

¿PUEDE EL ARTE CONCEPTUAL DE COLOMBIA REIVINDICAR UNA RELACIÓN CON LA POLÍTICA, ENTENDIDA ESTA EN MÁS DE DOS SENTIDOS?¹

SECCIÓN CENTRAL

Artículo de reflexión

Jorge Peñuela

Universidad Distrital Francisco José de Caldas / jepenuela@yahoo.es

Maestro en artes plásticas y magíster en filosofía de la Universidad Nacional de Colombia, candidato a doctor en filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá; es profesor de humanidades e historia del arte en la Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas e investigador principal del grupo Malinche.

¹ Esta es una versión corta de las primeras exploraciones realizadas para investigar las diferentes modalidades conceptuales que se articularon durante los nueve Salones Atenas realizados en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, entre 1975 y 1984. Eduardo Serrano, su curador, y Antonio Caro, uno de los artistas participantes, han respondido generosamente un cuestionario al respecto, el cual esperamos publicar próximamente. Tanto Serrano como Caro afianzaron el territorio en el cual se mueven los artistas jóvenes que reivindican una especificidad para el arte contemporáneo en Colombia. En los dos casos, Colombia no les ha hecho el reconocimiento que merecen. Ojalá esta exploración conceptual de los Salones Atenas abra paso al reconocimiento de su obra artística y su pensamiento acerca del arte.

PEÑUELA J, (2013) Puede el arte conceptual en Colombia reivindicar una relación con la política entendida esta en más de dos sentidos Calle14, 7 (10), 101-110.

RESUMEN

Abierto por los artistas minimalistas, el arte conceptual se afianza en los Estados Unidos en la década de los sesenta como una manera de pensar los problemas que plantea el lenguaje entendido como realidad, como herramienta de conocimiento y como decisión política u opción de vida mística. Luis Camnitzer cuestiona los dispositivos discursivos de los anglosajones y considera que el arte conceptual que se realizó durante esa época en América Latina fue mucho más diverso de lo que se visibiliza en ellos. En 2002 propone una categoría hermenéutica para liberar la comprensión del arte latinoamericano de la tutela teórica angloamericana. A diferencia de los artistas angloamericanos, que retomaban los problemas epistemológicos y vacíos místicos que introdujo la filosofía analítica, el *conceptualismo* de los artistas latinoamericano, en opinión de Camnitzer, consiste en una práctica artística orientada a pensar los problemas políticos y sociales que aquejan a sus respectivas comunidades. Los Salones Atenas, en Colombia, constituyeron un *entre* distanciado de los polos que configuran el contexto ya mencionado, así sus protagonistas no lo hayan tematizado formalmente. Por lo tanto, esclarecer las ideas y políticas detrás del *arte conceptual* y el *conceptualismo* nos puede indicar rutas hermenéuticas interesantes para pensar el arte de los años setenta del siglo XX en Colombia.

PALABRAS CLAVES

Salones Atenas, arte conceptual, conceptualismo, lenguaje, arte político

CAN CONCEPTUAL ART IN COLOMBIA CLAIM A RELATIONSHIP TO A MANIFOLD INTERPRETATION OF POLITICS?

ABSTRACT

Inaugurated by minimalist artists, conceptual art takes hold in the U.S. in the sixties as a way of thinking about the issues that arise when language is understood as reality, as a tool of knowledge and as a political decision or option of mystical life. Luis Camnitzer questions the discursive devices of the Anglo-Americans and considers that the conceptual art made during that time in Latin America was much more diverse than what is presented in them. In 2002 he proposes a hermeneutical category to free the understanding of Latin American art from Anglo-American theoretical supervision. Unlike Anglo-American artists, who retook the epistemological issues and mystical gaps introduced by analytic philosophy, the conceptualism of Latin American artists, in Camnitzer's opinion, is an artistic practice oriented towards thinking the political and social problems that afflict their communities. The Atenas Art Show in Colombia became an in-between place, far away from the poles that formed the context mentioned above, even if those involved have not formally thematized it. Therefore, clarifying the ideas and policies behind conceptual art and conceptualism may point to interesting hermeneutical routes to think the art of the 1970's in Colombia.

KEY WORDS

Atenas Art Show, conceptual art, conceptualism, language, political art

PEUT L'ART CONCEPTUEL EN COLOMBIE REVENDIQUER UNE RELATION AVEC LA POLITIQUE, CELLE-CI CONÇUE EN PLUS DE DEUX SENS?

RÉSUMÉ

Déclenché par les artistes minimalistes, l'art conceptuel s'affirme aux Etats-Unis dans les années soixante-dix comme une manière de réfléchir autour des problématiques posées par le langage compris en tant que réalité, qu'outil de connaissance et en tant que décision politique ou choix de vie mystique. Luiz Camnitzer remet en question les dispositifs discursifs anglo-saxons en considérant que l'art conceptuel qui s'est développé en Amérique Latine à cette période, est bien plus divers que ce que ces discours ne le laissent entrevoir. En 2002, il propose une catégorie herméneutique pour affranchir la compréhension de l'art latino américain de l'autorité théorique anglo-américaine. Selon Camnitzer, à différence des artistes américains qui ressaisissaient les problèmes épistémologiques et les vides mystiques laissés par la philosophie analytique, le *conceptualisme* des artistes latino-américains était une pratique artistique dirigée envers la réflexion des problèmes politiques et sociaux subis par leurs propres communautés. Les Salones Atenas, en Colombie, constituaient un *entre* écarté de ces deux pôles qui configurent le contexte signalé auparavant, même si ses principaux acteurs ne l'aient jamais thématiqué formellement. Dans ce sens, l'éclaircissement des idées et politiques derrière l'*art conceptuel* et le *conceptualisme* peut indiquer des voies herméneutiques intéressantes pour penser l'art des années soixante-dix en Colombie.

MOTS -CLÉS

Salones Atenas, art conceptuel, conceptualisme, langage, art politique

PODE A ARTE CONCEITUAL NA COLÔMBIA REIVINDICAR UMA RELAÇÃO COM A POLÍTICA, ENTENDIDA ESTA EM MAIS DE DOIS SENTIDOS?

