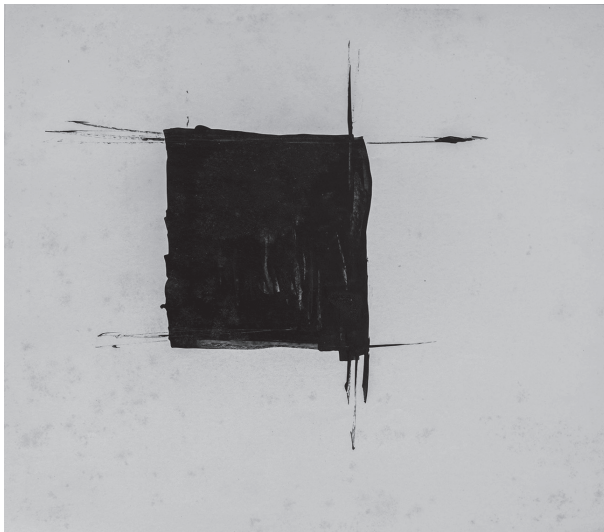


“UNA PERCEPCIÓN IMPOSIBLE”

Nadaísmo

campo artístico, comportamientos conceptuales y sociales



TESIS DOCTORADO EN HUMANIDADES. EAFIT 2018

Doctor Juan José Cadavid Ochoa

Director de Tesis

Doctor Efrén Giraldo Quintero



Medellín - Colombia 2022

Escuela de Pensamiento Creativo - Laboratorio de Investigación

Una Percepción Imposible. Nadaísmo campo artístico comportamientos conceptuales y societales.

Cadavid Ochoa, Juan José. Medellín:
Colegiatura Colombiana, 2022.

252 p.; 17 x 24 cm.

ISBN: 978-958-8521-12-1

Incluye referencia Bibliográficas:

Nadaísmo 2. Anti-Arte 3. Percepción
4. Arte Latinoamericano 5. Estética Relacional.

Colegiatura Colombiana Institución Universitaria

Una Percepción Imposible. Nadaísmo campo artístico, comportamientos conceptuales y societales..

© Colegiatura Colombiana

© Juan José Cadavid Ochoa

Editor Académico: César Augusto Palencia Triana

Diseño de Portada: Juan José Cadavid Ochoa

Diseño de interiores y Armada Electrónica: Angélica María Lotero U.

Impresión: Tendencia Gráfica, Publicidad Integral

Medellín – Colombia

Este libro es resultado de la investigación doctoral del autor.

Esta publicación es una obra arbitrada que tuvo evaluación de pares externos.

Evaluación árbitro externo 1: 9 de Abril 2018

Evaluación árbitro externo 2: 9 de Abril 2018

Evaluación árbitro externo 3: 9 de Abril 2018

Primera Edición: Julio de 2022

ISBN: 978-958-8521-12-1

Este libro puede reproducirse con fines académicos citando la fuente respectiva

Editorial Colegiatura Colombiana

Km 7 Av. Las Palmas, Medellín, Colombia

PBX: (574) 3547120

PRÓLOGO ⁵

INTRODUCCIÓN ¹¹

De la periferia artística a la revolución estética

CAPÍTULO UNO ²⁷

Indicios, derivas y contagios nadaístas

Aproximación al Nadaísmo, un asunto de conexiones — 29

La condición imbricada del arte — 40

Comportamientos artísticos: lindes y deslindes categoriales — 53

CAPÍTULO DOS ⁵³

Comportamientos artísticos: lindes y deslindes categoriales

Trayectos de creación artística.

Arte conceptual y conceptualismo — 65

La condición estética relacional — 77

Comportamientos artísticos e implicaciones políticas — 87

CAPÍTULO TRES ⁹⁵

Revolución y anti-arte en el Nadaísmo

Una lectura artística de un movimiento literario — 108

Los comportamientos artísticos cotidianos
de los nadaístas — 110

Nadaísmo y la expansión del arte latinoamericano.

La periferia — 123

Los comportamientos artísticos de un grupo de poetas — 131

Amílkar-U y la búsqueda de una percepción imposible — 135

CAPÍTULO CUATRO 135**Amílcar-U y la búsqueda de una percepción imposible**

Cuerpo, *stanza* y objetos frágiles — 141

NYC, San Francisco y la concepción de la literatura como un arte visual — 153

El archivo de artista. Amílcar Osorio — 156

Liminal: entre poesía e imagen — 169

Segundo estado liminal: entre el signo escrito y los sentidos formales tipográficos — 175

Tercer estado liminal: del texto poético a la poética visual — 185

Cuarto estado liminal: de la poética visual al arte del yo — 205

CAPÍTULO CINCO 215**CONCLUSIÓN**

Inscripción de los comportamientos artísticos conceptuales y societales.

BIBLIOGRAFÍA CITADA 241**PRÓLOGO**

El trabajo que aquí se presenta a la comunidad académica es un aporte a dos campos que aún aguardan una consolidación en Colombia: los estudios sobre movimientos e ideas estéticas y los trabajos sobre procesos de interdisciplinariedad y colaboración entre las artes. Estos dos ámbitos logran beneficio cuando fenómenos creativos se consideran desde las humanidades y las ciencias sociales, que es a atalaya desde la que Cadavid habla. En un contexto donde las disciplinas autónomas parecen aplazar indefinidamente la obligación de considerar temas sin lugar fijo, tópicos escurridizos y problemas sin matrícula disciplinar establecida, un marco más amplio que el de la crítica de arte y la crítica literaria revela su utilidad para abordar asuntos asociados a la transgresión, las rupturas y los procesos que discurren al margen de la gran historia.

Esta aproximación de Juan José Cadavid al Nadaísmo y su más valioso representante, Amílcar Osorio, resulta relevante porque derriba prejuicios sobre lo que es una obra, una trayectoria o, incluso, renuncia a los compartimentos estancos que definen las artes y la literatura y el conjunto de acciones, declaraciones y formulaciones no siempre consolidadas en un producto final definido como obra. De más está decir que, en el caso de Amílcar Osorio, este estudio viene a subsanar una omisión importante de la crítica y la historia literaria en Colombia. Omisión solo excusable por la falta de acceso a los materiales del archivo personal del autor, cuya presentación tiene un lugar preponderante en este trabajo. Esto permite que comprendamos de mejor manera esfuerzos creativos que no alcanzaron a tener una formalización en los códigos y a través de los canales dominantes de la ciudad letrada.

La primera consecuencia es que se logra valorar la práctica artística y literaria bajo un contexto de acción, participación y cooperación más que de estructuración textual o visual. Es sabido que para la crítica artística y para la historia del arte las artes vinculadas con la acción, el cuerpo y el proceso tienen una caracterización que ha sido, sobre todo, formal y técnica. Ello permite ubicarlas en un marco mayor, el que ofrecen las vanguardias y neovanguardias, así como asociarlas con procesos posteriores del arte, digamos los que se vin-

culan con la estética relacional y el llamado arte en contexto social, situado o participativo. Aunque estas formas de arte integran una familia reconocible, pesan varios lastres sobre los enfoques críticos usados habitualmente para explicarlas: el peso que se concede al marco institucional, la dependencia con el concepto de obra arte tradicional y la incapacidad para entender de manera cabal la convergencia de prácticas provenientes de diferentes tradiciones.

Es, aquí, en este punto, donde la historia, la crítica y la teoría se han mostrado incapaces para entender actividades de frontera. En el trabajo de Cadavid, nociones derivadas de una teoría de la extensión del arte se vuelven muy útiles, pues abrigan espacios para comprender lo no hecho o fabricado bajo las etiquetas definidas por la institución de la literatura y la institución del arte. Esto ocurre por ejemplo con conceptos como el de “comportamiento artístico”, en la medida en que prescinden de la valoración de los resultados logrados en el marco de la codificación estética al uso y los vinculan con una acción y actitud de autonomía radical. Ahora bien, es tal vez la sociología de Talcott Parsons la que a través de un concepto como el de lo societal, aplicado a formaciones sociales específicas, el que permite ampliar el marco discursivo y operativo para entender propuestas y desarrollos no siempre concluidos. No es una novedad, ni mucho menos, que la manera en que se organiza un grupo de artistas y escritores y la manera en que eligen vivir, actuar y pronunciarse sean el punto de partida en lugar de una evaluación de obras y resultados. Este tema, generosamente desarrollado, y que el lector podrá apreciar, abre una discusión que ofrece rendimiento al considerar un proyecto creativo que se crearía de otra manera fallido o errático, no porque la teoría del arte sea incapaz de captar la importancia de propuestas que fueron sobre todo proposicionales, sino porque el estado de inminencia hace difícil una evaluación crítica ante la inexistencia de registros.

Ahora bien, partir del marco que ofrecen la historia de las ideas estéticas y la idea de interdisciplinariedad artística tiene varias implicaciones. En primer término, se amplía el objeto de estudio, tradicionalmente circunscrito a libros y publicaciones de revista en el caso de la literatura y a obras de arte expuestas en galerías o museos en el caso del arte. Esto permite acercarse con certeza a documentos y registros composicionales en los que, por ejemplo, como en el caso de Osorio, se escamotea la distinción entre poesía y acción

poética o entre composición plástica y composición verbal. En este contexto, resulta más que significativa la recuperación salvadora del archivo de Osorio, en el que las dimensiones procesuales y experimentales de su trabajo quedan en una conmovedora evidencia. Propuestas, proyectos, ideas para obras, guiones, notas y tentativas de construcción quedan, así, vinculadas a una lectura que deriva de las mismas características inacabadas y potenciales del objeto sus criterios de valoración. Quizás con la excepción de Vana Stanza, la única obra que terminó Osorio, asistimos con el trabajo de Cadavid a la revaloración más bien de lo fallido y lo singular, de lo excéntrico y lo particular bajo un marco en el que la intención y la acción proyectiva adquieren un valor superior.

Por otro lado, debería decirse que la experimentación artística, la transgresión de los regímenes que independizan lo visual (artes plásticas), lo verbal (literatura) y lo accional (performance, arte societal) y los cruces entre sistemas normativos y expresivos suponen una obligación metodológica. ¿En qué sentido? El carácter anfibio del objeto obliga a ampliar marcos y perspectivas, y muy probablemente a asumir de entrada una postura contrapuesta a los lugares comunes. Difícilmente, se puede entender que en el Nadaísmo hay un ethos vanguardista si nos aproximamos a sus actividades con el prejuicio de que no concretaron obras duraderas o, peor, que lo que hicieron no tenía la suficiente calidad estética. Es en este contexto donde la pregunta por la estetización de la vida cotidiana y la valoración de las formas de vida y el comportamiento nos asisten con la perspectiva de largo alcance que dan. Vida y arte quedan, de esta manera, unidas en la pesquisa.

La redefinición del objeto de estudio (de la obra al proceso, de la pieza literaria o artística a la práctica, y de la institución artística al comportamiento) y el ajuste de las categorías de análisis obliga a hacer una valoración de los marcos mismos que no han admitido una consideración de objetos de este tipo. Pensemos, si se quiere, en otro caso de omisión: la ignorancia en que la crítica se ha mantenido respecto de las singulares actividades de autotraducción de Osorio. Dado que no se trata de obras publicadas, que se trata de la prosecución de un larguísimo intento por hacer una obra total, en la que Vana Stanza se somete a sucesivas e interminables recreaciones, la crítica literaria al uso no tiene cómo ocuparse de semejante objeto. Surge entonces la necesidad de reconsiderar la función de la

crítica misma, la investigación y los límites condicionados institucionalmente en que se apoya. Aun así, el texto de Cadavid no va a más allá de dejar en evidencia el hecho de que, a causa de su dificultad filológica, de los prejuicios críticos del establecimiento literario y de la pereza metodológica, la obra de Osorio, con todo y su riqueza, ha pasado desapercibida. Va incluida también una advertencia: el peligro que, en Colombia, corren los archivos más valiosos, aquellos de los que depende en gran medida el conocimiento de actividades que no han quedado registradas en la historia editorial o artística.

Y es que, ya entrados en el tema, el nadaísmo, Amílcar Osorio y su comprensión desde la teoría del arte, la crítica y la estética, conviene recordar algunas de las lecturas convencionales del tema promovidas por la crítica y el periodismo cultural, unas lecturas que se han filtrado también, bajo la forma de prejuicios académicos, a los estudios literarios. La idea de que en Colombia no ha habido una cultura de vanguardia, o el extendido prejuicio de que el nadaísmo es un movimiento sin ninguna trascendencia creativa, son el resultado de visiones acaso esencialistas y carentes de respaldo investigativo, y especialmente de un trabajo de archivo, cotejo y consideración multilateral como el que aquí se presenta.

Al atreverse a interrogar presupuestos y aparentes verdades establecidas, al buscar información nueva y aventurarse a establecer relaciones a partir de una matriz historiográfica sólida, como la que aportan los desarrollos recientes de la crítica y la teoría, Juan José Cadavid demuestra que el papel de la investigación académica aún es relevante cuando se trata de interrogar espacios cerrados, y que la creación no es una propiedad del oficialismo editorial o museal. Restituir fuentes, recabar en los vestigios y a partir de ello establecer valoraciones que reparen omisiones y llenen lagunas se ofrecen de esta manera como las aspiraciones indiscutibles para un largo y paciente trabajo de pesquisa y reconstrucción. No cabe duda de que el trabajo de Juan José Cadavid marca un punto de inflexión en los estudios sobre el nadaísmo, ya que aporta datos que no se podrán pasar por alto de aquí en adelante sobre la relación de nuestros artistas y escritores con la primera y las segundas vanguardias y, sobre todo, porque deja un importante acervo crítico para el cada vez más necesario estudio sobre las ideas estéticas, artísticas y literarias en Colombia.

Doctor Efrén Giraldo Quintero

INTRODUCCIÓN

De la periferia artística
a la revolución estética

Introducción. De la periferia artística a la revolución estética

En la actualidad, las prácticas de arte conceptual y en contexto social en Colombia constituyen comportamientos artísticos inscritos y válidos en el campo del arte contemporáneo. Acciones efímeras móviles y descentradas, que van desde instalaciones, performances, happenings hasta no-objetualismos, situaciones, encuentros y fiestas como espacios-tiempo artísticos, circulan por un circuito amplio en el que se fortalecen las instituciones tradicionales y, al mismo tiempo, se crean lugares alternativos del arte. En ese contexto, el campo artístico se renueva permanentemente, se proponen nuevos modos de creación, estrategias y dispositivos que transforman estéticamente, ya no un sustrato material, sino más bien uno social. Este tipo de experiencias no aparecen en las primeras dos décadas del siglo xxi en Colombia como una expresión fortuita o accidental del arte nacional y local, ni son un conjunto de prácticas que continúan replicando de manera simplista las propuestas realizadas en la primera mitad del siglo anterior por las vanguardias históricas internacionales, sino que son el resultado de un devenir histórico global y local en el que confluyen las fuerzas e influjos de los movimientos foráneos y regionales.

Este trabajo se instala en el campo de los estudios sobre arte y se relaciona con los propios del campo literario, puesto que busca evidenciar la manera en que durante los años sesenta y setenta el grupo nadaísta alteró el escenario literario y el de las artes visuales al poner en acción comportamientos artísticos que desbordaban los límites categoriales e integraban prácticas de orden conceptual y societal a su proyecto estético. La producción de este grupo de poetas y artistas fue, y sigue siendo, polémica. Aún hoy se discute la relevancia de su trabajo literario, pero en lo que tiene que ver con las artes visuales la reflexión es casi inexistente. Solo algunos artistas como Álvaro Barrios y críticos como Harold Alvarado han dado cuenta, de manera anecdótica, de esta búsqueda y producción, sin que sus referencias permitan establecer un marco teórico serio desde

el que se puedan inscribir los comportamientos en el ámbito de las preocupaciones teóricas por el arte y la cultura.

Para establecer un horizonte de comprensión desde el cual aproximarse a la obra, las rupturas estilísticas, las acciones escandalosas en el espacio público y las formas de vida de algunos de los integrantes del grupo nadaísta, vale la pena considerar varios asuntos. Por un lado, la distancia histórica y los estudios que se han realizado sobre las vanguardias artísticas y las post-vanguardias principalmente en Europa y Estados Unidos; por otro, la posibilidad de observar el panorama del arte latinoamericano de la segunda mitad del siglo xx en relación con fenómenos sociales y políticos de su tiempo y, finalmente, las reflexiones contemporáneas globales en torno a lo relacional en el arte y la posibilidad de observar de manera transdisciplinar un fenómeno artístico. Estos asuntos abren un espacio de análisis en relación con los estudios locales y la revisión de la producción del grupo nadaísta.

Partiendo de las reflexiones teóricas e históricas de autores como Peter Bürger y Carlos Granés a propósito de las vanguardias, es posible establecer influjos, fuerzas e influencias que se evidencian en la producción artística conceptual y societal del movimiento nadaísta. Con otros, como Luis Camnitzer, se pueden tejer relaciones contextuales entre los diferentes intereses políticos, revolucionarios y contestatarios de los movimientos artísticos latinoamericanos, así como focos e intereses temáticos comunes que permiten una diferenciación estética con los fenómenos globales. Con teóricos como Pierre Bourdieu se estudian las implicaciones sociales de la producción artística nadaísta y, finalmente, con autores como Nicolas Bourriaud se establecen posibilidades analíticas de las prácticas artísticas interhumanas que desarrollaron, sin que esto implique que dichas prácticas sean catalogadas dentro de lo que el crítico francés denomina “estética relacional”. Estos y otros expertos, artistas, teóricos y críticos, que presentan diferentes direcciones y múltiples enfoques, permiten la construcción de una base argumentativa desde la que se pueden inscribir los comportamientos conceptuales y societales del Nadaísmo en el campo artístico.

En las décadas de los sesenta y setenta, el Nadaísmo desplegó en el ámbito cultural y artístico colombiano prácticas que escandalizaron a la sociedad, aturdieron a la crítica y permitieron una reflexión

sobre los límites del arte. Elaboraron un discurso revolucionario en conexión con otros movimientos latinoamericanos que vieron en la literatura un umbral estético que les permitió expandir su acción poética a la vida misma en clave conceptual y con implicaciones sociales.

En la primera parte denominada “La aproximación al Nadaísmo, un asunto de conexiones”, el texto da cuenta de las vías o modos de abordar el estudio —rutas y estrategias de aproximación necesariamente plurales— que implican diferentes revisiones y análisis teóricos desde los que se nutre la reflexión en torno a la condición artística de la producción nadaísta. Luego, en el capítulo dos se establecen las relaciones, los indicios, las derivas y los contagios que se han producido alrededor del movimiento nadaísta y que, generalmente, se enfocan en su producción literaria, motivo por el cual las lecturas de documentos periodísticos y la tradición oral adquieren un relieve significativo. En la tercera parte, “Comportamientos artísticos: lindes y deslindes categoriales”, se realiza un recorrido en el que, por un lado, se muestran las diferentes maneras con las que el Nadaísmo operó dentro de las artes visuales y literarias; maneras con las que planteó una serie de transferencias entre estas categorías amplias del arte generando una condición imbricada para la producción artística. Al mismo tiempo, se analiza el movimiento en relación con la teoría expuesta por Marchán Fiz sobre los comportamientos artísticos. En esta, el autor conecta el performance, el happening y las formas de la instalación con prácticas que se dan en un contexto social, modifican estéticamente sus estructuras y, simultáneamente, permiten al artista producirse a sí mismo como obra de arte. En esta parte, también se contemplan las prácticas de los artistas nadaístas como expresiones tempranas del arte conceptual en Colombia, es decir, como producción conducente a la desmaterialización del arte y centrada en el universo de las ideas como sustrato estético. Este camino conduce, finalmente, a la comprensión de la condición estética de orden relacional que su arte propicia y de las implicaciones políticas que tiene la alteración o modelación de las relaciones sociales.

