que la contradicción entre la cantidad de veces que se repetían ciertos números (que Salcedo recordaba muy bien para asumir como un accidente) y el enunciado “numerados para facilitar su conteo” no sea más que otra broma del artista; su respuesta ante la pregunta “¿Qué significa su obra?” que aparece consignada en el diario La República, del 3 de mayo de 1970, parece incluso corroborarlo: “Nada, es una hectárea empacada”⁹².

Meses después de la Bienal de Medellín, Salcedo llevó las bolsas vacías de su *Hectárea de Heno* de vuelta a Bogotá para su exposición en la Sala Vásquez Ceballos de la Biblioteca Nacional de Colombia. Las bolsas fueron esparcidas por el piso, mientras las paredes exhibían su más reciente obras: *Planas y Castigos*. La muestra fue difundida en la prensa como “La exposición conceptual de Bernardo Salcedo”⁹³ (porque claramente huirle al término era invocarlo), y constaba de manuscritos a la manera de los tradicionales castigos escolares: planas y operaciones matemáticas interminables. Además, como parte indispensable para entender la estructura de la exposición, los marcos con las planas estaban a la altura de los niños. “No se trata de escandalizar burgueses. Estos, de todos modos, no van a entenderlo. (...) Es un voto de confianza en la juventud, en las nuevas generaciones”, le dijo Salcedo a Beatriz de Vieco, en su reportaje, que cubría la muestra para el periódico *El Tiempo*⁹⁴. Tengamos en cuenta que para 1970, además de algunas pocas revistas especializadas, la prensa y sus magazines eran el medio por excelencia tanto para anunciar las exposiciones y concursos como para publicar las críticas y análisis de estos; aunque los críticos reconocidos de la época escribieron de forma asidua sobre arte en la década anterior, muchos de los periodistas encargados de los textos informativos (que recogían, además de datos generales, las opiniones de los artistas, galeristas o jurados) no

⁹² Sigrid Castañeda, Julien Petit, and Luis Fernando Ramírez, “Tierra de / Por Medio” (Bogotá, Colombia: Red Cultural del Banco de la República, 2019) La República, Bogotá, 3 de mayo de 1970.

⁹³ Beatriz de Vieco, “Exposición Conceptual de Bernardo Salcedo,” *El Tiempo*, November 24, 1970.

⁹⁴ de Vieco.

contaban con un soporte teórico más allá de su formación periodística para ahondar con preguntas que hicieran de sus columnas un espacio de formación de públicos o análisis apropiado, y las escuelas que de periodismo profesionales aparecieron en el país recién en la década de los años cuarenta.



Fig. 3. Bernardo Salcedo (1970) *Planas y Castigos (No todo lo que brilla es oro)*

Las frases de las planas de Salcedo estaban escritas a mano en hojas de cuaderno, pero cada una parecían disimular de manera ingeniosa las ideas personales del autor bajo el ropaje de frases tradicionales de castigo estudiantil: “No todo lo que brilla es oro”, “No debo pasar la noche en blanco” y “El Santo Papa tiene cojones”, además de violentas irrupciones en rojo a manera de calificaciones y notas del profesor. Esta *textualidad* empleada por Salcedo subvierte el que hasta ese momento era terreno exclusivo de la crítica, que utilizaba el texto para decodificar y juzgar las piezas de arte; así, la crítica se ve enfrentada a un discurso inédito. Entre las páginas es posible además reconocer las trampas de las secuencias, típicas del estudiante que quiere encontrar una forma de terminar rápidamente. Al respecto escribe Carlos Arturo Fernández:

Como todo se simplifica cuando se hace en serie, terminábamos fragmentado el texto que se convertía, entonces, en una serie de columnas en sí mismas vacías de sentido (no todo no todo no todo lo que lo que lo que) donde solo sobrevive la idea de la obligación de cumplir el trabajo o de completar el castigo lo más pronto posible. A ello se agregan la calificación y las correcciones del maestro que identifican los errores, señalan las partes faltantes en la extensa retahíla o critican cómo se van perdiendo las líneas horizontales y verticales que debería presentar la repetición. En síntesis, una cantidad enorme de detalles que se remiten a experiencias cotidianas y conocidas, pero que se encuentran muy lejos de los procesos, métodos y técnicas del arte

tradicional, lo que parece bastante lógico por tratarse de un artista como Bernardo Salcedo, uno de los principales representantes del arte conceptual en Colombia⁹⁵.

Fernández pone en evidencia este tipo de trampas, de atajos, y termina por conectarnos con una niñez expuesta a sistemas de aprendizaje ya abolidos, acaso no tan lejanos, pero sí vistos en la actualidad como arcaicos. Este tipo de textos nos acerca a un punto importante en la forma en que las obras que parten originalmente de una idea son interpretadas por la crítica; donde lo formal se convierte en una herramienta de comunicación para el artista que se desliga de lo técnico como fin mismo, el resultado termina siendo, con el paso de los años, revisado por el crítico desde esa misma orilla, buscando en la obra una lectura que sobrepase el trazo y la composición, para adentrarse en busca de la idea. De Vieco, por otra parte, emparentó la obra en su artículo de *El Tiempo* con los *ready-made* de Duchamp (quizá con los *ready-made asistidos*) y se refirió a la dematerialización paulatina del objeto artístico “de modo que el soporte plástico se reduce más y más mientras se hace más amplia la proporción conceptual del mismo”⁹⁶. La construcción completa de estas planas gira en torno a una necesidad que parece cercana a la reflexión sobre la educación infantil, según lo demuestra la misma entrevista, pero abre terreno a la ambigüedad. Al final del artículo, De Vieco señala directamente que Salcedo era crítico en su forma de hablar al respecto: “Prefiere colocarse olímpicamente más allá de todo y en primer lugar de lo que implique cualquier relación con un incierto espíritu de seriedad”⁹⁷. Mientras el texto de Fernández (escrito en 2013) busca la *idea* para analizar la obra y ahondar en el concepto, el artículo de de Vieco (de 1970) tiene un carácter mucho más informativo y descriptivo, con algunos apartes teóricos y de contexto propios de la época.

Por otro lado, las operaciones matemáticas que bautizó *Cuentas* utilizan técnicas similares, pero se internan en la política de su época. En abril de 1970 se realizaron las elecciones para la presidencia de Colombia, que enfrentaban al candidato del Frente

⁹⁵ Carlos Arturo Fernández, “Planas,” *Vivir En El Poblado*, no. Febrero 7 (2013), <https://vivirenelpoblado.com/planas/>.

⁹⁶ de Vieco, “Exposición Conceptual de Bernardo Salcedo.”

⁹⁷ de Vieco.

Nacional, Misael Pastrana Borrero, con Gustavo Rojas Pinilla, General Retirado. Rojas Pinilla pasó la década de los años sesenta sin derechos políticos después de entregar el poder dictatorial en 1957, y sus intereses políticos como representante de la ANAPO lo convertían en el principal enemigo del Frente Nacional. Las noticias de la época hablaban de fraude en las elecciones (que nunca fueron comprobados) y una posible marcha por parte de los seguidores de Rojas Pinilla. El presidente Carlos Lleras Restrepo terminó por decretar el toque de queda⁹⁸. La prensa colombiana estaba tan dividida como las vertientes políticas desde las décadas anteriores, y el manejo editorial de cada medio estaba dictado por el partido político de su simpatía (o el de sus dueños): liberal o conservador; además, el fantasma del comunismo fue usado como excusa constante durante la Guerra Fría, mientras se trató de mantener la simpatía y ayuda norteamericana.

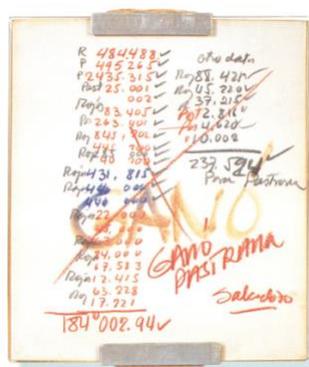


Fig. 4. Bernardo Salcedo (1970) Cuentas. (Técnica mixta, lápiz sobre papel)

Dentro de las tantas ocasiones en las que Salcedo pareció burlarse de la crítica y la prensa se encargó de dejar clara su apatía por lo conceptual y su cercanía con lo lúdico. En la entrevista que le concedió a Álvaro Barrios para su libro *Orígenes del Arte Conceptual en Colombia*, dice:

Era puramente un juego sin ínfulas intelectuales (...) el reto de decirle a la gente: mire, ¡este boleto de caja registradora es una cosa grande, también es un dibujo! Eran

⁹⁸ Señal Memoria, “40 Años de Imágenes e Historia: Crónica Sobre Las Elecciones de 1970” (Colombia, n.d.), <https://www.youtube.com/watch?v=H0Q9fhhWZO8>.

reflexiones que yo mismo me hacía. (A la gente) la molestaban, porque siempre pensaban que se estaban burlando de ellos. Todavía piensan lo mismo⁹⁹.

Salcedo pareció interponerse constantemente entre sus obras y las especulaciones de la crítica sobre el sentido de estas, para que fuera el público mismo quien sacara conclusiones; pero tampoco daba pistas o descripciones directas, sino que se debatía constantemente entre acertijos y juegos de palabras que terminaban por alimentar para la prensa esa imagen de artista problemático y misterioso.



Fig. 5. Bernardo Salcedo (1970) *Primera lección* (Técnica mixta sobre madera)

Su obra *Primera Lección*, presentada poco después de la famosa *Hectárea de Heno*, fue parte del tránsito de Salcedo a nuevas formas de representación después de años de las *Cajas Blancas* de los años sesenta. Fue realizada en 1970, pero expuesta en 1973 en la Bienal de Artes Gráficas de el Museo la Tertulia, de Cali. Obtuvo la Primera Mención y fue un escándalo en cada exposición en la que se presentó después, como seguramente Salcedo tenía previsto. Formalmente, la obra es un rectángulo blanco ubicado de forma vertical sobre el que, de manera gradual y en una secuencia de cinco imágenes descendentes, el escudo de Colombia va desapareciendo, mientras es acompañado de cinco frases: “No hay Cóndores. No hay abundancia. No hay libertad. No hay Canal. No hay Escudo, no hay patria”.

⁹⁹ Álvaro Barrios, *Orígenes Del Arte Conceptual En Colombia*, ed. Fondo Editorial Museo de Antioquia, (Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia, 2011).

Fue realizada originalmente en “cinco vallas de madera de 4,50 x 2,70 metros hechas en una combinación de pintura duco y letraset”¹⁰⁰. Aunque la pieza original (donada por Salcedo al Museo de Arte Moderno de Bogotá) está instalada llevando la secuencia de las frases y del escudo desapareciendo, la idea original era que los paneles fueran distribuidos de forma aleatoria por el espacio de exposición¹⁰¹.

Ver la obra de Salcedo en la pared, en cualquiera de sus versiones o reproducciones, implica repensar la forma en que se educa en Colombia y el papel que los símbolos patrios tienen en esa educación; y lo digo en presente porque las preocupaciones de la generación que vivió después del Frente Nacional, a lo mejor, no dista tanto de esta que ahora cree estar mejor educada que aquella. El gesto de Salcedo no implica tachar el escudo, o burlarse de este y lo que representa, sino más bien hacerlo desaparecer lentamente, «desmaterializarlo», hacer que así se acerque a una verdad más parecida al caos que supuso la reforma agraria de 1968 o, como paralelo, el fracaso de la reforma agraria de 1994¹⁰². Las frases, acompañadas de la desmaterialización gráfica del escudo, se convierten de alguna manera en esa extraña novela que pinta los vicios como son, como escribió Baudelaire en *Los dramas y las novelas honestos*; lejos del arte falso que condena Baudelaire en el texto, *Primera Lección* se acerca a una extraña dicotomía, a una protesta/pregunta alejada del ruido que las caracteriza, y que además se refuerza si pensamos en el carácter y la vida de su creador.

Irónicamente, la pregunta que implica la obra viene, no de uno de los representantes del arte de izquierda como Clemencia Lucena (premiada con mención honorífica en esa edición de la Bienal de Artes Gráficas), sino más bien de una de las caras jóvenes de ese arte colombiano que los militantes tachaban como burgués, un descendiente de un expresidente, con apellidos alemanes, sin afugias económicas y con más preguntas que respuestas; su intención siempre fue poner frente al espectador lo que él mismo se

¹⁰⁰ Margarita Salcedo, “Primera Lección (o La Desaparición Del Escudo),” 2017, <http://www.bernardosalcedo.com/>.

¹⁰¹ Salcedo.

¹⁰² La Reforma Agraria, Ley 160 de 1994, reemplazaba la Ley 135 de 1961. Ambas fallaron de manera estrepitosa por múltiples razones, entre ellas la falta de infraestructura, seguridad y acceso de las propiedades rurales, la falta de competitividad del sector, el analfabetismo y el flujo constante de migraciones del campo a las ciudades.

preguntaba, usando en este caso un medio reconocible por un público no experto en arte, y asumiendo acaso el lugar que otorga la fantasía al novelista que describe Martha Nussbaum en su libro *Justicia Poética, la imaginación literaria: sin un discurso de teoría política o económica*, la obra logra que el espectador curioso se pregunte si ese concepto que aprendió en la escuela es tan tangible, tan real y completo, o sí, por el contrario, parece diluirse en la realidad¹⁰³.

En la bienal de 1973 poco se habló realmente de política, y es posible que el mismo Salcedo no pretendiera hacerlo, rehuendo como siempre las preguntas serias y contestando con humor negro. Ante estas obras de Salcedo, referirnos a la desmaterialización del objeto (término acuñado por Lucy Lippard) sería poco preciso. Nos encontramos, más bien, ante la desmaterialización de una tradición pictórica o escultórica, porque la obra, en cuanto objeto, existe, solo que es replicable, donde y cuando sea necesario. No hablamos ya de las *Cajas Blancas*, que tanto dudaron en clasificar como escultura o pintura, pero tampoco son las secuencias de instrucciones que inundaron el arte Norteamericano, o gestos en sí mismos registrados para la posteridad por la fotografía o el video; es más bien una desacralización de lo que se había llamado «arte» hasta esa época en Colombia. Según Lippard “el arte conceptual significa una obra en la que la idea tiene una suma importancia y la forma es secundaria”¹⁰⁴; fue así como las nuevas formas de representación de una idea se sumaron a las ya reconocidas por las artes plásticas en el panorama mundial. Mientras el libro de Lippard *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico* se centró en documentar las manifestaciones conceptuales entre 1966 y 1972 (principalmente en Estados Unidos), de forma paralela se venía gestando en Colombia un movimiento que no respondía a las mismas necesidades de estos artistas y poco o nada conocía los referentes contemporáneos de Norteamérica y Europa. En el caso particular de los artistas de cuya recepción trata este trabajo (Bernardo Salcedo, Álvaro Barrios y Juan Camilo Uribe), podemos decir que construyeron un universo particular de expresión que

¹⁰³ Martha Craven Nussbaum, *Justicia Poética: La Imaginación Literaria y La Vida Pública, Paper Knowledge . Toward a Media History of Documents* (Barcelona, España: Editorial Andrés Bello, 1995), 26.

¹⁰⁴ Lucy R. Lippard, *Seis Años: La Desmaterialización Del Objeto Artístico de 1966 a 1972* (Madrid: Ediciones AKAL, S.A., 2004).

fue después comparado con el Arte Pop y el Arte Conceptual, aun cuando sus raíces y necesidades eran distintas y que todos manifestaron en reiteradas ocasiones su distanciamiento con estos movimientos.

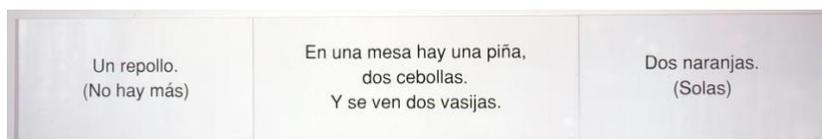


Fig. 6. Bernardo Salcedo (1972) *Bodegones* (Técnica mixta sobre madera)

En *Bodegones Textuales* (que presentó para la Bienal Iberoamericana de Arte de Coltejer de 1972, en Medellín), Salcedo parte del uso de textos como representación, donde las palabras reemplazan a los objetos y al tiempo los describen. Durante las entrevistas alrededor de la Bienal, mantuvo siempre que su obra no era conceptual porque él no había abandonado la idea estética, “ya se trate de mis baúles, bodegones y más aún de las cajas”¹⁰⁵, pero alejarse del término en entrevistas o columnas de opinión bajo seudónimos nunca le sirvió realmente para que se dejara de lado. El germen de lo conceptual estaba ya tanto en la prensa como en el lenguaje de los museos nacionales (el mismo cambio en el lenguaje que nos llevó de *espacio ambiental* a *instalación*), y las obras de Salcedo se inscribían bajo modelos no convencionales de producción artística, con la utilización de la idea como punto de partida para la construcción de objetos de difícil inscripción en los estándares de pintura y escultura, conceptualización para la elaboración de obras efímeras de múltiple significación o uso de lo textual en formatos como el de los bodegones. Estos casos particulares nos servirán como base para construir un análisis general de la forma en que las manifestaciones plásticas que se gestaron en la época se vieron, no solo descritas y analizadas, sino también impulsadas por una crítica que asumió otras tareas importantes durante la siguiente década.

¹⁰⁵ María Mercedes Herrera Buitrago, *Emergencia Del Arte Conceptual En Colombia (1968-1982)*, Primera Ed (Bogotá, Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2011), 94.

3.2. Álvaro Barrios: Deshacerse de la técnica, para abrazarla de nuevo

Álvaro Barrios nació en Cartagena el 17 de octubre de 1945 pero se considera barranquillero, donde vive desde los 6 años. Ingresó a los ocho años a la Escuela de Bellas Artes de Barranquilla y se mantuvo en ella durante toda su época de bachillerato y los tres primeros años de arquitectura que alcanzó a cursar en la Universidad del Atlántico bajo la tutela de maestra Freda Sargent, que se encargó de enseñarle la técnica de la acuarela.



Fig. 7. Álvaro Barrios (1959) Sin Título (Cuadernos, dibujos sobre papel)

Su búsqueda personal lo llevó a admirar las obras de Pedro Alcántara (un artista caleño poco mayor que él, pionero de la neofiguración en Colombia y que estaba directamente relacionado con el movimiento nadaísta) y Norman Mejía (ganador del Primer Premio del Salón Nacional de 1965, oriundo de Puerto Colombia, Atlántico, y con una preocupación especial por la situación social y el conflicto colombiano¹⁰⁶). Para Barrios, había cierta torpeza intencional en el trazo de Pedro Alcántara y Norman Mejía; en su intento por conseguir un trazo similar utilizó su mano menos hábil, la izquierda, en algunas partes de sus dibujos¹⁰⁷. Ambos artistas aparecen nombrados en el catálogo de la exposición *Los que son*, realizada por Marta Traba entre el 3 y el 16 de mayo de 1968, vinculando a

¹⁰⁶ Paul Yeison Moreno Torres, “El Valor Estético de La Idea - Los Años Setenta y La Génesis de Un Nuevo Paradigma Estético En Colombia.” (Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2015), 44.

¹⁰⁷ Álvaro Barrios, “Conversatorio Álvaro Barrios - Vida y Obra,” Universidad de los Andes, 2019, <https://facartes.uniandes.edu.co/arte/video-conversatorio-alvaro-barrios-vida-y-obra/>.

través de esta exposición a los artistas de la nueva generación. El texto de Traba en el catálogo resalta que Alcántara era “un dibujante excepcional que logra expresar con su línea la visión desgarrada y alucinante de un mundo en Crisis. Abre ese mundo como un quiste y examina sin atenuantes sus enfermedades morales y físicas, sostenido por un duro sentido crítico”¹⁰⁸, mientras Mejía y Luis Caballero eran “las figuras más poderosas del arte nacional”¹⁰⁹. Esta intención de *desdibujar* su capacidad técnica es constantemente citada por Barrios en las entrevistas en las que habla de sus inicios. Su paso por la escuela de Bellas Artes desde temprana edad le permitió solucionar aspectos técnicos en varias técnicas, y en muchas ocasiones las menciona como limitantes artísticas que debió superar.

Sus primeras exposiciones datan de 1965: primero en la Galería Casa de Don Benito, en Cartagena; luego en la Galería Picasso en Medellín y meses después en la Casa de la Cultura de Manizales. Las primeras obras del artista que hicieron que apareciera en el panorama nacional fueron en técnicas mixtas, llenas de comics y collages que unían imágenes de personajes de época con intervenciones en tinta china, además de cubiertas en goma mezclada con té que pretendían imitar el color del sepia, que lograba una sensación de papiro antiguo y ha demostrado soportar el paso de los años¹¹⁰. Al respecto, Barrios comentó:

En 1965 yo estaba interesado especialmente en el sentido de nostalgia que me transmitían las tiras cómicas y fue entonces cuando realicé mis primeros collages con imágenes del mundo de Dick Tracy, pasión que algunos atribuyeron al “espíritu de la época” que en aquellos días se llamaba “pop art”. Realmente se trataba de la prolongación de una infancia durante la cual seleccioné unas doscientas aventuras recortadas de los diarios, reunidas en forma de rollos, numeradas, fechadas y coloreadas a mano¹¹¹.

El uso del comic como «medio» e hilo conductor de parte de su obra será una constante. Incluso a la fecha, Barrios continúa utilizando las viñetas y los personajes caricaturizados, uniéndolo a otros elementos que constituirán el corpus general de su obra,

¹⁰⁸ Marta Traba, “Los Que Son,” *International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston* (BOGOTÁ, 1968), 4.

¹⁰⁹ Traba, 4.

¹¹⁰ Barrios, “Conversatorio Álvaro Barrios - Vida y Obra.”

¹¹¹ Luis Germán Duque Patiño, “Álvaro Barrios: Luna, Estrella, Sueños & Basura” (Bogotá, Colombia: Galería Duque Arango, 2018), 58.

como Duchamp o San Sebastián martirizado. Estas aproximaciones a un lenguaje propio durante los primeros años de la década de 1960 lo acercaron a círculos poéticos y literarios (donde conoció el existencialismo y la poesía *Beatnik*). El mismo año de sus primeras exposiciones (1965) envió a la revista mexicana *El Corno Emplumado* varios dibujos, que fueron publicados junto a los poemas del nicaragüense Ernesto Cardenal. La revista tenía las direcciones de los colaboradores y Barrios terminó por entablar una amistad por correspondencia con el poeta nadaísta colombiano Gonzalo Arango, después que este lo contactara. Arango era amigo del poeta Eduardo Cote Lamus, que estaba casado con la galerista Alicia Baráibar, y de los intercambios de cartas nació la idea de organizar una exposición de Barrios en la Galería Colseguros, que terminó por realizarse en octubre de 1966¹¹². Precisamente uno de esos collages, titulado *Comedia (1965)*, ganó el segundo puesto en el Tributo de los Artistas Colombianos a Dante, donde Bernardo Salcedo ganó el primer premio. El episodio tendría repercusiones notables en su vida.

Sobre las obras posteriores a *Comedia (1965)* Barrios insistió en que su actitud avanzada en relación con el arte se afianzó gracias a un contacto con el Nuevo Realismo en su viaje a Europa, más que con corrientes de Estados Unidos, admitiendo ser influenciado por la cultura pop, distinta del movimiento artístico¹¹³. Este Nuevo Realismo nace a partir del manifiesto redactado por Pierre Restany y firmado entre, otros por Yves Klein, Jean Tinguely y Jacques Villeglé, y se inscribía en las vanguardias de los años sesenta, compartiendo el panorama de la década con el Arte Pop pero asumiendo un papel crítico frente al consumismo; con fronteras bastante difusas cuando se comparan las obras de los artistas que habían firmado el manifiesto inicial, comparten una base común: la apropiación de la realidad, el ensamblaje y la integración de objetos como material constitutivo del arte, además de la apropiación de los elementos naturales¹¹⁴.

Tras el concurso de la embajada Italiana, Barrios se dio cuenta de que había tenido una confusión con el premio; en lugar de un viaje a Italia a estudiar artes se había ganado,

¹¹² Barrios, *Orígenes Del Arte Conceptual En Colombia*, 16.

¹¹³ María Wills, *Los Cuatro Evangelistas*, Primera Ed (Bogotá, Colombia: Editorial Planeta Colombia S. A., 2018), 59, 60.

¹¹⁴ Sophie Duplaix, "El Nuevo Realismo" (Málaga: Centre Pompidou, 2016), 3.

por su segundo puesto, tres mil pesos, dinero que no le alcanzaba para el pasaje a Italia. Sin embargo, el Cónsul de Italia en Barranquilla le ofreció ayuda para matricularse en una universidad y viajar, ya que la Italian Line (Sociedad de Navegación Italiana) ofrecía el tiquete de regreso gratis si estudiaba por más de tres meses en el país.



Fig. 8. Álvaro Barrios (1965) *Comedia* (Collage)

Después de la exposición en la Galería Colsubsidio, Barrios había conocido a la crítica de arte y escritora Marta Traba, que lo invitó a exponer en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Para fortuna de Barrios, la exposición logró vender varias de las piezas y Marta Traba terminó enviándole el dinero a Italia para su mantenimiento. Estudió los primeros tres meses obligatorios en Perugia, en la Università Italiana per Stranieri, y los siguientes años estudió en Venecia Historia del Arte con Giulio Carlo Argan en la Fondazione Giorgio Cini ¹¹⁵, lo que le serviría no solo para ejercer como profesor de Historia del Arte en Barranquilla a su regreso a Colombia, sino también para entender los cambios que fueron gestándose en el arte durante la posguerra en Europa. Argan, su maestro, fue un gran defensor del arte abstracto y de la arquitectura moderna, además de desempeñar un papel destacado en el debate sobre el desarrollo de las corrientes más modernas: del Arte Informal al Arte Gestáltico, del Arte Pop al Arte Povera, hasta la elaboración de la tesis sobre la “muerte del arte”¹¹⁶; esta cercanía con las corrientes más innovadoras del arte durante sus clases dejó una profunda huella en Barrios.

¹¹⁵ Barrios, *Orígenes Del Arte Conceptual En Colombia*, 148.

¹¹⁶ Associazione Bianchi Bandinelli, “Giulio Carlo Argan,” Istituto di studi, ricerche e formazione Ranuccio Bianchi Bandinelli, 2021, <http://www.bianchibandinelli.it/associazione/giulio-carlo-argan/>.