RESUMO

Aberta pelos artistas minimalistas, a arte conceitual se afiança nos Estados Unidos na década dos sessenta como uma forma de pensar sobre os problemas que expõe a linguagem entendida como realidade, como ferramenta de conhecimento e como decisão política u opção de vida mística. Luis Camnitzer questiona os dispositivos discursivos dos anglo-saxões e considera que a arte conceitual que se realizou durante essa época na América Latina foi muito mais diversa do que se visualizava neles. Em 2002 propõe uma categoria hermenêutica para liberar a compreensão da arte da América Latina da tutela teórica anglo-americana. Diferente do que acontece com os artistas anglo-americanos, que retomavam os problemas epistemológicos e vazios místicos que introduziu a filosofia analítica, o *conceitualismo* dos artistas latino-americanos, em opinião de Camnitzer, consiste em uma prática artística orientada a pensar

os problemas políticos e sociais que afetam suas respectivas comunidades. Os Salões Atenas, na Colômbia, constituíram um "entre" distanciado dos polos que configuram o contexto já mencionado, assim seus protagonistas não o tenham tematizado formalmente. Por tanto, esclarecer as ideias e políticas por trás da "arte conceitual" e o conceitualismo pode indicar vias hermenêuticas interessantes para pensar a arte dos anos setenta do século XX na Colômbia,

PALAVRAS-CHAVE

Salões Atenas, arte conceitual, conceitualismo, linguagem, arte político

PUDI ATUN ALPAMANDA RRURRAIKUNATA RRUGSISKAKUNAUJA MAÑANGA SUGKUNA IUIASKAKUNAUJA RRIMANAKUNGAPA, KAI ISKAISINA IUASKA

UCHULLAIACHI

Minimalistakuna rrradurrkuna paskaska, rrraikunamanda rrrigsiiikunael tandachirri Estados Uniduspi sugtachunga uatakunapi imasa manima allilla kaskata iuiankuna rrimangapa runakunapa simita sutipata kagsina, maki kuauangapa rrrigsiiikunata allilla iuiarrispa sugkunapa iuiaskakunua u uairrakunasina kaugsai. Luis Camnitzer mana allilla kauanchu anglosajonkunapa rrimaikunapa puchukadirrukunata i iuiami iuiaikunapa rrraikuna rrrrarrigta chi uata punchakunapi America Latinapi karrkami sugrrigcha imasam kauachinkuna chipi. Iskai uarrangapi kauachimi sug categoría hermenéutica anchuchingapa imasam iuiankuna latino Americanopa rrrrai rrrigsiiikuna angloamericanakuna niskakunata. Angloamericanokunamanda ningapa, ikuti apachimunkuna piñachiikuna imasa paikunapa kaugsaita kauaskakunata i chusa uairrakuna ñitichirka allí iuiaikuna, latinoamericano rrrragkunapa rrrigsiiikuna, Camnitzerpa iuiaipi, kami sug rrraikuna rrraskakuna churraska iuiangapa tukui piñachirridirrukumanada kachu sugkunapalla iuiai tukuikunapa iuiai tiaska tukuikuna kaugsaskapi.

Atenasmanda atun ukukuna, colombiapi, karrkakunami karru karrupi sug sugpi allillirrirrka imasa rrimarrirka chasa, man chasa paikunapa rrunakuna rrimanakuska iuiaskakagpipas. Chimanda, iuiaikunata parrlaspa y sugkunapalla iuia arte conceptual y arte conceptualismo katilado pudimi nukanchita suma ñambi kauachinga rrraikunamanda iuiaikuna iukangapa kanchis chungu uatakunamanda iskai patsa uataurramandata colombiapi

RRIMANAKUI

Atenaspa atun uku, rrraikunapa rrrigsii, iuiaikunamanda rrrigsii, rrunakunapa simi, sugkunapa iuiaikunapa rrrrai

Recibido el 20/03/2013

Aceptado el 21/04/2013



▲ Braulio Ruiz, Fabián Esteban Santos y Wilson Peláez, Pintura en homenaje a Antonio Caro en la ASAB, 2013

La filosofía del lenguaje en las décadas “de la entrega”

Solo hasta los años sesenta del siglo XX se consolidó un discurso adecuado a unas prácticas que querían tomar distancia respecto a la generación de Luis Alberto Acuña. Asimismo, los primeros esbozos de una práctica artística conceptual en Colombia se realizaron en esta década, que Marta Traba denominó “la década de la entrega”. No obstante, los años sesenta constituyen también una década en la cual hasta Japón, el país que inspiró el trabajo de muchos artistas modernos, se convirtió en satélite de los intereses estéticos y culturales de los Estados Unidos (Traba, 2005: 143). Para describir la década precedente, Traba realiza una paráfrasis de una idea de Darcy Ribeiro, quien planteó una “mexicanización refleja y degradación cultural” en los países latinoamericanos (87). La expresión “mexicanización” le permite a Traba criticar la mimesis del proyecto plástico de los muralistas mexicanos que algunos artistas latinoamericanos realizaron en detrimento de su autonomía y de los problemas particulares de cada una de sus respectivas sociedades y tradiciones. Traba plantea que el proyecto mexicano

surge dentro de un proceso político no transferible a ningún otro contexto, aunque no se toma muy en serio explicar por qué o elaborar argumentos más sólidos teóricamente. No obstante, colateralmente, con esta hipótesis cuestiona si la respuesta plástica de los artistas mexicanos a este acontecimiento revolucionario podía ser transferida a otros contextos sociales y culturales que no tenían la motivación mexicana y su realización política. En este orden de ideas podemos extender la paráfrasis de Traba a la década de los años sesenta y hablar de una “americanización” refleja y degradación cultural en América Latina, como consecuencia del autoritarismo estético de los estadounidenses (Traba, 2005: 143). Como primera comprensión, ¿esta misma paráfrasis también es adecuada para hablar del arte colombiano de los años setenta, década en que las reticencias de Marta Traba respecto a este autoritarismo son disueltas con algunas ideas de Eduardo Serrano, curador del floreciente Museo de Arte Moderno de Bogotá, y quien conocía de cerca las transformaciones que vivían los artistas en Estados Unidos? La expansión de esta paráfrasis exige de mi parte unas razones, las cuales me propongo elaborar teóricamente a continuación. Solo mediante la teoría

logramos desprendernos de los condicionamientos históricos e ideológicos.

Marta Traba exhorta a la confianza en sí mismos que deben mostrar los artistas latinoamericanos en sus prácticas: "...si algo necesitamos, es una fe fundamentada sobre nuestros valores reales y comprobables a lo largo de la historia; si algo puede corrompernos más aún que dictaduras, torturas, miseria, errores de toda índole, dependencias del extranjero, es esa desconfianza cuyo resultado inevitable es la impotencia" (Traba, 1984: 301). Nótese que Traba ha cambiado fundamentalmente su política estética, pues, apenas dos décadas antes, había arremetido contra el grupo de artistas que lideraba Luis Alberto Acuña, el cual hacía un llamado a comprender el espacio circundante. Es un cambio notable, porque el argumento contra Los Nuevos o Bachués¹, se centraba en la idea según la cual estos no mostraban interés por la especificidad del tiempo que las vanguardias artísticas de los años diez y veinte en Europa hacían visible en la construcción de sus obras. En aquel entonces Traba exhortaba a los artistas colombianos a ser universales, a que aprendieran de la experiencia artística posibilitada por la pintura de Manet.