Estas conexiones entre política y arte presentes en el Nadaísmo son desarrolladas en el cuarto capítulo. En este, se realiza un recuento del devenir histórico del grupo y se muestra que en Latinoamérica existieron simultáneamente diferentes movimientos que vincularon

su propuesta estética con un contenido revolucionario de orden político. Este lazo fortalece la condición societal del arte en la región y permite establecer diferencias con el arte conceptual propuesto desde los grandes centros hegemónicos. Esto se da a pesar de que, entre 1960 y 1970, las acciones del Nadaísmo no fueran entendidas como parte de lo que más adelante se denominó conceptualismo.

En el quinto capítulo, intitulado “Una lectura artística de un movimiento literario”, se profundiza en el estudio de los comportamientos artísticos nadaístas y en la manera en que estos se vinculan a la producción literaria con propuestas visuales y actividades propias de la vida cotidiana. Imbricación categorial y relación contextual definen los rasgos particulares y diferenciadores de orden periférico de la producción del grupo. En esta parte del estudio, también se intenta visibilizar y validar la apropiación que el grupo nadaísta hace de los comportamientos artísticos configurados por prácticas de orden conceptual y societal en la Colombia de los años sesenta. Se esboza, aquí, un punto de quiebre en las artes visuales a partir de las propuestas que, sin tener una inscripción artística clara, fueron planteadas por los integrantes de este movimiento literario.

Para estudiar la relación entre la literatura y las artes visuales que suscita el Nadaísmo se hace necesaria la comprensión de la influencia que ejercieron los movimientos internacionales de las vanguardias y pos-vanguardias artísticas sobre los grupos literarios colombianos. Dicho influjo, de la mano del desencanto con la tradición cultural, el violento contexto político de la región y un creciente interés por lo subversivo, generó un desajuste en las estructuras de la institucionalidad del arte en el país. Este tipo de relaciones y expresiones artísticas “impuras” configuran una característica fundamental de lo que hoy se denomina arte contemporáneo y, de la misma manera, permiten realizar lecturas críticas de la historia del arte nacional y validar comportamientos artísticos que, como los de los nadaístas, siguen siendo menospreciados en términos literarios y excluidos del ámbito de las artes visuales.

En el sexto numeral, “Amílkar U y la búsqueda de una percepción imposible”, se realiza un estudio de caso: el del artista Amílcar Osorio. Desde el análisis de su producción poética, sus aproximaciones plásticas y su vida, se tiende un puente que permite entender cómo el grupo nadaísta expandió su campo de acción hasta conseguir que

la estética poética literaria pudiera ser percibida como poética visual, y cómo este desplazamiento estético aportó de manera significativa a la construcción de una forma expresiva conceptual y societal del arte en Colombia. Las posibilidades analíticas de este caso de estudio se amplían a partir del hallazgo de un archivo de artista que permanece oculto y que contiene no solo manuscritos originales, sino trabajos inéditos, producción visual y documentos fotográficos que evidencian el vínculo vital que Amílcar Osorio construyó con el arte. Para su estudio, los documentos se dividen en estados liminales desde los que se presentan tensiones y diálogos entre poesía e imagen, signo escrito y sentidos formales tipográficos, textos poéticos, poética visual y arte del yo.

Finalmente, se analiza cómo, a finales de los años setenta, se otorga una inscripción artística a prácticas que, hasta ese momento, eran consideradas manifestaciones escandalosas producidas por desadaptados. Tal inscripción se relaciona con la creación de diferentes estructuras institucionales de validación del arte: museos, galerías, eventos, curadores, publicaciones y críticos. En definitiva, estructuras de poder que alteraron la historia del arte en Colombia al incluir y excluir obras y artistas de acuerdo con sus intereses particulares. En ese contexto, nuestro trabajo busca inscribir las prácticas artísticas conceptuales y societales del Nadaísmo como comportamientos relevantes en la historia del arte colombiano. Para ello, se recurren a distintas investigaciones, enfoques, métodos y autores de referencia, desde los que es posible demostrar la validez de tales comportamientos artísticos.

De acuerdo con lo expuesto, este trabajo cruza por diferentes campos del conocimiento: la estética, la historia del arte, la sociología del arte y los estudios literarios. Autores como Pierre Bourdieu, Artur C. Danto, Walter Benjamin, Luis Camnitzer, Nicolas Borriaud, Carlos Granes, Efrén Giraldo, entre otros, ayudan a interrogar de manera multidireccional los diferentes enfoques mencionados; de la misma manera, asume la crítica artística como soporte y enfoque transversal investigativo. Esta última se concibe como posibilidad analítica y discurso evaluador de la producción artística y no como herramienta descriptiva de la obra de arte o como crítica de sus diferentes interpretaciones y descripciones históricas. Desde la perspectiva de Anna María Guasch y Jesús Carrillo, el enfoque crítico puede ser comprendido en clave investigativa, pues, en sus palabras, este

se define como “el modo de pensamiento más característico de la modernidad. Su particularidad y especificidad respecto a modos discursivos anteriores radica en que conecta de un modo inextricable la producción de artefactos culturales –literarios y artísticos– con el campo de los saberes y con el debate público” (Guasch y Carrillo, 2003, p.13).

Este lente permite realizar diferentes lecturas del fenómeno artístico estudiado, entendiendo que se pueden conectar las condiciones socio – históricas, en diferentes contextos y tiempos, y que estas modifican las formas de recepción de las obras y de las prácticas de los artistas o colectivos que las crean. De la misma manera, el enfoque crítico permite realizar una evaluación de los modos de creación que, en su momento, no contaron con una inscripción clara. Así, vale la pena considerar que este surge “como consecuencia de la trama de análisis, juicios y posicionamientos [...] diseminados en debates, revistas, libros y otros medios de comunicación” (Guasch y Carrillo, 2003, p.13) y que, por lo tanto, genera un acercamiento híbrido y multidisciplinar al objeto de estudio que es “proyectado hacia el ámbito general de lo social” (Guasch y Carrillo, 2003, p.13). El enfoque de la crítica estimula el abordaje desde las diferentes perspectivas y fuentes que tiene una producción artística y su posibilidad de validación a partir de diversos discursos construidos, incluso después de que esta tiene lugar. De la misma manera, dicho enfoque implica una aproximación hermenéutica con el fin de abrir una ruta de reinterpretación de la historia del arte en Colombia. La perspectiva artística conceptual y societal, desde la que es observado un fenómeno concebido históricamente como literario, exige una nueva lectura de las narraciones históricas, así como de las reflexiones teórico-críticas de los archivos y registros de situaciones que no han sido asumidas como productos de arte contemporáneo, pero que, según la tesis planteada, configuran la posibilidad de inscribir tales comportamientos en el campo artístico nacional. La hermenéutica permite interrogar los cambios en las formas de recepción estética, apreciación y relación con la obra de arte. Procesos que han producido transformaciones en los espacios tradicionales del arte y en la formación de estructuras institucionales de agenciamiento cultural y artístico.

Muchos de los documentos y testimonios recogidos y analizados en este trabajo no dan cuenta, como se ha dicho, de las prácticas de la

vida social creadas con características estéticas y simbólicas. Solo unos pocos, escritos en su mayoría por Luis Camnitzer, exploran las expresiones literarias que producen tensiones visuales, borrando la diferencia entre la representación y la palabra. En razón de lo anterior, se hace necesario evidenciar la manera en que ese tipo de manifestaciones lograron, con el tiempo, instalarse dentro del discurso del arte visual. Para lograrlo, se recurre a una nueva lectura de esa información y, más específicamente, de los problemas inmanentes de las formas artísticas contemporáneas.

La perspectiva elegida implica un acercamiento que se diferencia de los pocos estudios sobre el arte contemporáneo realizados en Colombia, y específicamente en Medellín, a partir de los años sesenta. Esto se debe a que los problemas abordados por tales investigaciones y reflexiones críticas se centran en asuntos distintos a las condiciones conceptuales y societales del arte en tanto comportamientos estéticos que conectan la literatura, las artes visuales y de acción. La lectura de los documentos que alojan los resultados de dichos estudios permite, por un lado, extraer lo que subyace a estos discursos y, por otro, visibilizar sus vacíos y silencios. El estado de la cuestión recoge una serie de investigaciones y publicaciones que proponen un diálogo a través del cual se pueden identificar las visiones y los intereses historiográficos y críticos, mientras se producen reflexiones en torno a aquello que se dejó de lado o que no fue relevante para los estudiosos que se han ocupado de la reflexión artística en el país.

La propuesta investigativa tiene en cuenta las relaciones y contagios dados a partir de lo que, tradicionalmente, se ha entendido como particular, secundario e insignificante. “Antes era válido acusar a quienes historiaban el pasado, de consignar únicamente las «gestas de los reyes». Hoy día ya no lo es, pues cada vez se investiga más sobre lo que ellos callaron, expurgaron o simplemente ignoraron” (Ginzburg, 1999, p. 3). En tal sentido, en esta investigación se emplea la propuesta metodológica sobre el saber indiciario del historiador italiano Carlo Ginzburg como una herramienta de identificación de los detalles que proporcionan claves para profundizar en el fenómeno propuesto. La importancia de esta herramienta en este estudio radica en la identificación de síntomas, indicios y signos, desde los que es posible entretejer diferentes contextos culturales con los acontecimientos, los distanciamientos o las fracturas, así como con fuentes primarias y secundarias, consideradas veraces,

para producir finalmente hipótesis articuladas en una tesis que se enmarca en los estudios críticos de arte y no en los historiográficos. Las pocas referencias a las acciones artísticas de los nadaístas, los relatos sobre sus actuaciones en el espacio público, las repetitivas menciones a sus escándalos y los pocos textos críticos que abordan los comportamientos artísticos nadaístas a profundidad, configuran los indicios desde los cuales parte este estudio; esto es, son el punto de partida para inscribir las prácticas desarrolladas por este grupo de poetas en el campo de las artes visuales. Su vaguedad y escasez implican que la construcción se da a partir de ellos y no sobre ellos como objetos de estudio.

Estudiar lo que hicieron durante los años sesenta y setenta los integrantes del grupo nadaísta, puede ser entendido como una micro-historia, puesto que el valor de su producción es aún hoy cuestionada por escritores, académicos y críticos de arte. Pareciera que lo expresado por Eduardo Escobar en la entrevista realizada por M. Dolores Jaramillo, publicada en: *Revista Aleph* No 31, 2014, p. 37, en relación con la recepción que tuvo en esos años la propuesta nadaísta, continúa hoy teniendo eco en algunos círculos intelectuales. Al respecto el poeta declaró: “Todos los escritores del boom, a través de Marta Traba y de su último marido, el uruguayo Ángel Rama, y de Cobo Borda, sintieron que los nadaístas con su activismo y su terrorismo cultural, les quitaban espacio a ellos, representantes de la alta literatura... Y nos decretaron un silencioso desprecio” (Escobar, 2014). Los enfrentamientos con las instituciones, que hicieron parte de la estrategia artística de los nadaístas, derivaron posiblemente en que esos silencios sigan vigentes.

El Nadaísmo fue el movimiento artístico más importante de la segunda mitad del siglo XX en Colombia, pues los poetas, artistas e intelectuales que surgieron a partir de la década de los setenta, tomaron una posición –favorable o de oposición– en relación con la obra y propuesta estética del movimiento. Muchos estudios se centran más que en las formas de creación y en la producción del grupo, en la figura de Gonzalo Arango, limitando los alcances de su propuesta al contexto antioqueño, mientras que realmente el Nadaísmo generó una red entre Medellín, Pereira, Cali, Barranquilla y Bogotá, ciudades en las que los integrantes del grupo actuaron atacando al orden establecido con la poesías, imágenes y acción.

Las discusiones que generaron los nadaístas alrededor de las ideas de un arte con mayúscula, ligado a la tradición, a la academia y validado por los críticos, y un arte menor en el que los límites entre alta cultura y arte popular, arte y activismo, imagen artística y documental, arte de museo y arte en el espacio público se hacían difusos, ayudaron a expandir las posibilidades del arte y por lo tanto las fronteras estéticas y categoriales que en las décadas de los sesenta y setenta se establecían por parte de pequeños guetos de críticos ilustrados. Este movimiento también puso en cuestión los límites del arte en términos geográficos del afuera y el adentro, marcaciones según las cuales las regiones coexistían en un constante afuera, esto es, existía una capital cosmopolita y blanca en oposición a unas provincias mestizas; una Bogotá civilizada y culta enfrentada a una Colombia rural, sin educación y campesina; un centro con el mejor español y una periferia mal hablada. Estas exclusiones fueron interrogadas por los nadaístas quienes evidenciaron cómo Bogotá no era más que otra periferia que orbitaba alrededor de los centros artísticos globales del momento: New York, París y Londres, epicentros culturales que dictaban las pautas generales en torno a la comprensión histórica y crítica del arte.

La condición de arte menor en su momento y las características revulsivas de la propuesta nadaísta no sólo frente a los comportamientos artísticos, sino también frente a las formas de apreciación histórica y crítica del arte en Colombia, hace que sea necesaria una aproximación especial al movimiento en tanto objeto de estudio; esto debido a que las fuentes oficiales no registraron con rigor el accionar de este grupo y su historia está fragmentada en fuentes secundarias que tocan el tema de manera tangencial y en los relatos de aquellos pocos que aún viven y de familiares y amigos. El estudio de estos fenómenos artísticos implica una observación de orden etnográfico que permita la recopilación de información, datos y relatos y, al mismo tiempo, posibilite la experiencia estética frente a las obras que están en espacios artísticos institucionales o independientes en la ciudad; de la misma manera, se hace necesario el contacto y la conversación con curadores, críticos, historiadores, galeristas, coleccionistas y *managers* del ocio.

En este contexto, vale la pena recalcar que en un abordaje etnográfico el arte “no es en realidad el objeto de la antropología, lo distin-

tivo de esta disciplina es su atención a las relaciones sociales. El arte, como la cultura es una cierta manifestación del conjunto de relaciones que se dan entre agentes dentro de una variedad de sistemas sociales” (Méndez, 2009, p. 113). Por lo tanto, los resultados de la revisión de archivo, las colecciones de obras de arte y los textos históricos y reflexivos que se ocupan del arte contemporáneo en los periodos definidos, serán abordados en relación con el contexto en el que surgen, considerando que las relaciones de las que dan cuenta pueden ser puestas en discusión por los agentes, los testimonios o la experiencia estética resultante del encuentro con las obras literarias y visuales o sus registros.

Se revisaron las colecciones del concurso Rebeca y Arturo Rabino-vich del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) y de las bienales de arte Coltejer del Museo de Antioquia; se generaron discusiones sobre el tema con colectivos de artistas jóvenes en espacios como Taller 7 y Por Estos Días; se entablaron conversaciones con artistas como Álvaro Marín y Carlos Uribe, con curadores como Alberto Sierra y con críticos como Efrén Giraldo, director de este trabajo, entre otros. En casos como el de Amílcar Osorio, se recurrió también a las narraciones de algunos familiares, quienes, además de facilitar el archivo documental del artista para su estudio, contaron historias íntimas y aportaron información poco conocida sobre su vida, viajes, intereses y obra artística. Si bien la información derivada de estas búsquedas, comparaciones y análisis puede ordenarse cronológicamente, no encuentra en una disposición lineal la forma de aparición narrativa ideal. Por esta razón, el presente estudio propone una organización circular y fragmentaria, una disposición análoga a la forma irregular y mezclada de los comportamientos artísticos de los que se ocupa y al modo en que los artistas han podido liberarse de los lindes históricos.

Los estudios y publicaciones relacionados de manera directa con la historia de los comportamientos artísticos conceptuales y societales en la ciudad de Medellín son escasos y aquellos que vinculan el origen local y nacional de tales manifestaciones del arte con fenómenos literarios contestatarios en los años sesenta son inexistentes. En esa dirección, solo es posible rescatar anécdotas y comentarios superficiales en artículos de prensa, alusiones indirectas en algunas publicaciones especializadas y testimonios de algunos actores o tes-

tigos que aún viven. —Todos estos materiales están en la bibliografía—. En consecuencia, esta investigación presenta un estado del arte que recurre a fuentes que tocan el tema de manera diversa e insuficiente, razón por la cual construir una reflexión teórica que se ocupe de tales comportamientos y su emergencia en Colombia constituye uno de sus aportes más significativos.

Lo anterior explica los motivos por los que este estudio recurre a múltiples tipos de fuentes. Así, esta investigación propone una lectura de algunas publicaciones producidas por los nadaístas o por personas que reflexionan sobre este movimiento como representación de un momento de cambio en las maneras de producción del arte en Medellín, haciendo especial énfasis en la figura de Amílcar Osorio, sobre quien se desarrolla un estudio de caso. También se recogen algunos referentes que dan cuenta de las maneras en que las vanguardias y neovanguardias influyeron en el panorama del arte latinoamericano, tanto en la literatura como en el campo de las artes visuales locales. Todo lo anterior, de la mano de textos críticos que reflexionan sobre manifestaciones y prácticas artísticas contemporáneas, permite construir una categoría de comportamiento artístico conceptual y societal con características diferenciadas en el contexto colombiano.

Con respecto al movimiento nadaísta, las fuentes secundarias principales son la producción literaria y los manifiestos de los artistas, así como las columnas y entrevistas publicadas en la prensa nacional. También se recurre a distintos sitios web y blogs que reúnen archivos valiosos, como por ejemplo el micro-sitio, *El profeta Gonzalo Arango*, construido por Michael Smith, en el que se digitaliza la colección completa de la revista *Nadaísmo 70*. En medios como *El Tiempo*, *El Colombiano*, *El Mundo* y *Semana* se pueden encontrar diferentes referencias reflexivas y testimoniales. En los primeros años de la década de los sesenta, la revista *Cromos*, bajo la dirección de Camilo Restrepo, publicó una serie de entrevistas que Gonzalo Arango realizó a sus compañeros y, luego, las narraciones o crónicas de viaje que el mismo autor denominó “Simbad en alta mar” y “Por los caminos de Francisco el Hombre”. La Revista *Esquirla* y *Mito* son también importantes documentos de consulta. Cabe resaltar que esta última dedicó su número final a los nadaístas (Cfr. Revista *Mito* Vol 8, Nro 41-42: (mar/jun.1962))

Una de las principales fuentes de la investigación es el archivo del movimiento nadaísta de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín, en el que se puede encontrar correspondencia de Darío Lemos, Elmo Valencia, Jaime Jaramillo Escobar, Humberto Navarro, Raquel Jodorowsky, Jotamario Arbeláez, Eduardo Escobar y Sergio Mondragón, así como cartas entre Aura de Mera y Gonzalo Arango y correspondencia familiar de este último. Allí también reposan los manifiestos nadaístas y un archivo de prensa en el que se compilan las publicaciones de los integrantes del grupo y la crítica sobre el movimiento en los periódicos nacionales y locales.