Las piezas de Barrios mutaron a través de los años, no solo por la educación que recibió en Italia, sino también por su relación y constantes tertulias con Marta Traba, así como con otros artistas jóvenes al regresar a Colombia, además de lo inevitable que resulta la búsqueda de un artista joven. Para el mismo Barrios, el uso del «cómico» estaba ligado a un apego adolescente con los personajes que lo acompañaron durante su crecimiento, como Superman o Dick Tracy¹¹⁷; sin embargo, piezas como *Pasatiempo con luz intermitente (1968)*, que realizó para la exposición *Espacios Ambientales* señalan ya un primer cambio de dirección. *Espacios Ambientales* se inspiró en una gran exposición realizada en 1967 en Foligno, Italia, llamada *Lo Spazio dell'immagine (El Espacio de la Imagen)*, en la que participaron Michelangelo Pistoletto, Mario Ceroli y Ettore Innocente. En palabras del artista Gino Marotta:

La sede fue el histórico e incomparable Palazzo Trinci en el corazón de Foligno; en los pasillos y escaleras, logias y pasarelas, se construyeron habitaciones diseñadas por los arquitectos Lanfranco Radi y Fabrizio Bruno en estrecha colaboración con cada uno de los artistas que, según mi intuición, fueron invitados a animar esos espacios con una intervención que no incluyó la mera exhibición de pinturas y esculturas sino la ocupación de habitaciones individuales según su idea personal del espacio¹¹⁸.

Barrios había asistido y quedó gratamente impresionado con la ruptura de los límites entre pintura y escultura en las obras, además de la forma como el público se veía inmerso en ellas¹¹⁹. Al llegar a Colombia en 1968 comentó la idea con Marta Traba y decidieron invitar a otros artistas jóvenes y realizar una exposición en el Museo de Arte Moderno que acogiera esos nuevos lenguajes. La llamaron *Espacios Ambientales* y fue, sin pensarlo, su primer acto de curaduría, y precisamente junto a Marta Traba¹²⁰.

La exposición fue instalada, pero nunca se abrió al público pues fue vandalizada por Iván Ramírez y Pedro Berbesi, estudiantes ambos de la Universidad Nacional que fueron sorprendidos por los guardias de seguridad. En ese momento el museo estaba ubicando

¹¹⁷ Barrios, "Conversatorio Álvaro Barrios - Vida y Obra."

¹¹⁸ Gino Marotta, "Gino Marotta. 'El Espacio de La Imagen' y Otras Historias de Umbría.," *Centro Italiano de Arte Contemporáneo*, n.d., <http://www.centroitalianoartecontemporanea.com/?act=sezioni&id=libera4>.

¹¹⁹ Barrios, *Orígenes Del Arte Conceptual En Colombia*, 64.

¹²⁰ Wills, *Los Cuatro Evangelistas*, 74.

dentro de la universidad, y los estudiantes adeptos a las izquierdas más radicales exigían “un arte para el pueblo y no para los burgueses”¹²¹. Destruyeron la obra de Barrios, ubicada en el tercer piso, y la de Víctor Celso Muñoz, un modesto obrero del sur de la ciudad que había trabajado durante tres años en la realización de una maqueta de Bogotá de cerca de diez y seis metros cuadrados. Solo quienes la vieron durante el proceso de montaje lograron sacar algunos registros de exposición completa. Barrios describe así *Pasatiempo con luz intermitente*:

Mi obra ocupaba el tercer piso del museo. El público entraba a una especie de auditorio pintado todo de rojo –paredes, pisos, techo, silletería, luces, etc. –, en cuyo escenario un par de manos colocadas en el espaldar de una silla daban la impresión de recortar, con tijeras, una cinta de papel hecha con tiras cómicas de prensa, enrolladas formando una gran esfera de tres metros de diámetro. En los espaldares de las sillas, focos rojos con luz intermitente, daban la sensación de aplaudir un espectáculo imaginario¹²².

A mí no me parece que haya sido una obra extraordinaria, y su nombre, *Pasatiempo con luz intermitente* es pertinente, porque al fin de cuentas fue un poco eso, un pasatiempo, aunque no me lo propuse así. Lo importante fue haber vivido esa experiencia, pues me probé a mí mismo que podía darle preeminencia a una idea, aunque fuera una idea tonta. Eso me ayudó a madurar¹²³.

El tono de Barrios, más que condescendiente consigo mismo y con la obra, parece apuntar hacia la necesidad que tuvo de experimentar después de sus estudios en Italia, de forzar los límites de la representación que había respetado hasta ese momento. Por supuesto, sus obras posteriores emplearon métodos y enfoques completamente diferentes, y *Pasatiempo con luz intermitente* se convirtió en una excepción que ejemplificó un momento particular de la historia. De manera anecdótica, el artículo que Marta Traba escribió para sobre la exposición fue publicado después de la destrucción de las piezas y la cancelación del evento. El artículo hizo parte del *Magazín Dominical de El Espectador*:

La exposición que a mi juicio será el acontecimiento más sobresaliente del año (...) cuando los espectadores indignados o divertidos pregunten su eterno ‘qué es esto’, pidiendo que se les defina, como en el ABC, ‘esto es pintura’, ‘esto es escultura’, ‘esto

¹²¹ Barrios, *Orígenes Del Arte Conceptual En Colombia*, 18.

¹²² Barrios, 19.

¹²³ Barrios, 65.

es una vaca', 'esto es una mariposa', ya no se podrá decir más eso. Se pretende, por el contrario, demostrar: 1°) Que lo que busca el espectador en el arte actual, nunca lo encontrará; y 2°) Que encontrará todo lo que no busca y que ni siquiera sospechaba que existía¹²⁴.



Fig. 9. Álvaro Barrios (1968) *Pasatiempo con luz intermitente (Instalación)*(Réplica)

Ese impulso que Traba pretendió dar a la exposición desde su artículo en la prensa nos muestra de alguna manera la dirección en la que procuraba llevar las exposiciones de arte joven en Bogotá, aún cuando la idea fuera traída por Barrios desde Italia, y está directamente ligado con su compromiso con la formación de públicos. Romper con el orden establecido desde el interior del Museo de Arte Moderno (que como entidad estaba encargado de dirigir el rumbo de lo que ocurriría en el panorama del arte joven más que de exhibir colecciones antiguas) iba de la mano con lo ocurrido años atrás en la exposición *Los que no fueron a México*, de 1959, que presentó a los artistas modernistas que marcarían el panorama de la siguiente década.

En la muestra participó también, con un gesto, Bernardo Salcedo: firmó un baño del lugar, al que se le puso una placa junto a la puerta para que pudiera ser identificado como obra. También participaron Feliza Bursztyn, Santiago Cárdenas y Ana Mercedes Hoyos, que ganó el premio principal, ofrecido por la coleccionista Lia de Ganitsky. La exposición, aún sin ver la luz pública más que por el artículo de Marta Traba y las pocas fotos que se tomaron durante el montaje, tocó algunos puntos específicos nunca vistos en Colombia además de abordar temas e inquietudes que Barrios traía desde Europa. Según Barrios, muchos de los

¹²⁴ Marta Traba, "Recordando Con Ira," *El Espectador, Magazin Dominical*, December 15, 1968.

artistas invitados a *Espacios Ambientales* lo asumieron como “un mal chiste”, entre ellos Beatriz González, y otros lo tomaron con poca seriedad, como Fernando Martínez Sanabria (“el Chuli”)¹²⁵; es claro que, más que una forma novedosa de exposición de obras tradicionales, para muchos de los artistas invitados el concepto general de la exposición era completamente ajeno. Aún así, del mismo modo en que Marotta describió la forma en que los artistas asumieron el uso del espacio en *Lo Spazio dell’immagine*, en *Espacios Ambientales* cada artista seleccionó un lugar y desarrolló su obra en torno a este, incluyendo la ficha de Martínez Sanabria que titulaba *Nada* su sala vacía, o el baño que firmó Salcedo. De hecho, el mismo Barrios pensaba que el baño parecía una de sus cajas blancas, pero de tamaño humano¹²⁶.

Parece interesante (y acaso revelador) que la que se registra como la primera aproximación a lo que se conocerá con el cambio de década como *instalación* (ya no como *espacio ambiental*) no haya visto la luz más que por registros fotográficos desprevenidos y el artículo del *Magazín* de *El Espectador*, y se conserve en la memoria como una exposición que nunca fue, acaso como una negación a su propia no objetualidad. Más allá de si el motivo de su regreso a Barranquilla el año siguiente fue o no el atentado contra la exposición, las posturas de Barrios tomaban ya forma no solo desde su obra, sino también desde los conocimientos adquiridos en Italia sobre historia del arte. Aunque empezaba a ser reconocido era aún temprano en su carrera y sus estudios lo acercaron a movimientos como el Arte Pop ya desde una vertiente más teórica; además, esa primera aproximación a la curaduría y a la academia derivarían más adelante en una multiplicidad de inclinaciones, que desarrollaría en la siguiente década en el Caribe.

En abril de 1969 Barrios participó en el XX Salón de Artistas Nacionales. Después de ganar el segundo puesto en el Dante, estudiar en Italia y exponer en múltiples oportunidades estaba entrando ya en consideración de los medios y la crítica. Sin embargo, todo alrededor de Salón fue complejo. Como nueva medida, la admisión y calificación de las piezas del Salón se unificó bajo un “Gran Jurado”, conformado por Kynaston McShine,

¹²⁵ Wills, *Los Cuatro Evangelistas*, 74.

¹²⁶ Wills, 75.

asesor asociado del Museo de Arte Moderno de Nueva York, por el pintor nicaragüense Armando Morales y por el pintor colombiano Santiago Cárdenas, profesor de la Universidad Nacional y de la Universidad de Los Andes.

La crítica por parte de Marta Traba hacia el salón fue fuerte, y se desarrolló bajo hechos particulares y después de renunciar a la dirección del Museo de Arte Moderno, que para aquel entonces pertenecía a la Universidad Nacional. Uno de los detonantes de la renuncia fue precisamente la negativa del entonces rector Jorge Méndez Munar a que se realizara en el Museo una exposición paralela a la del Salón Nacional, que pretendía mostrar “el valor artístico de los trabajos de quienes no habían sido seleccionados para el evento cuestionado, como Feliza Bursztyn, Beatriz González y Ana Mercedes Hoyos, entre otros respaldados por la institución”¹²⁷. Traba pretendía, además, defender la autonomía del Museo frente a la institución. Desafortunadamente, su artículo se publicó once días después de la inauguración del salón, y ya mucho se había dicho por parte de los protagonistas, tanto a favor como en contra.

El jurado declaró fuera de concurso a las obras *El rapto*, *Fusilamiento*, *Separación* y *Uno es producto del otro* de Granada y a *Pintura I insignia* y *Pintura II elementos para un símbolo* de Manuel Hernández. Los premios se distribuyeron de la siguiente manera: el primer premio a *Ingeniería de la Visión*, tríptico de Carlos Rojas; el segundo premio, a las obras *Hay que creer que las maquinitas no se oxidan* y *Después de todo no importa que se oxiden* de la estudiante de último año de Bellas Artes de la Universidad Nacional Yolanda Pineda; y abrió una categoría nueva de premiación llamada Premio Especial de la Sociedad Colombiana de Artes Plásticas a las obras *Tarjeta Rosada* y *Tarjeta Sepia* de Álvaro Barrios. Las tarjetas de Barrios aparecen como un nuevo periodo. Son, como él mismo las llama, cajas en las que hace alusión a obras de arte famosas e interviniéndolas con gran cantidad de técnicas, que van desde el dibujo hasta el collage con objetos¹²⁸. Con el tiempo, las cajas abordarían obsesiones propias del artista como *El Martirio de San Sebastián* y los cómics,

¹²⁷ María Mercedes Herrera Buitrago, “XX salón de artistas nacionales vs. salón nacional 1969: botín de guerra entre sociedad colombiana de artes plásticas y museo de arte moderno”, *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte* 5, núm. 7 (2011). 125, <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/3543>.

¹²⁸ Barrios, “Conversatorio Álvaro Barrios - Vida y Obra.”

además de contar con artilugios de iluminación interna y aumentar su tamaño considerablemente.



Fig. 10. Álvaro Barrios (1969) *Tarjeta rosa* y *Tarjeta Sepia* (Cajas de madera con dibujos en grafito, tinta china y lápiz de color)

Las menciones de honor otorgadas fueron tres: a David Manzur, por sus obras *Ciencia Ficción* y *Objeto volador no identificado*, a Ofelia Rodríguez por sus obras *Compenetración I* y *Compenetración II*, y a Nirma Zárate por su obra *El último viaje*. Más allá de los comentarios de Marta Traba en contra de las obras premiadas (y que hubo una gran cantidad de comentarios en contra de su grupo de preferidos), Barrios escribió al Ministerio de Educación para que no exhibieran sus obras. La opinión de Barrios, publicada en el periódico *El Tiempo*, aparece consignada en un artículo de María Mercedes Herrera sobre el Salón de Artistas Nacionales:

Como artista serio que soy no puedo prestar mi concurso a esta farsa de carnaval en la que los premios fueron adjudicados a capricho, excluyendo muy sospechosamente a los artistas que realmente cuentan hoy en el país. Ha sido tan obvia la equivocación del jurado, que considero denigrante que mis obras se exhiban en el XX Salón¹²⁹.

La Sociedad Colombiana de Artes Plásticas le retiró a Barrios la mención y el premio (un viaje a México por tres meses, con tiquetes y gastos pagos) tras los comentarios a la prensa. En la entrevista se refería directamente al premio que había sido otorgado al tríptico de Carlos Rojas, en lugar de premiar la obra de Beatriz González. Lo interesante del caso es que Beatriz González declaró ante la prensa que los jurados “habían juzgado en

¹²⁹ Barrios, citado por: Herrera Buitrago, “XX Salón de Artistas Nacionales vs. Salón Nacional 1969: Botín de Guerra Entre Sociedad Colombiana de Artes Plásticas y Museo de Arte Moderno,” 133.

libertad y que no tenían por qué haberla escogido para el evento”¹³⁰. El día siguiente a la inauguración del Salón, y ante la negativa del Ministerio a retirar las obras, Barrios se presentó en compañía de Bernardo Salcedo y cubrieron sus obras con telas negras. David Manzur tampoco recibió su mención, llevando consigo una carta de renuncia que pretendía leer allí¹³¹.

Alrededor de la inauguración del Salón se tejió toda una red de artículos, tanto por parte de la crítica especializada en arte como desde los periodistas cercanos a los temas culturales, como Alegre Levy o Andrés Alzate, además de la respuesta de Bernardo Salcedo bajo el seudónimo *El Doctor Trueno* y los múltiples artículos de Marta Traba, escritos a manera de novela policiaca de tres artículos a través de pistas, que iban de la uno a la seis; de nuevo nos encontramos con la importancia de la prensa en cómo se propagaban, validaban o polemizaban las ideas para la década de los años sesenta en Colombia, y la forma en que estas polémicas y cruces de ideas terminaron por enriquecer el panorama artístico, si tenemos en cuenta que de esta manera defendieron sus perspectivas con ahínco (entre muchos otros) Marta Traba, Bernardo Salcedo, el pintor Carlos Granada, jefe de la Sección de Artes Plásticas de la Universidad Nacional, el artista y escritor cubano Galaor Carbonell y el profesor español Francisco Gil Tovar. Gran parte de la crítica del profesor Gil Tovar en su artículo “Está bien o está mal: lo mismo da (es otro salón)” para la *Revista Javeriana* da cuenta de un gran problema de ese Salón como institución, la “técnica”:

Cuando lo que debe constituir prueba periódica del pulso artístico de un país no es aún actividad bien institucionalizada y madura, suele resolverse en una cadena de zarandeos que, si bien tienen la virtud de animar el cotarro, no pueden alcanzar metas ni solidificar anteriores actitudes. (...) Y si no reflejan a menudo más que aspectos frívolos y piruetas circenses de nuestro ‘homo estéticus’ es porque no habrá más qué reflejar: porque los salones en cuestión sirven ante todo como espejo. (...) Se percibe en este una particular pobreza de la que antes se había salvado: es la pobreza técnica y procedimental que muestran a ojos vistas algunas de las obras.

(...) Algunos expositores siguen siendo consecuentes con sus proposiciones anteriores. Son también los mejores en el aspecto técnico y en el dominio de su oficio, al punto de que rozan peligrosamente los lindes de la artesanía. Se elevan a primera vista sobre

¹³⁰ Herrera Buitrago, 131.

¹³¹ Herrera Buitrago, 133.

el conjunto, en virtud de todo ello, las obras de Salcedo, de Manzur, de Barrios, de Alcántara, de Hernández, de Herrán y de Rayo¹³².

Para Gil Tovar, las políticas del Salón llevaron a muchos de los estudiantes de los últimos semestres de Bellas Artes y de la Facultad de Artes Universidad Nacional no solo a participar, sino a terminar siendo expuestos aun con evidentes fallas técnicas; sin embargo, señala que en el extremo opuesto de la técnica (donde se encuentran los artistas más consagrados, y donde ubica también Salcedo y Barrios) se corre el riesgo de recaer en “la artesanía”. Mario Rivero, el poeta envigadeño que en esos años trabajaba para la prensa capitalina, escribió una reseña del Salón para el periódico *El Tiempo* más centrada en los jurados, que fue publicada el 25 de mayo de 1969, fecha en la que se cerraba oficialmente la exposición en la Biblioteca Luis Ángel Arango. La postura de Rivero asumía que los jurados, a quienes llamó «jueces importados», eran completamente ajenos a nuestro medio plástico como para premiar de manera acertada:

No pueden ver muy bien dónde y cómo pueden meter el pie, como en el caso actual, premiando a ras de trabajo manual, mecánico, ejerciendo su integridad plástica como un descarnado magisterio, más que como una alta y libre propiciación de valores plásticos. Porque en pintura como en literatura, el genio creador -ese chispazo, ese momento de extrema lucidez o gracia- existe o no existe, y el ambiente puede estimularlo o desalentarlo, y premio de la importancia de este patrocinado por Propal, merecía desde luego un destino más alto, que su adjudicación a un pintor tan corto de originalidad como Carlos Rojas, y que no ha encontrado todavía su rumbo¹³³.

A pesar de la gran variedad de perspectivas que pueden leerse en los artículos de la época, las posturas parecen enfocarse directamente en el Salón como institución y en los jurados que fueron escogidos para esta primera versión bajo la reforma administrativa del presidente Carlos Lleras Restrepo, y la creación del Instituto Colombiano de Cultura; en palabras de Camilo Calderón Schrader, “aun los críticos menos apasionados convinieron en aceptar que este salón había sido para principiantes”¹³⁴.

¹³² Gil Tovar, citado por Calderón Schrader, *50 Años Del Salón Nacional de Artistas*, 162, 163.

¹³³ Rivero, citado por Calderón Schrader, 164.

¹³⁴ Calderón Schrader, 156.

Desde el año de 1970 Barrios se convirtió en docente de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la Atlántico y en la Escuela de Bellas Artes de Barranquilla. Durante el correr de la década Barrios recalca, además de en sus técnicas ya reconocidas, en la fabricación de objetos; aparecen obras como las cajas de sus *Tarjeta Roja* y *Tarjeta Sepia*, instalaciones y numerosas obras en torno a la figura de «El Martirio de San Sebastián». La educación que recibió en Italia lo acercó a las narrativas de la época (que en Colombia aparecían como algo lejano aún) y le permitió reconocer y romper los límites del soporte en busca de nuevas formas de expresividad, hecho que lo llevó a múltiples bienales durante la década.

En el caso de *El mar Caribe* (1971), escogida para representar a Colombia en la VII Bienal de París, Barrios plantea la obra como una instalación de serigrafías azules, colgadas en cuerdas a la manera de tendederos de ropa con pequeños ganchos de madera, en las que las serigrafías ondean de manera libre e independiente. Las serigrafías operan como una especie de cartografía marítima, que da volumen y espacio a la sensación atrapada en la dimensión de los mares en los mapas y libros: latitud y longitud. El original de *El mar caribe* fue destruido de manera accidental a su regreso de la Bienal de París. En el catálogo y afiche de la bienal explican: “nacida en un medio de tradición pictórica, la obra de Barrios se explica a través de una serie de factores históricos, en el interior del desarrollo del arte colombiano de los 30 últimos”¹³⁵. El mismo Barrios considera la obra como una de sus obras más maduras¹³⁶.



Fig. 11. Álvaro Barrios (1971) *El mar Caribe* (replica) (Serigrafías)

¹³⁵ Duque Patiño, “Álvaro Barrios: Luna, Estrella, Sueños & Basura,” 61.

¹³⁶ Barrios, *Orígenes Del Arte Conceptual En Colombia*, 67.

Variantes de la misma instalación fueron expuestas años después y de múltiples formas, enfatizando un fragmento de mar específico en conflicto: *El mar Caribe de Puerto Rico* (por su posición como “estado libre asociado”), *El mar que separa a Cuba de los Estados Unidos y el que la une a América Latina* y *El mar de las Malvinas*. En 2013, para la retrospectiva *La Leyenda del Sueño*, ya bajo el nombre de *El Mar de Cristóbal Colón*, en la que el anverso de las caras azules era rojo, y la pared del fondo tenía un pequeño cuadro con la cartografía del Mar Caribe. El significado nostálgico de la obra original termina mutando a una protesta anticolonialista en cada una de sus versiones posteriores, algo poco visto en el grueso de la obra de Barrios.

En 1972, Barrios se encontraba trabajando para la Agencia de Publicidad Sonovista de Fernando Dávila López, en Barranquilla, donde se le encargó una campaña para Café Puro Almendra Tropical. La idea era lograr tres ilustraciones que representaran a tres generaciones distintas, y que saldrían en tres periódicos distintos de la ciudad. Según contó Barrios en una entrevista personal a Albeiro Arias, “accedió a realizar los dibujos, pero no a firmarlos, pues esto implicaba un beneficio para dicha empresa de su nombre como artista. Si ellos deseaban su firma deberían pagar un costo adicional”¹³⁷. Esto lo llevó a una serie de reflexiones alrededor de la firma como validación, y si era posible considerar o no la serigrafía como grabado. Tras reflexionar al respecto con dos de sus amigos, el periodista Julio Roca Baena y el director del *Diario El Caribe*, Álvaro Cepeda Samudio, decidió firmar solo aquellos que le fueran presentados para tal fin. El primer *Grabado Popular* concebido con ese fin específico salió en 1974, en el *Diario El Caribe*.

¹³⁷ Albeiro Arias, “Los Grabados Populares de Álvaro Barrios y Su Relación Con Los Ready-Made de Marcel Duchamp,” *Calle 14 Revista de Investigación En El Campo Del Arte* 14, no. 26 (2019): 296–312, <https://doi.org/10.14483/21450706.15014>.

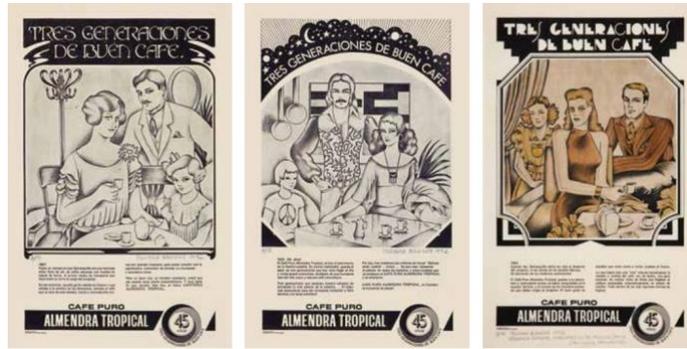


Fig. 12. Álvaro Barrios. *Tres generaciones de buen café* (1972). Primera serie de *Grabados populares* (tercer grabado intervenido con acuarela). Publicados por el *Diario del Caribe*, *El Nacional* y *El Herald*, Barranquilla.

Los *Grabados Populares* obedecen a una aproximación de Barrios a dos puntos importantes (aunque su impulso inicial naciera de la realización de un encargo publicitario): la firma del artista como validación de una obra y la consideración o no de las impresiones masivas a través de la prensa como una forma de grabado. Serrano escribiría al respecto, en el catálogo de la exposición *Álvaro Barrios* de 1977, que los grabados cuestionaban “la pretendida exclusividad de las obras de arte”¹³⁸; en este contexto, Barrios asumió que sería la firma la que validaría el grabado y lo transmutaría de página de periódico a obra de arte, omitiendo de paso dos instituciones fundamentales hasta el momento para la circulación del arte del siglo XX: el museo y la galería (aunque tanto Salcedo como Barrios estuvieron inscritos desde el principio de sus carreras en ambos circuitos de validación). Ambos espacios terminaron convirtiéndose en un terreno intermedio para la circulación de las nuevas manifestaciones plásticas, en el que los críticos de arte participaron sin suponer con ello un conflicto de interés. Esta interacción entre las galerías, los museos y la crítica, fue tomándose poco a poco el medio.

¹³⁸ Eduardo Serrano, “La Obra de Álvaro Barrios,” *Exposición Álvaro Barrios* (Bogotá, Colombia: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1977).



Fig. 13. Álvaro Barrios. *Sueños con Marcel Duchamp* (1978) (Grabado popular para la exposición *Sueños con Marcel Duchamp*) Colección Banco de la República

La idea de los grabados lograba que la gente, no los coleccionistas del circuito de galerías, tuviera “arte” en sus casas, y para que tomara forma real fue fundamental el artículo del periodista Julio Roca Baena, publicado en *El Diario del Caribe*; en palabras de Barrios, decidió “dar una explicación pública a través de un amigo periodista, diciendo que esos tres anuncios publicitarios eran tres grabados populares que serían firmados por mí gratuitamente a todos aquellos que los presentaran”¹³⁹. En la frontera de la década de los setenta y ochenta, Barrios se adentró en el terreno de la experimentación a partir de sus lecturas de Marcel Duchamp y la aproximación a su obra, que se vieron reflejadas, primero en el *Grabado Popular: Sueños con Marcel Duchamp*, y luego en tres proyectos agrupados bajo el nombre de *Museo Duchamp del arte malo*, llamados en orden de aparición *Las obras de arte muy malas son muy buenas*, *Raros, preciosos y bellos* y una *Colección imaginaria del museo Duchamp del arte malo*.

El primero de los *Sueños con Marcel Duchamp*, de 1978, fue publicado con motivo de una exposición en Barranquilla en honor a Duchamp que conmemoraba los diez años de la muerte del artista; consistía en una postal con la foto de perfil de Duchamp tomada por Man Ray en 1930 y un texto a mano firmado por Barrios. A esta primera postal (en la que el sueño describía la creación ficticia de *ready-mades* a partir de objetos de la niñez de Barrios) le siguió una segunda versión, en la que invertía lo ya planteado: la foto de Duchamp, las líneas para escribir y la firma de Barrios se mantenían, pero se invitaba a que

¹³⁹ Barrios, *Orígenes Del Arte Conceptual En Colombia*, 83.

el sueño fuera escrito por el público, por lo que las líneas estaban vacías. Sin embargo, la propuesta no fue bien acogida por el público, y Barrios terminó escribiendo él mismo más de sesenta tarjetas de sueños para su exposición en el museo La Tertulia, de Cali.