La oposición de Traba a la claudicación de algunos artistas latinoamericanos ante el ímpetu cultural de los Estados Unidos y su hegemonía en estos países, la llevó a plantear una *resistencia* a los discursos que legitimaban el modelo estético estadounidense de ese momento, algunos de los cuales estaban siendo construidos bajo la influencia de una teoría del conocimiento plenamente consolidada ya en muchos campos,

1 Cf. Luis Alberto Acuña, "Una crítica y el pleito de las generaciones", en *El Tiempo*, Lecturas Dominicales, pág. 6. Mayo 22 de 1966.

"Se dirá que constituimos nosotros 'Los Bachués' un grupo limitadamente literario y artístico y que partiendo de este principio es imposible que nuestra labor americanizante tenga eficaces proyecciones. A los que tal reproche nos hagan contestamos desde aquí, con las palabras del mismo Frank: 'América tiene que ser creada por los artistas. Quiero decir artistas de todo orden: artistas del pensamiento y de la palabra, de la arquitectura, de las formas plásticas, de la música; y también artistas de la ley, de la concordia y de la acción. Solo los artistas pueden crear a América, y solo en la medida en que ellos hayan cumplido su tarea de creación podrán los políticos y los críticos llevar adelante lo que ya ha sido creado. Solo en la medida que los artistas hayan creado a América podrán los pueblos de América sentir y disfrutar su propia América. Y esta es, para mí, la nota final: Una América que pueda ser concebida, sentida y disfrutada por todos los pueblos americanos.' Achury Valenzuela, *Daño, América y Nosotros*, Lecturas Dominicales, Suplemento semanal de *El Tiempo*, Bogotá, junio 15 de 1930. Citando a Waldo Frank.

a saber, el análisis del lenguaje como puntal epistemológico de todas las ciencias. Esta tendencia de pensamiento es conocida en las academias bajo el nombre de *giro lingüístico*: los problemas que surgen en los diversos campos del conocimiento solo se pueden solventar mediante un estudio minucioso de las lógicas del lenguaje que da cuenta de ellos. Dada su importancia para comprender las prácticas conceptuales angloamericanas y la emergencia en América Latina de un interés por el concepto como eje creativo dentro de las prácticas artísticas, hago una presentación sucinta de esta filosofía y de algunas ideas que los artistas anglosajones elaboraron estéticamente.

El análisis de las estructuras del lenguaje como fundamento de nuestra relación con el mundo comenzó a efectuarse en la cultura angloamericana a comienzos del siglo XX. Mientras en París los intelectuales debaten las propuestas de las vanguardias artísticas, en Londres Bertrand Russell publica los *Principia Mathematica*, una obra en tres volúmenes en la cual se demuestra que todas las expresiones matemáticas podían explicarse mediante cinco axiomas lógicos. A esta tradición de pensamiento se vincula Ludwig Wittgenstein, quien bajo la dirección de Russell, publica en 1923 el *Tractatus Logico-philosophicus*. Wittgenstein creyó haber resuelto en esta obra todos los problemas de la filosofía, no solo los epistemológicos, pues los éticos y estéticos también quedaron resueltos, así fueran definidos como campos inexpresables, inaccesibles al lenguaje proposicional.

La acogida internacional del pensamiento de Wittgenstein reforzó el impacto epistemológico que tuvieron los *Principia* de Russell en el mundo científico y académico de Occidente. La vanguardia científica europea reunida en torno al Círculo de Viena leyó y discutió con mucho interés el libro ya mencionado de Wittgenstein. No obstante las críticas posteriores del mismo Wittgenstein al *Tractatus*, este libro siguió despertando vivo interés entre muchos intelectuales, entre ellos Bruce Nauman, un joven artista estadounidense de los años sesenta del siglo XX, precisamente en el momento en el cual las vanguardias artísticas, según Hal Foster (2001), trataron de comprender el proyecto de la vanguardia contestataria de los años diez y veinte del siglo XX, y decidieron retomar sus banderas principales. No obstante, la experiencia política por la que optaron algunas de las vanguardias históricas, en especial el constructivismo ruso, devino interés lógico y epistemológico en los Estados Unidos durante los años sesenta. La filosofía analítica alimenta las



Serie "En Blanco" Jorge Peñuela. Fotografía, Jorge Peñuela. Año 2011. Performers: Ángel Eduardo Bohórquez, Rocío Trujillo y Tatiana Hernández.



neovanguardias, pero en principio este recurso teórico solo refuerza el formalismo contra el cual luchan. Solo las *segundas neovanguardias*, en especial los minimalistas, introducen nuevamente un giro contestatario dentro de las prácticas artísticas. Ocurre en el momento en el cual los artistas deciden distanciarse del formalismo. No obstante, los minimalistas quedan atrapados en el formalismo que cuestionaron tan eficazmente que lo llevaron a su plena realización (Foster, 2001).

Se tienen algunos elementos que sirven para formular algunas preguntas: ¿era transferible la experiencia política de los constructivistas rusos al mundo anglosajón de los años cincuenta y sesenta del siglo XX? ¿La respuesta estética al empuje emancipatorio de la *Revolución de Octubre* podía transferirse sin más a otros contextos que no tenían ni sus mismos ancestros ni sus mismas expectativas sociales o políticas? ¿Qué tan legítimo es trasladar las formas de un proyecto artístico desprendidas de sus más íntimas convicciones acerca de la vida, la sociedad y la cultura respectivas? ¿Por qué era válido que los artistas colombianos de los años cincuenta –la generación Traba–, transfirieran la experiencia plástica de los artistas europeos si no tenían sus mismas motivaciones ni los contextos sociales ni culturales? Ahora, y en este mismo orden de ideas, ¿aquello que afirma Marta Traba respecto a la intransferibilidad de la experiencia política mexicana a otros contextos sociales, también podemos predicarlo de este espíritu de abstracción lógica y de esta sensibilidad por la lectura de textos filosóficos de gran exigencia y complejidad lógica, los cuales alimentaron el arte conceptual anglosajón?