Los testimonios y las conversaciones o entrevistas desestructuradas que se recopilaban durante la investigación son muy importantes, pues permiten la confirmación de las hipótesis por parte de los actores vivos de la historia del arte conceptual en Medellín y, en simultánea, orientan la tesis misma. Vale la pena enfatizar en que los registros de orden visual o audiovisual son muy escasos y se debe apelar a la memoria y al recuento de los hechos. Por esta razón, las narraciones de personajes como Alberto Sierra —curador, galerista, fundador del MAMM y dueño de la galería La Oficina—, Elkin Restrepo —poeta, narrador, dibujante, grabador, escultor, editor y profesor universitario—, los pintores Aníbal Vallejo, Félix Ángel y Álvaro Marín, los integrantes del Grupo Utopía Patricia Gómez, Jorge Mario Gómez y Fabio Antonio Ramírez y el nadaísta Jaime Jaramillo Escobar, entre otros, aportaron elementos y perspectivas críticas de alto valor histórico a la investigación. Sus relatos ayudan a llenar los vacíos documentales y a comprender fenómenos artísticos como el de la imbricación estética entre literatura y artes visuales. También ofrecen indicios de la manera en que los comportamientos cotidianos en el espacio público pueden relacionarse con prácticas como el *happening* y dan cuenta de la manera en que las actuaciones en el contexto social pueden considerarse performances. Paradójicamente, muchos de estos personajes que son contemporáneos de los nadaístas e, incluso, partícipes del movimiento no han sobrepasado el nivel de la narrativa anecdótica. Esto se debe a la pasividad crítica que hay frente a la producción de este grupo y de sus artistas, que en muchos casos no han sido considerados como tales en términos visuales, es decir, la inscripción de su producción se ha limitado históricamente a la literatura. Respondiendo a ello, este estudio se propone evidenciar una inscripción estética y cultural. Para ello, es

importante desarrollar una reflexión sobre los límites y las posibilidades de transgresión que logró el Nadaísmo con los comportamientos que, en su momento, fueron revolucionarios y establecer un marco categorial artístico desde el que este grupo pueda ser leído.

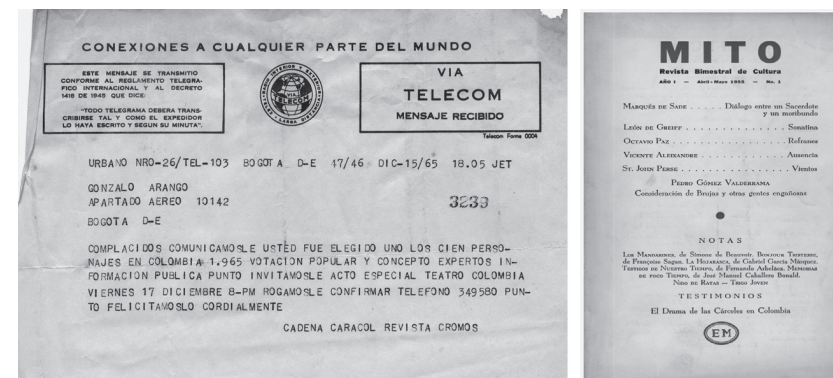


Imagen 01. Notificación y felicitación de la Revista Cromos y la Cadena Caracol a Gonzalo Arango por ser parte de los 100 personajes colombianos en 1965. Fuente: <http://www.elprofetagonzaloarango.com/Cromos.html>. Obra derivada

Imagen 02. Índice de contenidos de la Revista Mito 1962. Fuente: <http://www.bibliotecanacional.gov.co/revistas/index.php/mito>. Obra derivada

Indicios, derivas y
contagios nadaístas

01

CAPÍTULO UNO

Indicios, derivas y contagios nadaístas

Aproximación al Nadaísmo, un asunto de conexiones

El 8 de julio de 1958, en una entrevista del periódico *El Tiempo*, se le preguntó a Gonzalo Arango por un nuevo grupo de intelectuales autodenominados nadaístas que se reunían regularmente en el café La Bastilla, exhibiendo curiosas poses que causaban extrañeza en los círculos culturales y artísticos de Medellín. En esta entrevista, Arango manifiesta la relación fundamental entre los principios filosóficos del naciente movimiento y la vida cotidiana, permitiendo entender que, aunque la producción de este grupo era principalmente literaria, las acciones realizadas en sus encuentros y fiestas bohemias, a las que llamaron el “maravilloso cotidiano”, planteaban una revolución en contra de una sociedad de la exclusión, la separación y la violencia y procuraban la creación de espacios para el encuentro y el afecto como acto contestatario. Esta propuesta artística guarda innegables coincidencias con los hechos que 42 años antes, en 1916, acontecían en Zúrich al surgir en el Cabaret Voltaire el movimiento cultural, literario y artístico denominado Dadaísmo. El escritor Hugo Ball y el artista Tristan Tzara iniciarían este grupo en Europa y luego su iniciativa se extendería a Estados Unidos. Los artistas dadaístas declararon que el movimiento era un *modus vivendi* y relacionaron el arte, como lo harían los nadaístas décadas más tarde, con las formas de la vida cotidiana. Una vida-arte que cuestionaba los cánones literarios y de las artes plásticas tradicionales, además de oponerse a los postulados positivistas, a las leyes inmutables de la lógica, al estancamiento de las ideas, a lo puro y a lo universal, defendiendo todo aquello que surgiera del caos o lo produjera. La vanguardia fue una instancia crítica “de la estructura social en la que se da; no una crítica inmanente al sistema, que actuaría en el seno de la institución, sino autocrítica de la institución del arte en su totalidad [...] no criticaría una u otra tendencia artística precedente, sino la institución arte que dicta y controla tanto su

producción y distribución como las ideas que regulan la recepción de las obras concretas” (Burger, 2010, p.23). El Dadaísmo establece un rigor negativo desde el que se busca disolver, a partir de la práctica consciente en tanto posibilidad artística del gesto, el escándalo y la provocación, los límites entre la poesía, el arte y la vida. Artistas como Tzara, Jean Arp, Richard Huelsenbeck y, por supuesto, Marcel Duchamp se convertirían en referentes internacionales del arte y sus influencias llegarían a Colombia a través del Nadaísmo, movimiento que respondería a unas violencias y condiciones sociales diferentes, pero que reaccionaría a su contexto desde un rigor negativo similar que implicaría el uso de estrategias artísticas análogas como, por ejemplo, el uso de manifiestos, uno de los lugares de encuentro entre estos, temporalmente distantes, movimientos.

Para comprender el pensamiento nadaísta son fundamentales las reflexiones contenidas en los manifiestos nadaístas así como fuentes de segundo orden como los artículos de Ramiro Montoya sobre la obra de Fernando González publicados en Gaceta Tercer Mundo, el ensayo sobre Nadaísmo de Jaime Mejía Duque incluido en su libro *Literatura y realidad* (1976), al igual que su trabajo “Reflexiones en torno al Nadaísmo” publicado en la Revista Arco en 1979 y, finalmente, el libro de Armando Romero intitulado *El nadaísmo colombiano* (1988). Tales artículos y libros responden a distintas visiones y evidencian la inmediatez y la continuidad con la que se ha estudiado este movimiento y sus protagonistas. Asimismo, es posible consultar los registros audiovisuales de ponencias y coloquios, como es el caso de *Un viaje imprescindible: redescubrir a Fernando González*, ofrecida por Efrén Giraldo en el marco de la conmemoración de los 50 años de la muerte de Fernando González en la Universidad EAFIT en febrero de 2014. Por supuesto, trabajos académicos como *Enemigos públicos. Contexto intelectual y sociabilidad literaria del movimiento nadaísta. 1958 - 1971* (2015) de Daniel Llano Parra presentan un panorama analítico de interés para este estudio. Sin embargo, puede decirse que, a pesar de la amplia bibliografía que hace referencia a este movimiento, los enfoques de tales reflexiones son generalmente literarios o biográficos. Los comportamientos o imbricaciones con las artes visuales de orden conceptual y de acción producidos por estos artistas —sus *meetings*, las citas, las manifestaciones, los juegos y las fiestas— son registradas como hechos anecdóticos y no como experiencias artísticas, puesto que esta obra no contó con una ins-

cripción artística válida en la época de la producción, ni cuenta con ella en la actualidad.

El movimiento nadaísta y otros movimientos artísticos en la historia del arte en Latinoamérica y Colombia pueden ser entendidos desde un panorama global. En ese sentido, los estudios sobre las vanguardias y las neovanguardias del arte, en tanto antecedentes internacionales, constituyen una fuente prioritaria para esta investigación. El trabajo de Carlos Granés Maya *El puño invisible, arte, revolución y un siglo de cambios culturales* da cuenta de tal horizonte. En este texto, el autor hace un recorrido histórico y crítico por los movimientos artísticos de vanguardia del siglo pasado conectando sus actitudes e ideas con el presente. El psicólogo y doctor en antropología social propone que el legado de las vanguardias puede evidenciarse en la búsqueda constante de experiencias fuertes y excitantes, de acciones rebeldes y transgresoras por parte de las sociedades contemporáneas, así como en la prevalencia de prácticas artísticas que procuran mantener un vínculo con la vida. El mismo autor escribió otro libro llamado *La invención del paraíso. El living theatre y el arte de la osadía*, en el que evidencia la manera en que ese legado vanguardista transformó la dramaturgia en los años sesenta. Esto lo logra a través del relato de la historia de una utopía que tiene por protagonista a una compañía de teatro que se propuso transformar el mundo con el arte. Las intenciones revolucionarias y políticas de este grupo y su producción artística son cercanas a la propuesta nadaísta y las reflexiones de Granés con respecto al *Living Theatre* plantean preguntas y rodeos críticos de interés para este estudio.

Es importante revisar las fuentes que se ocupan de la historia de los comportamientos artísticos conceptuales y societales en Medellín y en Colombia, así no sean nombrados como tales por los autores e investigadores que los producen. En esa medida, los primeros indicios del arte de las ideas en el país aparecen registrados en el libro *Orígenes del arte conceptual en Colombia (1968-1978)* del artista Álvaro Barrios, editado por primera vez en 1999. En este texto aparece con gran relevancia el nombre del artista Bernardo Salcedo quien, en la bienal de Medellín en 1972, presentó la obra *Hectárea de heno*, intervención artística que puede ser considerada fronteriza, pues marca un rompimiento con las formas tradicionales del arte en Colombia. Miguel Huertas sitúa dicha obra junto a las pinturas de Santiago Cár-

denas que transforman las arquitecturas, la obra *Cámara de amor* (1968) de Luis Caballero y a los objetos de Beatriz González. En el libro *El largo instante de la percepción* (2004), Huertas afirma que estas propuestas artísticas configuran los antecedentes más importantes de la instalación en Colombia.

En el mismo texto, Huertas señala que la obra *Grano* (1980) de Miguel Ángel Rojas puede ser considerada como la primera instalación en el país. Estos documentos son pertinentes puesto que los desarrollos artísticos de los que se ocupan devienen de los procesos literarios, conceptuales, políticos, revolucionarios y de arte en contexto social producidos por el nadaísmo y representan la culminación de un trayecto que determina un cambio en los modos de producción y de recepción artística en el país. Sin embargo, las relaciones entre diferentes categorías artísticas como la literaria, las que implican procesos creativos y técnicos mixtos con puestas en escena e intervenciones en contexto social y las enmarcadas dentro de las artes visuales, no han sido estudiadas en profundidad y constituyen un campo desde el que es posible visualizar lo que en esta investigación se ha denominado “la búsqueda de una percepción imposible”.

En términos de documentos históricos de finales de los setenta y principios de los ochenta cobran gran relevancia las *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano*, que dan cuenta del evento realizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín en mayo de 1981. Este trabajo, publicado en el 2011 junto con los cuadernos del Encuentro Internacional de Arte de Medellín MDE07, rescata una parte fundamental de la historia del arte en esta ciudad pues recoge importantes reflexiones sobre diferentes tópicos del arte no-objetual y el arte urbano y compilar los balances realizados sobre el coloquio. Para ello se replican voces de artistas, curadores, sociólogos y críticos de arte entre los que se cuenta Alberto Sierra, Mirko Lauer, Augusto del Valle, Álvaro Barrios, Rita Eder, Alfonso Castrillón, Aracy Amaral, María Elena Ramos, Néstor García Canclini, Jorge Glusberg, Nelly Richard, Lily Kassener, Eduardo Ramírez Villamizar, Silvia Arango, Emilio Sousa, Oscar Olea, Juan Acha, Carlos Rodríguez Saavedra, y el “No Grupo” de México. Estas memorias permiten revisar las ideas que se tenían en los años ochenta sobre las prácticas que se estaban dando de manera revolucionaria en esa época. Un documento del 2003 es también importante. Se trata del catálogo recopilatorio del Salón Arturo y

Rebeca Rabinovich, creado en 1981, pues es un documento en el que se puede revisar lo que estaba sucediendo con el arte joven en el periodo 1981-2001. El salón es el primer evento del arte local en el que, de manera decidida, se nombran las prácticas artísticas que allí se visibilizan como resultado de un proceso contemporáneo. Este es, precisamente, el marco en el que se presenta por primera vez la obra *Yo servida en la mesa* de María Teresa Cano, ganadora del primer puesto en la edición inaugural del salón, una propuesta particularmente importante para la investigación aquí propuesta, pues evidencia una fuerte intención societal y conceptual.

El grupo de investigación Teoría e Historia del Arte en Colombia de la Facultad de Artes y el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia publicó en el 2011 el libro *La instalación en el arte antioqueño, 1975-2010*, obra en la que se citan los textos antes mencionados y se recogen algunas de las discusiones y trabajos históricos que se han publicado sobre la instalación. El texto también realiza un seguimiento al origen y desarrollo de las formas artísticas que se instalan en el espacio-tiempo y de los artistas que han explorado estas posibilidades del arte desde una perspectiva histórica narrativa lineal que no interroga de manera crítica las implicaciones relacionales de la instalación. Este vacío se da porque la instalación es analizada y nombrada como género y sus realizaciones como obras, lo que imposibilita la realización de un análisis estético en términos de comportamiento artístico desde el que dichas acciones del arte se calificarían, en un sentido general, como prácticas del arte cruzadas y contaminadas. Las investigaciones históricas como esta se limitan a ordenar cronológicamente y a narrar una consecución de hechos parciales protagonizados por artistas ya reconocidos cuyas obras gozan de una inscripción clara dentro de la institución artística. Por lo tanto, si bien constituyen documentos de consulta valiosos, al no proponer planteamientos renovadores o enfoques diferentes, no producen nuevos conocimientos en el área específica, ni generan preguntas o interrogan el estado actual del campo artístico del que se ocupan.

En el 2014 se realizó la exposición *Coordenadas. Historia de la instalación en Antioquia*, proyecto ganador de la convocatoria de apoyos concertados al arte y la cultura de Medellín en el 2013. La curaduría de esta retrospectiva estuvo a cargo de Oscar Roldán-Alzate y del docente de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia e

integrante del grupo de investigación Teoría e Historia del Arte en Colombia Armando Montoya López, coautor del libro *La instalación en el arte antioqueño, 1975-2010*, mencionado anteriormente. En el catálogo de dicha exposición se incluye un texto crítico de Efrén Giraldo que amplía la perspectiva descriptiva del fenómeno artístico de la instalación propuesta por la investigación que origina la muestra. Giraldo reflexiona sobre esta manifestación del arte ya no como género, sino como práctica artística y presenta indicios de un análisis en clave relacional, que resulta útil para este trabajo:

En *Coordenadas*, hay piezas que interrogan y fundan su despliegue en un proceso de apelación comunicativa y que, incluso, reclaman la colaboración de un espectador activo. [...] Este fenómeno va creciendo a medida que la instalación avanza históricamente y revela el interés que los artistas tienen en la respuesta, primero perceptiva y luego política, del espectador. En este contexto, el lenguaje de la instalación adquiere una potencia especial, ya que nos ofrece obras que hacen cuestionamientos importantes y apelan a la conciencia crítica, y no tanto a sensaciones, como haría creer la independencia con la superación del marco y el pedestal. La instalación pasaría a ser una posibilidad para la activación del mismo contexto que la aloja (Giraldo, 2014, p. 90).

La mención de este texto de Giraldo es importante porque, aun sin nombrar como relacionales algunas propuestas y artistas que hicieron parte de la retrospectiva mencionada, el autor evidencia una característica clara de las prácticas relacionales del arte contemporáneo: la función transformadora de un contexto micro-social apropiada por la instalación. Esta relación reafirma la viabilidad analítica del enfoque estético relacional que se ha propuesto como lente desde el cual se puede analizar y reescribir la historia del arte en Medellín.

En la exposición *Coordenadas*, el artista Carlos Uribe presenta su obra *Maíz montaña*, un trabajo artístico que es referente del arte de los noventa y que, al ocupar un contexto completamente diferente al del momento en el que fue concebida por primera vez, actúa en términos relacionales de manera diametralmente distinta, conformando una nueva micro-sociedad a su alrededor. Se puede decir que de la obra original solo queda el título, puesto que, en la presentada en

el 2014, el material —maíz— era otro, las dimensiones y la relación con el entorno se transformaron, el artista había cambiado su visión política y social, es decir, su universo conceptual era diferente y los públicos mutaron. Se esboza que las perspectivas críticas, históricas y las formas de recepción generales entendían y generaban otras relaciones con la obra. Todo esto como producto de una intención coherente del artista —y de la curaduría de la exposición— que fue capaz de evidenciar nuevas maneras de inscripción a partir del uso consciente de estrategias relacionales que, como afirma Giraldo en el libro *Del paisaje construido al espacio relacional. Carlos Uribe 1991-2012*, responden a influencias de las ciencias sociales, el activismo, la resistencia cultural y política.

Otras publicaciones recientes, como el libro *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo. El arte de los años setenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín (2012)* de Imelda Ramírez, dan cuenta de la importancia de la década de los sesenta y de los setenta para el arte contemporáneo en la ciudad de Medellín. Este texto articula la historia del arte contemporáneo en la ciudad a la del proyecto del Museo de Arte Moderno de Medellín al mostrar cómo esta institución surge y se inserta en las dinámicas artísticas globales, latinoamericanas y colombianas, dando cuenta de las tensiones críticas y polémicas que se generaban entre la idea de arte moderno y las propuestas y discursos artísticos de las vanguardias. El libro de Ramírez aporta a esta investigación un panorama contextual importante en el que se pueden ubicar momentos, situaciones y debates determinantes en relación con los museos. La investigación de la doctora Imelda Ramírez también permite revisar cómo los procesos de construcción de espacios institucionales del arte fueron y son afectados por las prácticas que este estudio entiende como relacionales y de qué manera se han producido algunas transformaciones gracias a estas formas contemporáneas del arte. La autora evidencia el surgimiento de instituciones artísticas en Medellín como prácticas que emergen con un sentido revolucionario y que defienden la relación del arte y la vida, generan intervenciones en el contexto social y están en contra de las estructuras del poder en el arte y la cultura. Estos asuntos transformaron los espacios museísticos e hicieron que estos permitieran formas más amplias de circulación y relacionamiento de la obra artística con las sociedades, planteando el modo en que ese poder institucional, al transformar-

se, termina ejerciendo control sobre aquellas manifestaciones artísticas que tienen sentido en tanto mantienen un carácter subversivo. Esto implica entender que el arte, la contracultura, las instituciones y el poder mantienen una relación de tensión en la que la oposición le da sentido y posibilidad de existencia y evolución a cada una de las partes en conflicto. La contracultura es absorbida por las nuevas tradiciones e instituciones y este proceso permite la emergencia de nuevas independencias, alternativas y revoluciones del arte.

El libro *Calí, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta* de la artista e historiadora Katia González Martínez es una publicación importante para este estudio, pues realiza aportes metodológicos de interés al fundamentar su propuesta investigativa en las conexiones, relaciones y contagios dados a partir de lo que tradicionalmente se ha entendido como particular, secundario e insignificante. Aplica, entre otros métodos, la propuesta sobre el saber indiciario del historiador italiano Carlo Ginzburg. Tales procesos de indagación son significativos para analizar las prácticas artísticas como acontecimientos artísticos que, generalmente, son efímeros y cuyos registros no implican una fuente total o completa de información, sino que es necesaria una reconstrucción de las situaciones a partir de diferentes huellas. La investigación de Katia González expande los límites del análisis categorial de arte relacionando de manera orgánica diferentes expresiones artísticas, como la fotografía, la música, el cine, el teatro, la instalación, el performance y la literatura. Prácticas que, en muchos casos, permiten tránsitos con propuestas, espacios y artistas de la ciudad de Medellín.