Fig. 14. Álvaro Barrios (2011) Diploma de Honor del Museo Duchamp del Arte Malo concedido a Julio Larraz en testimonio de ser considerado por esta institución como un artista perfectamente olvidable (Técnica mixta)

Soñé que yo tenía dos años y Marcel Duchamp había inscrito como arte mi cochecito de pasear, mi babero y una ventana de mi casa que daba sobre un mar perfectamente azul y tranquilo. Años más tarde el cochecito fue arrojado sobre el fuego, mi babero destrozado por un perro furioso y la ventana fue colocada en un hospital desde donde se veía un muro gris cubierto de humo¹⁴⁰.

El primero de los proyectos del *Museo Duchamp del arte malo* (1980), *Las obras de arte muy malas son muy buenas*, “propone que es equivocada la actitud de la crítica -tanto la crítica conservadora como la crítica convencional de avanzada-, al calificar al arte como ‘bueno’ o ‘malo’”¹⁴¹. Para tal fin, toma obras que hayan sido calificadas en ambos extremos, como una pintura de Fernando de Szyszlo y una escultura de Rodrigo Arenas Betancourt (lo que Marta Traba tomó como un chiste desconsiderado para con el De Szyszlo¹⁴²). El segundo proyecto, *Raros, preciosos y bellos*, exhibió en Pereira, en el Centro de Arte Actual, objetos comunes que el artista consideró importantes en algún momento de su vida; estos objetos iban desde cajetillas de chicle hasta bombillos fundidos, “re-creando el concepto duchampiano que propone la dignidad artística para cualquier cosa que haya sido escogida

¹⁴⁰ Arias, “Los Grabados Populares de Álvaro Barrios y Su Relación Con Los Ready-Made de Marcel Duchamp,” 302.

¹⁴¹ Barrios, *Orígenes Del Arte Conceptual En Colombia*, 73.

¹⁴² Barrios, 67.

por el artista”¹⁴³. El tercer proyecto, imaginado como una pinacoteca, nunca se realizó, “ante la negativa de esas instituciones a aceptar la existencia del material requerido”¹⁴⁴. Sin embargo, Barrios siguió utilizando la idea inicial otorgando *Diplomas de Honor*.

Esta parte de la obra de Barrios revisada hasta ahora, con múltiples formatos y soluciones plásticas, nos permitirá más adelante adentrarnos en un análisis más particular sobre la forma en que la idea o concepto inicial devino en lo plástico a través de la calidad técnica característica de Barrios, y la recepción e impulso crítico de la misma.

3.3. Juan Camilo Uribe: Con la cabeza, no con los pinceles

Juan Camilo Uribe nació en Medellín en 1945, geográficamente a medio camino entre la Bogotá de Bernardo Salcedo y la Barranquilla de Álvaro Barrios, pero en un espacio muy distinto. Medellín se convirtió poco a poco durante esas décadas en una alternativa artística además de la centralizada en Bogotá, y gracias al apoyo paulatino de la empresa paisa se crearon las condiciones para que las manifestaciones nuevas encontraran espacios de exhibición, aunque los primeras Bienales prefirieron favorecer inicialmente los trabajos artísticos ya posicionados desde la capital o el extranjero; las políticas posteriores de los Salones Nacionales, con Gloria Zea a la cabeza, sumaron aún más.



Fig. 15. Juan Camilo Uribe, artista.

Sus primeras muestras artísticas estuvieron mucho más cerca de la escultura y la cerámica, pero siempre se consideró ajeno y distante al trabajo serio de la misma. Ganó un

¹⁴³ Barrios, 74.

¹⁴⁴ Barrios, 74.

premio como ceramista sin dedicarse de lleno, pero la misma postura ante el concurso pone en evidencia la forma con la que Uribe se aproximaba a los retos que se imponía: "voy a hacer una obra para ganarme un premio según el gusto de los señores del jurado"¹⁴⁵. Efectivamente, se ganó el segundo puesto, y un horno para cerámica. Para Uribe, la cerámica fue un medio comercial; con ella, y en palabras suyas, "daba clases y vendía chécheres"¹⁴⁶, pero al mismo tiempo que visitaba los talleres de Carlos Martínez, Blanca Restrepo o Rodrigo Callejas, sus amigos ceramistas, comenzó a desarrollar las técnicas y herramientas de trabajo que harían parte fundamental de sus obras: el arte popular, el cinetismo, las estampas y los bombillos¹⁴⁷.

El final de la década de los sesenta y comienzo de los años setenta estuvo marcado en el ámbito artístico de Medellín por las Bienales de Coltejer, y por el discurso mediático que con ellas se generó, aunque los artistas de la ciudad no fueron tenidos en cuenta para las muestras principales de los primeros años de la década (en parte por la premisa de internacionalizar el evento para posicionar el arte del país "en un espacio de confrontaciones y de puesta al día"¹⁴⁸). Siendo de la misma generación que Salcedo y Barrios, no es un detalle menor que las obras de Uribe aparecieran en los concursos y Bienales con una diferencia de años importante; la escena local funcionaba con dinámicas muy distintas, y aunque ya Uribe estaba inmerso en planteamientos diferentes durante los años sesenta, no es hasta 1972 que aparece en escena (y solo de forma tangencial), mientras Salcedo y Barrios tiene su punto de inflexión en Bogotá, en 1966.

¹⁴⁵ Ángel, "Entrevista a Juan Camilo Uribe," 155.

¹⁴⁶ Ángel, 156.

¹⁴⁷ Ángel, 156.

¹⁴⁸ Ramírez González, *Debates Críticos En Los Umbrales Del Arte Contemporáneo: El Arte de Los Años Setenta y La Fundación Del Museo de Arte Moderno de Medellín*, 146.



Fig. 16. Juan Camilo Uribe (1973) *Yo, aquí, quemándome por nada (Ensamblaje)*

Para la III Bienal de Coltejer, de 1972, Uribe colaboró con Martha Elena Vélez (artista local que tendría un papel en la creación del Museo de Arte Moderno de Medellín) en un tríptico que tenía una intención más lúdica que de exposición y que logró una mención de honor: figuras de tamaño natural y con el rostro hueco, con la intención de que las personas se tomaran fotos. Así, la obra resultante era la foto que se hacían los participantes, no las figuras¹⁴⁹. En el tríptico estaban *Adán y Eva* y *Amarte es mi destino* (que representaba la figura de Gardel). Años después Uribe presentó su obra *Llamarada* (1976) para el I Salón Regional de Artes Visuales de la zona noroccidental de Colombia (Antioquia, Caldas y Chocó). Estos Salones correspondía a la necesidad de descentralizar el Salón Nacional, que atravesaba por años aciagos, y Uribe terminó ganando el primer puesto. *Llamarada* no solo era del tipo de obras que le interesaban, sino que le divertían; el planteamiento inicial de cada una de las obras era sumamente elaborado, siguiendo un plan. Para Uribe, lo primero era la idea; luego venía la carpintería. Aunque *Llamarada* representó su primera participación premiada, llevaba por lo menos tres años usando la imagen del *Ánima Sola* en otras obras comparables con las cajas de Álvaro Barrios, al menos en forma: objetos tridimensionales con luces o artilugios motrices.

Me encanta tornillar, hacer juegos de espejos, jugar con caleidoscopios, serruchar tablas. Tuve que estudiar física, cosa que nunca hice en mi vida de estudiante; complicadísima entre otras cosas ... Con la teoría de los espejos casi me saco un ojo... terrible¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Ramírez González, 147.

¹⁵⁰ Ángel, "Entrevista a Juan Camilo Uribe," 157.



Fig. 17. Juan Camilo Uribe (1976) *Llamarada* (Ensamblaje)

Se infiere que esa relación con lo físico, esa “materialización” de la idea, es tomada por Uribe desde lo lúdico, pero con reverencia. Los ensamblajes y los collages que harán parte de su obra tienen un peso completamente distinto si recordamos que, a diferencia de nuestra época actual, digital y asistida, para la década de los setenta la realización de estas piezas implicaba una cantidad de tiempo más que considerable, y una relación con lo manual mucho más fuerte. Puntualmente, *Llamarada* estaba conformada por dos cajas superpuestas en acabado metálico: la inferior, más amplia, contaba con un mecanismo interno (un motor) que hacía girar un cilindro dentro de la parte superior con imágenes de las ánimas del purgatorio; podía verse como se movían las *ánimas* a través de tres ventanas abiertas en cada costado del cajón superior, casi como si el purgatorio se tratara de un horno giratorio con puesta en escena. El artículo que sobre la obra escribió Luis Fernando Valencia para el periódico *El Colombiano* se refiere a la pieza como “humor efímero (...) y sin crítica”:

La investigación de la cursilería del arte popular, de aspectos grotescos de la vida social, no deja de ser un fuerte filón crítico para atacar todo tipo de estamentos. Todo el poder que contiene una imagen popular, toda la tradición y el contenido que conlleva a través de años y siglos es una bomba que debe ser cuidadosamente dirigida. En el caso de “*Llamarada*” un típico ejemplo de malabarismo con valores populares, la obra se autodestruye¹⁵¹.

¹⁵¹ Luis Fernando Valencia, “Análisis Frío de ‘Llamarada’: I Salón Regional,” *El Colombiano*, May 27, 1976.

Si bien el “humor” de las obras de Uribe no era la premisa, sí era fundamental. Su forma de abordar los temas era más desde lo literario, describiendo antes de la construcción el objeto que se planteaba; pero durante el ensamblaje sucedían, en sus propias palabras, “cosas accidentales (...) que me originan nuevas ideas que invirtiéndoles su sentido producen una situación completamente humorística, que puede ser aprovechada para el título, o para la obra en sí”¹⁵². Aunque claramente no parecían hacerles gracia a los periodistas como Valencia (artista plástico, crítico para *El Colombiano* y posteriormente académico y profesor), el objetivo estaba en *otra parte*, sobretodo teniendo en cuenta que Uribe mismo no se consideraba irreverente. Tomaba muy en serio lo que hacía, sobre todo el humor, porque sin considerarse una persona *humorística* era consciente de que un título apropiado podía cambiar el contexto inicial de una idea. Además, su relación con el espacio lo hacía particular en el contexto de la ciudad: “Busco el efecto sensorial, el cruce óptico”¹⁵³, decía, pero no como lo haría un hiperrealista que pretende reemplazar con su técnica el formato fotográfico (estaban particularmente en boga para mediados de la década de los setenta), sino directamente en la realidad, alterándola; por eso trabajaba en el espacio, no en el plano.

Esta forma de representación, a la que Carlos Arturo Fernández identifica como “una suerte de pop conceptual”¹⁵⁴, no hacía parte de corrientes identificables en la ciudad o en el país (aunque tenía elementos comparables con las cajas de Barrios en lo formal, el punto central podía asumirse más que lejano), y pareció florecer como una construcción de identidad muy personal a partir de sus cuestionamientos e inquietudes, lejos del «exotismo» en lo popular:

(Lo popular) es algo cotidiano. Lo transformé a mi manera; a la manera de poder decirle a la gente: “Esto que usted ve aquí prendiendo y apagando con doscientas láminas del Corazón de Jesús al lado, es una obra de arte; así lo entendió el artista y así lo entendió otra gente. Usted debe esperar algo de esto. Párese a mirar ese bombillo que titila y piense algo”¹⁵⁵.

¹⁵² Ángel, “Entrevista a Juan Camilo Uribe,” 157.

¹⁵³ Ángel, 158.

¹⁵⁴ Carlos Arturo Fernández Uribe, *Arte En Colombia 1981-2006*, Primera Ed (Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia, 2006), 28.

¹⁵⁵ Ángel, “Entrevista a Juan Camilo Uribe.”



Fig. 18. Juan Camilo Uribe trabajando (1976)

Y ese *piense algo* terminaba siendo el punto focal. No había instrucciones junto a las obras, o descripciones complicadas. Los títulos cargados de humor reforzaban la primera impresión para que quien se parara delante de la obra «pensara algo», más aún si tenemos en cuenta que las imágenes que usaba tenían una importancia especial dentro de nuestra cultura popular y requerían de nuestro contexto cultural para operar¹⁵⁶.

Uribe vivió siempre en su apartamento en el centro de la ciudad de Medellín, cerca de las distribuidoras de todo lo que usaba en sus obras, fueran las piezas para ensamblajes como *Llamada* y *Yo, aquí, quemándome por nada*, o las imágenes populares para los collages. Su arte está inmerso en la vida del centro de la ciudad, con su simetría, sus estampas religiosas y su humor. Los centros de las ciudades latinoamericanas son espacios donde convergen irremediamente los sentimientos más opuestos, y lejos de un uso liviano de imágenes de la sociedad de consumo a la manera del pop norteamericano, Uribe apeló a la imaginería popular, ya fuera religiosa o patriótica, para generar una ambigüedad premeditada en su público. El término con el que se describía generalmente la propuesta de Juan Camilo Uribe (aparte claramente de *pop*) era *kitsch*, que designaba para la década de 1930 lo opuesto al arte de vanguardia, y más cercano al arte popular; el artículo de Luis

¹⁵⁶ La gran mayoría de estas imágenes fueron impresas por Gráficas Molinari, una empresa caleña que operó entre 1950 y finales de la década de los ochenta haciendo cromolitografía de imágenes religiosas y mitológicas, en su mayoría.

Fernando Valencia para *El Colombiano* describe el I Salón regional de Artistas como una “exaltación del arte Kitsch”¹⁵⁷:

En buena parte las obras corresponden a lo que en términos de arte contemporáneo se conoce como “Kitsch”. Es decir, en ellas se observa fácilmente cómo los autores se orientan hacia lo decorativo, hacia la comprensión del arte como entretenimiento, y desembocan en la cursilería¹⁵⁸.

En el mismo artículo, Valencia se refiere al uso de las imágenes religiosas en la obra de Uribe como una “operación que conlleva imaginación, pero no por eso constituye una verídica pieza artística”¹⁵⁹, y más adelante, en el apartado sobre el exceso de Kitsch en la exposición, declara que las obras seleccionadas y premiadas (entre ellas *Llamarada*) “se apartan de la generalidad, y la decisión de destacarlas fue acertada”¹⁶⁰. Casi como quien acepta a regañadientes el mérito de los ganadores. Meses después, y siguiendo el nuevo método que Gloria Zea había revelado en el catálogo del Salón de 1975, se expusieron las piezas escogidas de los Salones Regionales en Bogotá. El nuevo sistema proponía además que la exposición fuera itinerante y recorriera dieciséis ciudades del país en un lapso de dos años. Aunque la inyección de sangre joven en el Salón fue importante y necesaria, la respuesta de la crítica no fue entusiasta. Respecto a este punto, cita Camilo Calderón a Gloria Zea en la introducción al Salón:

A veces se olvida que los artistas más conocidos participaron en los Salones y obtuvieron premios cuando no lo eran, cuando apenas iniciaban su carrera, y que la naturaleza del certamen siempre se entendió como un esfuerzo para revelar la existencia de nuevos talentos. No se justifica un salón de artes si no tiene la cara puesta en el futuro¹⁶¹.

Entre los textos que sobre el Salón escribieron tanto críticos de arte como jurados no se encuentran menciones a *Llamarada*. Sin embargo, el texto de Juan Acha (crítico y

¹⁵⁷ Valencia, “Análisis Frío de ‘Llamarada’: I Salón Regional.”

¹⁵⁸ Valencia.

¹⁵⁹ Valencia.

¹⁶⁰ Valencia.

¹⁶¹ Zea, citada por Calderón Schrader, *50 Años Del Salón Nacional de Artistas*, 197.

teórico del arte latinoamericano que ejerció como jurado en ese Salón) arroja luces sobre la situación del arte colombiano en el momento. Acha considera que el nivel medio general del arte colombiano es bueno, y que tuvo un desarrollo acelerado en las últimas décadas. Sin embargo, en el Salón fue puntual “la falta de abstracción libre en las propuestas, un geometrismo débil y la casi inexistencia de la agresividad expresionista”¹⁶² hacían patente “el predominio de la representación con propósitos hiperrealistas”¹⁶³. Señaló además que era necesaria una “actitud racional que nos haga conceptuar el arte”, en oposición a un pasado “emocionalista, romántico y cargado de individualismo”¹⁶⁴. En suma, que la mayoría de los artistas colombianos del momento tomaban el arte como la “extensión *catárquica* de la subjetividad”, y faltaban artistas que se ocuparan de “ampliar las posibilidades expresivas del color y de la forma” apelando al ejemplo de la figura de Cézanne en su momento. Sin embargo, el comentario que reservó para el *arte conceptual* expuesto en el salón (el tipo de arte que para Acha debe “aspirar a cuestionar los conceptos fundamentales del arte occidental”¹⁶⁵) no llegó hasta el último párrafo del texto:

También el arte conceptual estuvo presente en el salón, demostrando cómo las inquietudes contraculturales y políticas pueden alcanzar un buen nivel estético. Pero su presencia, así como la existencia de pintores y escultores colombianos con obra admirable (incluyendo aquellos próximos al pop y al conceptualismo), constituye excepciones que no interesan aquí ni desdican nuestras consideraciones de tipo sociocultural¹⁶⁶.

Entre las piezas que hicieron parte del salón estaban *La Corbata* de Santiago Cárdenas, un bodegón al óleo que exploraba la cotidianidad del vestuario del hombre de la época, y *Colombia* de Antonio Caro, que reproducía el nombre del país con la tipografía de Coca-Cola, y que fue valorada quizás de mejor forma con el pasar de los años. Ese mismo año, Uribe expuso su *Autorretrato La Cabeza Parlante (1975)* para una muestra en la Galería la Oficina con el llamado Grupo de los Once. La obra era una instalación que

¹⁶² Acha, citado por Calderón Schrader, 200.

¹⁶³ Acha, citado por Calderón Schrader, 200.

¹⁶⁴ Acha, citado por Calderón Schrader, 200.

¹⁶⁵ Acha, *Crítica Del Arte: Teoría y Práctica*, 135.

¹⁶⁶ Acha, citado por Calderón Schrader, *50 Años Del Salón Nacional de Artistas*, 201.

constaba de una mesa de la que sobresalía su propia cabeza en el centro, rodeada por rosas y estampas del Corazón de Jesús; mediante un sistema de espejos en la parte inferior lograba ocultar el cuerpo por completo y durante la exposición se dedicó a conversar con el público.



Fig. 19. Juan Camilo Uribe (1976) Autorretrato. *La cabeza parlante*. (Ensamblaje)

Lo que nos queda de la instalación es una fotografía de 100x70 cm que hace parte del catálogo de la exposición *Juan Camilo Uribe: Arte con sentido común*, realizada en Bogotá por la Biblioteca Luis Ángel Arango y en Medellín por el Museo de Antioquia en 2007. “El arte hay que hacerlo con la cabeza y no con los pinceles”¹⁶⁷, decía Uribe, y la obra parece ser precisamente una representación humorística de la frase, además de contar con los artilugios de espejos que tanto le divertían. Su *Ascensor para Anima Sola* (1975), creada un año antes que la *Cabeza Parlante*, jugaba no solo con lo serial de la imagen religiosa y su simetría, del mismo modo que *Yo aquí, quemándome por nada*, sino con el ascenso de las almas desde el purgatorio (o descenso, imposible saberlo) y sus múltiples significados dentro de la cultura popular. El *Ánima Sola* no es un santo al cual pedirle que interceda (según la tradición), sino más bien la personificación de un alma en pena que rompe sus cadenas y alcanzará su redención, a la que se le piden favores a cambio de oraciones por su salvación.

¹⁶⁷ Sierra Maya and Escobar, “Juan Camilo Uribe: Arte Con Sentido Común,” 6.

En 1976, aparece el libro *Nosotros: un trabajo sobre los artistas antioqueños*, de Félix Ángel, en el que hay una entrevista a Uribe. El libro es una de las pocas fuentes de la época que logra consignar opiniones y percepciones de Uribe del mundo que le rodea y de su forma de entenderlo, aunque no es un documento que haya trascendido como los libros de Traba o Serrano. Es uno de los pocos textos que nos permiten adentrarnos en la mente de Uribe, con todo lo que esto implica, pero más importante aún son las preguntas que Ángel le hace a Uribe, específicamente sobre la manera en que la idea toma forma:

Juan Camilo Uribe: Mis planteamientos iniciales son ideas escritas sobre un papel. Mis diseños, muchas veces son literatura. Cojo un papel y escribo: "Voy a hacer una cosa que es así, que va a tener estas cosas, estas otras, etc..." Describen la forma que tendrá el objeto. Mis esquemas básicamente son ideas. Luego, comienzo a mezclar las láminas, a pensar en las luces, - si ha de llevarlas- en "la forma" que ha de tener ese objeto. [...]

Félix Ángel: ¿En cada obra, lo más importante es la idea?

Juan Camilo Uribe: Si.

Félix Ángel: ¿No importa mucho el resultado formal?

Juan Camilo Uribe: El resultado formal trato siempre de que sea lo más atractivo posible. Pero el "huevo" de la obra indudablemente es la idea inicial¹⁶⁸.

Uribe deja claro que (a diferencia de Salcedo y Barrios) el germen de sus obras estaba en la idea mucho antes de que tomara forma, sea cual fuera esta; de hecho, más exactamente, estaba en la manifestación literaria de la idea, que pasaba luego a la planeación de la forma y los medios que necesitaría el objeto final. Si volvemos sobre esto, conectado a la constante desacralización del objeto artístico, podemos afirmar que para Uribe la obra, como soporte de la idea, termina por ser prescindible, tanto en el tiempo como ante un hipotético espectador futuro.

¹⁶⁸ Ángel, "Entrevista a Juan Camilo Uribe," 157.

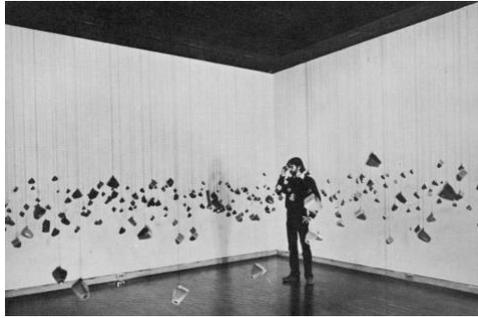


Fig. 20. Juan Camilo Uribe (1979) *Telescopios (Fotografías en visores)*

En 1977 Juan Camilo Uribe ganó una Beca para Artes del gobierno colombiano y se mudó a París. Ese mismo año hizo parte de la exposición *Los Novísimos Colombianos* (con curaduría de Marta Traba) en el Museo de Arte Moderno de Caracas, Venezuela, además también de la Primera Bienal de Grabado de América en Maracaibo. Sus exposiciones se multiplicaron a medida que avanzó la década llevando sus collages y *espacios ambientales* a múltiples ciudades, y para 1979 exhibe en la Galería La Oficina de Medellín una obra muy personal: *Telescopios* (aunque aparece citada como *Arte Telescopio* en varias fuentes). La obra, compuesta por 373 telescopios que colgaban del techo con hilos negros a diferentes alturas y que portaban fotografías que él mismo tomó durante los años anteriores marcaba un acercamiento más personal que los collages. John Striger, director del Programa de Artes Visuales del Center for Inter-American Relations, lo describe así en el catálogo de la exposición para el Museo de Arte Moderno La Tertulia, de Cali:

Su contenido es fuertemente autobiográfico y documenta muchos de sus anteriores collages y construcciones con imágenes religiosas. Imágenes similares se superponen (a través de una doble exposición) sobre vistas de Medellín y otras ciudades de Colombia; Uribe nos presenta a sus amigos, parodias del arte, los deportes, política y religión¹⁶⁹.

Y no solo era una obra que permitía la inmersión en ella por parte del público, sino que giraba en torno a esa inmersión, a esa relación viva del espectador con la obra, tomando las piezas y observando lo que Uribe quería que vieran. Además, cada vez que se

¹⁶⁹ William Zimmer, John Stringer, and Eduardo Serrano, "Telescopios" (Cali, Colombia: Museo La Tertulia, 1980).

exponía la obra aumentaba el número de telescopios plásticos, convirtiéndose en una obra viva y autorreferencial.



Fig. 21. Juan Camilo Uribe (1979) *Telescopios (Fotografías en visores)*. La foto estaba en el primer telescopio, a la entrada de la exposición.

Cuando entramos a la década de los años ochenta, las Bienales y los Salones estaban más que agotados desde Bogotá. Sabemos que el público para el arte, para la compra de este, estaba (además de la aparición de razones de orden social y económico poco loables como el fenómeno del narcotráfico); y sabemos que había pintores y escultores desde décadas anteriores que vendían sus obras por buenos precios y que la industria antioqueña estaba involucrada en el desarrollo de los espacios que promovían el arte en la ciudad. Para 1981, un año después de que abriera sus puertas el Museo de Arte Moderno de Medellín en el barrio Carlos E Restrepo, la ciudad alojó dos eventos que parecieron encontrados, casi antagónicos: La IV Bienal de Medellín y el Coloquio de Arte No-Objetual y Arte Urbano.

Tres años antes, en 1978, Uribe había participado en la I Bienal Latinoamericana de Sao Paulo cuya intención según Alberto Sierra, lejos de hacer comparaciones odiosas entre el arte regional y el mundial, pretendía dar una mirada a lo que estaba sucediendo en nuestros países¹⁷⁰. La idea del Coloquio nació del MAMM tras analizar la situación del momento y decidir invitar a Juan Acha, que estuvo también ligado directamente a la I Bienal de Sao Paulo, con una premisa más teórica y que se opusiera a la banalización que venía ocurriendo en el medio de las Bienales. Según Alberto Sierra:

¹⁷⁰ Alberto Sierra Maya and Víctor Manuel Manrique, eds., *Memorias Del Primer Coloquio Latinoamericano Sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*, Primera ed (Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia, 2011), 14.

Entonces había personajes tan invaluable en la historia del arte colombiano como Marta Traba, quien ocho años atrás nos había hecho morir de la felicidad al enseñarnos lo que era una performance, aquí en Medellín. (...) No obstante, cuando vino a la IV Bienal lo único que hizo fue, como hecho importante, burlarse del no-objetualismo. Uno no entendía estas contradicciones. (...) Entonces uno empieza a comprender todo este manejo de la empresa privada por hacer del arte un espectáculo y vaciarlo de su concepto. No había pues realmente un discurso coherente que permitiera la enseñanza sino el espectáculo¹⁷¹.

Por supuesto, la imagen de Traba era reconocida y respetada en la escena artística nacional por todo lo que desarrolló e impulsó en el tiempo que vivió en Colombia, pero para el año del Coloquio llevaba ya trece años viviendo fuera del país, y sus posturas habían cambiado. Tanto Sierra como los demás críticos de esa generación habían trabajado en museos de arte moderno y galerías durante la década anterior, además de escribir de forma asidua en revistas y periódicos, generando una imbricada red de contactos e impulsando lo que suponían que debía ser el futuro del arte del país; El choque entre una versión de Marta Traba más tradicionalista (y distante) y los críticos jóvenes que defendían las manifestaciones de una escena que pujaba por posicionarse era apenas lógico.