El arte conceptual

Latinoamérica no padeció los horrores de las guerras mundiales que fracturaron la experiencia del siglo XX. Por lo tanto quedó exenta del duelo en que entraron los países afectados por las guerras. Su pensamiento quedó libre para asumir la actitud ético-política y el tono crítico de sus coetáneos, de aquellos que exigían transformaciones políticas y sociales. A manera de hipótesis inicial, podemos plantear que los artistas conceptuales en América Latina espacializaron sus ideas en un momento álgido en que la crítica social en sus respectivos países demandaba un orden social diferente. Se hace necesario, entonces, no solo esclarecer la relación de la filosofía del lenguaje con el arte conceptual angloamericano. Igual de importante es

mostrar la relación de estas prácticas artísticas con las políticas del día a día en cada país.

Bruce Nauman lee a Wittgenstein y realiza una proposición estética emulando aquellas que aparecen en el *Tractatus* como hechos del mundo. Se concentra en la importancia que Wittgenstein le otorga al lenguaje para comprender y explicar la realidad, para articularla o para disgregarla, para darle sentido universal o para crear sinsentidos singulares. Además, emula plásticamente el rigor argumentativo del filósofo y mediante una sentencia reelabora algunas de sus ideas. Entre muchas otras obras en que plantea sus inquietudes por el lenguaje, en esta obra Nauman “argumenta” estéticamente. Se trata de un aviso circular publicitario, escrito en neón y en el cual se puede leer en círculo: “el artista verdadero ayuda al mundo revelando verdades místicas”: el artista verdadero es aquél que salta al vacío que abren las verdades místicas, al vacío de otras posibilidades de sentir, ser y pensar. El artista verdadero es aquél que se hace uno con una realidad mística, sin sujeto ni objeto, por lo tanto sin lenguaje. La verdad de la mística solo nos es asequible por el artista verdadero. En efecto, cuando Wittgenstein plantea en el *Tractatus* que se debe callar respecto a los problemas éticos y estéticos que son develados por las proposiciones sobre el mundo, argumenta que de estas experiencias no se puede hablar debido a que son místicas, pues van más allá de aquello que las proposiciones empíricas pueden *representar*: estas experiencias solo se pueden mostrar, solo se pueden dejar traslucir o intuir por medio del lenguaje proposicional. Es decir, no se pueden configurar proposiciones o argumentar en torno a la ética y la estética. Las proposiciones no pueden alcanzar la realidad que habita al poeta. No obstante, la realidad poética aparece como la parte más importante de un discurso². A diferencia de la experimentación científica, las verdades del arte no son *verificables*, su experiencia no es mediada por el lenguaje porque es mística, no es el resultado de ninguna mediación. Wittgenstein

² Wittgenstein comenta su obra en carta a su editor: “Creo firmemente que no sacara usted demasiado de su lectura. Pues no lo comprenderá, la materia le resultará completamente extraña. En realidad no le es extraña porque el sentido del libro es ético. Quise en tiempos poner en el prólogo una frase que no aparece de hecho en él, pero que se la escribo a usted ahora. Quise escribir, en efecto, que mi obra se compone de dos partes: de la que aquí aparece, y de todo aquello que no he escrito. Y precisamente esta segunda parte es la importante. Mi libro, en efecto, delimita por dentro lo ético, por así decirlo; y estoy convencido de que, *estrictamente*, SOLO puede delimitarse así. Creo, en una palabra, que todo aquello sobre lo que *muchos hoy parlotean* lo he puesto en evidencia yo en mi libro guardando silencio sobre ello” (Wittgenstein, 2007: 14).

mostró que una experiencia estética es incomunicable por medio del lenguaje proposicional, lo cual, por supuesto, ya sabía Kant, así este no lo haya formulado en términos místicos sino trascendentales. A diferencia de las proposiciones empíricas, mediante la gestualidad artística no es constatable ningún fenómeno del mundo porque en la experiencia mística nos olvidamos de lo empírico, o, como planteó Husserl, ponemos todos nuestros condicionamientos entre paréntesis³. Al contrario, con aquella tenemos la oportunidad de acceder a otra realidad dentro las muchas posibles. Ahora, con base en las *Investigaciones filosóficas* (1998) se puede comprender que la naturaleza de las verdades del arte es asequible mediante unos juegos del lenguaje que se instauran en el momento que el hombre y la mujer *actúan* en el mundo. Juego libre de la imaginación y el entendimiento, propuso Kant (1994). La experiencia artística se juega en sus acciones. Ahora, quien dice acción afirma el mundo, así lo niegue para transformarlo. Negación y afirmación entran en juego en el pensamiento del artista. Permanentemente, la libertad que aquellas reivindican propicia que la una devenga en la otra. Tenemos así que Wittgenstein nos proporciona dos modelos teóricos para comprender las prácticas artísticas del siglo XX. El modelo místico y el modelo de la acción.

Se pueden citar varios artistas conceptuales para ampliar la justificación de nuestra hipótesis central, a saber: la filosofía analítica alimenta muchos de los procesos del arte conceptual anglosajón: Frank Stella, Art&Language, Joseph Kosuth, entre otros. Ahora bien, por ejemplo, Sol LeWitt tenía claro que el arte conceptual no se ocupa de los problemas del mundo. La primera sentencia sobre arte conceptual dice: los artistas conceptuales son místicos más que racionalistas. LeWitt tiene aquí en mente, o la racionalidad formal (Guasch, 2007: 167), o la instrumental que identifica a varias tendencias de los artistas minimalistas (Foster, 2001), algunos de los cuales, emulando a los artistas rusos de la Revolución de Octubre, se consideran científicos sociales y se proyectan artísticamente como ingenieros. Para LeWitt, el arte tradicional y el tardo-moderno –pintura y escultura–, constituyen un arte que

³ Carta a Russell sobre el contenido de la obra: "Me temo que no has comprendido mi aseveración fundamental, respecto a la cual todo el asunto de las proposiciones lógicas es mero corolario. El punto fundamental es la teoría de lo que puede ser expresado (gesagt) mediante proposiciones –esto es, mediante el lenguaje– (y, lo que es lo mismo lo que puede ser pensado) y lo que no puede ser expresado mediante proposiciones, sino solo mostrado (gezeigt); creo que este es problema cardinal de la filosofía" (Wittgenstein, 2007: 15).

reivindica una racionalidad que no es la del arte al servicio de la libertad de pensamiento. En otras palabras, un arte así concebido es rehén de un mundo que ha sido recodificado en términos pragmáticos o formalistas, dos estrategias de pensamiento que a partir del siglo XIX marginaron a las artes a una esfera de no-verdad: a partir de entonces, "estético" tiene este sentido. El arte quedó sometido a un nuevo canon, a un razonamiento formal –formalismo–. Paradójicamente, este es un arte no libre pues no puede reivindicar verdad alguna, pues se le veda desgarrar la realidad que lo ahoga. La libertad tiene que comprenderse como verdad que desgarrar o se convierte en una vacuidad.