Las conexiones tejidas con la reflexión de González se dan en dos niveles: el primero tiene que ver con las circunstancias históricas nacionales y con cómo estas afectaron en términos políticos, culturales y sociales a las provincias colombianas. De ahí que los movimientos artísticos surgidos en Calí y Medellín guardaran cierta similitud en el espíritu revolucionario y la configuración de circuitos periféricos y alternativos del arte. El segundo se da a partir de los cruces, viajes y construcciones colectivas entre poetas de las dos ciudades, colaboraciones que permitieron la expansión y la consolidación del Nadaísmo como movimiento literario en el país.

El libro *Traducir la imagen. El arte colombiano en la esfera trans-cultural* (2012) de Ivonne Pini y María Bernal estudia el concepto de

transculturación propuesto por el antropólogo cubano Fernando Ortiz como una estrategia de resistencia del arte ante la homogeneización que resulta de la masificación y la globalización. En este, las autoras revisan la producción artística colombiana en un periodo comprendido entre la década de los sesenta y los primeros años del siglo xxi, identificando obras, prácticas artísticas, comportamientos y búsquedas identitarias importantes. Las reflexiones que se proponen en el texto permiten interrogar los comportamientos de los que se ocupa este estudio como fenómenos de intercambio trans-cultural del arte contemporáneo en el país. Las autoras definen la transculturación como un rasgo propio de América Latina, en el que confluyen propuestas culturales europeas, africanas e indígenas y, más adelante, norteamericanas y asiáticas. Aunque ellas sitúan su estudio en los años ochenta, su propuesta de hibridación del arte está presente en las manifestaciones culturales desde los años sesenta. La importancia de este texto también radica en el análisis de la forma en que los artistas se han convertido en observadores de los fenómenos de transculturación para, desde tales dinámicas de la cultura contemporánea, crear obras de carácter social basadas en el contexto de las interacciones humanas. Estas propuestas hacen eco de lo formulado por el teórico del arte Nicolas Bourriaud, en quién se basan las autoras para afirmar que el arte contemporáneo establece un cierto tipo de comunidad. Argumento que se conecta de manera directa con los comportamientos conceptuales y societales del arte de los que se ocupa este trabajo.

Para hacer visibles las coincidencias y las diferencias entre el contexto global y el local, se hace necesaria la lectura comparada de las teorías de pensadores del arte colombiano con las propuestas de teóricos internacionales. En el libro *Moderno / Contemporáneo: un debate de horizontes*, Efrén Giraldo discute la continuidad o discontinuidad del proyecto moderno en el arte, destacando el giro que da el arte contemporáneo hacia “nuevas maneras de producción de sentido y de creatividad social” (Giraldo, 2008, p. 259). Maneras que pueden visualizarse con claridad en las prácticas conceptuales emergentes de los nadaístas y en la consolidación posterior de comportamientos artísticos societales en los setenta. En la publicación compilatoria de la Cátedra Manuel Ancízar II-2006 de la Universidad Nacional de Colombia, denominada *Arte y Localidad, modelos para desarmar*, se plantean búsquedas en las que se evidencia una cone-

xión de lo global y lo local para, desde esta, “reestructurar nuestras formas de aprehensión del espacio sensible o considerar la fiesta como estrategia de resistencia” (Zalamea, 2007, p.16). Son de especial interés para este trabajo los capítulos “El lugar del arte” y “El espacio del carnaval”. También es de interés el libro *Del paisaje construido al espacio relacional* de Efrén Giraldo, que hace parte de la colección de artistas colombianos producida por el Ministerio de Cultura de Colombia. Este texto gira en torno al proyecto artístico de Carlos Uribe y propone reflexiones teóricas a partir de las cuales, en palabras de Giraldo, se visibiliza algo determinante:

El carácter representativo que tiene la obra del artista respecto de los procesos del arte colombiano posterior a los años noventa, momento en el que se configura un giro cultural que relativizó los presupuestos modernistas y llevó, de alguna manera, a las manifestaciones actuales del arte en comunidad, que usan varias tácticas relacionales, inspiradas en las ciencias sociales, la resistencia cultural y el activismo político (Giraldo, 2013, p.16).

Los rodeos reflexivos de Giraldo alrededor de la obra de Uribe permiten entender cómo algunos de los dispositivos y estrategias desplegados por este artista configuran de manera decidida una práctica artística relacional desde la que se transforman, a partir de intervenciones generalmente espaciales, las formas, no solo del objeto, sino también del contexto físico, sensible, social y político de las personas que habitan la obra. Aunque los rasgos artísticos relacionales no configuran el objeto de estudio del texto, ni el enfoque estético con el que se analiza el trabajo del artista, este es uno de los pocos trabajos históricos y teóricos que evidencian las características relacionales de una propuesta de arte local.

Es importante señalar el programa *Obra Viva* del Banco de la República, un proyecto de largo aliento desarrollado entre el 2006 y el 2012 en veintiún ciudades colombianas. El proceso de intervención artística permitió la creación conjunta de obras de arte *in situ* por parte de artistas reconocidos y ciudadanos del común, estableciendo diálogos con el contexto y transformando a la comunidad que la realizaba y la conformaba como parte de la propuesta de arte. Obras como *Signos Cardinales* de Libia Posada dan cuenta de la integración de una comunidad y de su historia con una experiencia artística, es

decir, como parte de una obra de arte en la que las piernas de un grupo de mujeres víctimas de la violencia en Colombia se convierten en el soporte de las cartografías de los recorridos a los que fueron sometidas. Otro ejemplo de las prácticas desplegadas en este programa de arte colectivo es la propuesta de Gloria Posada De los lamentos y Tierra prometida, que recopila testimonios desde los que es posible dar cuenta del sufrimiento de algunos seres humanos. Este tipo de trabajos evidencian la manera en la que, después de los años setenta, prácticas como el performance, el happening y la instalación —que integraban producción plástica, actuación, puesta en escena, intervención del espacio público y producción de relaciones entre artistas y espectadores-participantes— lograron, no solo una inscripción artística, sino también un reconocimiento institucional a nivel nacional.

Expresiones del arte en contexto social como las de *Obra Viva* son el resultado de un devenir histórico que en América Latina se dio desde la conexión de la producción artística y estética con el pensamiento y la acción política. La investigadora María Clara Bernal estudia este tipo de imbricaciones con el fin de establecer intercambios regionales en torno a los aspectos geopolíticos, epistémicos y estéticos por parte de los intelectuales e identificar cómo estos diálogos determinaron las estrategias para consolidar una autonomía cultural a partir de la producción de relatos sobre la identidad. La investigación *Redes intelectuales: arte y política en América Latina* se organiza desde dos líneas de análisis: Redes latinoamericanas de vanguardia 1920 – 1930 y Redes de solidaridad continental: arte, intelectuales y activismo político 1960 – 1970. Estas dos miradas son valiosas para el estudio de los comportamientos nadaístas en tanto expresión conceptual y societal del arte en Colombia, toda vez que allí se especifica la manera en que se dieron las influencias de las vanguardias y postvanguardias en el contexto latinoamericano y establece un contexto interconectado en el que se da cuenta de las condiciones en las que surgió el Nadaísmo, grupo que, por demás, dinamizó de manera importante las redes de intelectuales a partir de colaboración en publicaciones como *Nadaísmo 70* y *El corno emplumado* de México.

La condición imbricada del arte

En Colombia no se ha reflexionado con suficiente fuerza sobre el papel de la literatura en el desarrollo, o mejor, en la transformación de las artes visuales de orden conceptual. Se ha dado por sentado que el surgimiento de las prácticas de este tipo se relaciona con la reducción extrema de la pintura y la escultura “tardomoderna en su intento de asegurar su autonomía mediante la autodefinition, ésta se convirtió en un escalón relativamente plausible a la hora de cuestionar la autorreflexibilidad visual y formal, mediante una estrategia de producción literal, es decir, lingüística, de definiciones” (Foster, Krauss, Bois, Buchloh, 2006, p. 528). De tal forma que se asume que las “definiciones” empezaron a filtrarse en la obra de artistas conceptuales y a partir de estas el espectador fue transformado en un lector. Uno de los ejemplos internacionales más tempranos de esta transformación del objeto visual es la obra de Sol LeWitt, *Red Square, White Letters* de 1963. El artista, a partir de una estrategia conceptual, convierte la actitud de contemplación del observador en una relación performativa con el lector. “Lo cual, a su vez, constituye un paralelo de la transformación del objeto visual (autónomo) en una comprensión de tal objeto como esencialmente contingente, dependiente del contexto de su encuentro concreto con el receptor” (Foster, Krauss, Bois, Buchloh, 2006, p. 528). Sin embargo, en el contexto latinoamericano y colombiano este tipo de relaciones y cambios respondieron, más que a una búsqueda reduccionista de lo visual, a un afán por la expansión de las posibilidades expresivas de la palabra escrita desde donde surgen, en principio, propuestas como los caligramas y la poesía concreta y, más adelante, acciones y performances. Este contexto posibilitó la configuración de comportamientos artísticos que responden al influjo tardío de las vanguardias de principios del siglo xx.

Las explosivas condiciones políticas en el contexto colombiano, el estancamiento cultural y las tradicionales e incipientes instituciones artísticas del país, en relación con los intereses estéticos, literarios y poéticos revolucionarios generaron el surgimiento de distintos movimientos de jóvenes intelectuales en lugares que no estaban vinculados directamente con el poder, esto es, en la provincia, principalmente en Barranquilla, Cali y Medellín. Uno de ellos es el grupo

de los nadaístas que se crea en los años sesenta con un interés por las expresiones estéticas anti-arte y anti-jerarquía europeas, pero que pretende, al mismo tiempo, mantenerse independiente frente a dichas referencias. Estos poetas desarrollaron fuertes posturas políticas y buscaron vías por las que, en un contexto conservador y cerrado, sus posiciones revolucionarias fueran escuchadas, para eso se valieron de los medios de comunicación. Sus expresiones escandalosas y escépticas se conectaban con las del Dadá que proclamaba no ser nada, ni un movimiento artístico, ni una escuela literaria. Los nadaístas asumieron la negación y el absurdo como estrategia y dispositivo, por lo que la estructura poética se hizo cada vez más simple y directa y, al mismo tiempo, sus imbricaciones visuales y de performance se vieron fortalecidas. Este movimiento es “como la música negra, como el box y como otras cosas actuales, un síntoma y un producto legítimos, peculiares y espontáneos de una civilización que se disuelve y que decae” (Mariátegui, 2014, p.48), pero, además, es una construcción estética impura que configuró un espacio de apertura en el cual los límites categoriales artísticos se difuminaron y desde tal deslinde se movilizó una manera de comportarse artísticamente que permitió la superación de los márgenes modernos del arte en Colombia.

Las diferentes formas literarias, la generación de contenidos escandalosos y mediáticos, las performances, la producción visual y editorial nadaísta configuran un comportamiento artístico que, desde la imbricación, resignifica cada una de las expresiones que lo configuran logrando que ellas ya no sean lo mismo, y que, como en el caso de las Cajas de Warhol, digan “otra cosa diferente de lo que muestran las que se encuentran en las estanterías de los supermercados. Son ontológicamente diferentes” (Oliveras, 2009, p.33), y, por lo tanto, en el tiempo y lugar en el que se dan se pueden entender como prácticas emergentes del arte conceptual. Esta comprensión responde a una lectura que no puede hacerse desde el compartimento y la categoría, debe ser expandida, y entender la obra como un todo en el que se articulan “significados a descubrir mediante un esfuerzo de interpretación, lo cual obliga a entrenarse en nuevas competencias dentro del campo de la expresión estética” (Oliveras, 2009, p.33). Los comportamientos desarrollados por este grupo de poetas-artistas instalados en el contexto político y cultural de los sesenta —para ellos paupérrimo y decadente— dan cuenta de un

eclecticismo fruto de la ausencia de una tradición vanguardista que no se vivió en estas latitudes en todas sus manifestaciones: desde el psicoanálisis hasta el fotomontaje, desde el mesianismo escatológico hasta el comunismo. Y procuro, más que su tardía importación e implementación, una construcción estética negativa e impura. Para los nadaístas, la radicalidad del *readymade* dadaísta de la vanguardia histórica y del constructivismo resonaban como ecos lejanos y se entendían como despojos utópicos, rastros irrecuperables de una vanguardia pasada, revueltas foráneas inaccesibles que se observaban con nostalgia mientras que en el mundo de la posguerra florecía una estética celebratoria del consumo —Nouveau, Réalisme francés y Pop Art americano—. Cultura consumista inaceptable que en comunión con una ideología conservadora y un ejercicio del poder autoritario detonó en una postura revolucionaria y en la declaración, con el *Primer manifiesto nadaísta*, de un comienzo radicalmente nuevo para las artes en Colombia.



Imagen 03: Cajas de Warhol de 1964. Archivo personal.

Por lo tanto, cabe situar al movimiento nadaísta, junto a otros artistas internacionales de los años sesenta como Joseph Beuys, Yves Klein y Andy Warhol, “en las múltiples intersecciones y en el seno de las cruciales transformaciones históricas que separan las prácticas de la vanguardia de preguerra y de la vanguardia de posguerra” (Foster, Krauss, Bois, Buchloh, 2006, p. 481). En un momento crucial y violento del contexto colombiano que, aunque no vivió de manera directa las guerras europeas, sí se vio afectada política y económicamente por ellas.

El nadaísmo no solo cruzó los límites y contaminó las categorías tradicionales artísticas, sino que giró hacia un registro de orden espectacular de su propuesta estética en el que la obra y la figura del artista se fusionaron en una performance mediática escandalosa.

Ese registro había sido instituido por la cultura de consumo de posguerra, apartando a los sujetos de cualquier tipo de participación material y productiva en el mundo real, y orientándolos al consumo masivo y especular de sus representaciones. La ineluctable vocación mimética de la neovanguardia desarrollada en el curso de este proceso histórico delata la conversión de la experiencia vivida en espejismo y simulacro. En el seno de la representación, no parece posible movilizar ninguna función o capacidad, salvo el desalojo especular y totalitario de cualquier concepto tradicional de la subjetividad (Foster, Krauss, Bois, Buchloh, 2006, p. 481).

El Nadaísmo tal como lo hizo el Fluxus propuso un tipo de estética que demandó una radical movilización del artista/performer y del público espectador/participante, en todos los registros: el poético, el lingüístico, el dramático y el musical. El Nadaísmo inauguró muchos de los aspectos fundamentales del conceptualismo en Colombia, como la participación del espectador, la vuelta hacia la performatividad lingüística y la postura crítica de la producción artística frente a la institución arte —visual, literaria, teatral, cinematográfica—, todo esto en un momento crucial del arte internacional en el cual se desplegaban propuestas que debieron ser conocidas por el grupo suramericano y que proponían desligarse del Expresionismo Abstracto americano. Algunos momentos clave que pudieron servir de referente y que influenciaron las formas de actuar del movimiento criollo son: la publicación de la antología de Robert Motherwell *The Dada Painters and Poets* en 1951 y las propuestas formativas de John Cage en la New School for Social Research de Nueva York entre 1957 y 1959, desde donde el compositor centró el interés artístico en el estudio del Dadaísmo, de la obra de Duchamp y en modelos creativos aleatorios que buscaban una estética de lo cotidiano y un nuevo tipo de subjetividad artística. Los nadaístas fueron conscientes de la fuerza de las tradiciones y las instituciones políticas y culturales frente a las que se revelaban, entendían la imposibilidad de alcanzar, en su momento, los objetivos estéticos, artísticos e históricos que formularon, y tal contradicción fue lo que generó la mezcla particular

y paradójica de negación, depresión, melancolía, sátira, sarcasmo y humor que los caracterizó.



Imagen 04: John Cage. Obras Fluxus. Obra derivada

Las coincidencias entre el Nadaísmo y grupos artísticos de la posguerra como el Fluxus son evidentes y superan lo que los nadaístas mismos reconocen o comprenden. Un ejemplo de estas conexiones es que los dos movimientos, cada uno en su contexto, propusieron desmontar sistemáticamente las “certezas de los géneros literarios, mezclando todos los códigos y convenciones que servían para tabicar la literatura —como poesía, el teatro, y la narrativa—, y que habían confinado otras enunciaciones lingüísticas al ámbito de lo no literario —como el reportaje periodístico o la narrativa de no ficción, las cartas privadas y los textos performativos o aleatorios—” (Foster, Krauss, Bois, Buchloh, 2006, p. 459). Estas se convirtieron en prácticas recurrentes y fundamentales en los dos grupos.

El Nadaísmo propone la disolución de las fronteras entre la literatura, las artes visuales y el performance, no como una aspiración revolucionaria enmarcada en la nostalgia por las vanguardias históricas y su intención de producir una obra de arte total, sino en el reconocimiento del declive y la decadencia de las opciones tradicionales que habían perdido vigencia y credibilidad frente a las condiciones de su época de disociación y reificación extrema. Fue la identificación del impacto del proceso de no diferenciación masiva —producto típico del capitalismo en el que toda experiencia se vuelve homogénea y el

adormecimiento cultural e intelectual que este fenómeno produjo en Colombia— lo que llevó a este grupo de jóvenes a proponer el desmantelamiento de los géneros tradicionales y las convenciones artísticas.

Los miembros del Nadaísmo realizaron una gran variedad de proyectos artísticos y esta diversidad fue clave en su trascendencia e influencia —aún no reconocida— en la emergencia del arte conceptual en el país. Los artistas del grupo lograron movilizar y dislocar la producción literaria desde su registro textual, poético y narrativo hacia otros lugares estéticos que operaban en un terreno intermedio entre lo visual, lo teatral y lo social. Por lo tanto, el estudio unidireccional de su propuesta desde la orilla literaria es limitado, pues se enfoca de manera parcial en una de las derivas estéticas y posibilidades expresivas de sus artistas, mientras que se deja de lado el panorama total en el que se dio la fusión de las formas más elementales de la performatividad lingüística con una infinitud de dispositivos y estrategias desde las que se producía un nuevo comportamiento artístico centrado en la producción de acontecimientos. Situaciones escandalosas desde las que instalaban zonas temporalmente autónomas en las que lo literario era un componente más que aportaba a la consecución de un objetivo amplio de movilización, alteración y destrucción de signos.

La exclusión de los aportes nadaístas a la historia y la crítica de las artes visuales en Colombia y su exclusiva vinculación con los estudios literarios responde a la dificultad que plantea tratar de comprender la diferencia entre un comportamiento artístico que produce diversas prácticas artísticas y una categoría exclusiva con sus límites bien demarcados. Lo primero, la producción artística imbricada e impura, exige una interpretación relacional, una apropiación que obliga a transgredir los límites críticos y analíticos para adentrarse en una constelación estética de orden perceptivamente indiscernible, ya que su producción, entendida como acontecimiento, inaugura a su vez un nuevo campo hermenéutico del arte.

Este campo implica la aproximación al Nadaísmo desde una visión expandida que, como se ha dicho, incluye lo literario, lo visual y la performance juntas como una obra que acontece, esto es, que se da en el tiempo y el espacio superando los límites objetuales y adentrándose en las posibilidades estéticas relacionales del arte concep-

tual. Una mirada convergente del arte nadaísta puede entenderse siguiendo a Jacques Rancière, quien ocupándose especialmente — aunque no de manera exclusiva— del acontecer cinematográfico explica en *El destino de las imágenes* (2011) las relaciones heterogéneas de una propuesta artística desde la manera dialéctica y simbolista, esto más allá de cualquier frontera establecida por diferentes escuelas y doctrinas. “La manera dialéctica inserta la potencia caótica en la creación de pequeñas maquinarias de lo heterogéneo. Al fragmentar los continuos y al alejar los términos que se convocan, o, por el contrario, al acercar heterogeneidades y al asociar incompatibilidades” (Rancière, 2011, p. 71), produciendo choques que, en el caso nadaísta, se dan entre sus derivas artísticas literarias, visuales y de arte en contexto para generar, desde su confluencia, encuentros estéticos de la incompatibilidad. “La manera simbolista también pone en relación las heterogeneidades y construye pequeñas máquinas mediante el montaje de elementos sin relación entre ellos. Pero también los reúne según una lógica inversa. Se ocupa, en efecto, de establecer, entre los elementos extraños, una familiaridad, una analogía ocasional” (Rancière, 2011, p. 72). Esto produce una familiaridad en el acontecimiento, una relación de co-pertenencia entre las diferentes formas expresivas y categorías artísticas con las que se crea un tejido estético efímero o momentáneo. La potencia de la frase-imagen, como nombra Rancière a los encuentros entre lo artísticamente diferente, se hace obra en el acontecimiento escandaloso nadaísta, en sus lecturas públicas, sus declaraciones mediáticas, su corporalidad y auto-representación, sus poesías, cuentos, novelas, correspondencia, crítica, así como en sus performances y fiestas.