El Coloquio nació entonces, de alguna manera, como una oposición teórica a la Bienal; o al menos así quería plantearse. La intención de la I Bienal de Sao Paulo (titulada *Mitos y Magia*) fue similar, aunque según Sierra “no tuvo ni el sentido didáctico ni el de comunicación que cualquier mente alerta y lúcida hubiera esperado”¹⁷². La presencia de Acha en ambos eventos suponía entonces una especie de continuidad que llenara los vacíos de la I Bienal de Sao Paulo y teorizara de forma real sobre lo no-objetual.

Antes del Coloquio, Juan Camilo Uribe publicó un aviso en la prensa diciendo “no-voy-a-estar-en-la-ciudad”. Lo cierto es que estaba en la isla de Providencia, y que había prometido “no-estar”. Pero mandó una serie de veintisiete cartas que debían hacer parte del Coloquio. Una de las cartas dice:

Señora Maja desnuda de G. Museo del Prado (...) Estimada Maja: como el problema del arte continúa sin solución, hemos decidido cerrar indefinidamente el museo. Por

¹⁷¹ Sierra Maya and Manrique, 16.

¹⁷² Sierra Maya and Manrique, 14.

tal motivo las obras de arte deben abandonar el museo antes del día 15 de mayo del presente año. Le rogamos hacer extensivo este mensaje a su vecina la vestida.
Atte. Juan Camilo Uribe.



Fig. 22. Juan Camilo Uribe (1981) 27 cartas.

Esa forma de desacralizar el arte, de «bajarlo del pedestal» y empapararlo de humor parece resumir uno de los problemas centrales del Coloquio. La situación política de Latinoamérica entre la década de los setenta y ochenta era claramente compleja, con dictaduras militares en varios países y una necesidad de reflexión que era palpable en quienes asistieron al Coloquio. En palabras de Sierra:

Los no-objetualistas eran tan radicales en su opción que decían cosas como «En Latinoamérica pensamos de otra forma. En Latinoamérica estamos haciendo esto o aquello y no vamos a colgar un cuadro en este museo, no vamos a fetichizar el objeto, lo que ustedes están haciendo, y vamos a ver que la gente va a pensar de otra manera». Fue un momento crítico, una situación convulsiva y agresiva¹⁷³.

Por supuesto, las posturas radicales de corte social y político habían encontrado y afianzado para esta década múltiples formas de intervención en Colombia (algunas tan violentas como los grupos guerrilleros), y los espacios artísticos no eran ajenos a lo convulsa de la situación en toda América Latina. La radicalización de las posturas artísticas aparece entonces como resultado de la radicalización natural de las demás esferas humanas.

¹⁷³ Sierra Maya and Manrique, 16.



Fig. 23. Anuncio de Juan Camilo Uribe en el periódico El Mundo (15 de mayo de 1981) (Imagen cortesía de Gisela Covelly)

Ese mismo año, 1981, Uribe presentó su propuesta de una obra de arte para el aeropuerto José María Córdoba. La pieza, claramente irrealizable, planteaba la construcción de *Las nueve manos poderosas* detrás la cabecera de la pista, de tamaño gigantesco. Según Uribe, tendrían tres “movimientos” principales: el A, de despedida, lograría que las manos se agitaran “por medio de un ingenioso mecanismo secreto”¹⁷⁴; el B, de desaparición, haría que las manos subieran o bajarán, usando elevadores; y el C, movimiento de socorro, sumaría A y B en una emergencia, mientras la mano más cercana a la nave accidentada emitiría una alerta de luz roja y un sonido intermitente.

Juan Camilo continuó haciendo arte hasta su muerte en 2005, y sus cenizas fueron esparcidas en tres lugares: una quebrada al borde de la finca San Jorge de Bocaná, del corregimiento en el Santa Elena, un árbol de mangos en la finca de su amigo Óscar Salazar, y el resto en los jardines del Museo de Antioquia (excepto por una pisca, que se diluyó en el ron del brindis de despedida de su amigo Pedro Osorio). Para su hija, María Uribe, “ese fue el último performance de Juan Camilo, la última obra que hizo para que la gente interactuara”¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Sierra Maya and Escobar, “Juan Camilo Uribe: Arte Con Sentido Común,” 54.

¹⁷⁵ Juan Esteban Agudelo Restrepo, “Donde Juan Camilo Yace,” Museo de Antioquia, 2005, <https://www.museodeantioquia.co/noticia/donde-juan-camilo-yace/>.

Estas piezas y proyectos que Uribe realizó (o planeo) hasta el Coloquio de Medellín de 1982 son las que tendremos en cuenta para el análisis posterior y nos permitirán entender una perspectiva diferente a la de Salcedo y Barrios; la obra de Uribe tiene una correspondencia con el desarrollo de la idea y el concepto muy distinta a las de los demás artistas, y su relación con la crítica y el circuito del arte también tiene particularidades que analizaremos.

4. El discurso crítico en la ruptura con el modernismo

En el proceso de hacer una obra de arte siempre existe una distancia (incluso una discrepancia) entre la concepción inicial y el producto final. Es un factor que desde hace mucho me ha hecho pensar que en realidad la historia del arte es una acumulación de errores. Cuando la obra es leída, vista, o consumida en alguna forma, hay una segunda distancia que es la que se crea entre el creador y el receptor. Este es el segundo paso en la erosión de la información.

Luis Camnitzer¹⁷⁶

¿Por qué es importante analizar los textos alrededor de estos artistas para entender los cambios en la crítica general de la época, y por qué abordar a estos artistas como parámetro? Para el momento de la aparición de Salcedo, Barrios y Uribe, el panorama cultural colombiano había dado ya recientemente un giro importante; la generación anterior, liderada por Obregón, Grau, Ramírez Villamizar, Negret y Botero, supuso un cambio de discurso no solo desde los artistas mismos y su desarrollo plástico, sino también desde su recepción crítica, que explicó estos procesos generacionales y su importancia de la mano no solo de críticos como Casimiro Eiger o Eugenio Barney Cabrera, sino también desde el compromiso con la formación de públicos de Marta Traba (ya fuera desde su programa de televisión a mediados de la década de los cincuenta, sus clases de historia del arte o sus columnas y ensayos críticos).

Por supuesto, no podemos reducir todo a comentar que el cambio en la crítica llegó con estos tres artistas, otros impulsos vinieron derivados de las actividades de formación que impulsó Marta Traba; por otra parte, algunos de los críticos más jóvenes (como Eduardo Serrano) pudieron salir del país a realizar estudios especializados y visitar exposiciones en ciudades como Nueva York, capital del movimiento pop y epicentro de algunos de los grandes cambios de la época. Además, artistas un poco mayores como Beatriz González y Feliza Bursztyn (conocida por sus esculturas con chatarra y también relacionada con los espacios ambientales) impulsaron la ruptura de las formas estandarizadas desde ángulos

¹⁷⁶ Luis Camnitzer, *Didáctica de La Liberación: Arte Conceptualista Latinoamericano*, Primera ed (Montevideo: Casa Editorial HUM, Centro Cultural de España en Montevideo, 2008), 51.

diferentes. De hecho, Barrios afirma sin temor que Feliza se adelantó al conceptualismo en una actitud específica: permitir que el azar fuera parte fundamental de sus obras, en un momento en el que ser artista femenina estaba más relacionado “con la pintura sobre porcelana que con la soldadura autógena”¹⁷⁷.

En los textos posteriores a la época es posible encontrar un discurso reiterativo alrededor de una idea general: el relevo (tanto en los artistas como en la crítica); aparece en textos de Carmen María Jaramillo, Carolina Ponce de León e incluso de Marta Traba. Lo que parece realmente interesante es que cuando hablamos de estos artistas no hablamos de un verdadero relevo total en el desarrollo plástico o en la inclinación de los artistas, sino más bien de una transición hacia algo que pareció lentamente tomar forma en años posteriores; la crítica alrededor de ellos (principalmente durante la década de los setenta) se basó en discursos que no habían sido totalmente desarrollados en el país, lejos de la suficiencia formal de las generaciones anteriores, que terminó validándose con un discurso afirmado en desarrollos teóricos traídos a Colombia por Marta Traba. En su libro *La crítica del arte moderno en Colombia, un proyecto formativo*¹⁷⁸, Efrén Giraldo se adentra específicamente en la manera en que la crítica moderna contribuyó a la formulación del paradigma de lo moderno y lo contemporáneo en el arte colombiano. Como plantea Giraldo en el prólogo de su texto:

Enfrentar una reflexión sobre la tarea crítica, divulgadora y pedagógica del arte moderno y los inicios del arte contemporáneo en Colombia adquiere toda la relevancia cuando se trata de analizar y situar en el horizonte histórico y conceptual el proceso de comunicación de los valores artísticos en el país y la región. No son las condiciones de producción de la obra de arte sino las recepciones y valoraciones por parte de entendidos y el público en general las que garantizan la comprensión de las relaciones de una comunidad con sus artistas¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Barrios, *Orígenes Del Arte Conceptual En Colombia*.

¹⁷⁸ Efrén Giraldo, *La Crítica Del Arte Moderno En Colombia, Un Proyecto Formativo*, ed. César Hurtado, Primera re (Medellín, Colombia: La Carreta Editores, Alcaldía de Medellín, Secretaría de Cultura Ciudadana, 2007).

¹⁷⁹ Giraldo, 7.

Durante la primera década del nuevo milenio se gestaron múltiples estudios que buscaban entender los procesos a través de los cuales el arte colombiano había atravesado a tientas la modernidad hasta llegar al posmodernismo, y junto a ellos el papel que tuvo la crítica, tanto en la divulgación de esas manifestaciones artísticas como su tortuosa relación con ámbitos sociales y políticos. Como resultado, esta crítica “nueva” arrastraba tras de sí el lastre de la duda; después del paradigma modernista (un modernismo emparentado con la validación estética desde la autonomía, comunicatividad y eficacia estética de las piezas¹⁸⁰), el arte colombiano se alejó cada vez más de las prácticas internacionales y, ante la pluralidad de las manifestaciones, la crítica “intentó dar un salto que confinó sus intentos a la especulación intrascendente o a una estéril esgrima literaria escrita en jerga a veces incomprensible”¹⁸¹. Hubo que esperar hasta finales de la década de los noventa para que se volviera a considerar pertinente la importancia del contexto social en el arte, a través de los estudios culturales y los análisis postcolonialistas. Es justo recordar que, a pesar de ciertos hitos históricos, los cambios artísticos no se estratifican por años o décadas exactas, sino que se componen de superposiciones permanentes.

Los textos críticos que fueron apareciendo en paralelo con las obras y los textos de análisis que surgieron en los años posteriores al periodo que hemos cubierto, son necesarios para entender la forma en la que la crítica trató esas primeras manifestaciones del concepto. En estos textos son evidentes los cambios constantes en la perspectiva crítica y teórica, mientras pretenden explicar, sustentar o deconstruir las obras, exposiciones y momentos clave. Algunos de estos trabajos son, más que críticas de las obras, monografías o investigaciones que cuentan con objetivos determinados, por lo que cada texto se enfoca en un punto distinto a desarrollar. Sin embargo, hacer un recuento de la recepción crítica de los tres artistas nos permite determinar la pertinencia que tuvieron esas primeras aproximaciones. En palabras de Néstor García Canclini, “¿cómo saber cuándo una disciplina o un campo del conocimiento cambia? Una manera de responder es: cuando algunos

¹⁸⁰ Giraldo, 39.

¹⁸¹ Giraldo, 106.

conceptos irrumpen con fuerza, desplazan a otros o exigen reformularlos”¹⁸². Sabemos que las obras de Salcedo, Barrios y Uribe se inscribieron inicialmente como manifestaciones plásticas tangibles en las salas de exposición y los museos, y que a medida que pasaron los años, en su catálogo fueron apareciendo obras de carácter efímero, incluso proyectuales e intencionalmente irrealizables. Durante estos años, y de forma paralela a estas variaciones en sus obras, la crítica también cambió; la intención de recopilar estos textos es precisamente encontrar la forma en la que crítica documentó y entendió este cambio.

Uno de los referentes teóricos y críticos en el contexto latinoamericano fue Juan Acha, crítico y teórico peruano nacionalizado mexicano; su clasificación de los textos críticos nos es sumamente útil. Para Acha, hay variantes del producto de la crítica de arte, clasificables desde “la extensión del texto, su tipo (crítico propiamente dicho, prólogo, ensayo y comentarios de catálogo museal o de monografía), su género (pintura o dibujo, grabado o escultura, fotografía o arquitectura), el lugar de su publicación (diaria, dominical, mensual, trimestral o en libro) y las obras criticadas (recién nacidas o viejas, con innovaciones o sin ellas, diseños y artesanías)”¹⁸³. Aunque todas hacen parte del producto de la crítica, Acha señala uno específico como la crítica propiamente dicha: la edición de prensa, en lo posible diaria y que aparezca uno o dos días después de la exposición criticada; está destinada a leerse en pocos minutos, por lo que demanda un “robusto poder de síntesis, precedido de una acertada selección y enfoque de las partes sustanciales de las obras criticadas”¹⁸⁴. A medida que el texto aumenta el número de cuartillas, Acha señala que se hace necesaria la robustez investigativa y la capacidad analítica más que la de síntesis. Entre los textos que analizaremos en el siguiente capítulo se encuentran múltiples artículos de prensa de la época, además de textos de análisis y teóricos posteriores, escritos tanto por críticos y como por académicos.

¹⁸² Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas: Estrategias Para Entrar y Salir de La Modernidad*, 1ra edición (Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós, 1990), 13.

¹⁸³ Acha, *Crítica Del Arte: Teoría y Práctica*, 83.

¹⁸⁴ Acha, 84.

4.1. La técnica como justificación: Álvaro Barrios

La imagen de Álvaro Barrios ante los medios, la crítica y los espectadores ha cambiado de forma radical a través de las décadas, ya sea que la analicemos desde el soporte que empleó para sus obras, la técnica que ocupó en las mismas o su disposición para con el medio artístico en el que se movió dentro y fuera del país; sus múltiples facetas, que implican también perspectivas como la curaduría o la escritura, se desarrollaron de manera paralela, mutando con el pasar de los años hasta convertirse en una figura que asumió el control de la narrativa alrededor de su obra desde sus textos y conferencias. Sin embargo, es la primera parte de su carrera como artista la que nos interesa para este análisis, ligada necesariamente a su posterior periodo de escritura durante el cual documentó en su libro *Orígenes del Arte Conceptual en Colombia*¹⁸⁵ su relación y la de otros artistas con el nacimiento del arte conceptual en el país.

Los collages son las primeras obras que Barrios devela en las exposiciones ya citadas: en la Galería Casa de Don Benito, en Cartagena, en la Galería Picasso, en Medellín y en la Casa de la Cultura de Manizales. Ese mismo año sus dibujos aparecen en *El Corno Emplumado* junto a textos del poeta nicaragüense Ernesto Cardenal. Esas primeras exposiciones aparecen en libros por los textos de Barrios y catálogos de exposiciones posteriores. Su primera aparición en la prensa llega con la participación en el Tributo de los Artistas Colombianos a Dante y la polémica que se generó al rededor de la premiación por Giulio Corsini, delegado de la embajada italiana; no obstante, es la polémica alrededor de Salcedo la que termina por robarse el foco de atención. Además, su viaje a Italia a estudiar historia del arte hizo que el reconocimiento de la crítica dentro de la escena local se viera retrasado hasta su llegada, y los artículos que se generaron alrededor de *Espacios Ambientales*.

Según el mismo Barrios cuenta en *Orígenes del Arte Conceptual en Colombia*, su primera exposición en Bogotá fue en octubre de 1966 en la Galería Colseguros, gracias a su amistad con Gonzalo Arango; compartió la muestra con Raúl Marroquín y fue presentado

¹⁸⁵ Barrios, *Orígenes Del Arte Conceptual En Colombia*.

por Arango y “como en todos los actos organizados por él, el lleno y el escándalo fueron totales”¹⁸⁶. Sin embargo, más importante que la muestra en sí, fue la visita a la galería de Marta Traba durante la mañana del día de la inauguración. Según Barrios, Alicia Baráibar le dijo que Traba quería hablar con él, cosa que asumió inicialmente como una broma de alguna amiga¹⁸⁷; a partir de las conversaciones entre ambos, lo invitó a exponer en el Museo de Arte Moderno el siguiente año, 1967.

Sobre el estilo de Barrios de esos primeros años Traba escribió después en su libro de 1974 *Historia Abierta del Arte Colombiano*:

Introducción de los cómics en el arte actual colombiano, Barrios usó con un desenfado sorprendente ese repertorio que, desde las fotografías de Rudolph Valentino hasta las burbujas donde Superman deposita sus amenazantes propósitos, vive de los aspectos más pintorescos del siglo xx, siempre que dicho pintoresquismo haya partido de las clases más esnobistas y sofisticadas de la sociedad. Su capacidad personal para integrar tintas y recortes pegados y la maleabilidad de su diseño que tan pronto resuelve a la perfección un calco de fotografías antiguas como se retuerce en las concepciones viscerales de la neofiguración, lo proyectan mucho más allá del nivel mediocre de los simples adaptadores de recursos¹⁸⁸.



Fig. 24. Álvaro Barrios (1967) *Junior no sabe que Fea Cristina le ha seguido a través del Tren Subterráneo* (Collage y tinta)

Ya hablamos del uso de su mano menos hábil como un factor importante para el desarrollo de los primeros collages, además del acercamiento a la neofiguración, movimiento que llevaba cerca de una década en Colombia para cuando Barrios comenzó a

¹⁸⁶ Barrios, 62.

¹⁸⁷ Barrios, 62.

¹⁸⁸ Marta Traba, *Historia Abierta Del Arte Colombiano*, ed. José Antonio Carbonell, Mario Jursich, and Julio Paredes (Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura - Biblioteca Nacional de Colombia, 2018), 347.

exponer; esta forma particular de prescindir de la técnica intencionalmente para lograr un objetivo específico se convirtió en una manera, no de omitir los años de desarrollo motriz en la academia (Barrios siempre es descrito como un gran dibujante), sino de aproximarse a la obra desde otra perspectiva; para Traba, es su capacidad en el diseño, su “maleabilidad”, la que lo diferencia de los “adaptadores de recursos”¹⁸⁹, y es algo que explotará cada vez más con el paso de los años en distintas manifestaciones y soportes que analizaremos más adelante, como sus versiones particulares de las cajas y los *Grabados Populares*. Traba vio en Barrios, además de los aspectos técnicos en los medios elegidos para las obras de los primeros años, una perspectiva cómica particular, una forma específica de asumirse como artista:

No sólo adapta, pues, esos recursos a sus propósitos técnicos, sino que los aprovecha y exprime hasta el máximo para que den un alto tono satírico que carece de objetivo preciso, pero va dirigido contra todo y todos. Al revés de Pedro Alcántara, sin embargo, no es un crítico, sino un humorista sin crueldad. Por eso, si sus imágenes podrían ser afiliadas en la neofiguración, carece por completo del espíritu de ese grupo y nada ágilmente con la corriente del pop. En él, como en todos los anteriores, con excepción de Ana Mercedes Hoyos, el espíritu dramático desaparece. Haciendo girar festivamente la doble máscara del drama, escogen la comedia¹⁹⁰.

Es interesante el punto inicial del “alto tono satírico que carece de objetivo preciso”. La intención en las obras de Barrios no estaba ligada con movimientos de crítica social, o con filiaciones políticas específicas (como fue el caso de Clemencia Lucena con el MOIR, por ejemplo), sino más bien con un humor joven, incluso más cercano ingenuamente a las ideas del movimiento nadaísta que al compromiso específico de una postura política. Traba lo emparenta con el pop directamente, como muchas de las manifestaciones de la época que no se inscribían en los movimientos vigentes pero que aún no podían ser descritas de otra manera. Es claro que su interés por la obra de Barrios fue más allá de impulsarlo en las primeras exposiciones, y que vio en él un artista interesante a través del cual podía aproximar la escena local a formas más internacionales; recordemos que desde la década

¹⁸⁹ Traba, 348.

¹⁹⁰ Traba, 348.

anterior el compromiso de Traba con la educación del público fue constante, y su labor desde el Museo de Arte Moderno de Bogotá estuvo relacionada siempre con acercar el panorama del arte joven colombiano al internacional, en una especie de programa personal de modernización de la cultura, algo para lo que también fue fundamental Salcedo. Para cuando se publicó *Historia Abierta del Arte Colombiano*, Barrios era ya docente en Barranquilla. Su relación con la capital colombiana no era la mejor y prefirió trabajar desde el caribe tras lo ocurrido en *Espacios Ambientales*.



Fig. 25. Invitación a la Exhibición de los cuadros reconocidos como pertenecientes a Álvaro Barrios, en la Galería Marta Traba. Bogotá, octubre 1 al 15 de 1968.

Hay algunos sucesos particulares alrededor de la fallida exposición de *Espacios Ambientales* que debemos analizar con detenimiento. Como se dijo en el primer capítulo sobre, la idea fue básicamente importada a partir una exposición que el mismo Barrios visitó en Foligno, Italia, durante su estadía como estudiante: *Lo Spazio dell'immagine (El Espacio de la Imagen)*, en el Palazzo Trinci. Desde su columna en el *Magazín Dominical* de *El Espectador*, del 15 de diciembre de 1968 (y que salió, como un mal chiste, después de la destrucción de la exposición), Marta Traba señaló que sería “el acontecimiento (no social, no comercial, POR DIOS!!!, sino artístico) más sobresaliente del año”¹⁹¹. Sin embargo, aparte de los textos de Marta Traba, la exposición no aparece mencionada por otros escritores en medios de la época. Sí está consignada en el libro de Barrios, *Orígenes del Arte Conceptual*

¹⁹¹ Traba, “Recordando Con Ira.”

en Colombia, pero citando precisamente el mismo artículo de Marta Traba para el *Magazín Dominical* y uno de 1983 en la revista *Semana*, donde Traba dedica un par de líneas a la exposición sin ahondar en los hechos.

Un artículo posterior de Traba llamado *Reflexionando después de las batallas* apareció en el *Magazín Dominical* el 22 de diciembre, una semana después de la destrucción de las obras y del primer artículo; el tono del texto es completamente distinto y plantea, ya con menos euforia y más meditación, y después de contar la destrucción de las obras y otros pormenores, el problema que se desarrollará durante la siguiente década:

En lugar de ser el público el que exige al artista, es así el artista el que fuerza al espectador, para convertirlo en el “cómplice” de que habla Cortázar. La función social del arte, que se extravió durante tanto tiempo entre enredos políticos y teorías testimoniales ya de vuelta de todos los errores del realismo socialista, parece radicar ahora en esta relación dialéctica entre artista-espectador y espectador-obra que activa de pronto una circulación día a día más anquilosada entre el antiguo objeto artístico desprendido de la vida, las incitaciones y las enajenaciones del hombre moderno y ese mismo hombre¹⁹².

Viéndolo desde esta perspectiva formulada por Traba, es posible que *Espacios Ambientales* no fuera el detonante que se ha supuesto y no haya tenido originalmente el lugar en la escena artística que se le ha dado a partir de los textos de Traba y Barrios, quien ha construido y posicionado su propia imagen en las últimas décadas, apropiándose del discurso histórico; pero esta reflexión crítica de Traba alrededor de los hechos nos muestra un primer síntoma del cambio en la relación del artista con su obra y con el público colombiano, una relación para la que no parecía estar preparado aún el público de finales de la década de los sesenta. La intención de Traba desde su llegada al país estuvo relacionada con la educación y la formación de públicos a través de sus primeros programas, pero es claro que, una década después, era más consciente del esfuerzo que implicaba romper con los imaginarios de qué era o qué no era arte para el público colombiano, lejos de las vanguardias mundiales.

¹⁹² Marta Traba, “Reflexionando Después de Las Batallas,” *El Espectador, Magazín Dominical*, December 22, 1968.

Otro punto fuerte está en la relación entre los espacios ambientales exhibidos en la exposición y los estudiantes que los violentaron. A la fecha, una exposición que pretendiera que los asistentes se relacionaran directamente con espacios que pretendían ser en sí mismos las obras, integrándose en ellas como sucedió en Italia, era una novedad, y la agresión podría incluso considerarse como un mayor impulso para quienes pretendieran romper moldes. Sin embargo, para la mayoría de los artistas no era precisamente una apuesta fuerte dentro de su catálogo. Recordemos por ejemplo que Salcedo firmó un baño a manera de gesto, que los *Espacios Negativos* de Santiago Cárdenas eran paredes pintadas con trampantojos (en los que el cable de una plancha rompía y conectaba lo real con el espacio representado) y que, a la obra de Barrios, *Pasatiempo con luz intermitente*, el mismo Barrios la ha desestimado:

A mí no me parece que haya sido una obra extraordinaria, y su nombre, *Pasatiempo con luz intermitente* es pertinente, porque al fin de cuentas fue un poco eso, un pasatiempo, aunque no me lo propuse así. Lo importante fue haber vivido esa experiencia, pues me probé a mí mismo que podía darle preeminencia a una idea, aunque fuera una idea tonta. Eso me ayudó a madurar¹⁹³.

Es claro que restarle importancia a su *espacio ambiental* no implica quitarle el mérito; la instalación está replicada en estos momentos en el Museo de Arte Moderno de Medellín tal y como se imaginó, y es imposible medir la respuesta actual del espectador en relación con la respuesta ante la original, porque la original nunca fue realmente juzgada por un público desprevenido. Este dilema parece enredarse sobre sí mismo porque, aunque para Barrios la obra fue realizada a manera de *scherzo* juguetón (explorando posibilidades basadas en lo que vio en Italia), el argumento termina por ser confuso ante la constante recreación de la instalación para que perdure; es algo que encontraremos en las décadas posteriores de la obra de Barrios: la ambigüedad entre lo efímero (y de circulación lejos del circuito central del arte) y la permanencia en los museos y galerías, no solo de su obra sino también de algunas de las obras de Bernardo Salcedo y Juan Camilo Uribe que no fueron concebidas originalmente para tal fin.

¹⁹³ Barrios, *Orígenes Del Arte Conceptual En Colombia*, 65.

Los artistas de la década anterior ya habían dado un primer paso para alejarse del arte como mimesis, pero esa madurez de la generación que aparece durante la segunda mitad de la década de los años sesenta es la que termina por romper de una forma más radical la relación plástica como era reconocida, diluyendo incluso las barreras en lo que hasta el momento se usaba como soporte y enfrentando al espectador con algo que nunca había visto; y la reacción del público, documentada precisamente por Traba, es previsible:

O sea que el público rechaza el cambio operado en el arte, puesto que ignora las causas por las cuales ese cambio se ha producido y negando la cultura de su época, cree recostarse en “el arte antiguo”, el arte “positivo” o “útil”, el arte “comprensible”, “la tradición”, etcétera.