Resumiendo, las prácticas conceptuales inspiradas en Wittgenstein tenían que considerar que el concepto del cual se comienza a hablar en la estética y en las prácticas artísticas durante la segunda mitad del siglo XX en el mundo anglosajón, consiste en algo que solo se lo puede mostrar debido a la inmediatez que le otorga su carácter místico. En otras palabras, al concepto artístico no se lo puede aprehender o demostrar por medio de las proposiciones o los argumentos mediante los cuales las ciencias regulan y justifican sus prácticas. Las artes no dan cuenta del mundo, de ese orden racional que ordena la realidad para hacerla comprensible y *explicable*. En términos más contemporáneos, pero sobre todo críticos, este tipo de proposiciones regula la experiencia para limitar o restringir las libertades humanas. Las ideas artísticas van más allá del *sentido común* y de la experiencia científica del mundo; *tacando* y *desbordando* los límites impuestos al *sentido*, los artistas instauran otro tipo de racionalidad (Nancy, 2002: 42), exploran intuitivamente conceptos para pensar aquello que las ciencias no alcanzan a atisbar ni pensar. El reto que debe asumir todo artista es pensar desde la *otra orilla*, ha dicho Octavio Paz (1979: 117).

El conceptualismo

El concepto artístico configura una racionalidad paralela y diferente a aquella que reivindican las ciencias. No es conceptual en el sentido empírico y trivial que usan las ciencias. Nauman comprendió bien a Wittgenstein. En efecto, el artista confirma esta hipótesis cuando afirma que las verdades místicas constituyen el campo del pensamiento del artista. Por lo tanto, es un error pensar que el arte conceptual consiste en una práctica argumentativa que realiza la razón instrumental para determinar las verdades que se reclaman para que las

cosas del mundo hablen con verdad, como pensaron algunos artistas que realizaron prácticas conceptuales en Latinoamérica⁴. Ahora, si se matiza o cambia la perspectiva teórica y nos ubicamos en el modelo de la acción, es claro que toda acción debe ser orientada por un concepto espacializado en un contexto específico. Así, se tienen dos prácticas semejantes en cuanto a sus ideas, pero diferentes en cuanto a su respectiva espacialización y conceptualización. Mientras el arte conceptual de origen angloamericano se centra en problemas formales del lenguaje, los conceptualistas latinoamericanos piensan problemas sociales con base en unos conceptos que les permiten comprender su realidad social y política de manera diferente.

Así no esté al tanto de la relevancia de la filosofía analítica para el arte conceptual, Luis Camnitzer responde en sus propuestas artísticas y curatoriales que la respuesta plástica latinoamericana a sus inquietudes particulares fue más allá de la estética, pues expandió su pensamiento a problemas más acuciantes como los políticos y sociales. Es decir, la experiencia latinoamericana de esta época no se puede comprender con base en el dispositivo analítico de los anglosajones, mucho menos reducir a sus intereses formales, válidos pero formales, alejados de la experiencia viva del mundo y de los problemas políticos que surgen con su comprensión y explicación. Camnitzer reclama el reconocimiento de la especificidad de los procesos sociales y políticos de los países latinoamericanos. En efecto, los artistas de estos países no son epígonos de los anglosajones. Así se puedan mostrar ejemplos en contrario, el paisaje artístico de los latinoamericanos exige un discurso que le haga justicia. El análisis del discurso nos muestra las debilidades de las interpretaciones que explican la relevancia del arte latinoamericano de los años sesenta. También las estéticas latinoamericanas se ven abocadas a realizar un giro lingüístico, así sea intuitivo. Queda entonces justificada la necesidad de introducir en estas estéticas una diferencia conceptual entre las dos propuestas plásticas que reivindican el concepto como paisaje para la acción plástica: la anglosajona y la latinoamericana. Este es el trabajo que los curadores de la exposición *Global Conceptualism: Points of Origin* realizan en el Museo de Queens de Nueva York.

Global Conceptualism: Points of Origin introduce su diferendo conceptual en 1999 para demostrar que el cierre de América Latina al arte conceptual de los años sesenta del siglo XX fue una propuesta equivocada,

⁴ Catálogo del 38 Salón Nacional de Artistas.

entre otras razones, porque Traba no comprendió que el vínculo de los artistas latinoamericanos con el concepto no tenía el origen que ella creyó hallar: el arte iconoclasta angloamericano, despectivamente denominado en Latinoamérica como arte “telepático” (Ramírez, 2002: 44). Traba no alcanzó a comprender que en la actualidad que vivenciaba ya había acontecido un deslizamiento conceptual, a saber, que los artistas latinoamericanos no estaban imitando simplemente a los angloamericanos, sino que abordaban sus problemáticas específicas de otra manera. En efecto, el interés por el concepto se proyectó de manera diferente en Latinoamérica. Luis Camnitzer, uno de los curadores de la exposición *Global Conceptualism*, explica en detalle todos los pormenores de esta exposición en una entrevista concedida a Fernando Davis en 2008⁵.

Ahora, el concepto que piensa Lewitt como guía del pensamiento artístico es un concepto general, no pretende entrometerse en ninguna praxis ni explicar ningún elemento o situación del mundo. La verdad de la cual trata el concepto de LeWitt trasciende los intereses de los ingenieros sociales del minimalismo. Debido a su característica mística, el concepto que los artistas conceptuales tienen en mente es paradójicamente emancipatorio. En efecto, el concepto general libra al artista de la situacionalidad de la voluntad, le sirve para desprenderse de los condicionamientos económicos del mundo, pero le veda a su pensamiento persistir en la lucha que plantearon las vanguardias artísticas de los años veinte y treinta del siglo XX, tanto en Europa como en América. Sin duda, esta postura estética es un remanente del formalismo pictórico que abreva en el pensamiento de Kant.