La posibilidad de leer al Nadaísmo desde maneras dialécticas y simbolistas se da porque su producción y propuesta heterogénea coincide con la era del fin de los grandes relatos legitimadores de la modernidad, con la transición de un pensamiento fuerte que refiere ideas de verdad, unidad y totalidad, a un pensamiento débil o pos-metafísico que se opone a la instalación de categorías totalizantes pues rechaza un único y final origen de todas las cosas (Vattimo, 1994). Los nadaístas rompieron con las lógicas cerradas y las formas compartimentadas del arte entendido desde la categoría, visión moderna que ha pretendido ser desmontada desde la posguerra, pero en la que, paradójicamente, se instala todavía gran parte de la crítica especializada. Razón por la cual, el análisis de este movimiento se ha mantenido dentro de los márgenes de la literatura.

Las actuaciones de los nadaístas han sido catalogadas de absurdas, de intrascendentes y con poco o nulo valor estético, sin embargo, al revisar sus performances, leer sus poemas y escritos críticos en *Nadaísmo 70*, sus textos dramáticos y ver su producción visual, es posible recordar las *Crónicas de Bustos Domecq*, una colección ficticia de crítica de arte sobre artistas imaginarios cuyas obras superan los límites de la vanguardia y se instalan en un escenario artístico posmoderno. En ella son reseñados entre otros:

Un multifacético escritor que se apropia de los libros más diversos de la literatura universal, desde *La cabaña del Tío Tom* hasta *La invitación de Cristo*, y los publica bajo su nombre; un grupo de actores de teatro cuya obra consiste en hacer exactamente lo que hacen todos los días mezclados entre la gente; un pintor musulmán que pinta con fidelidad fotográfica y luego recubre el lienzo con una capa de pintura negra para no romper con los preceptos iconoclastas de su religión; un arquitecto que intenta hacer de la arquitectura un arte puro eliminando todo aspecto funcional en ella, es decir, haciendo edificios absolutamente imposibles de habitar y, en ciertos casos, impenetrables. (Tobón, 2008, p. 59).

Obras y artistas absurdos y, sin embargo, perfectamente posibles, producciones artísticas que imaginaban en el 67 las obras que hoy son reseñadas y exhibidas por los principales críticos y museos del mundo y sobre las cuales la discusión de su valor estético, artístico e histórico pareciera estar saldada. Obras que no eran distantes de lo que desde 1958 hacían un grupo de colombianos denominado “los nadaístas”.

Puede decirse, en consecuencia, que el Nadaísmo representa, en un momento de inflexión y convulsión histórica, *el fin del arte* en Colombia. Ellos plantearon la exigencia de “aprender a vivir con el pluralismo” (Danto, 1999, p. 37), contaminando y haciendo impuras cada una de sus expresiones, llevándolas más allá de su condición material, técnica y estilística al campo de las formas de la vida social y de los conceptos. Desde allí, pueden entenderse sus comportamientos artísticos como expresiones desprendidas de una categoría específica, desde las que, en una suerte de desengaño permanente, buscan construir enemigos nuevos contra los cuales alzarse en revolución. El Estado, la institución arte, los críticos, los museos, la universidad, la ciudad, el arte, los espectadores, la sociedad y ellos mismos sirven

de antagonistas en la constante y nostálgica lucha contra algo que inevitablemente se agota desde la neutralización y la indiferencia, pues tal como le decía Breton a Buñuel: “es triste tener que reconocerlo, mi querido Luis, pero el escándalo ya no existe” (Buñuel, 2005, p. 139).

El arte negativo y la crítica como detonante creativo desarrollado por las vanguardias parecía perder fuerza, puesto que sus dinámicas escandalosas fueron absorbidas por la rutina y la repetición, haciendo que la rebeldía se convirtiera en mero procedimiento. Pero esta aparente crisis daría origen a elaboraciones teóricas alrededor de la controvertida idea de posmodernismo (Ramírez, 2012), constructos reflexivos desde los cuales se realizaron debates sobre el fin de la autonomía del arte y la muerte de la modernidad estética, diferenciando a esta última de las vanguardias que se ocuparon de desafiar el “modo tradicional en el que el arte y la literatura eran elaborados y recibidos” (Huysen, 1994, p. 158). Por lo que la posmodernidad puede ser entendida no como un extremo excluyente y opuesto a la vanguardia, sino como un espacio vinculante que recupera su herencia material, literaria, de prácticas e intenciones. Los nadaístas en los años sesenta y setenta reivindicaron, en el contexto local, la crítica a la “exaltación exacerbada de la expresión individual, al culto de los medios tradicionales incontaminados, a su incomunicación y a su desconexión con la vida cotidiana, con la cultura de masas, con la política y, en últimas, con la vida” (Ramírez, 2012, p.77). La vieja aspiración de las vanguardias volvió a cobrar sentido en la Colombia nadaísta de los sesenta cuya propuesta, según esta autora, consistía, entre otros propósitos, en examinar y revisar todo lo que estaba —tal como ellos decían— consagrado como adorable por el orden imperante.

De esa forma, se generó una juventud derrotista, negativa y destructiva en torno al nadaísmo que se propuso alterar y violentar el orden estético, moral y conservador a partir de acciones de sabotaje y escándalo tales como las que narra Jotamario Arbeláez:

Profanamos como sacrílegos consagrados las hostias sosas en las catedrales metropolitanas por desafiar a Dios y el peligro de miles de fanáticos sueltos. Amenazábamos a los alcaldes con dinamitar monumentos que homenajeban el mal gusto (...). Nos cagábamos literalmente en los floreros de nuestros

anfitriones (...). Pero siempre el papel escrito con humor negro y corrosivo era nuestro pase al infierno de las delicias de la sociedad corrompida (Arbeláez, 2017).

Estas acciones nadaístas propusieron una estética de la confrontación que los acercó a grupos de intelectuales y estudiantes comprometidos con luchas políticas y sociales con los que desarrollaron prácticas artísticas que se instalaban y desarrollaban en el contexto social y para las que la participación del público —consciente o no— se hacía indispensable. Sus acciones revoltosas desde las que se cuestionaba el estancamiento cultural y político les hicieron ganar un reconocimiento nacional y ampliar su círculo de influencia de Medellín a otras provincias. Aun así, su participación e influencia en el arte conceptual solo se reconoce en función de asociaciones con artistas como Umberto Giangrandi, Feliza Bursztyn y Álvaro Barrios.

La exclusión de la propuesta nadaísta de la historia de los comportamientos artísticos conceptuales y societales del arte en Colombia es producto, en gran medida, del desprecio del elitismo crítico que ostentaba para entonces Marta Traba quien en un momento los consideró escritores mediocres en busca de un absurdo convencional, poetas que no arriesgan el pellejo ni comprometen el alma. La multifacética, contradictoria e influyente crítica escribió a Gonzalo Arango que su producción literaria: “no es más que un calco triste de una miserable vida cotidiana” una escritura que es realizada más “por instinto que de manera premeditada” (Traba, 1964). Ataques frontales que se daban en el mismo momento en el que defendía la tesis de la “incultura” como el estado de la cultura en Colombia, un estado del que, según ella, deberían partir los artistas para desde este traducir los elementos distintivos de ausencia de cultura al lenguaje general contemporáneo. “En otro sentido, también puede considerarse que los cuestionamientos de Marta Traba a los nadaístas daban cuenta, como en otras ocasiones, de una especie de elitismo de la crítica; de esa manera, con el argumento de salvaguardar “la calidad”, se reservaba, para sus opiniones y para los trabajos de los artistas que defendía, el lugar privilegiado de la verdad” (Ramírez, 2012, p. 115) excluyendo del escenario cultural y artístico al movimiento.

Sin embargo, y a pesar de los olvidos intencionales, la actividad artística del Nadaísmo constituyó un juego donde las formas, las moda-

lidades y las relaciones entre categorías se transformaron —no tradujeron— según su época y su contexto social, reafirmando desde su producción que el arte no tiene una esencia inmutable. El proyecto nadaísta cercano, como se ha mostrado, al de las vanguardias de la preguerra y de la posguerra, continuó sus combates proponiendo modelos perceptivos, experimentales, críticos y participativos desprendidos de la ideología que las caracterizó y construyendo nuevos valores e ideales desde el contexto que les fue propio. “Si la crítica tiene dificultad en reconocer la legitimidad o el interés de estas experiencias (vanguardistas) es porque no aparecen ya como los fenómenos precursores de la evolución histórica ineluctable: por el contrario, libres del peso de una ideología, se presentan fragmentarias, aisladas, desprovistas de una visión global del mundo” (Bourriaud, 2013, p. 11). En su momento, el Nadaísmo se preocupó por idear y anunciar una posibilidad de futuro diferente que no mantuviera la visión cerrada de mundo que determinaba la conducta sociopolítica del momento, y lo hizo de manera negativa, instalándose en el escepticismo y el pesimismo. Sin embargo, tal comportamiento artístico negativo le permitió al arte y a los artistas en Colombia desplegar nuevas visiones estéticas y posibilidades artísticas. La tarea del Nadaísmo se parece a la que Jean-François Lyotard le otorgaba a la arquitectura posmoderna que, según el autor:

“Se encuentra condenada a engendrar una serie de pequeñas modificaciones en un espacio que ha heredado de la modernidad, y a abandonar una construcción global del espacio habitado por la humanidad”. Lyotard parece además lamentar este hecho: lo define negativamente, empleando la palabra “condena”. ¿Y si, por el contrario, esa “condena” fuera la suerte histórica a partir de la cual pudieron desplegarse, desde hace unos diez años, la mayoría de los mundos artísticos que conocemos? Una “suerte” que puede resumirse en pocas palabras: aprender a habitar el mundo, en lugar de querer construirlo según una idea preconcebida de la evolución histórica. En otras palabras, las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino construir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real y existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista (Bourriaud, 2013, p. 12).

Los nadaístas, tal como lo hicieron muchos artistas de la pos-vanguardia, habitaron las circunstancias que su presente les ofreció y,

desde tales condiciones, transformaron el contexto de su vida, recreando su relación conceptual con el mundo, reinventando su cotidianidad estéticamente. Desde allí influenciaron a futuras generaciones de artistas cuyo trabajo se enfoca en las formas cambiantes de la vida en sociedad. Artistas que desarrollarán, efectivamente, un proyecto político y social abarcando y problematizando la esfera de lo relacional.

De manera coincidente con las afirmaciones de Paul Valéry en torno al cambio de las artes con mayúscula, y claramente enmarcada en categorías específicas hacia un arte de la vida —teorías formuladas sin pensar en el arte moderno y mucho menos en las posibilidades posmodernas—, los nadaístas concibieron una época en la que la especialización y la especificidad del arte fueran abolidas y reemplazadas por prácticas ordinarias que, desde su condición cotidiana, crearán un arte vinculado con lo social y por lo tanto con la vida. Valéry expresa el deseo de un arte total que recorre la historia de las vanguardias del siglo xx y con ellas también, sin saberlo, del Nadaísmo para quienes esta noción estética unitaria que plantea la indiferenciación de la producción artística en categorías excluyentes se hace inseparable de la noción del fin del arte. Por esta razón, el grupo asume una postura creativa negativa desde la que se desligan de su propia filiación literaria ampliando los márgenes de actuación estética y configurando, como se ha sostenido, un comportamiento artístico conceptual y societal desde el que se emprendió la búsqueda de una percepción imposible.

Una de las estrategias artísticas con las que el Nadaísmo hace evidente el vínculo con su propuesta estética unitaria no especializada, es la del dandismo. El dandi constituye una respuesta articulada a la civilización industrial. Su figura reacciona críticamente al discurso según el cual las actuaciones, los sentimientos y los pensamientos deben subordinarse a la ley de la mercancía. Él opone “el arte de vivir” a esta ideología productivista. Entre los nadaístas, esta performance de la existencia la asumió Amílcar Osorio quien, desde su auto-representación y sus maneras de socialización, rechazó toda forma de encajar o engranar social, artística, intelectual y productivamente. Sus formas vestimentarias que evocaban la división de clases y del trabajo, así como su comportamiento socialmente errático y disonante —unidas a un aire de superioridad, altanería y arrogancia— le permitieron construir un relato desde el que proclamaba

su capacidad artística holística y vital. Con este, se proclamó como vocero del nadaísmo, el fin de la cultura y del arte. La acción irrisoria del dandi y, por lo tanto, de Amílcar, “es comparable a la de un grano de arena estética en la máquina de formatear las conciencias. «¿qué es el Hombre superior?» pregunta Charles Baudelaire, no es el especialista. Es el hombre de ocio y educación general” (Bourriaud, 2009, p. 52). De esta forma, Osorio se construye y afirma como sujeto autónomo y soberano, exento de toda regla moral o comunitaria. Se declara único dictador de sus obligaciones y destinatario exclusivo de sus propias leyes, razón por la cual, finalmente, abandona el grupo nadaísta y continúa su camino creando una mitología personal a través del performance de la vida, de un arte del yo.

El dandismo representa un fenómeno artístico esencial para el arte conceptual desde el que se pueden observar sus propias ambiciones estéticas: la dimensión ascética, el trabajo análogo sobre el yo, y el deseo de movilizar signos por fuera de toda ambición productiva. El dandi en general y Amílcar en Colombia, “anticipa(n) la configuración ética en la que el artista moderno estará inmerso, en la que el pensamiento y los actos no encontrarán otro apoyo que la duda, lo arbitrario y el individualismo” (Bourriaud, 2009, p. 40). Pero la dimensión artística del Amílcar dandi supera la idea de aislamiento social, y, aunque sus expresiones estéticas lo aíslan de hecho, su obra vital establece relaciones críticas con el mundo y, desde ellas, procura transacciones, negocia su propia separación y dislocación o comparte su experiencia.

La figura del artista como dandi y, desde esta, las relaciones del arte con la vida no son lejanas al concepto de acontecimiento en tanto estrategia y forma general de contaminación artística categorial usada por los nadaístas. Esto se puede explicar recurriendo a la Internacional Situacionista como: “un momento de la vida construido concreta y deliberadamente por la organización colectiva de un ambiente unitario y un juego de acontecimientos” (Debord, 1962). Así, el arte nadaísta abandona los objetos como única posibilidad expresiva y centra su atención en la vida. Esta última no es otra cosa que la suma de situaciones extensas o de corta duración —pero siempre efímeras y subversivas— que se rebelan en contra de los órdenes preestablecidos, contra el arte conservado, parcelario y unilateral. Es, finalmente, la búsqueda de un diálogo —de una reacción— así esta tenga la forma del repudio, el señalamiento y la exclusión.

02

CAPÍTULO DOS

Comportamientos artísticos: lindes y deslindes categoriales

Comportamientos artísticos: lindes y deslindes categoriales

La reflexión acerca de los límites y la forma en que se permean las categorías artísticas visuales, plásticas, escénicas y literarias, así como la evidencia del conjunto de prácticas imbricadas que las transforman y las influencias que afectan su aparición en el contexto colombiano, dejan establecer los presupuestos necesarios para la comprensión de los que, en este estudio, se nombran como comportamientos artísticos conceptuales y sociales. Dichas claridades iniciales constituyen un lugar desde el que se pueden tender puentes discursivos y argumentativos que muestran cómo la inscripción en el campo del arte en Colombia ha dejado de lado una parte de su propia historia.

Tratar de definir el conjunto de prácticas y modos de producción artística que componen las formas contemporáneas del arte exige la inmersión en territorios dúctiles, heterogéneos, permeables y susceptibles de múltiples interpretaciones: espacios con límites fluidos y escurridizos. Por lo tanto, dichas definiciones son difíciles de establecer de una manera estable y única. No existe un consenso definitivo entre especialistas y, con frecuencia, las apreciaciones sobre las categorías del arte son contradictorias. Así las cosas, definir un sistema de clasificación universal no solo es un trabajo utópico, sino que está en contravía de las dinámicas propias del arte que, en tanto acciones creativas, se resisten al encasillamiento.

Después de la segunda mitad del siglo xx, la tarea de establecer las fronteras entre las prácticas artísticas se hizo más compleja, pues los límites entre ellas se volvieron extremadamente difusos. Tal dificultad radica en la cantidad de especificidades perceptivas que se pueden identificar en términos de relación en una misma producción artística debido a las distintas conexiones que establece la obra de arte con campos de significación expandidos: disciplinas, técnicas, materias, medios, discursos, modos de creación, formas de circulación y problemáticas que hacen imposible el acto de revisar cada una de ellas y sus posibles conexiones, ya que, por demás, son inestables. Por lo tanto, la definición de los límites solo permite estable-

cer como constante la necesidad permanente de la reconstrucción de las categorías en relación con el contexto dinámico con el que las obras interactúan.

Las búsquedas artísticas del Nadaísmo plantean límites difusos entre las diferentes formas de hacer arte, como la pintura, la fotografía, el cine, el teatro, el performance, la música, la literatura y otras muchas manifestaciones estéticas. Además, proponen un desvanecimiento de la distancia entre el rol del artista y el del espectador, pues intentan fundir el arte con la vida en lo que llamaron el “maravilloso cotidiano”. Los márgenes de las categorías literarias y de las artes visuales —entendiendo que estas configuran amplios espacios de manifestación estética— fueron cuestionados y transgredidos en 1911 cuando Marinetti, a partir de su experiencia bélica en las campañas italianas en Libia y los Balcanes, propuso que las sensaciones que aturdirían los sentidos, tales como la velocidad, el ruido y los estruendos, y que producían una experiencia absoluta de caos y confusión, determinaban aquello que se debía expresar en la poesía, puesto que tal vértigo producía una liberación estética en la que la sintaxis ya no era fundamental. Para lograrlo, propuso que los textos se acercaran más a la imagen y al sonido desde estrategias como las onomatopeyas y la edición tipográfica. El proyecto futurista reunió alrededor del estrépito de la vida moderna a diferentes expresiones del arte, la música, la arquitectura, la literatura, la plástica y las artes escénicas, abriendo un universo de posibilidades de contaminación y conexión entre múltiples y distintas formas de producción artística. En 1920 Marinetti manifestó que “llegaría el momento en que la vida dejaría de ser una encrucijada entre el pan y el trabajo, y se convertiría en una obra de arte” (Granés, 2011, p. 26). Estas palabras avivaron las vanguardias y los comportamientos artísticos posteriores a partir de la relación propuesta entre el arte y la experiencia vital, el surgimiento de prácticas impuras en las que ya no es posible determinar características que permitan su encasillamiento en términos absolutos. En consecuencia, parece una contradicción plantear unas fronteras desde las cuales puedan delimitarse las propuestas del movimiento nadaísta. Sin embargo, se pueden establecer dos categorías incluyentes como conceptos que articulan diferentes posibilidades de manifestación artística: arte societal y arte conceptual. A través de ellas es posible conectar y comprender la manera en la que este grupo de poetas desarrolló un

comportamiento artístico que movilizó su creación literaria hacia el campo de las artes visuales, en consonancia con los intereses artísticos de invadir un campo expandido de la cultura, tal como lo explica Hal Foster:

El arte avanzado de los años sesenta estaba atrapado entre dos imperativos opuestos: por un lado, conseguir una autonomía del arte como demandaba la lógica dominante de la tardomodernidad; por otra, desbordar este arte autónomo hasta invadir un campo expandido de la cultura que era de naturaleza ampliamente textual, textual por cuanto el lenguaje se hizo importante (como en gran parte del arte conceptual) y por cuanto devino primordial un descentramiento tanto del sujeto como del objeto (como gran parte del arte específico para un sitio). Esta tensión entre la autonomía del signo artístico y su dispersión en nuevas formas y/o su combinación con los de la cultura de masas regían la relación no sólo entre el minimalismo y el pop, por ejemplo, sino también entre el cine reflexivo de los independientes norteamericanos (por ejemplo, Michael Snow) y el cine alusivo de la Nueva Ola francesa (por ejemplo, Jean-Luc Godard). En los sesenta, sin embargo, el término textual de esta dialéctica estaba ascendiendo tanto en la práctica como en la teoría (Foster, 2001, p.75).

