

RESEÑA DE *EMERGENCIA DEL ARTE CONCEPTUAL EN COLOMBIA* (1968-1982) DE MARÍA MERCEDES HERRERA

RESEÑA

Santiago Rueda

Universidad Nacional de Colombia / ruedafajardo@gmail.com

Historiador y crítico de arte. PhD *cum laude* en Historia, Teoría y Crítica de Arte de la Universidad de Barcelona.

Profesor de diversas universidades en Bogotá y colaborador de diferentes medios, como *Arteria*, *Pie de página* y *Summus*.

La Universidad Javeriana publicó en agosto de 2011 la tesis para el grado de magíster en historia, con grado cum laude, *Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968-1982)* de María Mercedes Herrera. Herrera, quien es docente e investigadora, realizó estudios de arte en la Universidad Nacional de Colombia, así como lo han hecho buena parte de quienes escriben sobre crítica e historia del arte en nuestro país, entre los que podemos citar a Andrés Gaitán, Cristian Padilla, Pedro Pablo Gómez, Jorge Penuela y Camilo Ordóñez.

El propósito central de esta investigación es indagar sobre cómo, cuándo y en qué círculos se comenzaron a usar los términos arte conceptual, arte de concepto y conceptualismo, y cómo se insertaron en el medio artístico colombiano entre 1968 y 1982. Las razones que llevan a escoger este periodo específico para el estudio del arte-como-idea son claras y corresponden efectivamente al periodo en que el arte conceptual existió, en su forma original, tanto nacional como internacionalmente.

Herrera divide en cuatro capítulos el ascenso y caída del arte conceptual en Colombia:

1. ¿Qué es el arte conceptual?
2. Producir escándalo y generar controversia
3. Abrir nuevos canales de información: 1973-1977
4. Oficializar y desintegrar el arte conceptual: 1978-1982

SEDA BEATLE

El primer capítulo inicia con una corta definición del arte conceptual, tomando a Duchamp vía-Kosuth y el ejemplo de una obra de Lawrence Weiner, para luego repasar algunos términos –curiosamente en inglés– con los que se clasificó el arte conceptual y sus variantes: body art, land art, performance art.

Herrera señala la escasez bibliográfica en términos de arte conceptual en América Latina, indicando de

manera muy escueta los dos trabajos existentes sobre el tema: el que hizo Mari Carmen Ramírez para la investigación curatorial *Global Conceptualism* y el trabajo de María Clara Cortes, *Acercamientos a la obra de Antonio Caro*. De estos trabajos Herrera extrae algunas categorías que ayudarán a entender el conceptualismo en Colombia: conceptualismo estricto, conceptualismo empírico medial y conceptualismo ideológico, aclarando que cada categoría se ha ido definiendo con el tiempo y que los artistas conceptuales latinoamericanos no trabajaron sobre ellas.

Sin embargo, sorprende no encontrar mención de lo que viene realizando el colectivo Conceptualismos del Sur, fundado en 2007 por un grupo de expertos en el tema provenientes de Argentina, Chile, Colombia, Brasil, Perú, México y España (entre los que se cuentan Felipe Ehrenberg, Graciela Carnevale, Cristina Freire, María Cristina Cortes, Ana Longoni y Suely Rolnik, entre otros).

En este capítulo, Herrera construye un muy lúcido retrato de los “distintos artes modernos colombianos en los 60”, con abundantes fuentes que muestran a la sociedad bogotana llena de aspavientos, anclada en su arraigo provincial y prácticamente obligada a enfrentarse con la modernidad. El muy justo retrato de Marta Traba, con todas sus pasiones y contradicciones, su antipatía por el indigenismo y su lugar en la ideología del desarrollismo, es ampliamente explicado en el marco de la Guerra Fría. Así mismo, y haciendo justicia al papel de la crítica de arte argentina, Herrera menciona la persecución política que Traba sufre al final de la década, persecución que obviamente se extiende a buena parte de la intelectualidad colombiana.

Para hacernos entender el nacimiento del conceptualismo en Colombia, Herrera hace un detallado seguimiento de los Salones de Artistas Nacionales entre 1965 y 1967, complementado por un retrato de la juventud de ese momento. Herrera paulatinamente

decanta su versión de esta generación en la persona de dos artistas: Bernardo Salcedo, crítico ante la sociedad burguesa, irreverente y cercano al nadaísmo, y Beatriz González, que ilustra el papel emergente de la mujer en nuestro país, a través de su obra de difícil aceptación y de su actitud frente a la prensa, ya que la artista, en contraposición al atrevido Salcedo, prefería hablar de ella misma como alguien que tenía una vida normal y que “hacía oficio”.