Se acaba de decir que el concepto en Lewitt es paradójico porque la emancipación y la verdad que prometen son abstractas. A este respecto los conceptualistas latinoamericanos son más concretos porque consideran que su destino es la *acción*, no la contemplación mística. Sin embargo, pierden la experiencia de la búsqueda personal que reivindica el misticismo de los anglosajones. Los latinoamericanos parecen resolver la paradoja anglosajona ya que tienen claro que la libertad y la verdad se constituyen en una *praxis* específica, transgresora, que se comparte con otros iguales que luchan por las libertades políticas. No obstante, no se

⁵ *Global Conceptualism* fue algo intestinal e incontrolable, al mismo tiempo que presuntuoso y utópico”: <http://abc.gov.ar/lains-titucion/sistemaeducativo/educacionartistica/34seminarios/htmls/descargas/bibliografia/problematikas-arte/3-Davis.pdf>. En *Ramona* No. 86, noviembre de 2008.

puede olvidar que la primacía del “nosotros” sobre el individuo, no puede sino reprimir las luchas éticas que reivindica en particular cada individuo. Queda planteada por lo menos una tensión entre los artistas conceptuales y los conceptualistas entorno a la libertad y la verdad en sus propuestas.

Así pues, la experiencia del arte conceptual y conceptualismo se develan como dos maneras antitéticas de pensar: arte místico y arte acción. Ahora, ¿se puede considerar la huida del mundo material por parte de los artistas conceptuales como una decisión de carácter político? En su renuncia al mundo, ¿se plantea una relación entre arte conceptual y prácticas políticas? ¿Se puede considerar esta renuncia como una postura política? ¿Lo político en el arte consiste en una confrontación social partidista o en una decisión personal del artista con respecto a la *sociedad en su conjunto* en un momento determinado de la historia? Luis Camnitzer a lo largo de su carrera artística, ha insistido –no sin inconsistencias– en analizar la manera en que el arte incursiona en la política y cómo la política afecta al pensamiento artístico. Para este artista es claro que existe una relación entre arte y política en sentido partidista, así los artistas corren el riesgo de ser encandilados por alguna ideología. Surge entonces la necesidad de esclarecer aquello que se entiende por la política del arte, asunto que no ha sido cuidado por parte de nuestros historiadores del arte. No obstante, esto es algo que desborda el propósito de este ensayo, pero queda planteada la necesidad de retomar este problema en el momento de proseguir esta investigación.

Camnitzer y Ramírez muestran que los orígenes del arte de concepto son diversos, no solo con respecto a América Latina, sino con respecto a Europa y África. Ramírez sugiere que en Colombia los orígenes del arte conceptual pueden ser igual de diversos, inclusive plantea que la obra de Bernardo Salcedo se realiza sin ninguna relación con la de Antonio Caro (Ramírez, 2002: 41), los dos únicos artistas colombianos que menciona en su texto sobre el conceptualismo latinoamericano. Ahora, si tenemos en cuenta que Antonio Caro fue el único artista colombiano que participó en *Global Conceptualism* porque la obra de Salcedo tuvo problemas para llegar a la exposición, se puede comprender por qué Caro es el artista conceptual colombiano más conocido por fuera del país.

Cabe preguntarse: ¿las prácticas de unos artistas que en sus inicios no explicitaron el concepto o la relación de este con la política como punto de referencia

de su trabajo, permite hablar de que en Colombia surgió el arte de concepto solo hasta la realización de los Salones Atenas? Sin duda hubo otros eventos artísticos previos a los Salones Atenas. La exposición *Espacios Ambientales* en el Museo de Arte Moderno es un ejemplo bastante conocido, manido por demás, para explicar el origen del arte conceptual en Colombia. Las investigaciones recientes de María Mercedes Herrera muestran los sesgos de esta hipótesis del artista Álvaro Barrios (Herrera, 2011). Herrera también muestra cómo Gustavo Sorzano fue dejado por fuera de la historia del arte colombiano y cómo fueron desconocidos sus aportes a la transformación conceptual de las prácticas artísticas colombianas (2013). No obstante, en este estudio hago referencia a un arte conceptual con conciencia de tal, y Eduardo Serrano es quien esboza este discurso en Colombia con el proyecto de los Salones Atenas.

Eduardo Serrano, Antonio Caro y los Salones Atenas

Los Salones Atenas constituyen un proyecto artístico realizado durante nueve años en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, desde 1975 hasta 1984. Eduardo Serrano, su curador, estimuló prácticas artísticas experimentales con el propósito de que los artistas colombianos, orientados aún por el dispositivo conceptual de Marta Traba, intentaran un diálogo con los artistas angloamericanos quienes, después de la Segunda Guerra Mundial, lideraban el arte contemporáneo internacional.

Antonio Caro es uno de los artistas que participan en el primer Salón Atenas en 1975, y Eduardo Serrano lo presenta sucintamente como artista conceptual, aunque en el catálogo no considera necesario explicitar en qué consiste el arte de concepto, pues, no era mucho lo que se sabía a este respecto en el país, según sus propias declaraciones. En otras palabras: en este momento todavía no existe la necesidad de explicitar teóricamente los problemas que plantea el arte de concepto. No obstante, la austeridad teórica de Serrano no satisface a la mirada contemporánea de estos Salones, pues, decir que el arte de concepto es un arte de ideas no dice mucho, casi nada, en la medida que alguien pude argumentar, como de hecho se hace con frecuencia en ámbitos informados, que todo arte es de ideas, y, por lo tanto, tiene concepto. Todavía los académicos no prestan atención al esclarecimiento conceptual del

arte conceptual. Los investigadores de nuestro país han aplanado el arte de concepto, lo cual ha tenido efectos estéticos, artísticos y pedagógicos, en el discurso, en las prácticas y en la enseñanza de las artes. Los estudiantes de taller, la fase final de la formación profesional en artes, han llegado a creer que concepto artístico es sinónimo de argumento social o político, o “iluminación” de teorías en boga, cuando ya hemos visto que es lo contrario, por lo menos en la versión anglosajona.

Eduardo Serrano tenía preocupaciones más acuciantes: librarse de la ideología estética de Marta Traba. Quería sacar a los artistas del formalismo de Greenberg, superar las reticencias de la crítica parroquial y propiciar espacios experimentales⁶. En principio su trabajo no es teórico: “la verdad es que la teorización del arte conceptual apenas comenzaba a darse en la época del Atenas. Un texto tan definitorio acerca del arte conceptual como *Art After Philosophy* de Kosuth solo se publica en inglés a finales de 1969 y la aceptación y discusión de sus teorías no fueron inmediatas”, comenta Serrano⁷. Antonio Caro y Serrano concuerdan en que por esa época no existía una comprensión de aquello que hoy más o menos se tiene claro en torno al arte de ideas.