En Colombia los influjos estéticos del arte de la posguerra en Europa Occidental y en Estados Unidos y los debates del arte internacional derivaron en revisiones y la retoma de algunos procedimientos de las vanguardias de principio de siglo. Los nadaístas, conociendo diferentes movimientos contemporáneos a ellos de la neovanguardia internacional y manteniendo contacto con algunos grupos de artistas en Latinoamérica desbordaron sus producciones textuales y contaminaron su trabajo literario y poético con prácticas como el *collage*, el ensamblaje y el *readymade* e integraron además a su propuesta procesos centrados en la experiencia como el happening y la performance. Estas relaciones y contagios se dieron a partir del encuentro intelectual y artístico propiciado por medios como El Corno Emplumado, publicación mexicana que buscaba generar una red multicultural de poetas y artistas. Margaret Randall, una de sus fundadoras escribe en la Revista Casa de las Américas un artículo Recordando El Corno Emplumado:

Buscábamos manuscritos de los jóvenes poetas más imaginativos de varios países. Traducíamos cuanto podíamos o les pedíamos traducciones a otros. Poco a poco, poetas que no eran tan jóvenes pero que rechazaban los límites restrictivos de múltiples academias, comenzaron a enviarnos sus obras. Éramos una gran red emergente de artesanos de la palabra, que tejíamos los hilos individuales en una historia común que reflejaba nuestras vidas, no las los profesores, editores o críticos trataban de convencernos que eran apropiadas o seguras, o que conducían al éxito. [...] Publicábamos con regularidad a poetas estadounidenses, canadienses, uruguayos, guatemaltecos y peruanos, a los nadaístas de Colombia y a los poetas concretos de Brasil. Incluimos en nuestras páginas al gran poeta haitiano René Depestre. Produjimos antologías de la nueva poesía de México, Argentina, Finlandia, Cuba, Canadá, Brasil, Colombia, Venezuela, Nicaragua, Guatemala, Chile, Uruguay, Argelia, Francia, Grecia, los Países Bajos, Noruega, España y Rusia; y a poetas de China, Rumanía, Polonia, India, Australia, Israel, Japón y Panamá. En México, Juan Rulfo, Rosario Castellanos, Felipe Ehrenberg, Laurette Séjourné, Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Octavio Paz, Carlos Pellicer, Juan Soriano, José Emilio Pacheco, José Carlos Becerra, Homero Aridjis, Thelma Nava, Juan Bañuelos, Juan Martínez y Efraín Huerta fueron algunos de los autores importantes de los que publicamos contribuciones más de una vez. Rompimos el bloqueo cultural impuesto por los Estados Unidos y pusimos a disposición de los lectores occidentales la poesía cubana (Randall, en: Revista Casa de las Américas. No. 280, p. 100).

Las evidencias de este tipo de contactos e intercambios editoriales no son comunes; publicaciones como *El Corno Emplumado* y *Nadaísmo 70* se convirtieron en los años sesenta y setenta en lugares de encuentro más que en medios de divulgación masivos. Las relaciones con poetas y artistas internacionales realizadas por los nadaístas se conocen más a partir de relatos de viaje que de documentos, en algunos poemas y cuentos, también en apartes de los manifiestos se hacen alusiones a movimientos de vanguardia y a artistas contemporáneos con los que el grupo se identificaba o por los que tenía cierta afinidad.

En el libro *Cuentos Nadaístas*, Elmo Valencia se formula la pregunta: ¿A dónde nos llevan los cuentos Nadaístas? y en su respuesta se pueden evidenciar diferentes espacios de contacto y de contagio:

A varias ciudades: Nueva York, Manhattan, deslumbrantes de noche, con la presencia de barcos, y río, Verrazano Narrows Bridge, South Ferry Boat. Ciudad de cemento, de indiferencia, de hierro, de soledad, de muerte, de relaciones pasajeras, de muelles y contrabando, de drogas, de calles internacionales, la Quinta Avenida, Times Square, Madison Avenue, Central Park, Greenwich Village. Punto de encuentro: Metropolitan Museum of Art. [...] A los cafés: Sus nombres tan mencionados y recordados por generaciones son familiares: Medellín con el Café Pilsen, La Bastilla, Bogotá con El Cisne, El Automático, Nueva York con el White Horse, The old Mostache, Saint Adrian's Company Bar, reales o inventados [...] A las lecturas: No son de vagos. Por los cuentos deambulan con la obra de Kafka, Borges y sabemos que Gonzalo Arango y su grupo no ignoraban los surrealistas, los filósofos alemanes, los existencialistas, los poetas franceses, la pintura universal, la música clásica. Elmo Valencia, en su prólogo cita la opinión de Octavio Paz y le disgusta porque es ligera: “El Nadaísmo era una aproximación tardía al surrealismo francés”. Provoca su respuesta airada: el surrealismo es “antiliterario, antipoético y antiartístico, desembocando en una nueva literatura y en una nueva pintura de la cual se siguen enriqueciendo muchos comerciantes de arte”. En parte cierto en lo que concierne a los mercaderes. El surrealismo es André Breton y muchos más. Toda una generación de pintores, escritores, cineastas se unieron para dar un giro a la cultura, otra visión del mundo, experimentar, asomarse a otros caminos. Por eso hacen parte de los faros que contribuyeron a guiar las naves hacia puertos renovados. El hombre es un animal soñador, insatisfecho, en busca de nuevas formas de expresión artística, filosófica, literaria. Confronta a diario lo existente, combate, aúlla, pasa la antorcha a la siguiente generación. Qué importa si fracasa, ¿qué es el éxito? Sobre todo si es joven aunque su idealismo no ande por las nubes sino por los infiernos. Los surrealistas fueron y son provocadores, buscaron enloquecer a sus detractores, sin esperanzas de cambiar el mundo, mostrar lo mediante la imagen (Luis Buñuel), la escritura (Robert Desnos, Paul Eluard, Antonin Artaud, Phi-

lippe Soupault, André Cocteau y claro André Breton), la pintura (Max Ernst, Salvador Dalí, René Magritte, Joan Miró, entre otros). Es la liberación del academicismo, el valor del absurdo, del onirismo, de la rebelión, el absurdo. Leerlos, escucharlos, admirarlos en un museo. Ni los surrealistas, ni los Nadaístas han desaparecido (Valencia, 2001, p. 13).

Otras formas de intercambio y relacionamiento fueron los espacios de encuentro artístico como el Festival de Arte de Vanguardia, organizado por los nadaístas en Cali, grupo que estaba conformado por Pedro Alcántara Herrán, artista plástico, y los poetas Jotamario Arbeláez y Elmo Valencia (el “monje loco”), con la complicidad de Jesús Ordóñez, el director de la Librería Nacional. Ellos crearon en 1965 este evento como respuesta al festival de arte oficial. Para Arango el oficial no era ni reaccionario, ni académico por lo que caía en lo convencional y repetitivo; mientras que, el FAV era un espacio estimulante y de avanzada en términos estéticos, un festival de orden revolucionario con objetivos de transformación social. “El nadaísmo, en su momento, aglutinó y despertó el interés de artistas plásticos, críticos de arte, músicos rockeros y personas afines con los postulados nadaístas. El grupo nadaísta representó una provocación a lo establecido, un despropósito para el conservadurismo reinante” (González, 2016, p. 5) El grupo logró difundir sus ideas en la prensa local en su recién fundado Esquirla, el suplemento literario del diario liberal El Crisol, creando espacios de encuentro y proyección a la región latinoamericana. Según la investigadora Kattia González, la palabra vanguardia aparece en Colombia cuando los nadaístas deciden realizar el Primer Festival de Arte de Vanguardia en Cali “para designar unas “nuevas” corrientes poéticas, teatrales y plásticas, además de unas acciones insólitas que en ese entonces no contaban con una etiqueta propia” (González, 2016, p. 5). La convicción subversiva, los comportamientos escandalosos y la actitud contestataria de este grupo, le dio sentido a la categoría de vanguardia en Colombia. Las acciones y la literatura nadaísta, las búsquedas teatrales experimentales de Santiago García y la nueva figuración americana de Pedro Alcántara y Norman Mejía, impactaron los cimientos de la tradición cultural del país.

Las búsquedas de los artistas de los sesenta y setenta “que aspiran a una conciencia crítica de las convenciones artísticas y las condiciones históricas” (Foster, 2001, p.3) del arte en occidente, permitieron

expresar a un grupo de artistas en Colombia sus propias y contextuales críticas a las estructuras políticas e instituciones artísticas y culturales en el contexto social que les fue propio.

Los retornos y las apropiaciones realizadas bajo el impacto del Frente Nacional (1958-1974), las influencias de la generación *beat* que fue introducida en grupo por Elmo Valencia, el referente de la revolución cubana y las actividades del M19, determinaron una forma particular las prácticas artísticas de los nadaístas, quienes desde diferentes registros buscaron afectar a la sociedad y a las estructuras que la sustentaban. Las acciones críticas en contra de alcaldes, a quienes amenazaban públicamente, los actos de profanación de los rituales religiosos, sus escandalosas fiestas y el irrespeto mediático a los referentes históricos del arte, la literatura y la cultura configuraron un comportamiento societal.

La palabra societal se entiende acá desde los planteamientos realizados por Talcott Parsons, quien plantea una subdivisión de lo que se entiende como sistema social en cuatro subsistemas más estrechos o precisos: economía, cultura, política y comunidad societal. El surgimiento de los tres primeros tiene que ver con las revoluciones que se han dado en la historia moderna: la industrial que deriva en la económica, la democrática que lo hace en la política y la educativa en la cultural. La cuarta categoría propuesta por este autor engloba a los sistemas anteriores, actuando como marco integrador que permite la articulación de estas estructuras dentro del sistema social humano. Aunque Parsons se ocupa de las composiciones sistémicas de lo social y no de las revoluciones que las generan, sí afirma que la estructura de la comunidad societal surge a partir de una revolución de orden expresivo.

La idea de una estructura societal hace referencia al aspecto normativo y regulador de una comunidad. Las normas, dice Parsons “tienen la función primordial de integrar sistemas sociales” (Parsons, 1974, p.16) a partir de la regulación y del ordenamiento de la cotidianidad. Esta aproximación permite identificar de manera particular un escenario social específico sobre el cual, en Colombia, la acción artística subversiva de los nadaístas se instaló con el objetivo de volver “nada” el marco normativo de la sociedad conservadora y las tradiciones estéticas vigentes en su época. De tal forma se puede decir que las expresiones del arte nadaísta en el ámbito societal son

de orden subversivo y tienen implicaciones económicas, culturales y políticas.

La condición societal de un comportamiento artístico como el desarrollado por los nadaístas se puede definir como la transformación de las dinámicas de la vida social a través de una intervención que surge de un dispositivo artístico que, al activarse, transforma estéticamente la estructura que le da forma a las relaciones humanas en un contexto determinado, como por ejemplo con la instalación, como ya se dijo. El concepto societal permite una sutil pero importante diferenciación con el término “social”, pues este último tiene un carácter más general e incluye cualquier tipo de organización o interacción que puede ser o no humana. Los sistemas societales, por su parte, se centran en las estructuras que componen y dinamizan las relaciones humanas, ya sean de orden macro o micro. Frente a la imaginación artística, la sociología “siente la exigencia de pensar juntas las estructuras y los acontecimientos, las determinaciones y su transformación” (García, 2006, p. 151) instruyendo también a la estética sobre la manera de abordar lo posible. Esto en relación con un descubrimiento elemental de la sociología: “que la sociedad es un sistema compacto, estructurado, y que la hegemonía de las clases dominantes se apoya conjuntamente en la opresión económica y en el control ideológico” (García, 2006, p. 151), relación que permite entender cómo al asociar el concepto societal, entendido como estructura de comportamientos artísticos, se da cuenta más de los objetivos subversivos que persiguen dichas acciones artísticas, que de las formas prácticas en las que estos intervienen en los contextos.

Las formas resultantes de estos comportamientos vienen dadas por la asociación del objetivo societal a modos de creación tales como el performance, el happening, la instalación y una derivación o combinación de varios de estos, denominada el arte del yo. Todas estas manifestaciones son formas híbridas que pasaron del lienzo y el pedestal a la temporalidad y la acción, a la presencia y la experiencia vital, articulando estéticamente lo íntimo con lo público. Los comportamientos artísticos societales incorporan en la obra el cuerpo del artista o los de los espectadores-participantes como un medio físico y material. Dichos cuerpos no se separan de su contexto social y revelan de manera simbólica temas éticos, políticos, sensibles, emocionales, afectivos y, por supuesto, sociales, movilizandolos

relaciones que entre ellos pueden suscitarse o modificarse. Ello se da a partir de acciones o actuaciones, fiestas, auto-representaciones, intervenciones espaciotemporales, gestos y alteraciones de la cotidianidad para crear una experiencia estética que transforma la estructura sobre la que las sociedades se establecen.

La construcción de esta categoría reflexiva en torno a lo societal en el arte implica el acercamiento a las propuestas de principios del siglo xx del filósofo norteamericano John Dewey, quien propuso recuperar la conexión entre la experiencia estética y el devenir de la vida en la cotidianidad, rompiendo, según lo expresa en su libro *Art as experience*, las fronteras entre los compartimientos de las artes, erosionando la separación entre la vida y el arte, las formas y el contenido, las artes del espacio y las del tiempo, la diferenciación entre el artista y el público. Dewey afirma que la importancia del arte como manifestación humana radica en la actividad experiencial que se despliega a partir de la producción y la percepción de los artefactos y estrategias artísticas y no en los objetos mismos. En el mismo texto, Dewey dice que el verdadero trabajo de arte son las experiencias que se desprenden o se crean como consecuencia de tal labor. Estas propuestas teóricas fueron retomadas por los movimientos artísticos vanguardistas que, de manera revolucionaria, provocaron una ampliación, no solo de las prácticas en cuanto a las técnicas y modos de creación, sino también de sus soportes o lugares tradicionales. De esta manera, la pintura y la escultura se apartaron del lienzo, el caballete y el pedestal y, en simultánea, salieron de los museos y las galerías para apropiarse del espacio urbano y del cuerpo. Lo mismo sucedió con el teatro y la música dando origen a expresiones que además se cruzaban entre ellas. El *body art*, el *land art*, el *fluxus* y otras prácticas desarrolladas en el tiempo de las vanguardias, son ejemplos del resultado estético de este tipo de comportamientos artísticos que tenían y aún tienen una injerencia directa en las estructuras relacionales humanas que en este estudio se nombran como societales.

Las revoluciones artísticas que vincularon el arte con la vida en la primera mitad del siglo xx no sólo influenciaron las prácticas artísticas posteriores, sino también los comportamientos sociales y la cultura en Occidente, de tal forma que hoy se puede observar cómo algunas actitudes hedonistas y experienciales determinan muchas

formas de relacionamiento social. En la introducción de su libro *El puño invisible, arte, revolución y un siglo de cambios culturales*, el antropólogo del arte Carlos Granés afirma que los revolucionarios culturales que formaron las distintas vanguardias produjeron “–de forma silenciosa, invisible– esa transmutación de los valores con la que soñaba Nietzsche. Cuando los padres en los sesenta se levantaron un día y vieron a sus hijos convertidos en seres extraños, con los que pronto parecían no tener nada en común, se hizo evidente que un puño invisible había echado por tierra ciertos valores y determinados marcos que antes encuadraban y regulaban la vida de los individuos” (Granés, 2011, p. 15). Las formas sociales y las prácticas artísticas cambiaron para siempre y el vínculo de estas con la vida cotidiana se fortaleció de manera tal que, en algunos casos, la vida misma de los artistas se convirtió en una obra de arte.

De acuerdo con estas reflexiones, puede concluirse que para efectos de su estudio estos configuran una primera categoría amplia que contiene distintas formas de manifestación artística al vincular todas ellas al cuerpo o los cuerpos de los artistas y de los públicos en un espacio-tiempo, que, a partir de diferentes dispositivos y estrategias, modifica las formas estructurales del relacionamiento humano, esto es, de la estructura misma de las sociedades en donde se experimentan vivencialmente estas prácticas del arte.

Trayectos de creación artística. Arte conceptual y conceptualismo

En 1969, el artista Joseph Kosuth dijo que desde Duchamp todo el arte podía ser considerado conceptual, toda vez que todas las manifestaciones artísticas posteriores al *ready-made* solo existen en el plano de los conceptos. Este tipo de comprensiones acerca de la naturaleza del arte permitió, tal como lo asegura Anna María Guasch en *El arte último del siglo XX. Del posmodernismo a los multicultural*, la ampliación de las fronteras artísticas y la creación de diferentes áreas de investigación, crítica, posibilidades autobiográficas y narrativas, propiciadas por dinámicas estéticas, políticas, periodísticas y psicológicas, que incluyeron dentro del campo artístico un amplio espectro de manifestaciones, como la instalación, los ambientes, el ensamblaje, los *happenings*, el *performance*, el *narrative art* y el *body art*, entre otras.

Estas formas y medios de expresión permitieron que las ideas circularán de forma tal que el sistema convencional de valoración crítica y comercial se viera en la necesidad de transformarse, produciendo especiales consideraciones hacia la producción artística como “el arte no objetual, donde el artista renuncia a la presentación de cualquier objeto y expresa su idea de manera verbal (...) la *antiforma* o la utilización de materiales efímeros y perecederos que restan solidez y permanencia al objeto artístico, el arte del paisaje o el *land art* y *earth work*, donde el proceso se realiza en lugares apartados e inaccesibles al público” (Herrera, 2011, p. 18). Estas categorías y denominaciones se refieren a los modos de creación y recepción de la obra de arte y ponen en entredicho el papel del artista como genio y del público como espectador, proponiendo un cambio en ambos roles al de participantes.

En esa medida, el arte conceptual puede entenderse como una categoría amplia que abarca incluso los comportamientos sociales del arte como manifestaciones expresadas a través de la acción en un contexto social. Las diferencias entre estas categorías radican en las maneras en que se crean las obras que se desprenden de estas prácticas en relación con las técnicas de producción, los medios de circulación usados y la forma en la que generan relaciones entre la

obra, los artistas y los públicos. Los comportamientos conceptuales permiten una amplia gama de manifestaciones entre las que se nombran como societales a las que implican una configuración estética de las relaciones humanas en contextos sociales determinados, mientras que otras, aunque procuren transformaciones en las relaciones entre la obra y el público, no necesariamente son de orden colectivo, contextual y social y pueden centrarse en afectar la recepción individual, permitiendo lecturas políticas, sociales, históricas, externas e íntimas, de los individuos con los que se relaciona.