Este primer capítulo cierra con un breve retrato del entonces muy joven Álvaro Barrios, quien, como veremos más adelante, fue el más dedicado impulsor del arte conceptual en Colombia y cuyo libro, *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, es sin duda la referencia más cercana al trabajo de Herrera.

Aquí no cabe el arte

El segundo capítulo inicia con un detallado recorrido por la exposición *Espacios ambientales* (1968), curada por Traba, quien tuvo como referentes a Rauschenberg, Oldenburg y Lygia Clark, exposición que hoy se reconoce como el acto fundacional del conceptualismo a la colombiana. La revisión de *Cabeza de Lleras* (1970) de Antonio Caro y el recuento de lo sucedido en los Salones Nacionales de Arte de 1969-1972, donde gravitan con fuerza los artistas políticos como Clemencia Lucena, explica la irreverencia de la generación que protagoniza esta gesta y su repelencia ante los modelos norteamericanos. Diseccionando un evento tan importante como la II Bienal de Coltejer de Medellín (1970), Herrera escoge una de las obras participantes, *Hectárea de heno* (1970) de Bernardo Salcedo, para enseñarnos cómo Salcedo hizo arte conceptual para producir escándalos y generar controversias. Con detenimiento, la investigadora recorre no solo esta *Hectárea de heno*, sino que profundiza en obras menos conocidas de Salcedo, como sus *Planas*, *Cuentas*, *Multiplificación* y *Minifundio*, para explicar el pensamiento del artista, quien con facilidad se aplicaba o se quitaba a sí mismo el rótulo de artista conceptual, según su calculada posibilidad de escandalizar o sorprender a su interlocutor, habitualmente un reportero o periodista de El Tiempo. Como personaje antagónico a Salcedo, aparece Clemencia Lucena llamando al pueblo a desalojar a la burguesía de sus posiciones.

Como en el capítulo anterior, Herrera tiene un particular interés por retratar la sociedad del momento y

especialmente la actitud de la juventud. La sección “El arte de la participación en el país de la no participación” intenta demostrar cómo los movimientos de resistencia estudiantiles y agrarios demandaban de los artistas un compromiso con la realidad más intenso y menos etéreo al del conceptualismo, lo que junto a las pocas ganas de artistas como Salcedo, Caro o González de ser etiquetados como conceptualistas, llevó en conjunto a que en nuestro país, a pesar de existir obras claramente conceptuales, no se conformara un programa conceptual, un grupo de conceptualistas, ni siquiera un texto que se animara a definir el carácter del conceptualismo en Colombia. Esta conclusión es el argumento principal de este libro.

Ojo/Navaja

El tercer capítulo, “Abrir nuevos canales de expresión e información: 1973-1977”, continúa examinando las diferencias entre artistas como Salcedo y Caro, quienes defendían la autonomía del arte frente a las posiciones políticas más serias y aburridas expresadas en las declaraciones de artistas politizados como Clemencia Lucena o Leonel Góngora, que rechazaban expresamente el conceptualismo.

Pero al examinar el grupo de obras que ilustran a los escogidos por Herrera, *Caja agraria* y *Frases de cajón* de Salcedo, y *El imperialismo es un tigre de papel* de Antonio Caro, cabría preguntarse si otras obras del mismo periodo, como las instalaciones y homenajes pop a la historia del arte de Gustavo Sorzano, la *Caja de galletas* de Carlos Restrepo o las *Históricas* de Felisza Bursztyn, no eran obras puramente conceptuales que deberían ser analizadas en este capítulo. Por otra parte, y ahondando en la problemática relación entre conceptualismo y arte político (que en nuestro continente se fundió tantas veces, dando sus mejores resultados), no existen en el análisis de Herrera comparaciones entre, por ejemplo, *Yo soy el rey y mi palabra es ley* (1973) de Luis Paz, donde vemos en tonos violetas y azulados la imagen ampliada de la cajetilla de fósforos El Rey, y la hoy piedra angular del conceptualismo nacional, *Colombia* (1976) de Caro.

En este recuento del periodo 1973-1977, aparte del brutalmente honesto retrato de Caro, a quien como personaje Herrera construye a partir de frases escogidas de las entrevistas que al artista hizo María Clara Cortes, se menciona con detenimiento la aparición del Salón

Atenas (1975), la exposición Novísimos Colombianos, curada por Traba en Caracas (1977), el surgimiento del grupo El Sindicato en Barranquilla y los Salones Nacionales de 1973-1976. Sin embargo, y con excepción de Miguel Ángel Rojas, no aparecen mencionados quienes hicieron uso de la fotografía, un elemento clave del conceptualismo –por su carácter neutro y no-artístico– como Luis Fernando Valencia, Camilo Lleras y Jaime Ardila. Y es que la serie de autorretratos de Lleras, por ejemplo, inspirada en Duane Michals y claramente conceptual, fue ampliamente reseñada en su momento tanto por Eduardo Serrano, quien llevaría a Lleras al Salón Atenas, como por Germán Rubiano y la revista Arte en Colombia.