Lo interesante de algunas propuestas dentro de las curadurías para los Salones Atenas, consiste en que artistas como Antonio Caro no sabían que estaban haciendo arte conceptual en el sentido de Lewitt. La propuesta de Caro muestra muy bien esta tendencia conceptual sin concepto empírico que determinó el arte contemporáneo en Colombia. En efecto, la suya es una propuesta no racional en términos instrumentales, su racionalidad es mística en el sentido de que se pone más allá del concepto instrumental tanto de las ciencias empíricas y formales, como de la política convencional o partidista. Caro es uno de los primeros artistas colombianos en explorar espacios no convencionales,

6 Comenta Antonio Montaña respecto al VIII Salón Atenas: “Ninguna aportación real al arte colombiano. Lo injusto resulta el que los jóvenes, libres para ser jóvenes hubieran podido producir cosas nuevas, si la exigencia no fuera la búsqueda de la novedad. Me explico. Si la novedad y la originalidad y los demás etcéteras no hubieran sido impuestos, los jóvenes hubieran podido aportar algo. Hubieran podido ser libres, condición necesaria para ser artistas. Pero la obediencia a la novedad les resulta una tralla. Y los jóvenes en lugar de decir lo suyo parecen estar diciendo lo impuesto”. (Negritillas mías). Montaña, Antonio, “La Promoción de lo Nuevo”, en *Lecturas Dominicales*, pág. 12, *El Tiempo*, Bogotá, diciembre 12 de 1982.

7 Preguntas a Eduardo Serrano a propósito del Encuentro Historias Emergentes, realizado en la facultad de Artes-ASAB de la Universidad Distrital el primero de marzo de 2011.

en incorporar a sus propuestas medios no tradicionales, en abrir su pensamiento a un trabajo participativo y colectivo, y en crear las condiciones para realizar en Colombia la primera obra *in situ*. Sin duda alguna, desde este punto de vista, el primer Salón Atenas abre el pensamiento artístico colombiano a aquella experiencia que en la actualidad se denomina arte contemporáneo. Ahora bien, si los curadores de *Global Conceptualism* plantean que los orígenes del arte conceptual son diversos y no necesariamente consisten en una réplica de las ideas angloamericanas, ¿se puede buscar otro lugar que indique de manera alternativa el origen del *arte de concepto* en Colombia, así los artistas concernidos no lo hubieran tematizado de manera expresa, como es el caso de Caro y de Eduardo Serrano, este último curador del Museo de Arte Moderno de Bogotá?

Dentro de este marco contextual y teórico, ¿se puede decir que los artistas de los Salones Atenas fueron o artistas conceptualistas, o bien artistas conceptuales? Para responder a esta pregunta es necesario mostrar, así sea sucintamente, cuáles son las características del conceptualismo latinoamericano. En primera instancia los artistas deciden recuperar el objeto que los artistas angloamericanos habían disuelto por su interés epistemológico. Adoptan una posición antidiscursiva o teórica, porque están en contra de la desaparición del objeto (Ramírez, 2002: 39). En algunas propuestas específicas, pasan a la acción plástica con el propósito de empoderar a los ciudadanos para que por sí mismos busquen solución a sus problemas, en este sentido su interés es afectar el espacio público. Su propuesta no es galeística. Finalmente, consideran que lo más importante es explorar un *valor comunicacional* en las obras para contrarrestar la información y la propaganda oficial (Ramírez, 2002: 45). Estas características develan la diferencia entre el *arte conceptual* y el *conceptualismo*, la cual no es solo una diferencia estética o formal.

Los angloamericanos son llamados iconoclastas por los latinoamericanos y por eso mismo luchan por recuperar lo matérico, el objeto como soporte de expresión artística. No obstante, ni Traba, ni Camnitzer o Ramírez hacen un esfuerzo por comprender por qué los angloamericanos pueden pensar sin objeto sin renunciar a lo político como un cuestionamiento de la sociedad en su conjunto. Para estos curadores la iconoclasia angloamericana es una banalidad. Como no puedo extenderme a este respecto, procedo solo a esbozar el problema. La alusión a la iconoclasia nos remite a una querrela religiosa que se ha repetido reiteradamente en Occidente desde la revolución iconoclasta

en Constantinopla en los albores del imperio cristiano. Existen pueblos que pueden pensar sin objeto de la misma manera que existen pueblos que no pueden prescindir de él. El arte de la contrarreforma escenifica esta problemática. Además, es útil recordar que esta fue la motivación para tesis de doctorado de Wilhem Worringer, la cual abrió las puertas al arte moderno. Por lo tanto, la diferencia entre Estados Unidos y América Latina no es solo política en sentido ideológico o partidista. Esta diferencia se construye sobre un trasfondo metafísico que evidencian tanto los textos de Wittgenstein como las propuestas artísticas de Nauman y Lewitt, ya mencionados. Lo interesante de este debate consiste en que Colombia está ubicada estratégicamente *entre* el conceptualismo latinoamericano y el arte conceptual angloamericano.

Esta meditación en proceso intenta mostrar que es necesario investigar a fondo la especificidad del arte de concepto en Colombia en sus vínculos con la política y sus compromisos con las ideologías en pugna. "A fondo" quiere decir elaborando los conceptos que orientan la investigación y deconstruyendo su sentido. Los Salones Atenas constituyen un espacio para mostrar ideas plásticas que fácilmente no podían circular en espacios institucionales como el Salón Nacional de Artistas.

Finalmente, ¿cómo ve Serrano el Salón Atenas en esta perspectiva contemporánea?

—Lo conceptual se percibía simplemente como un arte de ruptura y experimentación al igual que, digamos, la nueva fotografía que empezaba a practicarse con más énfasis en lo subjetivo que en lo documental. Tampoco hay que olvidar que en los setenta la escena artística nacional era realmente insular. En ese entonces se decía que en el país se conocía más del arte norteamericano y europeo que del arte de Latinoamérica. Pero tampoco es que se conociera mucho sobre el arte de los países del primer mundo: no existía el internet, las revistas extranjeras eran especialmente costosas y desplazarse a esos países para los artistas y críticos jóvenes era toda una onerosa Odisea.

La respuesta de Serrano plantea un problema que la teoría y la historia deben resolver. Teniendo en cuenta que Antonio Caro realizó una propuesta más cercana a lo político metafísico de los angloamericanos, así tuviera en mente lo que ocurría en el Centro de Arte y

Comunicación de Buenos Aires⁸, algunos de los artistas que participaron en los nueve Salones Atenas han debido participar de esta intuición del concepto, pues esta es una condición histórica que tiene en Caro y su propuesta para el primer Salón Atenas su ejemplo más contundente, así los otros/otras artistas no lo hubieran realizado con su claridad intuitiva, la cual a todas luces hoy nos parece de vanguardia, contra-institucional. Las declaraciones de Serrano obligan a seguir pensando esta década de la que él fue protagonista y objeto de todo tipo de críticas por parte de una sociedad que aún no comprende los *conceptos* que artistas como Caro tercamente insisten en pensar y críticos de arte como Eduardo Serrano deciden acompañar.