A nadie se le escapa el reaccionarismo que implica esa posición; el ignorante se vuelve intransigente y sectario cuando lo espolean para que afronte la dificultad de aprender y entender. Los cambios producidos en la pintura y escultura colombianas en los últimos años no han correspondido a ninguna modificación en el criterio del público. [...]

Los artistas jóvenes están haciendo cosas importantes; y el cambio que todos predicamos no puede llevarse a cabo sino con una suma de comportamientos activos y eficaces, cada uno en su género¹⁹⁴.

Recordemos que la exposición fue boicoteada de manera violenta por dos estudiantes de la Universidad Nacional y que, en este caso particular, esa ignorancia a la que Traba se refiere tiene un objetivo claro. La destrucción de las piezas estuvo justificada por los estudiantes más radicales de izquierda; asumían que el verdadero arte era “un arte para el pueblo y no para los burgueses”¹⁹⁵, y dejaron tarjetas impresas con el texto “El arte está de duelo con esta porquería”¹⁹⁶. Es claro además que el texto de Traba no se refiere únicamente a los sectores radicales que atacaron la exposición, sino también a ese desarrollo plástico en la escena joven local que crecía distante del público masivo, y con el que en ese momento parecía irreconciliable.

Podemos sumar a los artículos alrededor de *Espacios Ambientales* el detalle de las tarjetas de navidad que promocionaban la exposición, diseñada por Álvaro Barrios, y con

¹⁹⁴ Traba, “Reflexionando Después de Las Batallas.”

¹⁹⁵ Barrios, *Orígenes Del Arte Conceptual En Colombia*, 18.

¹⁹⁶ Herrera Buitrago, *Emergencia Del Arte Conceptual En Colombia (1968-1982)*, 66.

los que se hizo en la vitrina del Museo de Arte Moderno un árbol de Navidad que replicaba la frase de las tarjetas: “Felicidades para el 69”. Y el 69, más allá del chiste fácil, sería un año convulso en la escena local. Al adentrarnos en los acontecimientos de 1969, el panorama del XX Salón de Artistas Nacionales trajo consigo la polémica ya descrita en anteriores capítulos. La crítica escrita alrededor del mismo pareció recalar inevitablemente en dos temas dispares, y pocas palabras fueron dedicadas a la obra de Barrios, principalmente enfocadas al mérito técnico en las obras *Tarjeta Rosada* y *Tarjeta Sepia*, que le hicieron acreedor al Premio Especial de la Sociedad Colombiana de Artes Plásticas. Sobre el llamado “doble salón”, Marta Traba escribió tres artículos, en los que repartió seis *pistas* sobre la situación. Por otra parte, se habló de forma reiterativa sobre la crudeza técnica de las obras en artículos como “Está bien o mal: lo mismo da, es otro Salón”, del profesor Francisco Gil Tovar (para ese entonces director del Departamento de Arte de la Universidad Javeriana), y del problema de elegir jurados ajenos a la realidad regional en *El XX Salón*, de Mario Rivero.

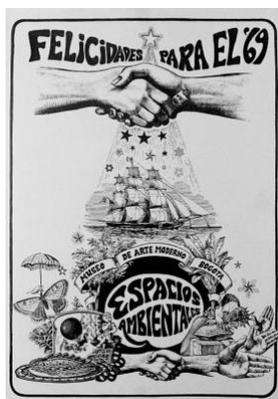


Fig. 26. Álvaro Barrios (1968) Tarjeta de navidad de la exposición *Espacios ambientales*.

Al adentrarnos en la década de los años setenta, y tras años de ejercer como profesor en la Escuela de Bellas Artes de la ciudad, Barrios comenzó a convertirse en un referente dentro del ámbito educativo, no solo como creador. Para 1974 abrió una galería de arte (que llevaba su nombre) con los empresarios Ricardo González Ripoll y Guillermo

Marín¹⁹⁷. Era claro que el arte necesitaba no solo un espacio de exhibición como el museo, sino también un lugar dónde comprarlo y venderlo; una galería de arte era el espacio propicio para dar forma a la escena local. Marta Traba había tenido una galería a su nombre y Eduardo Serrano trabajaba para la Galería Belarca; ambos tuvieron relación directa con el Museo de Arte Moderno de Bogotá y esta dependencia que se creó entre el circuito de las galerías y los museos dedicados al arte moderno en las principales ciudades del país tendrá un papel preponderante tanto en la circulación de las obras como en la conformación de la escena artística de la década.

En 1976, Eduardo Serrano publicó un breve capítulo sobre Barrios en su libro *Un lustro visual: Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia*. Los textos que lo conforman son en general escritos por Serrano para catálogos de exposiciones individuales y colectivas, y dan cuenta del rápido cambio que se generó entre los años de 1970 y 1975, no solo en la escena artística colombiana, sino en la crítica y en los análisis teóricos ligados a las manifestaciones nacientes. Sobre Barrios, el texto abre con el siguiente párrafo:

Apelando a la estética de lo cursi Álvaro Barrios ha desarrollado una obra de fantasías monocromáticas, encerradas en cajas, y construidas mediante la técnica del “collage”. Estas fantasías aparentemente están muy cerca de la novísima y adquirida predilección por la nostalgia. Pero la obra de Barrios no está concebida para satisfacer predilecciones momentáneas, sino para permanecer¹⁹⁸.

Esa inclinación por la nostalgia con la que abre Serrano su texto puede rastrearse en lo técnico de los collages de juventud de Barrios (con el efecto sepia con té y goma para lograr un aspecto envejecido el dibujo), en las cajas de *Tarjeta Rosada* y *Tarjeta Sepia*, y años después en lo sensorial de una obra como *El Mar Caribe*, de 1971, que parece enfocarse más en generar una sensación específica en el espectador. Recordemos que, al momento de la Bienal de París en la que fue presentada *El Mar Caribe*, Barrios tenía poco más de 25 años, y en el momento que Serrano publicó su libro estaba por cumplir 30; así que, aunque había logrado posicionarse en el panorama del arte nacional desde muy joven,

¹⁹⁷ Wills, *Los Cuatro Evangelistas*, 62.

¹⁹⁸ Eduardo Serrano, *Un Lustró Visual: Ensayos Sobre Arte Contemporáneo Colombiano*, Primera ed (Bogotá, Colombia: Museo de Arte Moderno de Bogotá y Ediciones Tercer Mundo, 1976), 30.

su periodo después de *Espacios Ambientales* parece inscribirse con un mayor carácter en las formas de arte más innovadoras de su generación.

Serrano es claro al describir a Barrios como un artista con técnica depurada, pero cuyo trabajo va más allá de la misma técnica, con un altísimo y admirable cuidado en la disposición de los objetos que componen cada pieza; y en el caso particular de las «cajas», dice Serrano que es difícil una aproximación “sin registrar en nosotros la admiración que siente quien comprende por primera vez la realidad arbitraria de la poesía. En todos sus trabajos existe una ilógica pulcritud poética que los emparenta con el surrealismo sin disminuir el compromiso del artista con su propio lenguaje”¹⁹⁹. Esa carga onírica que traen consigo las obras de Barrios durante la década de los setenta se mantiene siempre dentro de los límites de las manifestaciones, no importa el soporte que use.



Fig. 27. Álvaro Barrios (1977) *Grabados Populares: Estudio para San Sebastián atado a la columna de estrellas*. Publicado en *Gazeta*, revista de Colcultura.

Algo que pareció romper con sus desarrollos anteriores y adentrarse a manifestaciones en las que el soporte y la reproducción cambian por completo fueron los llamados *Grabados Populares*, que aparecieron por primera vez en 1972. Barrios explica en *Orígenes del Arte Conceptual en Colombia* que una empresa le comisionó tres avisos publicitarios sobre café para ser impresos en la prensa; sus primeros intentos, a lápiz, le enseñaron tras las pruebas de impresión que debía cambiar la técnica a usar para que, tras la impresión, el resultado fuera el esperado. Según Barrios, “la distancia técnica en la

¹⁹⁹ Serrano, 31.

elaboración de estas piezas para la campaña publicitaria me hizo meditar unos días después sobre el paralelo que pudiera tener esta experiencia con la de los grabados tradicionales”²⁰⁰. El resultado tras el proceso reflexivo fue, a través de un amigo periodista, declarar las piezas como *Grabados Populares* en la prensa, y firmar de forma gratuita aquellos que le presentaran, convirtiéndolos así en piezas autónomas. Con motivo de la exposición de Barrios en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1977, que sería la más grande del artista hasta la fecha, Serrano escribió un texto para el catálogo. En este, se refiere a los grabados:

Barrios ha compartido siempre el interés surrealista por un mundo onírico y fantástico en el cual resultan irrelevantes las leyes de la razón. Ha compartido también, pero intermitentemente, la inclinación surrealista por una temática erótica. [...] Su título genérico explica el designio del artista de cuestionar con ellos, además de la comercialización, la pretendida exclusividad de las obras de arte (comprendidos los grabados de edición limitada). Estas consideraciones de tipo conceptual no implican, sin embargo, un abandono estético en la realización de tales trabajos, sino que simplemente imponen que se lleve el contenido misterioso y poético de su obra a un público más numeroso²⁰¹.

Es claro que, para Serrano, la poesía y lo onírico son parte fundamental de las imágenes creadas por Barrios, y ve la necesidad de dejar en claro la calidad con la que Barrios es capaz de “hacer”; esta afirmación reiterada funciona como una forma de validación desde la excelencia formal, en una época en la que las manifestaciones de esta índole aún le costaban al público general. Así, repetir en cada texto que Barrios es buen dibujante, aunque opte por “consideraciones de tipo conceptual”, es reafirmar que, siendo un “buen artista”, hacía lo que hacía para forzar los límites de la representación y cuestionar las formas en las que el arte se manifestaba. Si hilamos un poco más fino sobre la mención que hace Marta Traba en su libro *Historia Abierta del Arte en Colombia*²⁰² sobre Barrios, descubrimos que está consignada en el capítulo IX, titulado “El diseño «pop»: Sus cuatro soluciones más destacadas”²⁰³; en el capítulo, Traba dedica algunos párrafos la obra de Barrios, pero los nombres fundamentales a los que se refiere Traba son otros: Beatriz

²⁰⁰ Barrios, *Orígenes Del Arte Conceptual En Colombia*, 83.

²⁰¹ Serrano, “La Obra de Álvaro Barrios.”

²⁰² Traba, *Historia Abierta Del Arte Colombiano*.

²⁰³ Traba, 323.

González, Sonia Gutiérrez, Ana Mercedes Hoyos, Santiago Cárdenas y Bernardo Salcedo. Volvemos a esa ineludible asociación con el «Pop», que Traba describe en términos generales como un elemento típico, “casi folclórico”, de la sociedad estadounidense²⁰⁴, y cita a Aldo Pellegrini para describirlo:

Es en definitiva un arte refinado para un público refinado. Para un público con la sensibilidad desgastada, que exige sensaciones nuevas pero sofisticadas. [...] Pero el pop es, en definitiva, un arte de provocación. Y esta provocación puede existir en una obra aún ignorándolo el artista, cuando refleja con fidelidad un mundo repudiable. Una característica de los «pop» es su absoluta prescindencia; no sostienen su obra con ningún tipo de protesta ideológica. No explican, ni siquiera hablan, y cuando lo hacen, sus declaraciones son tan ambiguas como las de las pitonisas²⁰⁵.

Esa descripción de Pellegrini parece abarcar en gran medida los comentarios y la recepción de obra de Barrios que hemos analizado hasta el momento, por lo que este texto, posterior a los anteriores, parece sumarse a lo ya resaltado por Serrano; Traba se aproxima a la obra de Barrios, en páginas posteriores de su libro, desde su validación formal como dibujante: “La hipertrofia del quehacer artístico en desmedro de sus significados, y el sentido duro, descarado y olímpico que reviste merced a tal crecimiento, se advierten también en la obra de un dibujante excepcional: Álvaro Barrios”²⁰⁶. Sabemos que los soportes de Barrios para este momento eran ya múltiples, y que los collages, los *Grabados Populares*, los *Espacios Ambientales* (que pasarán a llamarse instalaciones con el paso de los años) e incluso sus primeras manifestaciones sobre las ideas de Duchamp, mostrarían la pluralidad de soportes con los que el artista se sentía cómodo; pero es el dibujo la base fundamental, no de su obra, sino de su validación por parte de la crítica de esos primeros años de obra, y terminaría siendo el elemento base sobre el que recalarían la gran mayoría de sus manifestaciones posteriores de madurez.

Sobre *Espacios Ambientales* hay una opinión importante que vale la pena rescatar, y que aparece consignada en el libro de María Mercedes Herrera *Emergencia del Arte*

²⁰⁴ Pellegrini, citado por Traba, 323.

²⁰⁵ Traba, 324.

²⁰⁶ Traba, 347.

Conceptual en Colombia (1968-1982). La investigación de Herrera plantea una pregunta importante: ¿por qué Álvaro Barrios señaló en su libro *Orígenes del arte conceptual en Colombia* como figuras preponderantes entre otros a Bernardo Salcedo, Beatriz González, Antonio Caro y Miguel Ángel Rojas, pero dejó de lado a Gustavo Sorzano y Santiago Cárdenas? En el desarrollo del libro encontramos que el rango de su investigación comienza con otro espacio ambiental desarrollado meses antes, en el que *Musika Viva* (un grupo multidisciplinario inspirado por los postulados de John Cage y dirigido por el artista y arquitecto Gustavo Sorzano) inauguró el evento *Arquitectura del Sonido* en la Universidad Pontificia Javeriana, y no por el realizado en el Museo de Arte Moderno bajo la tutela de Marta Traba y que nombra Barrios en su texto. La gran diferencia en la documentación de ambos eventos radica en que *Arquitectura del Sonido* fue un evento académico y, tristemente, no tuvo prensa, mientras que *Espacio Ambientales*, que nunca se abrió al público por su vandalización antes de ser inaugurado, apareció en dos artículos de Marta Traba para *El Espectador*.

Bajo esas circunstancias, podemos preguntarnos si se hace necesaria la divulgación y la visibilidad en los medios de comunicación, a través de la crítica, para considerar que una manifestación artística es o será relevante. Que *Espacios Ambientales* quedara documentada por dos artículos de Marta Traba en las semanas que siguieron permitió que se le reconociera después, y no solo a través de quienes la recordaban (Antonio Caro, por ejemplo, recordaba la exposición durante su época de estudiante de Arte la Universidad Nacional, sede el Museo de Arte Moderno para la época). Ejemplo de esto es que, basándose en la experiencia personal sumada a los artículos de Traba, es el libro de Álvaro Barrios el que asume la construcción de un discurso histórico acotado. En este caso, la labor de la crítica no se limita a la elaboración teórica y de recepción alrededor de la obra, sino que permite inscribir obras particulares o exposiciones puntuales en linealidades históricas.

A medida que nos adentramos en el libro de Herrera, encontramos que la investigación contó con una exhaustiva documentación de la época y logró una imagen muy completa de la escena artística de los años setenta que explotó el conceptualismo, además de su relación a través de los años con escritores y críticos como Nohra Parra,

Marta Traba, Eduardo Serrano o Mario Rivero; sin embargo, el análisis parece girar inevitablemente en torno a esta pregunta que citamos (expuesta en las conclusiones del libro). Tengamos en cuenta que la autora realizó la investigación *Momentum Gustavo Sorzano y el arte conceptual en Colombia: años sesenta* a través de una Beca de Investigación en Artes Visuales del Ministerio de Cultura en 2011 bajo la tutoría del Doctor en Historia Jaime Humberto Borja Gómez. No quiero señalar con esto que los argumentos de Herrera para ubicar eventos anteriores como la participación de *Música Viva* en *Arquitectura del Sonido* sean incorrectos, sino más bien que la investigación se enfoca en otras cosas preguntas que parecen abiertas, sin una reflexión concreta en torno al papel de la crítica en la elección de uno u otro evento, sino que describe a la crítica como una de las culpables de la fragmentación y confusión del medio, por su informalidad al negarse a construir un aparato teórico fuerte, y le asigna a los artistas de la época el lastre de su propio individualismo, afirmando que lo común entre ellos ha sido no identificarse con grupos o colectivos.

Con el tiempo, la crítica reconoció la obra e ideas de Barrios como parte fundamental del desarrollo plástico de la época (a pesar de los riesgos que tomó) esencialmente por la validación formal: siempre se antepone que era un artista dotado de una técnica impecable. Además, es posible asegurar que su labor como docente, crítico y galerista en Barranquilla, permitieron que sus acercamientos a lo conceptual fueran siempre asumidos con cierta naturalidad.

4.2. La perplejidad inmaculada: Bernardo Salcedo

Sé que tengo velas en este entierro (rabo de paja, dirían mis colegas), pero sería extravagante la plástica de parte o periodo alguno, ignorando a sus críticos, cuyos criterios son, cuando menos, reflejo de los prejuicios, esperanzas y equivocaciones artísticas del contexto social en el cual aparecen las obras.

Eduardo Serrano²⁰⁷

De manera paralela a los primeros años de carrera de Álvaro Barrios que revisamos, ocurrió también la aparición ante la prensa y crítica bogotana de Bernardo Salcedo. Salcedo, arquitecto de la Universidad Nacional, emerge en el panorama artístico de la ciudad de Bogotá a finales de 1965 con sus cajas blancas, especialmente con la titulada *Lo que Dante nunca supo, Beatriz amaba el control de la natalidad (1965)*, ganadora del primer premio en el Tributo de los Artistas Colombianos a Dante, el mismo en el que Barrios quedó en segundo lugar. La relación de Salcedo con la escena del arte de la capital en sus primeros años estuvo marcada también por el impulso inicial de Traba, que lo lanzó a sus primeras exposiciones en la Galería del Parque y en el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Aunque fue nombrado de forma reiterada en los textos que sobre arte latinoamericano escribió Marta Traba hasta principios de los años ochenta por su papel fundamental en el desarrollo del llamado *arte joven* en Colombia (los mismos que nombran a Barrios), sus primeros encuentros con la prensa fueron complejos, por decir poco; más adelante el mismo Salcedo escribiría en diferentes medios locales (usando generalmente un seudónimo) sobre la pobreza de la crítica y el medio artístico local. Salcedo era hábil en la argumentación y aunque durante las entrevistas parecía enigmático y dado a los juegos de palabras, al momento de escribir prefería la claridad, acaso porque al adentrarse en el terreno de la crítica sentía que no debía cometer los mismos errores que señalaba. El primero de los textos sobre el *Dante 66* circuló el sábado 2 de abril de 1966; titulado “El Premio Dante Alighieri: Otra Obra Llamada a Suscitar Polémicas” y escrito por Nohra Parra Martínez, apareció en el diario *El Tiempo*, de la ciudad de Bogotá:

²⁰⁷ Eduardo Serrano, “Los Años Sesentas y El Arte En Colombia,” *Re-Vista Del Arte y La Arquitectura En Latinoamérica (Medellín, Colombia)* 1, no. 4 (1980): 33.

Si Dante viviera, el problema de la explosión demográfica, especialmente el de su país, lo hubiera colocado en uno de los círculos del infierno. Bajo esa concepción, Bernardo Salcedo adhirió con su pintura un homenaje al inmortal poeta Dante Alighieri con motivo del séptimo centenario de su nacimiento, y ganó el primer premio.

(...) ¿Por qué el manejo de los volúmenes y lo atrevido de los temas, será un “salcedismo”? Porque el propio pintor sigue negando que sus “relieves” sean pop. Agradece la aparición de este, por el hecho de abrirle el camino a su expresión y no vacilar en lanzarla. (...) Para Salcedo, que rechaza el mensaje, en este primer premio lo acepta en cuanto a Dante y el problema demográfico. Sin embargo, aclara: “Cuando la ironía adquiere carácter plástico, yo la llamo mensaje”.

- ¿Humor negro?

- Gris... más bien. Mi objeto es transmitir la ironía en forma plástica²⁰⁸.

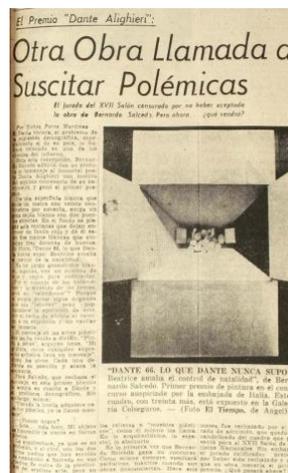


Fig. 28. Nohra Parra Martínez (1966) Artículo para *El Tiempo*, abril 2 de 1966.

El texto de Parra Martínez nos muestra, desde el uso de la terminología hasta el planteamiento central alrededor del pop y la ironía, que los escritores que usualmente cubrían los eventos como el Dante 66 no tenían el vocabulario ni la formación para hablar de estas manifestaciones que irrumpieron en la escena más allá de lo descriptivo o lo formal; aun así, cabe la salvedad de pensar que la gran mayoría de los términos que usamos en la actualidad para referirnos a esas primeras manifestaciones fueron acuñados con el paso de las siguientes décadas tanto por Salcedo como por teóricos y críticos, y que el mismo Salcedo no parecía tener un término claro para sus manifestaciones plásticas: un

²⁰⁸ Nohra Parra Martínez, “El Premio Dante: Otra Obra Llamada a Suscitar Polémicas,” *El Tiempo*, April 2, 1966.

poco más adelante, en el mismo artículo, Parra Martínez afirma que Salcedo llama inicialmente “muebles plásticos” a sus cajas.

El tema de la explosión demográfica fue tratado de manera reiterada por quienes han escrito sobre la misma obra, pero la relación del pop como movimiento artístico con la escena de arte en Bogotá había sido nula. Referirse a Salcedo como *pintor* o a sus obras como *relieves*, más que un error termina siendo una prueba del desarrollo constante del lenguaje alrededor de las manifestaciones de la década; de la misma forma que Lucy R. Lippard describe en su libro *Seis años, la desmaterialización del objeto artístico de 1962 a 1974* la lucha constante por entender y documentar lo que las segundas vanguardias estaban desarrollando durante esos mismos años en Estados Unidos como espectadora de primera mano, los críticos que trabajaban para la prensa y revistas locales trataban de explicar a su público lo que aparecía en las obras de artistas jóvenes, algo que nunca habían visto.



Fig. 29. Bernardo Salcedo (1968) *Virgen de Bojacá (Ensamblaje)*

Un texto de Marta Traba de 1969, titulado *Lo mejor que se ha visto en Colombia*, y consignado en la invitación a la exposición *Salcedo: un artista vivo e independiente* de 1972, pone de manifiesto una perspectiva muy distinta de las cajas blancas al de Parra Martínez, aunque también con el uso de la etiqueta de arte pop de por medio:

La fuerza de los objetos en el arte actual es tan avasalladora que ya sería ocioso volver a historiarla. El objeto invade, crece, se impone, genera el “pop art”. El nuevo realismo, la “junk culture”, las cosas nimias atacan alegremente el concepto tradicional de la belleza, deciden que la sorpresa debe reemplazar a la emoción y la burla al drama.

Todas las formas de la ironía dan a esos objetos extraídos de su funcionalidad un nuevo sentido; las cosas que utilizábamos se forman revancha y deciden vivir a expensas nuestras. El mundo del absurdo se perfila tan netamente, tantas veces se repite que dos pueden ser cinco, que al fin deponemos las armas racionales y aceptamos las nuevas reglas del juego...²⁰⁹

La primera frase de Traba parece rodear la obra de Salcedo con asociaciones a movimientos mucho más definidos y descritos en los años previos: el arte pop de Norteamérica e Inglaterra, el Nuevo Realismo de Francia e Italia y la Junk Art de Rauschenberg. Los tres movimientos surgieron durante la década de los años cincuenta, y habían sido analizados y descritos ya en múltiples contextos. Sin embargo, la importancia de los objetos reside en dos elementos que para Traba son fundamentales: la sorpresa y la burla; es a través de la resignificación que estos objetos nos plantean una ruptura de lo racional y apelan al humor. Es importante la forma en que Traba desarrolla su idea alrededor de las obras; no pretende hacer simplemente literatura en torno a estas (algo que ella misma rechazaba de los críticos colombianos de generaciones anteriores), sino que su conocimiento y estilo se desenvuelven a través de un uso del lenguaje pertinente, lúcido.

Bajo estos parámetros de análisis, Traba se acerca a la obra de Salcedo para validarla ya no desde la excelencia formal que utilizó para la generación anterior (y que utiliza en Barrios), sino desde lo transgresor de la obra para con el medio en el que emerge y su cercanía a otras manifestaciones ya validadas, y asume el espacio de representación tridimensional pictórico de Salcedo como una fortaleza:

La caja es un medio para que alguien se exprese, así como puede serlo la tela en un bastidor o una máquina produciendo haces de luz. ¿Cómo emplea ese medio Bernardo Salcedo? Su vocación arquitectónica es muy clara en el modo preciso con que construye un espacio, lo delimita rigurosamente, lo cierra con las paredes y las ventanitas, pero al mismo tiempo es un espacio inequívocamente pictórico, está realizado para verse como un hecho gratuito, para gozar con él y no investigar su eficacia o funcionalidad, para contener arbitrariamente las formas²¹⁰.

²⁰⁹ Marta Traba et al., "Salcedo: Un Artista Vivo e Independiente" (Bogotá, Colombia: Galería Belarca, 1972).

²¹⁰ Traba et al.

Ya sabemos que Salcedo hizo cuanto pudo por que su obra se desligara en la crítica de su formación como arquitecto; sin embargo, Traba es enfática en remarcar el valor de la representación arquitectónica en las mismas, y la forma en que las cajas se desenvuelven en el espacio no les quita su elemento pictórico, sino que lo refuerzan. Pero no es solo la forma en que el objeto plástico se desenvuelve; es también la ubicación, la forma de escoger las piezas y su disposición, donde Salcedo “despliega el humor más fino, más lleno de inteligencia y de fantasía que se ha visto nunca en el arte colombiano”²¹¹. Estos textos de la época, que vieron surgir las manifestaciones plásticas y quisieron, no solo describirlas, sino ahondar en su significado, cuentan también con el peso de la emoción y la euforia del momento. Una década atrás, Traba había apostado con entusiasmo por la generación de Obregón, Grau, Ramírez Villamizar, Negret y Botero; ahora su pluma apuntaba a una nueva generación de artistas, que comenzaba la década con Feliza Bursztyn, Norman Mejía, Luis Caballero, Pedro Alcántara y Beatriz González, y sumaba durante el segundo lustro de los años sesenta a Álvaro Barrios, Santiago Cárdenas, Ana Mercedes Hoyos y Bernardo Salcedo. Para finales de la década de los años sesenta el estilo de Salcedo es reconocido incluso fuera de la escena nacional, aunque desde la mirada de la crítica y la prensa local era un artista conflictivo, que jugaba constantemente con las palabras para salir de las típicas preguntas y entrar al terreno de lo ambiguo.