Tanto los comportamientos conceptuales como sus subordinados societales surgen y se desarrollan en Europa y Estados Unidos y, posteriormente, ejercen una gran influencia sobre el arte y los artistas de otras latitudes incluyendo a Colombia. A pesar de eso, es importante afirmar que, aunque las propuestas conceptuales expresadas por las vanguardias en la primera mitad del siglo xx penetran en la cultura de latinoamericana y, por lo tanto, colombiana, estas no determinan las formas del arte en este contexto debido a que las características locales de orden histórico, social, político, económico y cultural permiten una expresión propia y particular del arte conceptual.

Las prácticas artísticas con características sociales de la segunda mitad del siglo xx y de principios del xxi en Medellín no pueden ser enmarcadas dentro de manifestaciones o movimientos vanguardistas, por lo menos en su sentido historiográfico, pero las vanguardias sí permiten entender su estructura, sus formas de aparecer y sus motivaciones. La validación de estas situaciones efímeras como prácticas artísticas es posible gracias al entendimiento de las improntas vanguardistas y a la posibilidad contemporánea de entender estas experiencias desde una teoría amplia del arte, en la que las relaciones sociales constituyen la producción y la recepción artística misma. Esto es, desdibujando los límites entre el artista o creador y el público espectador, con el fin de generar un espacio estético social en el que las relaciones entre estos actores se produzcan en términos de participación y co-creación. Una creación artística que privilegia formas de arte que permiten el contacto, el encuentro entre humanos, prácticas interactivas, comunitarias y relacionales en el contexto de las redes de comunicación, los nuevos medios, los lugares interactivos reales y virtuales de diversión y los numerosos formatos conectados de sociabilidad, en donde los espacios para las relaciones sociales cotidianas son comercializados.

El concepto de vanguardia cuando es asociado al movimiento nadaísta y a otras manifestaciones artísticas reaccionarias de los años sesenta en Colombia, puede ser entendido como una palabra que se usa para designar “la producción artística de una generación joven de los años sesenta que empezaba a renovar los lenguajes existentes” (González, 2016, p. 9), y que fue influenciada por las propuestas estéticas que se hicieron en su tiempo por las neovanguardias, a partir de las lecturas críticas de los movimientos artísticos de los que surgió el concepto en los primeros veinte años del siglo XX en Europa y Rusia. La aproximación propuesta por González elude intencionalmente una relación directa con las corrientes europeas pues lo que sucedió allí no puede aplicarse en el contexto de América Latina de manera mecánica, esto porque “las vanguardias artísticas se inscriben en el proceso de contradicciones que se generan en la modernidad y son el último estadio de un ciclo que se inició en el romanticismo” (Pini y Ramírez, 2012, p. 103), línea de tiempo que no encuentra un paralelo en la modernidad latinoamericana, donde la vanguardia se constituyó como movimientos que pretendían modificar las estructuras sociales y políticas, y no sólo las artísticas.

La idea de novedad en la vanguardia latinoamericana y en el nadaísmo implica una reconsideración del proceso creativo; esto lleva al movimiento a cuestionar a la academia y a construir otras rutas para la producción artística. La búsqueda de lo nuevo desembocó en un fuerte sentido de autoafirmación, de allí las insistentes declaraciones de los artistas nadaístas acerca de su distancia con las corrientes europeas y la exaltación de las diferencias culturales, particularidades que se expresaron a partir de lo popular bajo la denominación poética del maravilloso cotidiano.

Acerca de la relación entre los conceptos de novedad y vanguardia en el contexto latinoamericano, Ivonne Pini y Jorge Ramírez escriben: “El deseo de novedad complementa, amplía y confirma lo ya existente. Asimilar lo moderno a lo nuevo implicaría reconocer que la novedad está en las pautas que la vanguardia europea proclama, y esto no es sostenible para América Latina, dada la forma como allí opera la noción de tradición” (Pini y Ramírez, 2012, p. 106), en el contexto local los comportamientos artísticos se dieron de forma diferente pues sus prácticas eran intervenidas e intervenían a una sociedad con una realidad y una tradición que implicaban una nueva

revolución y un nuevo espíritu en el que como escribió Lauer coexistan “dos almas, la de la revolución y la de la decadencia” (Lauer, 1990, p. 42), motores que animaron la propuesta estética y la práctica artística nadaísta.

Los trayectos recorridos por el arte implican vías por las que es posible transitar una y otra vez. Estas vías son nombradas como comportamientos por el teórico Marchan Fiz. Uno de estos caminos o formas de aparición y animación estética de la cotidianidad es el *environment* o el ambiente que, en tanto construcción espacial, tiene una clara conexión con las intervenciones en espacios arquitectónicos y estructuras principalmente urbanas. El *environment* permite que la obra de arte sea recorrida, es decir, no es la representación de un lugar, sino la instalación de una realidad en una situación espacial que contiene una fuerte carga cultural en relación o tensión con el entorno. Un espacio que se convierte en medio visual y afecta la actividad sensorial del espectador que participa activamente al ser impulsado a asumir un comportamiento exploratorio, no solo con respecto al espacio que lo rodea y a los objetos que se sitúan en él, sino también con los otros habitantes, que son finalmente quienes desde sus percepciones y relaciones permiten la vivencia del lugar.

Otra ruta en ocasiones relacionada con los *environment* es la que recorre el arte en clave de los encuentros interhumanos y acciones festivas. Estas se basan en relaciones lúdicas e intercambios sensibles cuyos comportamientos se pueden nombrar como happening. Estos comportamientos artísticos procuran transformar la relación con el espacio habitable e intentan apropiarse de la vida y transformarla al afectar las relaciones de las personas entre quienes acontece la práctica artística. Estas situaciones se comportan como revueltas e “instauran diferencias, cambios y desplazamientos, no solo en las dinámicas cotidianas, sino también en las maneras de producción, intermediación y circulación del arte” (Cadavid, 2015, p. 67). Es de anotar que es estos encuentros con un arte cuyas características son de revuelta, es decir, son efímeros y subversivos, móviles y diversos, establecen claras diferencias con las lógicas museísticas, toda vez que, aunque en ellos se cree y se exponga una experiencia estética, no pretenden “acumular y preservar obras como testimonio de la historia del arte y de la construcción significativa del mundo, y tampoco procuran recuperar la memoria que representan las piezas de arte. En ellos (...) el arte se hace in situ en el mismo

momento de la exhibición, y en ese hacer ahí se plasma la memoria, se dejan huellas y se plantean futuros” (Cadavid, 2015, p. 68). En estos encuentros o happenings, las acciones, experiencias o intervenciones realizadas tienen como finalidad desaparecer, por ello no se exalta la figura del genio creador.

Estos comportamientos artísticos se oponen a la separación entre el arte y la vida, entre el creador-productor y el espectador-receptor. Sin embargo, se debe entender que no pretenden una unidad absoluta o una estetización total de la realidad o de la vida, sino que procuran establecer una relación con la vida desde el arte. Los experimentos artísticos psicosociales modelan durante un tiempo una estructura social vital que siempre es cambiante y que se puede considerar arte solo mientras se vive la experiencia. El trayecto recorrido por las vanguardias, neovanguardias y por los comportamientos artísticos posteriores, ha influenciado a las prácticas contemporáneas que hoy no buscan la mezcla y la no diferenciación del arte y la vida, sino la posibilidad de dar forma a las relaciones humanas al crear micro-sociedades plásticamente. La expansión circular de las artes recorre trayectos diversos que se cruzan y crean medios híbridos. El *collage* cubista y la acumulación dadaísta son resultado de esa mezcla. Incluso la instalación, al incorporar diferentes tecnologías de avanzada y materiales comunes, es una propuesta híbrida. En tal sentido, las prácticas artísticas contemporáneas son cercanas a las propuestas ambientales y *happenings* que en el siglo xx generaban imbricaciones entre la pintura, la plástica, lo sonoro, la música, las proyecciones lumínicas, lo olfativo, lo táctil, lo gustativo, lo teatral, lo cenestésico. Esto da lugar a los intermedia, creando un *collage* vivo compuesto por materialidades, virtualidades y comportamientos humanos.

Así, pueden trazarse rutas —no siempre rectas y unidireccionales— desde las propuestas vanguardistas hasta los comportamientos artísticos societales contemporáneos. Estas rutas parten de la expansión del *collage*, un antecedente temprano que permite una expresión plástica a partir de fragmentos ya no solo pictóricos y escultóricos, sino de momentos de la vida de las personas. Pasan también por el *readymade*, con el que se desvelan características estéticas de objetos cotidianos aparentemente desprovistos de ellas. Al nombrarlos como “artísticos”, su normalidad desaparece detrás de un nuevo título que responde al desarrollo de modos creativos como el

assemblage, que introduce el elemento del azar en sus propuestas y produce, al liberarse del marco y del pedestal, un medio mixto compuesto por fragmentos o partes heterogéneas con posibles significados asociativos específicos o iniciales. Estas son composiciones objetuales que, al ampliarse, se convierten en instalaciones que modifican las funciones estructurales de un entorno o de la arquitectura y cambian así las maneras de relacionarse con el espacio. Esta relación, al volverse más envolvente, genera ambientes que envuelven a las personas y las hace partícipes de la obra al habitarla para que en ese lugar acontezca un *happening*. Esto es, algo que expande las posibilidades ambientales como espacio por recorrer y propiciar maneras de experimentar el espacio durante un tiempo, construyendo relaciones sociales. Las maneras de acontecer incluyen las transformaciones musicales y plásticas del *fluxus* y su oposición al objeto del arte tradicional entendido como artículo comercial.

Estas posibilidades conceptuales y “societales” del arte tienen, según Lucy R. Lippard, características comunes que privilegian la idea sobre la forma material haciendo que sea secundaria, efímera, barata, sin adiciones y desmaterializada, además de tener el carácter “poco intimidatorio de los propios medios conceptuales (video, *performance*, fotografía, narraciones, textos, acciones)” (Lippard, 2004, p. 13). La autora habla de una participación más amplia en el campo artístico, puesto que las limitaciones impuestas por el virtuosismo técnico fueron desplazadas por la capacidad imaginativa y de ideación. El arte conceptual propone un puente entre lo verbal y lo visual —ejercicios conceptuales, abstractos y poéticos de escritura, ejercicios de crítica y de reseñas curatoriales— que se dan por la estrecha relación con los artistas visuales que pueden intercambiar roles y generar textos con las características mencionadas. Estos asuntos generaron formas contaminadas e indiferenciadas que expandieron las artes visuales desde medios literarios. Los contactos se dieron, si no en todas las formas expresivas del arte conceptual y societal, si en muchas de ellas. Es así como el *performance*, el video y algunas propuestas fotográficas incluyeron la palabra como elemento compositivo. Las preocupaciones por romper los límites impuestos por el marco y el pedestal, la politización, el hedonismo y la relación con la vida de arte, son lugares de tensión surgidos en las vanguardias que siguen presentes en el arte conceptual en las décadas de los sesenta y setenta y que se mantienen vigentes en

el arte actual. La palabra continúa tendiendo puentes entre las artes visuales y la literatura: “lo más importante es que los artistas conceptuales indicaron que el arte más emocionante podría estar aun dentro de las energías sociales sin que se haya reconocido como arte” (Lippard, 2004, p.28). El proceso de expansión de los límites del arte es discontinuo, pero permanente, y las estructuras sociales se han constituido en un espacio que, al estar en permanente cambio y movimiento, permite que los comportamientos artísticos que se relacionan con ellas permanezcan y sean vigentes en tanto están conectadas con el devenir de la vida misma.

Desde la primera mitad del siglo xx se pueden evidenciar prácticas participativas del arte a partir del surgimiento de las vanguardias. Esta forma de producción y recepción artística, que deriva en múltiples rutas creativas y modos de recepción del arte, se fortalece con el paso del tiempo. Como lo expresa Claire Bishop en su texto *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*, que aquí se traduce de manera libre, a finales de la década de los sesenta se puede evidenciar la forma en que

(...) los artistas y los medios de comunicación entablan un diálogo y una negociación creativa con técnicos, fabricantes, curadores, organismos públicos, otros artistas, intelectuales y participantes entre otros, afectando y transformando los mundos de la música, el cine, la literatura, la moda y el teatro, y los roles de director, autor, intérprete, editor, productor, agente de casting, ingeniero de sonido, estilista y fotógrafo, cada uno de los cuales puede considerarse esencial para la creación de un proyecto de arte visual contemporáneo (...) lo importante son las ideas, experiencias y posibilidades que resultan de estas interacciones (Bishop, 2012, p. 9).

El arte participativo que define esta autora y que se relaciona con los comportamientos societales y conceptuales se centra en la significación y el sentido de lo que produce en términos sociales y no solo en el proceso de creación. Este resultado —la mediación entre objeto, concepto, imagen e historia— configura el vínculo entre el artista, el público que se relaciona con la obra de manera directa y todos los demás que no participaron pero que se ven afectados en tanto forman parte de un contexto en el que surge y se produce la obra. Este recorrido desemboca en prácticas que tienen como objetivo

concienciar sobre las condiciones de la realidad, generando un arte de acción en el que ya no interesa la materialidad en cuanto tal, un arte considerado como representación conceptual que “dentro del campo de la desmaterialización del arte, [es] prolongación del arte de acción, aunque se trate de uno de los que llamaremos aspectos conceptuales” (Fiz, 2012, p. 355).

El arte contemporáneo, aunque comporta relaciones con los movimientos de vanguardia y encuentra formas expresivas en comportamientos artísticos identificables, es un arte constituido por prácticas desordenadas e imbricadas que, al liberarse de los lindes históricos, les permite a los artistas “hacer arte en cualquier sentido que desearan, por cualquier propósito que desearan, o sin ningún propósito. Ésta es la marca del arte contemporáneo y, en contraste con el modernismo, no hay nada parecido a un estilo contemporáneo” (Danto, 1999, p.37). Además, la condición contemporánea del arte y, con ella, los comportamientos artísticos pueden ser comprendidos a partir de las formas de producción, validación y circulación de prácticas artísticas que implican representaciones sociales. En dichas prácticas pueden ser leídas veinte situaciones subyacentes desde las que, según el crítico de arte Efrén Giraldo, se rompe el vínculo con el modernismo y se rebasa su restrictivo paradigma. Estas son:

1. Desafío a la lógica de innovación visual.
2. Uso de la apropiación de imágenes y lenguajes como respuesta crítica.
3. Giro de la estética hacia lo cultural.
4. Autorreferencialidad creciente.
5. Incorporación de la variable expositiva y de intermediación dentro de las formalizaciones y determinaciones internas de la obra de arte.
6. Desvinculación gradual y accidentada del paradigma modernista de evaluación de calidad, en cuanto alianza modélica entre forma y contenido.
7. Pérdida de la autonomía, acentuación de la impureza lingüística.
8. Profundización de la “ubicación” cultural.
9. Búsqueda de formas alternativas o periféricas de legitimación.

10. Acercamiento a la historia del arte como despena o base de datos.
11. Desplazamiento horizontal por los lenguajes o medios del arte, en oposición a la profundización y exploración especializada en técnicas y lenguajes específicos.
12. Relación cooperativa con las producciones simbólicas de las culturas populares.
13. Diálogo con medios masivos y tecnologías de información y comunicación.
14. Influencia del pensamiento “posmoderno”.
15. Desmoronamiento social-institucional y subsiguiente reconocimiento de la comunidad artística como gestora de los propios espacios de intermediación y circulación del arte.
16. Estilo como estrategia y coartada.
17. Creciente comprensión crítica de la representación artística y de las políticas culturales.
18. Identificación de poéticas individuales y autobiográficas como forma de legitimar del retorno a prácticas tradicionales.
19. Abandono de la lógica de la ruptura formal.
20. Cuestionamiento de la relación centro-periferia.

(Giraldo, 2008, pp. 138 – 139).

Algunas de estas situaciones subyacentes ya estaban presentes en las propuestas vanguardistas y continuaron fortaleciéndose e instalándose en el arte conceptual y en los comportamientos que vinculaban las prácticas artísticas con el contexto social. La marcada relación de la estética con la vida común y el aprovechamiento de la co-producción como estrategia de creación descentrada, la producción efímera de situaciones artísticas y el permanente tránsito estilístico y mediático, produjeron una creciente y constante apropiación de tecnologías de la información y la comunicación que permitieron nuevas formas de circulación y validación de la obra de arte. El correo, el télex, la Xerox y, más adelante, la Internet y los dispositivos móviles, constituyen posibilidades de mediación que han permitido, como lo dice Michaud, descentrar la actividad artística y expandir

sus límites para que, como lo plantea Giraldo, se pueda romper el vínculo con el modernismo.

En la búsqueda de determinar las características propias y diferenciadoras del arte contemporáneo, Yves Michaud realiza seis propuestas que buscan aclarar los asuntos determinantes que permiten entender las prácticas artísticas contemporáneas como un fenómeno expansivo y descentrado, que se da en términos de relación-tensión con la tradición artística de la llamada época moderna. Tales proposiciones contienen características que las pueden vincular con un giro del arte hacia prácticas de orden social, las condiciones son:

1. Desaparición o cuasi desaparición de la pintura.
2. Emergencia de la instalación.
3. Necesidad de validación del plexo de obras dentro de códigos y categorías artísticas.
4. Identidad entre arte contemporáneo y publicidad.
5. Reconfiguración de la noción de públicos.
6. Compromiso social y político limitado.

(Michaud, 2007, pp. 29 – 44)

A las proposiciones de Michaud y las situaciones subyacentes al arte contemporáneo propuestas por Giraldo, se les puede sumar una característica adicional en torno al giro de la estética hacia lo relacional o la expansión artística en tanto práctica modeladora de las relaciones sociales. Esto con el fin de entender cómo cada una de las afirmaciones hechas permite, desde diferentes coordenadas, construir una teoría en torno a los comportamientos artísticos societales. De esta manera se fundamenta tal discurso en reflexiones académicas críticas sobre el arte contemporáneo y desde prácticas artísticas dadas a partir de los años sesenta en el contexto de la ciudad de Medellín.

Las experiencias artísticas que empiezan a darse en la segunda mitad del siglo xx y algunos comportamientos no siempre reconocidos como artísticos —como los encuentros bohemios y *soirée*— son influenciados por los cambios culturales que generan los desarrollos tecnológicos. Esto quiere decir que los modelos políticos, sociales y

culturales fundados en redes de comunicación y de producción que integran formas de percepción antes desarticuladas —imagen-movimiento-tiempo-sonido— constituyen un contexto frente al cual se reacciona tanto replicando sus formas, como subvirtiéndolo, respondiendo en contra de tales modelos. En Colombia se da una emergencia de los nuevos medios integradores que superan la imagen estática y la transmisión de sonido por onda corta —impresos y radio—. Este hecho sucede de manera notable a partir de 1954 con la llegada de la televisión y luego con las posibilidades de captura y reproducción de videos personales y domésticos en los años 60 y 70. Finalmente, en 1991, el país se conecta a Internet y, desde esta red, a una vertiginosa dinámica de tecnologías de la comunicación y la información.

Todas estas transformaciones tecnológicas alteran las formas de producción y circulación que facilita una expansión expresiva y la intervención de múltiples espacios tanto reales como virtuales, públicos, urbanos, domésticos. Escenarios móviles y flexibles, lugares de interacción social que se afectan de manera multimedial e interactiva y que involucran públicos cada vez más amplios y diversos. Al eliminar la separación entre el creador y el espectador, se transforma la mirada kantiana contemplativa frente a la obra de arte. Dicha característica actúa a favor de la creación de experiencias cada vez más efímeras y difusas.