Conclusión

La tesis de Marta Traba respecto a la intransferibilidad de una experiencia estética plantea varios interrogantes. Si esta tesis se sostiene, la experiencia angloamericana con el lenguaje y su sensibilidad por las formas lógicas que operan en el lenguaje y la realidad, también era intransferible a los contextos latinoamericanos que querían resolver problemas, no tanto *lingüísticos*⁹ o epistemológicos, como éticos y políticos. De hecho los artistas latinoamericanos hablaban más en términos de *acción*, de una *resistencia ética* (Ramírez, 2002: 42). Aunque no queda claro qué entienden por ética, pienso que con esta actitud querían ponerse a salvo con respecto a determinaciones ideológicas, así la ética abordada desde lejos no pueda evitar abreviar en alguna ideología. Hablar de la ética del arte sin explicitar todos los supuestos ontológicos que esta declaración conlleva, tiene un riesgo: que la resistencia se realice en los términos de la entidad que es objeto de nuestra crítica, por ejemplo, en el caso latinoamericano, el compromiso de nuestras clases dirigentes con el capitalismo sin proyección social.

Traba tenía razón en cuanto a que la experiencia de otro país con otras necesidades era intransferible a otro contexto porque cada proceso histórico tiene unas particularidades que inclinan a sentir de una manera específica u otra, y ese sentir determina nuestra comprensión del mundo. Si esto fuera verdad, las respuestas plásticas muralistas a lo mexicano

⁸ Entrevista con Antonio Caro, marzo de 2011.

⁹ Opto por esta expresión, para evitar resonancias de la ciencia del lenguaje, la lingüística. Alude a la palabra viva y no a sus modos de representación.

perderían legitimidad en espacios allende el territorio mexicano. No obstante, el rechazo *per se* de las ideas que plantea la corriente conceptual en arte no satisfizo a los curadores latinoamericanos posteriores porque en su opinión el pensamiento de los artistas estaba orientado menos hacia la mística que hacia la acción. Precisamente, esta insatisfacción propició la investigación curatorial que realizaron Luis Camnitzer y Mari Carmen Ramírez para *Global Conceptualism*.

Teniendo en cuenta las modalidades conceptuales anglosajona y la latinoamericana expuestas aquí, esta reflexión evidencia la necesidad de investigar qué modalidades de concepto se expresaron en los proyectos artísticos a partir de los años setenta del siglo XX en Colombia. En especial en cada uno de los proyectos de los artistas que participaron en los Salones Atenas, el evento en el cual, según nuestra hipótesis, se comenzó a tomar conciencia de la especificidad del concepto en las prácticas artísticas. Nos quedan las siguientes preguntas para proseguir en nuestra indagación: ¿Los artistas invitados a estos Salones fueron una mezcla variada de esta doble condición histórica imposible de eludir? ¿Qué tan insulares son las prácticas artísticas en Colombia durante los años setenta del siglo XX? ¿Los artistas de los Salones Atenas miraban a Latinoamérica o al mundo angloamericano? ¿En qué medida propició esto un arte de concepto específico para Colombia? Previa, posterior o simultáneamente a los Salones Atenas, ¿podemos buscar otros artistas en los que se configure ese interés por el concepto con perspectiva latinoamericana? ¿Los Artistas de *Taller 4 Rojo* pueden surgir como otro de los focos en donde se constituyó la preocupación por un *arte de concepto* en términos latinoamericanistas pero aclimatado para Colombia? A este respecto, María Sol Barón y Camilo Ordoñez han venido adelantando una investigación que ayuda a comprender el arte de los años setenta en Colombia.

Sin duda alguna para los curadores de *Global Conceptualism*, el conceptualismo es un activismo político muy cercano a la confrontación partidista, muy diferente al arte conceptual de los angloamericanos que cuestionan a la sociedad en su conjunto, lo cual, paradójicamente, parece más radical, más político si se quiere, si atendemos a las indicaciones que nos ofrece Jacques Rancière. Las preguntas planteadas en las exploraciones preliminares para una investigación al respecto han dado su primer fruto: podemos adelantar la hipótesis según la cual tanto el *arte conceptual* como el *conceptualismo* constituyen lo que hoy se denomina arte político, con lo cual podemos justificar

el título de esta reflexión: el arte conceptual en Colombia puede reivindicar una relación con la política en más de dos sentidos.

Referencias

Barrios, Álvaro (2000). *Orígenes del arte conceptual en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.

Eagleton, Terry (1998). *Walter Benjamin, o hacia una crítica revolucionaria*. Madrid: Cátedra.

Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.

Guasch, Ana María (2007). *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.

Herrera Buitrago, María Mercedes (2011). *Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968-1982)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

_____ (2013) Gustavo Sorzano y el arte conceptual en Colombia: tres momentos vitales. Bogotá: Idartes.

Kant, Immanuel (1994). *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monteávila.

Nancy, Jean-Luc (2002). *Un pensamiento finito*. Barcelona: Antropos.

Rancière, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

Traba, Marta (1984). *Marta Traba; El inconcebible éxito de la levitación crítica*. Bogotá: Museo de Arte Moderno y Planeta.

_____ (2005). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, (1950-1970)*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Paz, Octavio (1979). *El arco y la lira*. México: F.C.E.

Wittgenstein, Ludwig (2003). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial.

_____ (1998). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Grijalbo.

Catálogos

Catálogos de los nueve Salones Atenas.

38 Salón Nacional de Artistas (2002). *Catálogo*. Bogotá: Balsa de la medusa.

Créditos

Fotografía de la Instalación Colombia en el Parque de la Independencia: cortesía de Antonio Caro.

Fotografía del homenaje de Antonio Caro en la ASAB: Ricardo Muñoz.

Pintura en homenaje a Antonio Caro en la ASAB: Byron Silva, Braulio Ruíz, Fabián Esteban Santos y Wilson Peláez.



Serie "En Blanco" Jorge Peñuela.
Fotografía, Jorge Peñuela.
Año 2011. Performers: Ángel
Eduardo Bohórquez, Rocío
Trujillo y Tatiana Hernández.



U
V
BO
E
me
No
C