En un interesante texto, *Arte Latinoamericano Actual*, Traba se refiere a Salcedo por primera vez desde una perspectiva distinta, ya no tan halagadora como en sus primeros textos, pero sí poniéndolo en un lugar especial; el libro analiza los efectos de la vanguardia norteamericana en latinoamericana, especialmente en las décadas de los años cincuenta y sesenta, y hace una aproximación a la situación de la región en los años sesenta, que llama “la época del infortunio americano en artes plásticas”²¹² por la injerencia mal disimulada en la Alianza para el Progreso, y “la voracidad de compra de los accionistas americanos sobre empresas mixtas o nacionales del continente, el mantenimiento de las

²¹¹ Traba et al.

²¹² Marta Traba, “Nuevos Planteamientos,” in *Arte Latinoamericano Actual*, Primera ed (Caracas, Venezuela: Ediciones de la Universidad Central de Venezuela, 1972), 107, <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199366439.013.7>.

dictaduras, la sofocación instantánea de cualquier intento de independencia”²¹³. Bajo este contexto, Traba se refiere a la inteligencia y talento de algunos jóvenes artistas que lograron “superar la imitación textual”²¹⁴:

A manera de ejemplo de obras que revisten ese interés, querían citar las cajas que ejecuta Bernardo Salcedo en Colombia, las cuales, pese a recaer en el argumento mil veces explotado de la caja inútil que deja ver en su interior objetos, cosas, vidrios, lentes, lupas, etc., y que reitera en el espectador el deseo de poseer algo que pertenece al mundo concreto de las cosas y, sin embargo, desafía cualquier utilidad o funcionalismo²¹⁵.

En un contexto de análisis internacional, Traba parece ya para 1972 cansada del recurso sobre el que Salcedo erige su obra desde un principio, y lo que comienza como una reseña positiva termina por tornarse tan ambiguo como los comentarios del mismo Salcedo, posiblemente por la lejanía de la crítica con el medio colombiano desde que abandonó el país, tres años antes. Sin embargo, parece retomar el cauce de por qué el ejemplo que plantea:

A pesar, repito, de emplear el mismo seductor argumento de todos los fabricantes de cajas, Salcedo encuentra un modo de ser original buscándole un lado profundamente humorístico a sus ensambles. Sus temas reiterativos, los huevos, manitas y pies de muñecos, aceiteras, embudos, molinillos de café, se despersonalizan al ser pintados íntegramente de blanco. Su buen gusto y su sentido arquitectónico del espacio convierten la caja en un hecho plástico impecable²¹⁶.

La elaboración de cajas no era algo nuevo, por supuesto. Los ensamblajes artísticos venían desde décadas previas, específicamente cajas como las de Joseph Cornell (más cercanas en su disposición a las de Barrios, aunque muy distintas técnicamente). Sin embargo, la aproximación de Salcedo a los objetos ensamblados es completamente distinta, aun cuando discutiera siempre cuando se asociaba su obra con la arquitectura. Lo nívoo, esa capa de blanco immaculado recubriendo por completo las texturas y objetos

²¹³ Traba, 107.

²¹⁴ Traba, 108.

²¹⁵ Traba, 108.

²¹⁶ Traba, 109.

superpuestos en “un hecho plástico impecable”, son en sí mismo para Traba una muestra del “buen gusto”²¹⁷ de Salcedo, además de señalar un elemento recurrente en su obra y que se mantendrá hasta el final: el humor. No obstante, es posible entrever en los textos escritos por Traba ya lejos de Colombia un tono muy distinto al empleado durante la década de los años sesenta, cuando ayudó a formar la nueva generación de artistas locales, a la que pertenecieron, entre otros, Beatriz González, Feliza Bursztyn, Santiago Cárdenas, Álvaro Barrios y el mismo Salcedo.



Fig. 30. Bernardo Salcedo (1973) Retrato en cámara lenta (Ensamblaje)

La postura contra el establecimiento nacional del arte por parte de Salcedo es rastreable, más allá de sus apariciones en la prensa tras sus primeros concursos nacionales e internacionales, hasta su texto en contra del XX Salón de Artistas Nacionales (polémica ya mencionada en capítulos anteriores, y en la que cubrió su obra con tela negra) bajo el seudónimo *El Doctor Trueno*. El texto, del 25 de abril de 1969 y titulado *Análisis del XX Salón de Artistas*, fue publicado por el periódico *El Tiempo*, y Salcedo es directo en señalar la persecución que se gestaba contra Marta Traba por parte de sectores que se oponían a sus ideales de modernismo y su apoyo a los artistas jóvenes:

Planear un programa milimétrico para galopar contra un nombre como el de Marta Traba y contra una institución como el M.A.M. (Museo de Arte Moderno), es una política pobre... muy pobre, mezquina, verde... de la envidia, que nos está diciendo muy claramente cuán mediocre es el medio en que se ha fraguado. Y digo esto, porque

²¹⁷ Traba, 109.

no ha sido otra la razón por la cual el Salón XX fue un “triumfo” de una oscura política milimétricamente planeada, para tratar de menoscabar el prestigio de artistas con real talento que en un momento de su obra fueron y son apoyados por la institución más joven y dinámica de las artes plásticas en el país: el M.A.M. y su fundadora M.T.²¹⁸.

La polémica alrededor de los dos grupos que pujaban por el manejo del Salón, con todas las fracturas mostradas en capítulos anteriores, fue descrita por múltiples voces, y el texto de Salcedo demuestra que el momento por el que pasaban los Salones era más que complejo. En el texto, después de una defensa férrea de la labor de Traba al frente del Museo de Arte Moderno, acusa al jurado internacional, Kynaston McShine, de ser amigo íntimo de Negret, y venir al país “con el único y exclusivo fin de burlarse de sus artistas y socavar el poco prestigio que empezaba a tener el Salón Anual”²¹⁹. Los Salones Nacionales estaban año tras año envueltos en polémicas, y la posición de Salcedo como artista joven era la de defender a capa y espada su generación. Ese mismo año, Traba abandonaría el país, y Salcedo continuaría con sus polémicas.

La entrada a la nueva década de los años setenta trajo consigo cambios significativos en los procedimientos plásticos de Bernardo Salcedo. Obras como *Hectárea de Heno*, realizada para la Segunda Bienal de Arte de Coltejer de 1970, las *Planas y Castigos*, exhibidas meses después en la Sala Vásquez Ceballos de la Biblioteca Nacional de Colombia o los *Bodegones Textuales*, de 1972, aunque distantes de sus cajas parecen marcar un vuelco general en el panorama artístico nacional, y dieron material a la crítica para asumir posturas dispares. Esta discrepancia entre sus obras de la década de los años sesenta y los primeros experimentos de 1970 a 1972 termina siendo foco de atención para textos como *El drama entre la caja*, del escritor bogotano Antonio Montaña, y escrito bajo el seudónimo de Camilo Solvente. En el texto, Montaña señala las cajas como la parte positiva del trabajo de Salcedo, pero hace especial énfasis en que su personalidad, su tendencia a la polémica y el humor en prensa terminan por opacar o diluir el trabajo coherente de las cajas, lo que mejor sabe hacer:

²¹⁸ Herrera Buitrago, “XX Salón de Artistas Nacionales vs. Salón Nacional 1969: Botín de Guerra Entre Sociedad Colombiana de Artes Plásticas y Museo de Arte Moderno,” 130.

²¹⁹ Herrera Buitrago, 130.

Resultaría entonces más difícil comprender el significado de sus cajas y de sus objetos -que son la parte positiva de su trabajo- si se le recordaran los escándalos publicitarios que ha promovido y las obras que la bobería de los jurados, o su snobismo, han premiado por excelentes. Pongamos en caso la de hace dos años en la Bienal de Medellín (los sacos de heno) que era apenas una consecuencia del resultado del conocimiento previo que el artista tenía de las tendencias estéticas del jurado y de su ingenuidad; de la sorna malévola de Salcedo; de su capacidad mimética y de su íntimo, pero expresado y afán de publicidad²²⁰.

Que los artistas hagan piezas “para los jurados” no era una denuncia nueva, ni un caso poco común; el mismo Juan Camilo Uribe dice que su primer premio, en un concurso de cerámica en el que eran jurados Edmond Rahal y Hernán Cárdenas, fue diseñado específicamente para que les gustara a los jurados²²¹. Pero es evidente la molestia que generaron en el crítico, no solo las posturas polémicas de Salcedo, sino la forma en que ejecutó y defendió sus obras de esos años.

Montaña ubica un primer referente para la creación de las cajas de Salcedo en Louise Nevelson, la escultora estadounidense de origen ucraniano que reciclaba partes que encontraba para realizar sus piezas, pintándolas de un color sólido (negro, inicialmente, blanco para comienzos de la década de los años sesenta) que le permitía ocultar el fin original de las piezas individuales. No sabemos si Salcedo conocía el trabajo de la artista cuando comenzó con sus cajas y, aunque podemos encontrar ciertos elementos similares, la disposición de las cajas de Salcedo parece contar con un componente más teatral e irónico que las pone a medio camino de otras manifestaciones, llamándolas “semicuosos y semiesculturados”²²². Señala también el aumento en las dimensiones a través de los años, y que “parecieron perder la gracia macabra que las caracterizaba en beneficio de la pureza no siempre grata del nuevo elemento”²²³. Esta evaluación de las nuevas piezas comparándolas con las primeras parece un juego argumental que, al validar las primeras, sienta en el mismo artista un referente base que no logra ubicar en otros artistas del medio.

²²⁰ Traba et al., “Salcedo: Un Artista Vivo e Independiente.”

²²¹ Ángel, “Entrevista a Juan Camilo Uribe,” 155.

²²² Traba et al., “Salcedo: Un Artista Vivo e Independiente.”

²²³ Traba et al.

En definitiva, aun cuando Montaña destaca el valor estético de las cajas y las señala como “el escenario de un drama tremendo y misterioso” que sobrepasan con creces sus obras más conceptuales, dedica la mayor parte del artículo a señalar la personalidad conflictiva de Salcedo, tratando aparentemente de darle una lección de vida. Después, y para vuelta de tuerca, Salcedo terminó usando ese artículo de Montaña como parte de la invitación a la exposición *Cajas y Objetos*, en la Galería Belarca, junto con los textos de Serrano y Traba.

En 1971, apareció un texto de Eduardo Serrano sobre Salcedo titulado “Lo más actual”, reproducido junto al de Antonio Montaña y uno de Marta Traba para la misma invitación a la Galería Belarca en 1972; el artículo inicial fue ampliado posteriormente para su publicación dentro del libro *Un lustro visual: Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia*, editando algunas partes y agregando un apartado final. Serrano fue uno de los que más documentó las diferentes manifestaciones plásticas de Salcedo, señalando que constituían “de acuerdo con la orientación de los estilos internacionales, una de las obras más actuales de la producción artística colombiana”²²⁴.

Una de las características generales para el momento del relato alrededor de Salcedo es su internacionalidad. Emparentarlo por parte de Traba con “el argumento mil veces explotado”²²⁵ de las cajas es la reafirmación de esta misma idea, y busca de igual forma validarlo a través de esa homologación, de la universalidad del recurso. Sin embargo, la descripción de Serrano de las cajas es muy distinta a la de Traba:

La contemporaneidad de la obra de Salcedo no se desprende únicamente de sus promisorias investigaciones en el campo del arte conceptual, sino que es igualmente evidente en sus ensamblajes, o “cajas”, concebidas en terreno de nadie entre la pintura y la escultura -dadas sus proyecciones espaciales, y considerados también su frontal punto de vista y su diseño que requiere el contexto liso y vertical de una pared²²⁶.

Esas investigaciones conceptuales de Salcedo que nombra Serrano durante el primer lustro de la década de los setenta tienen nombres propios en sus obras de exploración:

²²⁴ Serrano, *Un Lustró Visual: Ensayos Sobre Arte Contemporáneo Colombiano*, 51.

²²⁵ Traba, “Nuevos Planteamientos,” 108.

²²⁶ Serrano, *Un Lustró Visual: Ensayos Sobre Arte Contemporáneo Colombiano*, 51.

Hectárea de Heno, Planas y Castigos, Bodegones Textuales y Frases de Cajón, pero la aproximación a las cajas en este texto es similar a las de los demás críticos ya citados; para Serrano, las cajas están ubicadas en ese limbo entre lo pictórico y lo escultórico, aun cuando requieran la pared contra la que son exhibidas. Traba ya hablaba de un “espacio inequívocamente pictórico”²²⁷ en la obra de Salcedo, pero la perspectiva de Serrano lo aleja de su formación arquitectónica como validación, para acercarlo al “apenas reciente estatus adquirido en el arte por los materiales prefabricados, de consumo”²²⁸ de las vanguardias de la época, que revitalizaban y resignificaban la concepción de Duchamp del ready-made. El apartado final admite la contradicción manifiesta en las cajas y las obras conceptuales como una “actitud premeditada”²²⁹ que deriva tanto de su formación como arquitecto como de “su admiración por el absurdo surrealista, el humor dada y la agresividad del pop”²³⁰; como ejemplo, Serrano describe que, a la línea limpia y la pulcritud del blanco inmaculado de las cajas, se opone el gris de las sombras inevitables que proyectan sobre sí mismas.

En un libro posterior de Marta Traba, *Historia del Arte Colombiano (1984)*, el elemento del humor en la obra de Salcedo es tratado desde otra perspectiva, dentro del capítulo *El Diseño “Pop”*, citado ya en el análisis de Barrios. Traba reitera el humor fino de Salcedo, inteligente, pero añade que “no se apoya sobre los títulos y sus referencias jocosas”²³¹ sino que “es más sólido y profundo [...] lo sostiene un orden plástico”²³². Lejos del surrealismo refinado europeo, el orden anárquico en el uso de las partes del cuerpo en las cajas de Salcedo nace de “formalismos provincianos”²³³ ligados al “absurdo nacional, al chiste cruel y al sarcasmo como escapismo”²³⁴:

Sus cajas configuran un acto de diversión y placer, nada diferente al que mueve a pintar a Beatriz González o a dibujar a Álvaro Barrios. Entre ellos hay coincidencia, pero no programa común: falta la coherencia que sólo puede provenir de una intención colectiva, de un criterio fortalecido por convicciones compartidas y meditadas. Por eso

²²⁷ Traba et al., “Salcedo: Un Artista Vivo e Independiente.”

²²⁸ Serrano, *Un Lustro Visual: Ensayos Sobre Arte Contemporáneo Colombiano*, 51.

²²⁹ Serrano, 52.

²³⁰ Serrano, 52.

²³¹ Traba, *Historia Abierta Del Arte Colombiano*, 351.

²³² Traba, 351.

²³³ Traba, 352.

²³⁴ Traba, 352.

no atacan frontalmente la sociedad, como hicieron los pop americanos, sino que se limitan a burlarse de ella²³⁵.

Los textos de Traba sobre la época suelen citar a Barrios y a Salcedo en párrafos e ideas cercanas, como en este caso. No solo comparten generación, otros hechos y particularidades los unieron desde el principio: ambos comenzaron su carrera cerca del Dante 66, participaron en Salones Nacionales del segundo lustro de la década de los sesenta y compartieron la experiencia de los *Espacios Ambientales* y la simpatía y el impulso de Marta Traba. Sin embargo, y aunque esa cercanía en la escena artística se traduzca en cercanía en los textos de la crítica y siempre esté presente ese elemento común del movimiento pop para describirlos, los métodos con los que desarrollan sus ideas artísticas son claramente distantes, y la validación que la crítica les asigna, junto con la justificación que encontraron para describirlos dentro de la vanguardia nacional, es incluso opuesta, aunque los unan elementos como el humor y la ironía.

Salcedo pasó por una época puntual de experimentación (aunque en su entrevista con Serrano en 1997 confesó que nunca había cerrado capítulos y volvía cada tanto a viejas etapas, además de afirmar que “las manos son el enemigo número uno del arte”²³⁶, razón por la que nunca dibujó o pintó), que pareció alejarlo temporalmente de su terreno más elaborado y depurado, las cajas. Es claro que la crítica puso sus objetos siempre en primer lugar, e incluso asumió desde múltiples discursos que las piezas conceptuales de esos años no era más que humor, o incluso “boberías”, en palabras de Montaña. Aun así, gran parte de los textos que analizan el nacimiento del arte conceptual en Colombia toman sus obras como referentes de primer orden, principalmente *Hectárea de Heno*.

A diferencia de Barrios, que exploró las cajas y espacios ambientales de forma breve pero generó el grueso de su discurso alrededor de el dominio técnico, Salcedo volvió a lo immaculado de las cajas blancas después de las obras más procesuales y efímeras de forma reiterada. Su relación con la crítica fue conflictiva y prefirió asumirse como alguien que

²³⁵ Traba, 353.

²³⁶ Serrano, “Entrevista Con Bernardo Salcedo.”

podía escribir al respecto desde la prensa, aunque siempre seudónimos y textos cargados de humor negro y dardos mordaces.

4.3. Obras al margen: Juan Camilo Uribe

En el extremo opuesto Juan Camilo Uribe, nuestro siguiente punto de análisis, tuvo una relación completamente dispar (por no decir ausente), no solo con la prensa y la crítica especializada, sino con el medio artístico mismo. Es difícil encontrar textos que se refieran a Uribe dentro de la prensa o las revistas de la época. Muchos de los artículos son escritos desde el recuerdo por personajes cercanos como Alberto Sierra, o para retrospectivas realizadas por museos después de su muerte. Además, una gran parte de las obras de Uribe desapareció, teniendo en cuenta que, para él mismo, el objeto plástico estaba desacralizado, y no veía necesaria su conservación. Algunas de esas obras se conservan solo a través de los registros fotográficos de las exposiciones, y no solo porque hayan sido pensadas inicialmente para desaparecer sino casi de forma intencional.

Según Alberto Sierra, las primeras muestras de Juan Camilo (a quien conoció antes como amigo que como artista) fueron en su galería La Oficina, abierta desde 1972 y que originalmente era una oficina de arquitectura en el Edificio Camacol. Allí se desarrolló gran parte de la carrera de Uribe²³⁷.

En 1975, Sierra organiza la exposición *Autorretratos*, en la que participa Juan Camilo con su *Autorretrato: Cabeza parlante*. Más allá de la anécdota que recuerda Sierra en años posteriores, con la gente divirtiéndose alrededor de la obra, hablando con “la cabeza de Juan Camilo” que parecía flotar sobre el juego de espejos y dándole whisky, no encontramos reportes de prensa que nos describan la recepción para los medios escritos interesados en las manifestaciones plásticas. Según Sierra, Juan Camilo “tenía una gran cualidad y creo que eso es parte de esa época, y era no tomarse nada tan en serio y armaba exposiciones-fiestas”²³⁸.

²³⁷ María Wills, “Entrevista a Alberto Sierra,” Instituto de Visión, 2016, <https://institutodevision.com/visionarios/alberto-sierra/>.

²³⁸ Wills.

Uno de los primeros textos rastreables sobre Juan Camilo Uribe a nivel de prensa es la crítica que realizó Luis Fernando Valencia para el periódico *El Colombiano*, en cubrimiento al 1er Salón Regional, en mayo de 1976. Para el Salón, Juan Camilo construyó el ensamblaje que nombró *Llamarada*, una especie de caja mecánica de la que ya hablamos. Por supuesto, hemos comentado que para 1976, las manifestaciones conceptuales ya eran parte del panorama nacional. Sin embargo, y aunque la obra fue seleccionada para la muestra principal en Bogotá, no caló en la crítica local por puntos específicos. Después de una descripción formal por parte de Valencia, habla sobre la concesión del premio: “Al conceder el primer premio a esta obra, el jurado hace un señalamiento desorientador, que tratándose de una obra que involucra y se apropia de valores populares adquiere características aún más asombrosas”²³⁹. La crítica de Valencia se adentra en el territorio de algunas de las críticas que citamos de los últimos años de la década de los sesenta y la primera mitad de la década de los setenta en escritores como Antonio Montaña o Marta Traba, poniendo el humor y lo “divertido” de las piezas directamente junto al problema principal. Sin embargo, el caso de Valencia apunta en la dirección opuesta, reiterando que es el humor el que deja el sentido de la pieza a medio camino. Más adelante, Valencia intenta adentrarse en los aspectos formales de la obra para desarrollar su punto:

La imagen que inicialmente transmitía un auténtico sentimiento religioso ha sufrido una transposición de lugar y de medio. Al encontrarse las ánimas haciendo parte de un ensamblaje cinético han perdido todo su valor teológico. Sin embargo, al despejar la imagen de su poder inicial para dirigir mitos, la obra no puede darse por acabada. El dejar la obra en ese punto como realmente lo hace “*Llamarada*” es dar por terminado un trabajo donde verdaderamente debía iniciarse²⁴⁰.

Valencia insiste en su artículo en el aspecto “inacabado” de la obra (que va mucho más allá del cuidado aspecto formal de la misma), por no contar con un blanco específico al cual apuntar su arsenal estético, describiendo la pieza como un divertimento que no tiene un fin en sí mismo, además de señalar que “igualar la *Llamarada* en que se queman nuestras vidas con la *Llamarada* que consume las ánimas del purgatorio, no deja de ser un hecho

²³⁹ Valencia, “Análisis Frío de ‘Llamarada’: I Salón Regional.”

²⁴⁰ Valencia.

demasiado literal para una obra de arte”²⁴¹. Un punto particular sobre el mismo es que Marta Traba usó una parte del texto de Valencia en el catálogo de la exposición *Los Novísimos Colombianos en Caracas de 1977* (impreso a la manera de un pasaporte Colombiano), pero la edición de este reconfiguró el sentido del texto por completo. El texto de Traba comienza el apartado hablando del humor distinto y heterodoxo de los artistas de la exposición, donde las piezas de Uribe, que utilizan imágenes sagradas populares en Latinoamérica, se vinculan con el humor concreto de Salcedo y sus cajas-fetiches.

Uribe habló al respecto en su entrevista de 1976 para el libro *Nosotros: un trabajo sobre los artistas antioqueños*. Tenía muy clara su visión personal aun cuando, en varios apartes de a entrevista, Félix Ángel le pide seriedad en las respuestas:

Mis láminas, demuestran el fin de una era religiosa ante otras verdades que se imponen día a día por la ciencia. Las creencias profundamente religiosas del pueblo se deterioran cada vez más en los países, pertenezcan o no al tercer mundo. Para nosotros, El Corazón de Jesús es más importante que el átomo. Esa contradicción que pertenece a la realidad es la que intento que la gente vea [...] Estoy plenamente convencido de que el arte se está acabando, El arte como lo estamos mirando hace veinte siglos. La estética, un término que ha debido de cambiar radicalmente se ha mantenido, estática [...] El ámbito de mis obras es lo asombrosamente ridículo. Mis obras me parecen bellas, estupendas²⁴².



Fig. 31. Juan Camilo Uribe (1986) *Pirámide de Corazones de Jesús* (Collage)

²⁴¹ Valencia.

²⁴² Ángel, “Entrevista a Juan Camilo Uribe.”

La visión de Uribe del fin del arte, de lo sacro y lo ridículo, queda documentada no solo en entrevistas como la concedida a Félix Ángel o en los recuerdos de Alberto Sierra, sino que queda ligada sobre todo en lo efímero de su obra y en su huella difícil de rastrear en los medios. Más que una obra limpia en línea y desarrollo plástico como las de Salcedo, o a partir del sustento de la técnica refinada del dibujo de Barrios, Uribe se enfoca en el soporte conceptual de la misma, sin preocuparse por desacralizarla.

Por más que lo serial logre cierta universalidad en su obra y parezca transformar el elemento inicial del que parten los patrones, la selección de láminas puntuales hace que su contexto se vuelva local para la interpretación. Ejemplo de ellos es el texto de Serrano para la exposición *Proyectos*, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en 1979, donde Serrano explica que la crítica punzante que realiza Uribe con sus obras no tendría el mismo sentido en otras sociedades, “especialmente porque la manera en que arregla sus *collages* hace una alusión directa a la sensibilidad de esta cultura, al estilo y al gusto detectable en, por ejemplo, los corazones de claveles rojos o las anclas de rosas amarillas que adornan las carrozas, los altares de Corpus y los monumentos de Semana Santa en el país”²⁴³. Si hablamos de la pertinencia y recepción de manifestaciones tan locales en el contexto internacional antes de 1981, entendemos que la obra de Uribe llegó a algunas Bienales a las que fue invitado, con piezas que permitían una interpretación más universal, pero no fue el artista que las galerías con mayor público y los críticos promovieron (acaso porque él mismo no estaba interesado).

Una de las exposiciones que permitió que Uribe se proyectara fuera del país con una pieza de contexto más universal fue *Telescopios*, presentada originalmente en la galería La Oficina de Medellín, pero llevada a Nueva York en 1980. Sobre ella escribió William Zimmer, crítico y docente norteamericano, un artículo para Soho News en febrero de 1980. En él, habla de la forma en que, en los telescopios colgados del techo, las fotos de amigos se superponen con imágenes de política, religión, deporte y panorámicas de ciudades, además de parodias de obras de arte famosas: “Uribe también satiriza el mundo del arte. Hay una

²⁴³ Alexandra McCormick and Yomayra Puentes, “Arte Con Sentido Común,” *Biblioteca Luis Ángel Arango* (Bogotá, Colombia, 2007).

imagen-collage de la Mona Lisa con un niño en los brazos. ¿Alguna vez, alguien, se ha atrevido a atribuirle a la sonrisa de la Mona Lisa un carácter de maternidad?”²⁴⁴.

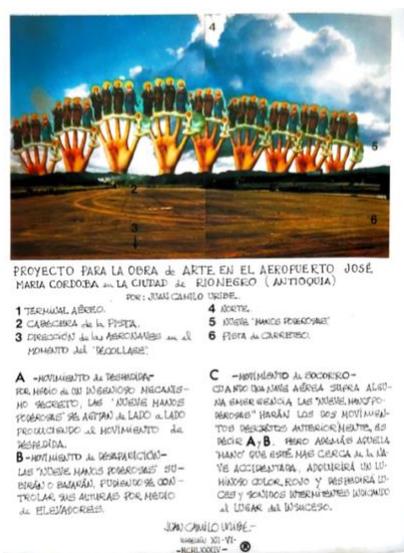


Fig. 32. Juan Camilo Uribe (1981) Proyecto obra aeropuerto José María Córdoba

Sabemos por tanto que esa forma de asumir que la propia obra no perduraría se funde con la consigna de que no hay arte intocable. El humor que Traba visibiliza en la obra de Salcedo y Barrios tiene aquí otra vertiente, otra arista; según Zimmer, “la presentación de los telescopios ofrece múltiples situaciones que producen hilaridad. Cuando dos telescopios se tropiezan y producen el ruido de las castañuelas, inevitablemente, la gente sonríe”²⁴⁵. Bajo esa perspectiva, no solo las imágenes funcionaban como detonantes, sino la propia instalación, que invitaba a sumergirse en ella, a tomar los telescopios y jugar con ellos.