No son claras tampoco las razones por las cuales Herrera ignora el trabajo de Juan Camilo Uribe y su uso irónico de la iconografía católica, que tuvieron amplia recepción crítica en el país.

De Amaru a Barthes

El último capítulo, “Oficializar y desintegrar el arte conceptual en Colombia: 1978-1982”, hace un recuento muy completo de la conquista, por parte del grupo barranquillero El Sindicato, del premio del XXVII Salón Nacional de Artistas, con su obra *Alacena con zapatos* (1978) y de una exposición que realmente constituye el zenit e inmediata caída del arte conceptual en Colombia, *Un arte para los años 80* (1979), organizada por Álvaro Barrios y realizada en Cali, sede inicial, y luego en Medellín, Pereira y Bogotá. Herrera hace un ágil y completo recorrido por uno de los más fértiles y divertidos periodos de la carrera de Barrios, aquel en que trabajó incansablemente alrededor de la figura de Marcel Duchamp. En este periodo, el de “la formación de un habitus y una disposición”, la multiplicación de trabajos artísticos de corte conceptual sucede en manos de Ingino Caro, Eduardo Hernández, Adolfo Bernal, Fernando Cepeda, Alicia Barney, quienes son referenciados aunque no analizados.

Herrera menciona dos eventos cruciales en la vida del arte como idea en Colombia, ambos sucedidos en 1981 en Medellín: la IV Bienal de Arte y el Primer Encuentro de Arte No-objetual. Sin embargo, el espacio dedicado a estos dos eventos es poco, y sorprende no encontrar mención alguna de la presencia en el coloquio de un poderoso grupo de artistas internacionales que viajó a Medellín para realizar acciones y performances, entre

los que se contaban Felipe Ehrenberg, Cildo Meireles, Marta Minujin, Carlos Zerpa, Alfonso Castrillón y Adolfo Bernal entre otros, además del grupo de teóricos continentales que debatieron, pensaron y escribieron sobre el arte no objetual en nuestro continente, entre los que se contaban Mirko Lauer, Aracy Amaral y Néstor García Canclini, coordinados por Alberto Sierra, quien, como decimos ahora, la sacó del estadio con el encuentro.

Quizá sea esta la falla principal de este concienzudo ensayo: el no querer incluir en sus memorias del conceptualismo un evento inolvidable, que aunque no instituyó el conceptualismo o el no-objetualismo en nuestro medio, si resultó significativo en la sensibilización y cambio de percepción del público de arte en Medellín y en Colombia. Herrera prefiere por continuidad con el relato escogido seguir analizando la obra de Salcedo, Caro y González, especialmente esta última en obras como *Televisar en color* (1980), que sirve de apoyo para concluir una década, un periodo del arte colombiano y un momento histórico crítico, el del gobierno Turbay.

Finalmente, si se hiciera una exposición con las obras escogidas por Herrera sería inolvidable. Aparte de las obras ya mencionadas, encontramos el *Telón de boca para un almuerzo* (1975) de González, *Objeto de cera y fuego* (1979) de Ingino Caro, *La letra con sangre entra* (1979) de Eduardo Hernández, los afiches de Adolfo Bernal Homenaje a Quintín Lame (1980) de A. Caro, los *Sueños con Marcel Duchamp* (1978) sus *Grabados populares* (1978) y su *Gran vidrio* (1980), obras que en conjunto constituyen el cuerpo sensible metabolizado, consciente o inconscientemente, por artistas colombianos de hoy como Nadín Ospina, Germán Martínez, María Fernanda Cardoso, Wilson Díaz, Carlos Castro y Manuel Barón.

En conclusión, el estudio de María Mercedes Herrera constituye un muy valioso aporte a la historiografía del arte en Colombia. El análisis de los personajes involucrados, sus discursos y sobre todo sus formas de construir lenguaje y a partir de allí participar en debates y polémicas es notablemente registrada. La capacidad de alternar diferentes tipos de historia, la de las obras de arte, la de los artistas, la de la recepción crítica de las obras, todas ellas insertas en el desarrollo de la modernidad colombiana y sus luchas políticas son una tarea auto impuesta que no necesariamente es fácil y que bien sitúa y explica la vida y hechos del arte en Colombia en las décadas de 1960 y 1970.