Y es que las obras de Uribe, además de sembrar la duda en quien las observa de si ve lo mismo que los demás o algo terriblemente opuesto, contaban con el humor que se colaba de forma irremediable. En la entrevista con Félix Ángel, por ejemplo, queda claro que Uribe no se consideraba una persona humorística, sino una que podía “hacer humor

²⁴⁴ Zimmer, Stringer, and Serrano, “Telescopios.”

²⁴⁵ Zimmer, Stringer, and Serrano.

con el simple título de la obra [...] El humor va metiéndose de manera accidental”²⁴⁶. La idea siempre era lo primero en Uribe, y era concebida sobre papel, en texto. Y luego, cuando era momento de “hacer”, aparecían los juegos de palabras, las superposiciones accidentales y los títulos ingeniosos, ya fuera que la pieza se pensara para una exposición específica (como *Telescopios*, o *Autorretrato: La Cabeza Parlante*), como parte de una idea más grande (las múltiples versiones del *Sagrado Corazón de Jesús*) o como proyecto irrealizable (*La Mano Poderosa*, para el Aeropuerto José María Córdoba).

Uribe es apenas nombrado de manera tangencial en los listados de artistas antioqueños o entre aquellos que reflexionaron sobre lo popular en la gran mayoría de los libros enumerados hasta ahora. De hecho, es muy poca la bibliografía que se refiere a él a profundidad, más allá de listarlo. Por ejemplo, en *Emergencia del Arte Conceptual en Colombia (1968-1982)*, de María Mercedes Herrera, Uribe no es nombrado ni una sola vez, mientras en *Fisuras del Arte Moderno en Colombia*, de Carmen María Jaramillo, solo aparece acompañado de otros artistas en listas. No hay análisis o aproximaciones a su obra.

Podría suponerse que la obra de Uribe pasó en general bajo cuerda para la gran mayoría de los escritores culturales y críticos de la época. Por o regular, y según cuenta el propio Alberto Sierra, la gran mayoría de las exposiciones de Uribe fueron en *La Oficina*, en Medellín, sumadas a algunas muestras en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y Medellín, en el Museo La Tertulia en Cali, y las bienales y los pocos eventos internacionales en los que participó. Muchas de las obras que recuerda Sierra (como *Autorretrato: Cabeza parlante*) no tenían la intención de perdurar, y quedan acaso los registros fotográficos de las mismas. Otros investigadores han tratado de tener acceso al archivo personal del artista, en manos de la familia, pero ha sido imposible.

Sin embargo, algunos libros ponen la importancia de su obra sobre la mesa en pequeños apartados, además de la entrevista de Félix Ángel, el catálogo de su retrospectiva en la Biblioteca Luis Ángel Arango y el artículo de Efrén Giraldo para *Art Nexus*. En las *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de arte no-objetual y arte urbano*, Alberto Sierra recuerda la participación de Uribe en la I Bienal de Sao Paulo de 1978, y la forma en

²⁴⁶ Ángel, “Entrevista a Juan Camilo Uribe,” 156.

que su *Correspondencia (1981)* cuestionaba las ideas de arte establecidas desde el museo, y Augusto del Valle señala en su texto de 2007 *La fiesta del no-objetualismo* (estudio introductorio para las *Memorias del Coloquio*) el “reciclaje de objetos e imágenes populares”²⁴⁷ de Uribe. Por su parte, en su libro *Arte en Colombia 1981-2006*²⁴⁸, Carlos Arturo Fernández se refiere a la obra de Uribe como “una suerte de pop conceptual”²⁴⁹, y resalta aspectos importantes que Uribe pone en evidencia: “paradojas, prejuicios, contradicciones, tabúes, provincialismo, mal gusto quizá, pero también sabiduría ancestral, poesía, identificación de valores, humor, ternura, y una belleza sólo posible aquí, justamente porque corresponde a nuestras propias perspectivas”²⁵⁰. Para Fernández, Uribe va más allá de lo decorativo o superficial, alcanzando “una dimensión crítica eficaz”²⁵¹.

²⁴⁷ Sierra Maya and Manrique, *Memorias Del Primer Coloquio Latinoamericano Sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*, 49.

²⁴⁸ Fernández Uribe, *Arte En Colombia 1981-2006*.

²⁴⁹ Fernández Uribe, 28.

²⁵⁰ Fernández Uribe, 28.

²⁵¹ Fernández Uribe, 28.

5. Interpretando rastros y huellas

El pensamiento y su representación a través de nuevos mecanismos plásticos como los descritos por Pardo y Salabert en capítulos anteriores fue la fuente indirecta de la que emanaron las manifestaciones más innovadoras; sin embargo, fue la crítica la que terminó por ubicar estas manifestaciones dentro de un marco temporal, asignándoles un valor específico. Como hemos visto, la condición temporal de la crítica la relaciona directamente con la elaboración de análisis a partir de las manifestaciones plásticas de la época en la que escriben los críticos, a diferencia de los textos y análisis de los historiadores, que pueden permitirse cierto distanciamiento con la temporalidad de la obra y el artista. Nos queda sin embargo analizar en el caso particular de la obra de Salcedo, Barrios y Uribe, no ya la pertinencia de los textos que se publicaron a partir de su obra durante los mismos años (que son además particularmente distintos en cantidad y enfoque en los tres), sino también la influencia que estos textos y posturas tuvieron en la recepción de la obra de los artistas.

Para mediados de la década de los años sesenta, la escena artística colombiana estaba centralizada en Bogotá. No solo la gran mayoría de eventos, concursos y exposiciones se desarrollaban en la capital, sino que la escena literaria, que tuvo un papel fundamental por ejemplo en el impulso inicial de la carrera de Barrios, también se encontraba fuertemente centralizada; por ejemplo, es por el contacto de Barrios con Gonzalo Arango que expone en 1966 en la Galería Colseguros, y es en la mañana del día de la exposición que conoce a Marta Traba. En paralelo, Salcedo ya había expuesto meses antes en la Galería del Parque, después de que la misma Traba conoció su trabajo a través de Rogelio Salmona y Fernando Martínez Sanabria. Ambos artistas participaron poco después en el Dante 66, donde comenzarían su relación con la prensa especializada y la crítica. Por otra parte, y separado de los dos anteriores más que por la distancia geográfica, Uribe no solo no hacía parte del circuito de la capital, sino que se encontraba para esa época inmerso en la cerámica en Medellín, aunque nunca se consideró realmente un ceramista, y comenzaría el desarrollo central de su obra pocos años después.

De los tres, Bernardo Salcedo fue el primero que logró explotar su obra en los concursos, Salones y Bienales de la época, tanto a nivel nacional como internacional, y con ello aparecen los primeros textos críticos alrededor de su obra, ya analizados. El hecho de que nombremos de forma reiterativa los textos de Marta Traba que aparecieron durante los primeros años de la carrera de Salcedo (y poco después de la de Barrios), no quiere decir que su ascenso durante la siguiente década se deba solamente a ella, aunque esté fuertemente relacionado. En el caso particular de Salcedo, su participación en el Dante 66 hizo que apareciera en múltiples medios por la polémica que suscitó la obra, descrita generalmente como una pieza a medio camino entre la pintura y la escultura y llena de ironía. Bajo los parámetros artísticos de la época, la obra no cabía en las manifestaciones preestablecidas como *arte* a nivel nacional, y gran parte de los escritores culturales que reseñaban los concursos como el Dante (como es el caso de Nohra Parra Martínez) no contaban aún con la formación crítica y estética para analizar la pieza en sí misma, ni siquiera a partir de comparaciones con obras internacionales, por eso el enorme peso de los textos de Traba.

Otros escritores de la época como Galaor Carbonell, Antonio Montaña, Germán Rubiano o Mario Rivero hablaron de las primeras obras de Salcedo, aunque una parte importante de los textos estaban más enfocada en Salcedo como personaje que en sus piezas. Las constantes polémicas en las que estuvo inmerso Salcedo con la prensa y la crítica hicieron que, claramente, los medios se enfocaran más en su carácter complejo, su lenguaje crítico o sus insultos poco ortodoxos a los jurados, y esto terminó por reforzar el imaginario de artista rebelde, que le acompañó siempre.

Por otro lado, aunque la imagen que se construyó alrededor de Álvaro Barrios en la década de los años setenta se inclinó más hacia lo experimental, lo cierto es que a finales de la década de los años sesenta pareció más cercana hacia la polémica, y sus primeros episodios con la prensa resultaron envueltos en las mismas polémicas que Salcedo, como en el caso del XX Salón de Artistas Nacionales, donde terminó tapando su obra con una tela negra. Tras su regreso de Italia, fueron primero los *Espacios Ambientales* en diciembre de 1968 y luego el XX Salón Nacional en 1969; ambas exposiciones se convertirían en su nueva

aproximación a esa escena artística de la que se alejó por dos años. Si bien *Espacios Ambientales* ni siquiera fue inaugurada, implicó su inscripción en el circuito a partir de los textos que sobre ella se escribieron, y la polémica del XX Salón (en cuyas fotos puede verse junto a Salcedo) hizo que ambos estuvieran en medio de la discusión mediática.

El caso específico del XX Salón puede darnos una idea del papel de la polémica y los medios en el posicionamiento de una imagen como artista. Aunque el problema central en el que se enfocó la prensa fue el del fuego cruzado, entre el Museo de Arte Moderno de Bogotá, con Marta Traba a la cabeza, y la Sociedad Colombiana de Artes Plásticas, comentarios como los de Barrios (que había ganado una mención) insistían en que se había excluido “muy sospechosamente a los artistas que realmente cuentan hoy en el país”²⁵², mientras Salcedo “invitó a los jóvenes colombianos y a los estudiantes de Bellas Artes para que no se dejaran utilizar en lo que él llamó propósitos desleales contra el país, “intrigas parroquiales” y “triumfos envilecidos por el cohecho”²⁵³. La puja de Salcedo y Barrios apuntaba por un espacio que permitiera el desarrollo de nuevos lenguajes plásticos, que aun no habían sido aceptados para finales de la década de los sesenta, y en los que se contaban además artistas de generaciones cercanas, como Feliza Bursztyn y Beatriz González (aunque en el caso del salón, la postura de González fue completamente opuesta, apartándose de la polémica).

Para la década de los 70, cuando Barrios volvió a vivir a Barranquilla y Salcedo se alejó temporalmente de sus cajas blancas para acercarse a nuevos planteamientos, ya Marta Traba no vivía en Colombia; su labor, difícil de igualar por la multiplicidad de frentes que abarcó durante los 15 años previos, se vio relevada por una generación de críticos y periodistas culturales jóvenes que asumieron la escritura crítica desde una perspectiva muy distinta a la suya, con una cercanía mayor a los circuitos del arte como las galerías, y que se sumaron a otros periodistas de medio tradicionales como Beatriz de Vieco, Antonio Montaña y Mario Rivero, que continuaron con su labor de la década anterior. Entre estos nuevos críticos que desarrollaron su quehacer en los años setenta se destaca las figuras de

²⁵² Herrera Buitrago, “XX Salón de Artistas Nacionales vs. Salón Nacional 1969: Botín de Guerra Entre Sociedad Colombiana de Artes Plásticas y Museo de Arte Moderno,” 133.

²⁵³ Herrera Buitrago, 130.

Eduardo Serrano en Bogotá, Miguel González en Cali, el mismo Álvaro Barrios en Barranquilla y Alberto Sierra en Medellín, todos además con una cercanía fuerte con la naciente profesión de la curaduría en la escena colombiana, sumando a Luis Fernando Valencia, que escribía asiduamente para el periódico *El Colombiano* de Medellín, y Carlos Arturo Fernández, que tras culminar sus estudios doctorales en Historia del Arte Medieval y Moderno en Italia regresó a Medellín en 1981 y se vinculó a la Universidad de Antioquia en 1983.

Entre las obras de Salcedo, *Hectárea de Heno* (1970) ha mantenido con el paso de los años la etiqueta de ser la primera obra conceptual en el panorama artístico colombiano (seguida generalmente por *Cabeza de Lleras*, expuesta por Antonio Caro ese mismo año), y es posible rastrear textos al respecto, desde libros de historia del arte hasta artículos de crítica. En esos textos críticos escritos durante la época encontramos dos posturas dispares; la primera de ellas acerca a Salcedo al conceptualismo, como en el texto de Beatriz de Vieco, que lo presenta como “protagonista de la más osada vanguardia”²⁵⁴, señalando específicamente la exposición de *Planas y Castigos* de 1970 como “una muestra de arte conceptual”²⁵⁵; la segunda, representada por un texto de Antonio Montaña, señalaban las obras de esos años eran “boberías”²⁵⁶ y acusa a Salcedo de utilizar a su favor la ingenuidad de los jurados, Edmond Rahal y Hernán Cárdenas, para ganar el primer puesto de la Bienal de Medellín, meses atrás.

En esa primera postura, representada en algunos de los artículos de De Vieco, podemos ver la forma con la que algunos críticos de estos primeros años acercaron poco a poco a Salcedo y a Barrios a la etiqueta de *conceptualismo* como una forma de identificación que les permitía explicar las nuevas manifestaciones de ambos al público de las Bienales, usando un contexto puesto de moda desde el circuito de Nueva York con las recientes segundas vanguardias. Sin embargo, cada entrevista de la época con ambos artistas dejaba claro que la etiqueta no solo no les pertenecía inicialmente, sino que les era completamente indiferente, aunque es claro que terminaron usándolo a su favor con el paso de los años.

²⁵⁴ de Vieco, “Exposición Conceptual de Bernardo Salcedo.”

²⁵⁵ de Vieco.

²⁵⁶ Traba et al., “Salcedo: Un Artista Vivo e Independiente.”

A diferencia de *Hectárea de Heno* (pensada desde lo efímero, con una gran carga lúdica y de la que además se idearon múltiples interpretaciones que la relacionaban con la crisis del campo y la reforma agraria), obras como *Planas y Castigos*, *Bodegones Textuales* o *Primera Lección* tenían una idea inicial mucho más tangible, ligada a perdurar en el espacio de exposición, con una concepción más cercana al público y que permitió a los especialistas escribir a partir de ellas con una postura menos abstracta y más cercana a problemas cotidianos nacionales como el sistema educativo, la política partidista o el uso del lenguaje como fin estético en sí mismo. La intención plástica de Salcedo parece enfocarse, tanto en sus cajas como en sus bodegones textuales y manifestaciones efímeras, en el objeto como manifestación de un concepto base, y la perplejidad de la aproximación crítica terminó manifestándose en la manera en que describieron estas piezas, quedándose cortos con el análisis y girando, en general, en torno a una descripción formal de las obras, mientras arriesgaban poco más allá. En ese mismo grupo pueden tomarse una obra de Barrios para la Bienal de París, *El Mar Caribe (1971)*, creada como *espacio ambiental* después de mudarse definitivamente de vuelta a Barranquilla, que permitía la inmersión del espectador y que contaba también con una gran carga cultural y de abstracción; con el paso de los años, los *espacios ambientales* en Colombia terminarán por adoptar el nombre internacional de *instalaciones*.

“Todo lo que hace la gente es conceptual, ya sea arte o cocina”²⁵⁷, decía Salcedo; sin embargo, queda claro que la intención de las obras ya citadas de ambos artistas y creadas durante esos primeros años de la década de los setenta tenían, no solo una solución plástica nunca usada en el contexto local, sino que además desplazaba su uso constante del objeto como fin en sí mismo para enfocarse en la recreación física de una idea más concreta, aunque a primera vista no lo pareciera, cerca de ese límite que describe Pardo de un contexto futuro en el límite de la ambigüedad, y que aún no parece encontrar una materialidad específica.

En el caso de Barrios, su trabajo se desarrolló de múltiples formas a través de la década de los años setenta después de volver a Barranquilla, aunque con el paso de las

²⁵⁷ Ospina, “Bernardo Salcedo Contra La Cultura,” 18.

décadas volvería de forma reiterada al cómic como base fundamental de sus objetos y cuadros. Después de la Bienal de París, y ya haciendo parte del grupo de profesores de cátedra de la Facultad de Arquitectura de la Universidad del Atlántico y de la Escuela de Bellas Artes de Barranquilla, Barrios se adentró particularmente en dos ciclos que rompieron sus procesos previos y lo acercaron a nuevas soluciones: Los *Grabados Populares* y sus múltiples aproximaciones para los *Sueños con Marcel Duchamp*.

Estos *grabados populares* terminaron por validar con mayor peso ante la prensa especializada la suficiencia técnica de Barrios, tanto en el dibujo como en la acuarela y el acrílico, y esto se convertiría en el sello de gran parte de su producción plástica posterior. Con el tiempo, la mirada hacia los grabados generó nuevos ángulos de discusión, sobre todo si tomamos en cuenta que en 2005 una gran parte de estos fue adquirida por el MOMA, y están exhibidos en Nueva York. Mientras la idea inicial fue convertir en piezas de arte a través de la firma las primeras copias de 1972, la acción derivó en la aparición de *grabados* de Barrios en la prensa de ciudades como Londres (1974), Buenos Aires y Madrid (1976), además de muchos otros diarios nacionales en los años posteriores. Más de treinta años después, esos mismos grabados parecen haber cerrado el circuito de circulación, pasando de una preocupación conceptual que usó el dibujo como medio de ruptura con los museos y las galerías, a pertenecer a uno de los museos más populares del mundo. Además, la declaración discursiva a través de un medio de comunicación masivo fue la que permitió que la idea de los *Grabados Populares* tuviera sentido, y la idea funcionó en múltiples medios por más de una década. Tanto en los *Grabados Populares* como en los *Sueños con Marcel Duchamp* se hizo necesaria la distribución a través de un medio masivo para lograr el cometido de despojar la pieza de su aura artística, pero la particularidad de los *Sueños...* fue que completar la pieza (escribiendo el sueño en el caso de la segunda versión de la pieza, y agregando la firma en las anteriores) parecía devolvérsela.

Por otra parte, durante la década de los setenta Juan Camilo Uribe empezó a aparecer en la escena local de Medellín, inicialmente con su colaboración con Martha Elena Vélez para la III Bienal de Coltejer, en 1972, y más adelante en las exposiciones en *La Oficina*. Sin embargo, no es hasta 1976 que encontramos una mención a sus obras en los medios,

cuando ganó el primer puesto en el Salón Regional de Artes Visuales con *Llamarada* (1976); tengamos en cuenta que, para el año de su participación en el Salón regional, Uribe llevaba unos tres años trabajando con las imágenes de *Gráficas Molinari* de forma serial en sus obras. El artículo, *Análisis frío de Llamarada*, fue escrito por Luis Fernando Valencia para el periódico El Colombiano, y demuestra la cautela y desconfianza de los medios paisas para con las manifestaciones nuevas que se salían incluso de los límites de lo menos tradicional. No hay registros de crítica especializada o de prensa sobre obras anteriores a *Llamarada*, como *Autorretrato: Cabeza parlante* (1975), o *Ascensor para Anima Sola* (1974), expuestos en La Oficina (solo contamos con registro fotográfico de la primera).

Recordemos que poco después de la polémica del XX Salón, en 1969, Marta Traba abandonó Colombia; aunque nunca volvió a vivir en el país, sí lo visitó por múltiples razones, y siguió escribiendo con relativa frecuencia sobre sus artistas, sobre todo en sus libros *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1959-1970)* y *Arte de América Latina (1900-1980)*, publicado de forma póstuma en 1994. Traba menciona a Uribe en este último libro, pero es literalmente una mención tangencial de una línea, sin análisis. Donde sí habla de Uribe es en el catálogo de la exposición *Los Novísimos Colombianos*, en 1977 en Caracas. Del caso de *Los Novísimos Colombianos*, contamos con el ensayo que Marta Traba escribió para el catálogo de la exposición. Para Traba, la exposición era una forma de reafirmar su buen ojo; después de describir los acontecimientos que rodearon la exposición *Los que no fueron a México*, de 1959, y enumerar a los artistas que hicieron parte de la renovación del panorama nacional colombiano a finales de los años sesenta mientras ella dirigió el Museo de Arte Moderno de Bogotá (Barrios y Salcedo hicieron parte de ese grupo), el texto se adentra en algunos argumentos importantes. Primero, describe el proceso de esos años desde dos perspectivas, la crítica y la de descentralización:

A la ampliación de la base expresiva ha correspondido, además, una ampliación de la base crítica: Álvaro Medina, Eduardo Serrano, Galaor Carbonell, Germán Rubiano, María Elvira Iriarte, Darío Ruiz, Luis Fernando Valencia, son escritores activos que han tomado entre sus manos la conducción de la crítica actual, repartiéndose equitativamente una tarea que tenía que dejar de ser unipersonal. A la hegemonía de

Bogotá ha sucedido, así mismo, una división del peso del arte entre Bogotá, Cali, Medellín y, en menor medida, Barranquilla²⁵⁸.

Aunque podemos decir que Traba hace un repaso general de los críticos de la época en este párrafo, también es claro que asume “unipersonal” una tarea que ella misma compartió durante la década anterior con otros críticos; por supuesto, sus aportes son superiores a los de los demás nombres de la generación anterior, pero no por ello fue la única. La descentralización que señala en la crítica también está relacionada con la descentralización de los salones y el creciente número de galerías en Medellín, Cali y Barranquilla. Sin embargo, hay un punto del texto que es importante traer a colación: el uso de parte del texto de Valencia por parte de Traba. Un punto particular sobre el mismo es que Marta Traba usó una parte del texto de Valencia en el catálogo de la exposición *Los Novísimos Colombianos en Caracas de 1977* (impreso a la manera de un pasaporte Colombiano), pero la edición de este reconfiguró el sentido del texto por completo. El texto de Traba comienza el apartado hablando del humor distinto y heterodoxo de los artistas de la exposición, donde las piezas de Uribe, que utilizan imágenes sagradas populares en Latinoamérica, se vinculan con el humor concreto de Salcedo y sus cajas-fetiches; justo después, cita el apartado final del texto de Valencia para *El Colombiano*, que cité ya con anterioridad en el capítulo 3:

La investigación de la cursilería del arte popular, de aspectos grotescos de la vida social, no deja de ser un filón crítico para atacar a todo tipo de estamentos. Todo el poder que contiene una imagen popular, toda la tradición y el contenido que conlleva a través de años y siglos es una bomba que debe ser cuidadosamente dirigida²⁵⁹.

La frase parece reforzar la idea de que las piezas de Juan Camilo Uribe son críticas a “todo tipo de estamentos”. Sin embargo, el texto original de “Análisis frío de Lllamarada” no concluye ahí, sino que termina con la frase: “En el caso de *Lllamarada*, un típico ejemplo de malabarismo con valores populares, la obra se autodestruye”²⁶⁰. Es claro que la omisión del

²⁵⁸ Marta Traba, “La Cultura de La Resistencia,” *Revista de Estudios Sociales*, no. 34 (2009): 10.

²⁵⁹ Marta Traba, “Los Novísimos Colombianos” (Caracas, Venezuela: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1977), 21.

²⁶⁰ Valencia, “Análisis Frío de ‘Lllamarada’: I Salón Regional.”

texto final por parte de Traba fue intencional y premeditada pues el sentido final es completamente distinto, opuesto. Este punto no pareció trascender, y es claro que la utilización editada por parte de Traba del texto de Valencia nos enfrenta a un problema difícil de aclarar. Valencia no solo criticó de forma reiterada la obra y postura de Uribe, sino que la señaló como liviana; Traba, por otro lado, usó extractos del mismo texto para remarcar lo contrario. El peso del texto inicial, creado como crítica contundente a la obra expuesta en el Salón Regional, terminó por convertirse en parte del catálogo de *Los Novísimos Colombianos* como impulso y carta de presentación de Uribe en Venezuela, y ese cambio total del sentido nos demuestra la forma en que Traba validaba su perspectiva de la obra del artista por encima de la palabra de los críticos de esa nueva generación.

Esa transición hacia la década de los ochenta vendría con los últimos comentarios de Traba hacia la crítica local, a través de artículos relacionados con el *Salón Atenas*, desarrollado por Eduardo Serrano Entre 1975 y 1984 con el apoyo de *Atenas Publicidad*, (que era dirigida por Alberto Casas y Eduardo Vargas). El Salón Atenas tenía una premisa clara desde el principio: en palabras de Serrano, era “un intento responsable de proveer a la naciente historia del arte colombiano con la recopilación de obras y de documentos que permitan calificar el desarrollo de, al menos, aquellos trabajos cuya iniciación se considera afortunada o promisorio”²⁶¹. Para que así se mantuviera, se planteó que ningún artista podría participar más de una vez en el mismo y que no se otorgarían premios (ya que la participación misma era un reconocimiento), sino que la ayuda económica se dividiría en partes iguales. El salón se mantuvo como una suerte de impulso vital para las nuevas generaciones, pero son los cruces entre Serrano y Traba los que nos interesa.

En uno de sus últimos artículos, *El VII Salón Atenas, “Ya que estamos”*, Traba comentó que 1981 no tenía “ninguna intención de hacer crítica de arte en Colombia; un grupo de gente seria y profesional se reparte ahora esa tarea con eficiencia, no solo en las rituales presentaciones de catálogo y en las notas de periódico, sino en dos buenas revistas de arte como son ‘Arte en Colombia’ y ‘Re-vista’”²⁶². Sin embargo, el tono del artículo dista

²⁶¹ Eduardo Serrano, “El Salón de Atenas, Auspiciado Por Atenas Publicidad” (Bogotá, Colombia: Museo de Arte Moderno, 1975).

²⁶² Traba, “El VII Salón Atenas : ‘Ya Que Estamos.’”

de ser condescendiente, señalando decididamente que el Salón de ese año no era “especialmente vanguardista”²⁶³; según explica Traba, “entre finales de los años sesenta y comienzo de los setenta, las vanguardias fueron terroristas; ya no lo son, no solo porque se han incorporado al “establishment”, sino porque el público ya sabe cómo medirlas, aceptarlas o rechazarlas”²⁶⁴.

Por supuesto, los comentarios de Traba eran dirigidos hacia la curaduría que Serrano realizaba para el Salón Atenas y su apoyo a las manifestaciones de artistas jóvenes de la época; es claro que la selección que estos críticos hizo para las exposiciones de la década de los setenta terminó por formar la escena de la misma forma que Traba lo hizo en los cincuenta y sesenta. La domesticación de las manifestaciones de ruptura es, al final, parte del ciclo general del arte, y cada movimiento que aparece originalmente como disruptivo e innovador termina por integrar el circuito de las galerías y el mercado. Sin embargo, la respuesta de Serrano a las críticas (cargada de sarcasmo) apareció en el catálogo del Salón Atenas de 1982. Dedicó toda una página a suponer lo que los críticos de la época dirían del mismo, abarcando desde las esferas del Museo de Arte Moderno de Bogotá hasta la prensa:

Gloria Zea afirmará que el Salón hace claras las nuevas libertades del arte. Beatriz González demandará inequívocas explicaciones para sus guías. Álvaro Barrios y Alberto Sierra lamentarán que el Salón no sea más de vanguardia, Guillermo González indagará desde *El Espectador* sobre las relaciones entre el escándalo y la creatividad (...) Y Marta Traba aparecerá en el país para recordarnos, de paso, que vanguardia lo que se llama vanguardia, sólo se ha visto en Colombia en los años sesenta (...) Habrá juntas de urgencias en *Re-Vista* y en *Arte en Colombia*; en la primera se publicará alguna nota sobre los antioqueños incluidos, mientras que en la segunda habrá competencia de comentarios adversos (...) Miguel y Lucila González destacaran que el Salón hubiera perdido interés sin las obras de Bucaramanga y de Cali, (...) El público se dividirá en dos bandos opuestos; los más (como es ya tradicional en el arte moderno), expresarán con vehemencia sus dudas y sus objeciones al arte reciente, mientras que los menos, respaldarán sin ambages la libertad y condición de los artistas actuales. Pero para nadie será indiferente el Salón.

²⁶³ Traba, 74.

²⁶⁴ Eduardo Serrano, “VII Salón Atenas” (Bogotá, Colombia: Museo de Arte Moderno de Bogotá/Atenas/BBDO Publicidad, 1981), 76.

La sección dedicada a Traba se refiere al artículo ya citado de 1981, publicado por *Arte en Colombia* (revista nombrada también por Serrano), y las referencias a los demás críticos y curadores (incluido Álvaro Barrios, Alberto Sierra y Miguel González) nos demuestran la puja por imponer una perspectiva particular, misma que señala Ponce de León en su ensayo *La crítica de arte en Colombia (1974-1994)* cuando se refiere a los críticos de la década de los setenta (que denomina *el relevo*). Podemos inferir, entre el ir y venir de artículos y respuestas, que de la misma forma que Traba asumió la defensa y proyección de algunos artistas específicos de la generación de los cincuenta y sesenta a través de sus textos, Eduardo Serrano, Álvaro Barrios, Alberto Sierra y Miguel González asumen su postura con nuevos artistas en los setenta y ochenta a través de la curaduría que realizaron en espacios como el Salón Atenas en Bogotá, La Oficina en Medellín (y más adelante el Museo de Arte Moderno de Medellín), la galería Álvaro Barrios en Barranquilla o el Museo La Tertulia en Cali; y que no solo el cambio de un paradigma estético previo estaba presente en la época, sino que las bases de la misma crítica y su forma de ver la relación entre el arte y el mundo estaban cambiando durante esa década, y estos enfrentamientos generacionales condicionaron la forma en que se escribió sobre el arte en las décadas siguientes.

Conclusiones

Desde mediados de la década de los sesenta, el panorama artístico colombiano presenció la aparición de nuevas posturas y desarrollos plásticos por parte de los artistas más jóvenes, que hicieron que la crítica tuviera que cambiar su forma de analizar y escribir al respecto. Esa crítica de arte se desarrolló a través de las décadas de los años sesenta y setenta, en paralelo con las manifestaciones artísticas más innovadoras y con base en un fuerte apoyo inicial a partir de los artículos y textos de Marta Traba, cuyo aporte con el medio no fue solo desde la crítica misma sino también desde la formación de públicos, la teorización sobre el arte latinoamericano y el impulso de jóvenes talentos. Sin embargo, es a partir del momento en que Traba abandonó el país en 1969 cuando una generación de críticos jóvenes asumió la tarea desde una perspectiva completamente nueva que terminó por definir implícitamente un nuevo rumbo para finales de la década de los años setenta, a partir de su relación con la escena artística: el de la estrecha correspondencia entre las galerías y los museos de arte moderno, hecho que terminó por dar forma poco a poco al oficio de la curaduría en el país. El análisis de los textos críticos alrededor de los artistas seleccionados nos permitió identificar cambios sustanciales en el discurso de la crítica dentro de un marco temporal específico: desde marzo de 1966, con el *Tributo de los Artistas Colombianos a Dante* en Bogotá, hasta mayo de 1981, con el *Coloquio de Arte No-Objetual y Arte Urbano*, que se desarrolló en paralelo con la *IV Bienal de Arte*, en Medellín.

La relación de Bernardo Salcedo, Álvaro Barrios y Juan Camilo Uribe con la prensa ilustra perspectivas distintas del espectro de la crítica. Mientras Salcedo, el artista rebelde de su generación, estuvo en permanente relación de antagonista con la prensa formal que trabajaba para periódicos y revistas especializadas, escribió constantemente sobre esa tensa relación con la crítica bajo distintos seudónimos en algunos de los diarios locales; Barrios desarrolló también un lenguaje artístico muy personal, a través del cual asumió nuevos retos plásticos que le permitieron participar en Bienales y Salones nacionales e internacionales, pero al mismo tiempo hizo parte de la naciente generación de curadores durante la década de los años setenta, documentando más adelante (desde su perspectiva)

el nacimiento del arte conceptual; Uribe, por su parte, se mantuvo en gran medida al margen de la prensa, pero cerca del círculo artístico que se generó alrededor de La Oficina (la galería de Alberto Sierra en el centro de Medellín), siendo además el menos estudiado de los tres, en gran medida por lo difícil que resulta acceder al archivo que conserva su familia en la actualidad.

En esa relación entre la crítica y la producción artística e intelectual de Salcedo, Barrios y Uribe, hay algunos puntos importantes que los diferencian. Barrios, por ejemplo, impulsó el mito fundacional del arte conceptual a partir de su visión personal de este; por supuesto, esto no quiere decir que los datos consignados en su libro *Orígenes del Arte Conceptual* sean falsos, sino más bien que contó la historia de estas primeras manifestaciones desde su perspectiva y la de los artistas con los que se relacionó más directamente en la época, dejando por fuera a artistas tan importantes como Gustavo Sorzano y Santiago Cárdenas, ambos con un papel importante en la escena conceptual de la época; en general son poco mencionados, y no es hasta los estudios más recientes que se resignifica su aporte. Salcedo, por su parte, siempre fue renuente con la terminología que lo relacionaba con lo conceptual; su relación con el lenguaje y la textualidad fue más profunda que en los demás, pero cambiaba de tema o se adentraba en sus juegos de palabras cuando conversaba con la prensa y con otros artistas. Sin embargo, hay un objetivo claro detrás de esta postura general. En palabras de Salcedo:

Hay diferentes maneras de vivir en esta contradicción. Unos prefieren aceptarla y otros, como yo, preferimos combatirla, y para eso tenemos que participar plenamente, actuando, provocando, agrediendo los medios en los que nos toca desempeñarnos, para lograr nivelar las instituciones con nuestras aspiraciones y así contribuir al desmoronamiento paulatino de lo que no aceptamos²⁶⁵.

Esa postura particular de Salcedo es rastreable también en Barrios y Uribe, aunque en distinta medida. Barrios terminó por integrarse con el paso del tiempo al mercado general del arte, manteniendo siempre la técnica como base de su obra; aunque continúa creando en la actualidad, podemos afirmar que su obra presente está completamente en la

²⁶⁵ Ospina, "Bernardo Salcedo Contra La Cultura," 19.

esfera de las galerías y el negocio del arte y no se relaciona con las obras experimentales que le valieron un lugar en la historia del arte conceptual colombiano. Uribe parece ubicarse en otro estrato distinto en su relación con el medio; su desprendimiento del objeto artístico hizo que muchas de sus obras desaparecieran y quedaran solo como registros, mientras otras reposan en algunos de los principales museos del país, o en su apartamento; su relación fue cercana con las galerías y los museos, y no escribió a la manera de Salcedo o Barrios. La parte más textual de su obra es rastreable a los pasajes a partir de los cuales construía sus ensamblajes y a los proyectos irrealizables que presentó a convocatorias.

Más allá de sus trayectorias artísticas heterogéneas, su recepción crítica también fue dispar en otros aspectos además del volumen de textos, y explica en cierto sentido la forma en que las manifestaciones artísticas de ruptura fueron recibidas y analizadas en el país. Los textos que han estudiado a fondo el desarrollo de la crítica desde los albores del siglo XX hasta los años noventa hablan constantemente de la generación crítica de finales de los años sesenta y la década de los años setenta como *el relevo*. Sin embargo, al realizar la lectura tanto de los textos críticos como de los propios artistas, es posible afirmar que esta generación fue más un enlace que un relevo en sí misma, un tránsito paulatino durante el cual se gestaron cambios graduales que dieron forma a los discursos que sustentaron los principales movimientos de décadas posteriores. Desde mi perspectiva, esas manifestaciones plásticas de la época en cuestión les permitieron a los artistas de años posteriores transgredir los límites de la representación ante un público mucho más receptivo, pero la crítica de la época dio un salto al vacío para adentrarse en un terreno escarpado e inexplorado: la curaduría. Mientras los artistas modernos de la década de los años cincuenta insistían en que el germen modernista estaba ya en el ambiente para la llegada de Marta Traba a Colombia y que tanto ella como los demás críticos se encargaron realmente de su divulgación, la generación posterior de críticos asumió un papel mucho más activo en el medio desde las galerías, desprendiéndose de la crítica tradicional y dando forma al papel del curador.

En lo plástico es posible observar, con cierta atemporalidad, un primer escalón hacia la disolución de los cánones inaugurados por la modernidad en Colombia, una primera

aproximación a nuevos lenguajes que incluían entre otros los espacios ambientales (llamados más adelante instalaciones) y piezas de difícil clasificación con técnicas mixtas, o diseñadas intencionalmente como piezas efímeras. Desde la crítica, los más importantes que escribieron en torno a esa renovación plástica, tras la partida de Traba, fueron los mismos escritores que terminaron por convertirse en curadores de los principales museos de arte moderno del país. En esta generación se puede identificar un paso del análisis y justificaciones formalistas de la crítica modernista previa hacia una crítica que creció de la mano con el impulso de nuevos artistas y el desarrollo de la profesión de curador en las galerías y, a partir de ellas, hacia los museos de arte moderno.

Estos críticos jóvenes no solo viajaron y conocieron de primera mano manifestaciones de la misma época en otros países en mayor medida que sus antecesores, sino que su relación con la academia y la teoría también fue distinta; aunque es cierto que Marta Traba se formó en la Sorbona, donde Casimiro Eiger tuvo también un breve paso estudiando letras e historia del arte antes de la posterior invasión nazi y su huida de Francia, la gran mayoría de los críticos culturales colombianos que escribían para los medios tradicionales estaban más ligados a la literatura y sus críticas fueron más interpretaciones poéticas de las obras, hecho que Traba señaló en repetidas ocasiones.

Algunos de los principales críticos de la generación que analizamos cursaron estudios en el extranjero relacionados con historia del arte y la crítica (Eduardo Serrano y Álvaro Barrios), y otros estudiaron arquitectura (Alberto Sierra) o filosofía (Miguel González); además, alimentaron su interés a partir de la crítica previa y una mayor cercanía con revistas y textos teóricos internacionales, que tuvieron un papel importante en los siguientes años. Aunque es posible suponer que la visión de estos críticos estuvo viciada en gran medida por su cercanía a las galerías y los artistas, su mérito reside en la forma en que abrieron camino durante estos años no solo a nuevas formas de arte, sino a artistas jóvenes que de otra manera difícilmente hubieran podido exponer sus obras. De nuevo, si asumimos esta generación (críticos y artistas) más como parte de un proceso de cambio en la estructura general del arte colombiano que como un punto específico de quiebre, podemos aceptarlos como un tránsito que se hizo necesario para la redefinición que se gestó en las

décadas posteriores. La ruptura era evidente entre las posturas de Marta Traba a su regreso y los críticos más jóvenes para principios de los años ochenta, y nos muestra un cambio que, más que abrupto, fue complejo e intrincado, difícil de comparar con los ocurridos en generaciones anteriores; la admiración que mostraban por ella terminó girando hacia el asombro ante las posturas más conservadoras de la Traba de los últimos años y los constantes cruces y choques de opinión que se conservan en las revistas especializadas, derivados de espacios como el Salón Atenas o los manejos de los museos de arte moderno, nos muestran que la dirección en la que estos críticos y curadores pretendían llevar la escena artística más joven difería por completo de lo que Traba asumía que debía ser una postura de ruptura, lejos de una “domesticación”, y que ejemplificaba en los artistas de finales de la década de los sesenta, esos que ella misma promovió más de diez años atrás.

Durante todo el texto tomamos como punto de partida el análisis de la obra y recepción crítica de Salcedo, Barrios y Uribe, artistas que aparecieron en el panorama nacional durante esos primeros años de cambio, y describimos la forma en que mutó paulatinamente la forma de hacer crítica a partir del modernismo tanto en el mundo como en el país; sin embargo, queda por estudiar y analizar cómo la generación posterior (entre la que se destacan artistas como Miguel Ángel Rojas, por ejemplo, uno de los primeros participantes del Salón Atenas) se desarrolló, ya no en paralelo a estos críticos, sino a partir de su trabajo e impulso, y cómo esa relación definió el carácter del arte más joven y su paso a las siguientes décadas.

Uno de los puntos interesantes alrededor de la manera en que debió ser desarrollada la investigación fue el acceso a los artículos críticos. Gran parte de los artículos fueron rastreados a través de hemerotecas en Medellín y Bogotá, además de textos recopilatorios como *50 años del Salón Nacional de Artistas*, editado por Camilo Calderón para Colcultura y *Marta Traba*, editado por Emma Araújo de Vallejo para la Editorial Planeta o *Un lustro visual: ensayos sobre arte contemporáneo colombiano*, de Eduardo Serrano, conformado por sus artículos escritos durante esos años; sin embargo, otra gran parte fueron tomados de la colección digital del Centro Internacional para las Artes de las Américas (ICAA, por sus siglas en inglés). Aunque la búsqueda en la plataforma es

dispendiosa, es un recurso digital de acceso abierto sumamente interesante, y termina por sembrar la duda sobre la facilidad del acceso digital a la información crítica en Colombia. Es cierto que ICAA es un departamento que hace parte del Museo de Bellas Artes de Houston, y su centro de investigación es mundialmente reconocido; pero situaciones como la pandemia reciente de COVID-19 demuestran que iniciativas similares necesitan ser contempladas en un país como el nuestro, donde los desplazamientos entre regiones siguen siendo complejos en pleno siglo XXI, y una base de datos única que recopile y administre los artículos críticos del último siglo sería de suma utilidad en futuras investigaciones que nos permitan adentrarnos en los estudio críticos de una manera más eficiente.

Bibliografía citada

- Acha, Juan. *Crítica Del Arte: Teoría y Práctica*. Primera Ed. Ciudad de México: Editorial Trillas, 1992.
- Agudelo Restrepo, Juan Esteban. "Donde Juan Camilo Yace." Museo de Antioquia, 2005. <https://www.museodeantioquia.co/noticia/donde-juan-camilo-yace/>.
- Albarracín, Jacinto. *Exposición Nacional de Bellas Artes 1960*. Bogotá, Colombia: Imprenta y librería de Medardo Rivas, 1899. <http://hdl.handle.net/10784/14711>.
- Ángel, Félix. "Entrevista a Juan Camilo Uribe." In *Nosotros: Un Trabajo Sobre Los Artistas Antioqueños*, 155–64. Medellín, Colombia: Museo El Castillo, 1976.
- Arias, Albeiro. "Los Grabados Populares de Álvaro Barrios y Su Relación Con Los Ready-Made de Marcel Duchamp." *Calle 14 Revista de Investigación En El Campo Del Arte* 14, no. 26 (2019): 296–312. <https://doi.org/10.14483/21450706.15014>.
- Associazione Bianchi Bandinelli. "Giulio Carlo Argan." Istituto di studi, ricerche e formazione Ranuccio Bianchi Bandinelli, 2021. <http://www.bianchibandinelli.it/associazione/giulio-carlo-argan/>.
- Barrios, Álvaro. "Conversatorio Álvaro Barrios - Vida y Obra." Universidad de los Andes, 2019. <https://facartes.uniandes.edu.co/arte/video-conversatorio-alvaro-barrios-vida-y-obra/>.
- . *Orígenes Del Arte Conceptual En Colombia*. Segunda Ed. Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia, 2011.
- Calderón Schrader, Camilo. *50 Años Del Salón Nacional de Artistas*. Edited by Camilo Calderón Schrader. Colcultura. Bogotá, Colombia.: Colcultura, 1990.
- Camnitzer, Luis. *Didáctica de La Liberación: Arte Conceptualista Latinoamericano*. Primera ed. Montevideo: Casa Editorial HUM, Centro Cultural de España en Montevideo, 2008.
- Camnitzer, Luis, Jane Farver, and Rachel Weiss. *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s*. Edited by Philomena Mariani. New York: The Queens Museum of Art, 1999.

- Castañeda, Sigrid, Julien Petit, and Luis Fernando Ramírez. "Tierra de / Por Medio." Bogotá, Colombia: Red Cultural del Banco de la República, 2019.
- Duplaix, Sophie. "El Nuevo Realismo." Málaga: Centre Pompidou, 2016.
- Duque Patiño, Luis Germán. "Álvaro Barrios: Luna, Estrella, Sueños & Basura." Bogotá, Colombia: Galería Duque Arango, 2018.
- Fernández, Carlos Arturo. "Planas." *Vivir En El Poblado*, no. Febrero 7 (2013).
<https://vivirenelpoblado.com/planas/>.
- Fernández Uribe, Carlos Arturo. *Arte En Colombia 1981-2006*. Primera Ed. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia, 2006.
- García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas: Estrategias Para Entrar y Salir de La Modernidad*. 1ra edició. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós, 1990.
- Giraldo, Efrén. "La Construcción Del Concepto de Lo Contemporáneo En La Crítica de Arte En Colombia, de Marta Traba a Esfera Pública," 2008, 48.
- . *La Crítica Del Arte Moderno En Colombia, Un Proyecto Formativo*. Edited by César Hurtado. Primera re. Medellín, Colombia: La Carreta Editores, Alcaldía de Medellín, Secretaría de Cultura Ciudadana, 2007.
- González Martínez, Katia. "Revista de Artes Visuales ERRATA#." 2. Bogotá, August 2010.
- Guasch, Anna Maria. *La Critica Dialogada: Entrevistas Sobre Arte y Pensamiento*. Segunda ed. Murcia, España: Cendeac, 2007.
- Guasch, Anna Maria, and Joan M. Minguet Batllori. "Las Estrategias de La Crítica." In *La Crítica Del Arte: Historia, Teoría y Praxis*, edited by Anna Maria Guasch, 211–45. Barcelona, España: Ediciones del Serbal, 2003.
- Herrera Buitrago, María Mercedes. *Emergencia Del Arte Conceptual En Colombia (1968-1982)*. Primera Ed. Bogotá, Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2011.
- . "XX Salón de Artistas Nacionales vs. Salón Nacional 1969: Botín de Guerra Entre Sociedad Colombiana de Artes Plásticas y Museo de Arte Moderno." *Calle 14 Revista de Investigación En El Campo Del Arte* 5, no. 7 (2011).
- Iovino Moscarella, María A. "Bernardo Salcedo: El Universo En Caja," 2001.
- . "Lo Que Dante Nunca Supo: Bernardo Salcedo | La Red Cultural Del Banco de La

- República." *Credencial Historia*, 1999. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-111/lo-que-dante-nunca-sup-bernardo-salcedo>.
- Jaramillo, Carmen. "Una Mirada a Los Orígenes Del Campo de La Crítica de Arte En Colombia." *Artes, La Revista*, no. 7 (2004): 3–38.
- Lippard, Lucy R. *Seis Años: La Desmaterialización Del Objeto Artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Ediciones AKAL, S.A., 2004.
- Lupi3n Romero, Daniel. "La Obra Como 'Palabra Cero': Análisis de La Condición Lingüística de La Significación Del Arte." Universidad Complutense de Madrid, 2008. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/8088/1/T30480.pdf>.
- Marotta, Gino. "Gino Marotta. 'El Espacio de La Imagen' y Otras Historias de Umbría." *Centro Italiano de Arte Contemporáneo*, n.d. <http://www.centroitalianoartecontemporanea.com/?act=sezioni&id=libera4>.
- McCormick, Alexandra, and Yomayra Puentes. "Arte Con Sentido Común." *Biblioteca Luis Ángel Arango*. Bogotá, Colombia, 2007.
- McDaniels Traver, Gina. *The New Iconoclasts*. Primera Ed. Bogotá, Colombia: Ediciones Uniandes, 2016.
- Moreno, José A. "'La III Bienal de Arte Americano: 'Se Me Hizo Justicia', Dice Bernardo Salcedo.'" *El Tiempo*. October 18, 1966.
- Moreno Torres, Paul Yeison. "El Valor Estético de La Idea - Los Años Setenta y La Génesis de Un Nuevo Paradigma Estético En Colombia." Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2015.
- Nicolás, Gómez Echeverri. "En Blanco y Negro. Marta Traba En La Televisión Colombiana, 1954 - 1958." Universidad de los Andes, 2007.
- Nussbaum, Martha Craven. *Justicia Poética: La Imaginación Literaria y La Vida Pública. Paper Knowledge . Toward a Media History of Documents*. Barcelona, España: Editorial Andrés Bello, 1995.
- Ospina, Lucas. "Bernardo Salcedo Contra La Cultura." *REC, Revista Estudiantil de Arte y Humanidades* 11 (2013): 16–23.
- Parra Martínez, Nohra. "El Premio Dante: Otra Obra Llamada a Suscitar Polémicas." *El*

- Tiempo*. April 2, 1966.
- Ponce de León, Carolina. *El Efecto Mariposa: Ensayos Sobre Arte En Colombia (1985-2000)*. Segunda Ed. Bogotá, Colombia: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Gerencia de Artes Plásticas, 2005.
- Ramírez González, 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*. Primera Ed. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2012.
- Said, Edward W. "Teoría Ambulante." In *El Mundo, El Texto y El Crítico*, 303–30, 2013.
- Salcedo, Margarita. "Primera Lección (o La Desaparición Del Escudo)," 2017.
<http://www.bernardosalcedo.com/>.
- Señal Memoria. "40 Años de Imágenes e Historia: Crónica Sobre Las Elecciones de 1970." Colombia, n.d. <https://www.youtube.com/watch?v=H0Q9fhWZO8>.
- Serrano, Eduardo. "El Salón de Atenas, Auspiciado Por Atenas Publicidad." Bogotá, Colombia: Museo de Arte Moderno, 1975.
- . "Entrevista Con Bernardo Salcedo." Bogotá, 1997.
<https://www.youtube.com/watch?v=FmMgeO7hwqs>.
- . "La Obra de Álvaro Barrios." *Exposición Álvaro Barrios*. Bogotá, Colombia: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1977.
- . "Los Años Sesentas y El Arte En Colombia." *Re-Vista Del Arte y La Arquitectura En Latinoamérica (Medellín, Colombia)* 1, no. 4 (1980): 24–43.
- . *Un Lustró Visual: Ensayos Sobre Arte Contemporáneo Colombiano*. Primera ed. Bogotá, Colombia: Museo de Arte Moderno de Bogotá y Ediciones Tercer Mundo, 1976.
- . "VII Salón Atenas." Bogotá, Colombia: Museo de Arte Moderno de Bogotá/Atenas/BBDO Publicidad, 1981.
- Sierra Maya, Alberto, and María del Rosario Escobar. "Juan Camilo Uribe: Arte Con Sentido Común." Bogotá, Colombia: CEP - Banco de la República - Biblioteca Luis Ángel Arango, 2007.
- Sierra Maya, Alberto, and Víctor Manuel Manrique, eds. *Memorias Del Primer Coloquio*

- Latinoamericano Sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*. Primera ed. Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia, 2011.
- Tamayo Acevedo, Mónica Isabel. *Crítica de Arte En Colombia*. Medellín, Colombia: Sello Editorial Universidad de Medellín, 2016.
- Tirado Mejía, Álvaro. *Los Años Sesenta: Una Revolución En La Cultura*. Bogotá, Colombia: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. S., 2014.
- Toro Henao, Diana Carolina. *La Definición de Arte Moderno y Contemporáneo En Dos Revistas Colombianas (1976-1982)*. Primera Ed. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia, 2022.
- Traba, Marta. "El VII Salón Atenas : 'Ya Que Estamos.'" *Arte En Colombia*. Bogotá, Colombia, December 1981.
- . *Historia Abierta Del Arte Colombiano*. Edited by José Antonio Carbonell, Mario Jursich, and Julio Paredes. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura - Biblioteca Nacional de Colombia, 2018.
- . "La Cultura de La Resistencia." *Revista de Estudios Sociales*, no. 34 (2009): 136–45.
- . "Los Novísimos Colombianos." Caracas, Venezuela: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1977.
- . "Los Que Son." *International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston*. BOGOTÁ, 1968.
- . "Nuevos Planteamientos." In *Arte Latinoamericano Actual*, Primera ed., 7–117. Caracas, Venezuela: Ediciones de la Universidad Central de Venezuela, 1972. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199366439.013.7>.
- . "Recordando Con Ira." *El Espectador, Magazín Dominical*. December 15, 1968.
- . "Reflexionando Después de Las Batallas." *El Espectador, Magazín Dominical*. December 22, 1968.
- Traba, Marta, Eduardo Serrano, Germán Rubiano, Camilo Solvente, and Mario Rivero. "Salcedo: Un Artista Vivo e Independiente." Bogotá, Colombia: Galería Belarca, 1972.
- Valencia, Luis Fernando. "Análisis Frío de 'Llamarada': I Salón Regional." *El Colombiano*. May 27, 1976.

Vieco, Beatriz de. "Exposición Conceptual de Bernardo Salcedo." *El Tiempo*. November 24, 1970.

Wills, María. "Entrevista a Alberto Sierra." Instituto de Visión, 2016.

<https://institutodevision.com/visionarios/alberto-sierra/>.

———. *Los Cuatro Evangelistas*. Primera Ed. Bogotá, Colombia: Editorial Planeta Colombia S. A., 2018.

Zimmer, William, John Stringer, and Eduardo Serrano. "Telescopios." Cali, Colombia: Museo La Tertulia, 1980.