Los medios tecnológicos de comunicación implican una circulación muy veloz, casi inmediata, de las obras de arte. La capacidad de estar rápidamente en una parte y en todas partes ha generado la imposibilidad de la posesión de la obra como bien exclusivo que reposa en un sitio estable y definido. El “arte interactivo o participativo, estéticas relacionales, obra abierta, dispositivos de inmersión, en fin, diferentes maneras de abordar nuevas regiones de la experiencia humana” (Calle, 2008, p. 256), constituyen formas de exposición y creación que, así no se den a partir de la utilización directa de nuevos medios y tecnologías, sí se sirven de ellos en términos de circulación y visibilización. Sin esto, tales performatividades, gestos o acciones no contarían con un soporte que permitiera su registro y reproducción. Dicho soporte es, entre otras cosas, el que permite el estudio de las prácticas efímeras después de que acontecen y desaparecen. Es en esa posibilidad donde radica su importancia.

Desde 1958, han existido en Medellín manifestaciones artísticas con características claramente identificables del arte contemporáneo, en las que aparecen maneras particulares de producción de sentido y creación social. Expresiones artísticas en las que se fortalece la condición de encontrarse de manera azarosa y efímera, encuentros que “gozan de una espontaneidad y una receptividad específicas” (Deleuze, 1987, p.158), en tanto se centran en la transformación de formas micro sociales. En esa medida, producen un desvanecimiento de la noción de obra y el fortalecimiento del concepto de práctica.

La búsqueda de estrategias que mantengan el arte en un campo de permanente relación con diversos procesos sociales en los que se puedan producir lugares marginales para confrontar las verdades hegemónicas en las artes es otra de las características definitorias del arte contemporáneo. Las condiciones sociales del arte —que son un aspecto propio de cualquier obra en todo momento histórico, pues las manifestaciones artísticas permiten siempre una circulación simbólica entre quienes lo perciben—, se convierten en la forma de las obras mismas. Las relaciones sociales puestas en movimiento por dispositivos creados por los artistas son una práctica de arte. Por ende, tanto la producción como la circulación y la recepción de sentidos y significaciones se convierten en características formales.

Estas estrategias producen lugares marginales como espacios descentrados que se generan a partir de las relaciones interhumanas. Afectaciones que, en muchos casos, tienen forma de revuelta y que constituyen lo que Hakim Bey ha denominado TAZ, es decir, *Temporary Autonomous Zone*. Zonas en las que se crean estructuras sociales que no responden a las dinámicas habituales y que, al instalarse durante un tiempo en medio de la ciudad normatizada, movilizan su sentido instaurando una diferencia. Para este autor, el sentido de las Zonas Temporalmente Autónomas está estrechamente relacionado con la idea de experiencia límite como “lo contrario del estándar de la conciencia y experiencia ‘ordinaria’”. Como las fiestas, las revueltas no pueden ocurrir todos los días —de otra forma no serían ‘extraordinarias’—. Pero tales momentos de intensidad dan forma y sentido a la totalidad de una vida” (Bey, 1996, p. 2). Las obras de arte conceptuales y sociales despliegan en el espacio-tiempo un dispositivo y una estrategia estética a partir de los cuales se gene-

ra una alteración de la cotidianidad y se crea una revuelta, no una revolución. La ruta en procura de la desmaterialización del arte, de la animación estética de la realidad y de las relaciones artístico-sociales, permite entender cómo son las posibles prácticas artísticas contemporáneas que asumen al objeto del arte como un medio para crear relaciones y no como un fin en sí mismo. Este es el caso de las acciones artísticas en las que la forma es dada por los comportamientos y las relaciones sociales que pueden producirse, situación que da sentido a lo que Nicolas Bourriaud y otros teóricos han llamado “estética relacional”.

La condición estética relacional

Las prácticas nadaístas pueden ser leídas, hoy, desde la distancia temporal, con herramientas críticas y discursivas que en su momento no se tenían. Es posible usar teorías como la de la estética relacional para analizar comportamientos que entre 1960 y 1970 fueron menospreciados o entendidos como acciones paralelas a la producción artística que, en el caso del Nadaísmo, fueron abordadas por la crítica sólo desde la óptica del campo literario. Dichos comportamientos, hoy en clave relacional, se revisten de importancia estética y se pueden comprender como un cúmulo de prácticas que desdibujan los límites categoriales y configuran un arte impuro en el que la vida —y en ella las relaciones humanas— son el factor aglutinante sobre el cual se manifiesta el artista poéticamente por diferentes medios y vías expresivas. Para entender desde la mirada relacional lo realizado por el Nadaísmo en el siglo pasado, se deben entender las formas de vida bohemia que asumieron los nadaístas como posibilidad artística, formas que constituyeron una plataforma estética de conexión entre diferentes prácticas conceptuales y sociales.

La bohemia nadaísta surge en un contexto en el que las florecientes ciudades de la provincia colombiana reciben, fruto del desplazamiento por la violencia rural o por el encanto urbano y su promesa de futuro, a numerosos jóvenes que una vez en ellas se sienten arrinconados, engañados y decepcionados. La educación en las universidades no es lo que esperaban, las conductas sociales no

son abiertas y no favorecen las libertades del individuo, las oportunidades laborales no son tan numerosas como imaginaban. Estos factores los convierte en marginados, personajes excluidos de las demás categorías sociales y, por lo tanto, en actores especiales que inventan una nueva identidad, valores, reglas y mitos para sí mismos. Los nadaístas, en tanto bohemios, están separados del pueblo, con quienes comparte su miseria “por el arte de vivir” y, paradójicamente, se acercan a las formas de la vida burguesa, “especialmente en el orden de las relaciones entre los sexos donde experimenta a gran escala todas las formas de transgresión, amor libre, amor vernal, amor puro, erotismo” (Bourdieu, 2011, p.93), actitudes que, en sus escritos, visualidades, conceptos y performances convierten en modelos. Los nadaístas combinan y actualizan estas formas de la bohemia convirtiéndose en un grupo revulsivo social que permite intercambios desde el encuentro a partir de la producción de happenings que se desarrollan en los bares y cafés de las ciudades donde actúan, fiestas bohemias que escandalizan al resto de las categorías sociales del momento. Las performances en el espacio público y las declaraciones mediáticas, también permiten fortalecer esa separación y, al mismo tiempo, tienden puentes y logran generar diálogos que configuran una estética que se funda en las relaciones que su propuesta artística figuran, incluso desde el desencuentro y la oposición. Estos excéntricos bohemios lograron en un tiempo en el que no se hablaba de estética relacional, usar las estructuras sociales, su ignorancia, normas, violencia, miedos y prejuicios para movilizar signos, esto es, para hacer arte.

La relación entre el arte y la sociedad es explorada, en este trabajo, a partir de la propuesta del crítico de arte, curador y escritor Nicolas Bourriaud, desde la que es posible analizar algunas prácticas artísticas actuales en relación con las expresiones que las antecedieron en la segunda mitad del siglo xx en Medellín. En el ámbito relacional, el artista se convierte en productor, es “un inductor de situaciones intensificadas de encuentro y socialización de experiencia y un productor de mediaciones para su intercambio en la esfera pública” (Brea, 2004, p. 128). El artista deja de ser un genio creador y se convierte en el estratega que dispone artilugios que luego un público-participante transforma en la interacción con los dispositivos, generando relaciones que pueden ser entendidas como producción artística en un encuentro que ha planeado hasta cierto punto el ar-

tista. Este último es, entonces, más que un creador, un mediador de experiencias estéticas interhumanas.

Que las relaciones humanas en las sociedades de hoy no sean vividas de manera directa, tal como lo proclamaban los situacionistas, plantea una problemática para el arte actual, puesto que las maneras y los canales que median en la contemporaneidad de dichas relaciones, en lugar de procurar un intercambio, son alienantes y tienden a la uniformidad y al distanciamiento. Ante ello, las prácticas artísticas relacionales reaccionan y proponen una experiencia de proximidad. Pero no son ya las vanguardias las llamadas a marcar los caminos del arte pues ya no se pretende reconstruir el mundo, sino que hoy se busca aprender a habitar en el que existe.

La modernidad se prolonga hoy en la práctica del bricolaje y del reciclaje de lo cultural, en la invención de lo cotidiano y en la organización del tiempo, que no son menos dignos de atención y de estudio que las utopías mesiánicas o las “novedades” formales que la caracterizaban ayer (Bourriaud, 2008, pp. 135-142).

Son las prácticas que transforman estructuras sociales las que se estudian aquí como arte y, por lo tanto, son esas mismas construcciones societales transformadas las que, desde el enfoque relacional, pueden ser analizadas formalmente. Antes de emprender un recorrido por las prácticas artísticas desde su condición relacional es importante concretar algunas definiciones de conceptos fundamentales propuestas por el mismo Bourriaud:

Arte

[...] es una actividad que consiste en producir relaciones con el mundo con la ayuda de signos, formas, gestos u objetos.

Artista

[...] el artista hoy aparece como un operador de signos, que moldea las estructuras de producción con el fin de lograr doubles significantes. Un empresario/político/realizador. El denominador común entre todos los artistas es que muestran algo. El hecho de mostrar basta para definir al artista, se trate de una representación o de una designación.

Estética

[...] Una noción que distingue a la humanidad de las demás especies animales. Enterrar a sus muertos, reír, suicidarse, no

son más que los corolarios de una institución fundamental, la de la vida como forma estética, marcada por ritos, puesta en forma.

Forma

[...] Unidad estructural que imita al mundo. La práctica artística consiste en crear una forma susceptible de “perdurar”, haciendo que se encuentren de manera coherente entidades heterogéneas con el fin de producir una relación con el mundo.

Habitar

[...] Después de haber imaginado la arquitectura y el arte del futuro, el artista propone ahora soluciones para habitarlos. La forma contemporánea de la modernidad es ecológica, le obsiona la ocupación de formas y la utilización de las imágenes.

Relacional [arte]

[...] Conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo.

Relacional [estética]

[...] Teoría estética que consiste en juzgar las obras de arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan

(Bourriaud, 2008, pp. 135-142).

El pensamiento artístico que permite este tipo de agenciamiento del arte, es decir, que moviliza en términos relacionales los procesos de creación, producción, circulación, validación y recepción, es aquel que se instala por fuera de los márgenes tradicionales de la pintura y la escultura, entendidas como objetos y mercancía. Este pensamiento construye un espacio en el que los conceptos, que son el fundamento y la creación artística misma, movilizan relaciones humanas con objetivos estéticos formales y experienciales. El origen del pensamiento relacional en el arte, como práctica que se da en y desde la producción de formas de encuentro interhumano, puede situarse en la intención de conectar de manera directa el arte con la vida en la primera mitad del siglo xx. Las vanguardias y luego las pos-vanguardias profundizarían este vínculo desde la interdisciplinariedad o la disolución de las fronteras entre las categorías del arte, para que, finalmente, en los años sesenta y setenta el arte privilegiara la

producción surgida del mundo de la imaginación, en el mundo de las ideas y los conceptos y en cómo estos permiten establecer conexiones más profundas, activas y críticas entre quienes se relacionan con la obra de arte.

La forma de una obra de arte nace de un diálogo con quien la percibe. La esencia de las prácticas artísticas reside en la invención de relaciones entre sujetos, en otras palabras, de formas intersubjetivas de habitar, y por eso su creación implica el encuentro entre personas diferentes, puesto que la igualdad difícilmente estimula el intercambio:

Las figuras de referencia de la esfera de las relaciones humanas se han convertido [...] en “formas” artísticas plenas: así, los meetings, las citas, las manifestaciones, los diferentes tipos de colaboración entre dos personas, los juegos, las fiestas, los lugares, en fin, el conjunto de los modos de encontrarse y crear relaciones presenta hoy objetos estéticos susceptibles de ser estudiados como tales (Bourriaud, 2008, p. 32).

A diferencia de las relaciones del arte con la sociedad que se dieron en las vanguardias, el arte posterior no reacciona o expresa una teoría sociológica ni usa lo interactivo y lo intersubjetivo como estrategia de innovación. Son las interacciones humanas el punto de partida y de llegada de sus acciones, el fundamento mismo, la sustancia de su actividad artística. Las obras relacionales producen espacios-tiempo en los que es posible vivir y compartir experiencias interhumanas, creando, moldeando o formalizando estructuras sociales alternativas en un mundo que se habita en tiempo real. Algunos artistas y sus prácticas en la ciudad de Medellín han buscado crear posibilidades de intercambios entre diferentes, desconocidos, al inventar en escenarios urbanos, cada vez más estrechos, posibles relaciones con los vecinos.

Otro aspecto importante de las prácticas artísticas relacionales es la exposición del proceso. Esto no tiene que ver con una manera de rechazar o negar la producción ni el fin material de la obra, sino que entiende tales objetos como un componente. El proceso es ese tiempo en el que acontece la idea, la acción o el objeto del arte que permite la creación de situaciones o experiencias en las que se generan los intercambios: relaciones. Esta característica ha dado origen

a prácticas que, en los años ochenta, se nombraron como procesuales, es decir, manifestaciones del arte que pretenden evidenciar el quehacer de la producción artística y no el resultado como organización formal de materiales en función expresiva o plástica. La obra de arte procesual se relaciona con los comportamientos conceptuales y societales del arte, en tanto es una manifestación de estos que se centra en el devenir de la obra como ritual y performance desde donde se vincula el cuerpo de manera directa con el acto creativo, del cual se puede, o no, desprender la realización de un objeto o una situación.

Las prácticas artísticas que pueden enmarcarse dentro de una teoría del arte relacional constituyen no sólo una acción de intercambio entre la obra y quien la mira, sino que permiten, a partir de la creación de una situación, el intercambio de sentido. Así, el diálogo y la negociación moldean la comunidad que se encuentra y reúne. Esta micro-sociedad es la obra misma. Ahora bien, entendiendo la importancia de las teorías sobre la estética relacional, debe mostrarse que un enfoque cerrado desde tal perspectiva limitaría y condicionaría los resultados de la investigación desde su inicio y dejaría de lado aspectos contextuales sociales que superan la condición relacional de las prácticas artísticas contemporáneas. Por ello se usa en este estudio el concepto societal, con la intención de permitir el análisis de distintas formas asociativas y comunitarias que, en tanto estructuras sociales efímeras o temporales, son constitutivas de la propuesta artística creativa de la obra misma y de su recepción. La estructura societales la plataforma en la que se instalan los comportamientos artísticos con características relacionales desde donde, a través de la construcción de un universo estético interesado en el desinterés por lo institucional y normativo, se producen nuevos procesos que alteran a la estructura misma y generan nuevas energías artísticas y sociales vinculadas con la vida. Según Pierre Bourdieu (1995), este tipo de arte se instala en el campo de la construcción realista, que se identifica con las formas de la vida y, en esa medida, produce una suerte de realismo impresionista o composición social que, aun siendo una ficción construida por el arte, incluye lo real disponiéndose de un modo particular, el modo o la manera del arte. Los comportamientos artísticos conceptuales y societales vinculados con la realidad y la vida no responden a reglas universales, sino que estas se recrean permanentemente por los artistas y por

el público participante. Tal renovación, se da desde el desinterés e implica una declaración de independencia del arte con respecto a las relaciones económicas, los mecenazgos, el poder político, de la dictadura del gusto y de cualquier causa diferente a la del arte mismo.

Las propuestas artísticas en torno al concepto de la vagancia surrealista en los años veinte y de perder el tiempo o las derivas urbanas situacionistas a finales de los años cincuenta intentaron “producir la vida cotidiana como una obra de arte” (Bourriaud, 2009, p. 14). Esta intención de hacer más real el arte, en términos de vincular de manera directa la práctica artística con la esfera de las relaciones sociales, se mantiene hasta los días actuales. Esto, al tiempo que difiere de las propuestas de la época de la vanguardia, puesto que el artista hoy no busca, en sentido estricto, la reconciliación entre el arte y la vida como búsqueda de la producción utópica de la obra de arte total, sino que introduce las formas de la vida de forma pragmática a la práctica artística. Reemplaza a la utopía por la transformación operativa de las relaciones interhumanas como arte de post-producción. Relaciones interhumanas que se reducen, según sus críticos, a encuentros prefabricados que responden a las estructuras tradicionales del poder en el arte y que están condicionadas por la corriente principal, a la que Nicolas Bourriaud pertenece. Las implicaciones de las prácticas artísticas de orden social y el contexto histórico en el que se dan los procesos de agenciamiento del arte no reposan en ideales desde los que la condición de encuentro, de “estar juntos”, sea suficiente. Es más, tales comportamientos proponen el disenso y no siempre constituyen una situación “microtópica”, dado que se pueden dar entre personas que pueden no tener nada en común.

La posición crítica ante la estética relacional pertenece a la misma Claire Bishop y aparece en el ensayo “*Antagonismo y Estética Relacional*”. Según Bishop (2004), el fundamento de sus ideas se puede rastrear en los sociólogos Ernesto Laclau y Chantal Mouffe con quienes afirma que la propuesta, por demás formalista, del arte relacional de Bourriaud no es realmente democrática, en la medida que desconoce que la existencia de una democracia se funda en su carácter pluralista y en los conflictos. Ahora bien, estas distancias con la teoría estética relacional no determinan una exclusión analítica, sino que señalan la necesidad de realizar una re-lectura y una apropiación diferente de tales postulados hacia una construcción teórica del arte que incluye otras formas estructurales, societales como la del antagonismo.

Bishop también propone en el texto *Participation. Documents of contemporary art* un acercamiento a las prácticas artísticas con implicaciones sociales desde el análisis de las reflexiones que, al respecto, desarrolla Walter Benjamin, quien es, según Bishop, uno de los primeros escritores que se ocupan teóricamente del estatus político del arte y de la relación entre obra y sociedad. La autora identifica la manera en la que Benjamin argumentó que al juzgar lo político de las obras no se debe mirar a los artistas y sus simpatías ideológicas, sino la posición que ocupa su trabajo en un contexto social y cómo la obra se convierte en un dispositivo o estrategia que permite que los espectadores se involucren en los procesos de producción. El pensador de izquierda alemán afirmó que “este aparato es mejor si más consumidores pueden convertirse en productores, es decir, más lectores o espectadores en colaboradores” (Benjamin, 1998, p.103). Este autor usa como ejemplo la propuesta del dramaturgo alemán Bertolt Brecht: su teatro abandona las largas y complejas tramas, en favor de situaciones que interrumpen la narración a través de un elemento perturbador como, por ejemplo, el canto. La técnica de montaje y yuxtaposición desarrollada por él, permite a las audiencias romper su identificación con el protagonista en el escenario y ser incitados a la crítica desde la distancia. En lugar de presentar la ilusión de la acción en el escenario y generar sentimiento en el público, el teatro brechtiano mueve al espectador y lo incita a la acción¹ (Bishop, 2006). Este ejemplo data de 1934 y muestra cómo las conexiones e interacciones humanas implican en sí mismas una condición política, puesto que modifican o alteran la estructura social y el contexto en el que se instalan. En esa medida, no solo producen acuerdos, sino también posturas contrarias, debate y contradicción al hacer que una comunidad de diferentes personas haga parte de la obra, ya sea desde una postura crítica motivada o desde la acción real y concreta, es decir, desde la coproducción de la situación artística misma.

Los comportamientos artísticos societales de orden antagónicos, como los propuestos por Bishop, se vinculan de forma estrecha con la noción de liminalidad desarrollada en 1969 por Arnold Van Gennep en su libro *Rituales de paso* y, más adelante, por Víctor Turner en textos como *El proceso ritual. Estructura y antiestructura* de 1988.

¹ Con base en la traducción libre realizada por Juan José Cadavid del texto: Bishop, C. (2006). *Participation Documents of contemporary art*. Italia: Whitechapel and The MIT Press. (p.11)

Estos indican el estado de expansión y ambigüedad que caracteriza a tales comportamientos, que no pueden ubicarse al interior de las estructuras institucionales, pero tampoco por fuera de ellas. Constituyen prácticas reconocidas como artísticas que surgen de comportamientos anti-estructura y anti-jerarquía de la institución arte, y que desembocan en una eclosión de espacios independientes y alternativos. La idea de liminalidad plantea una dinámica ritual al interior de las estructuras sociales. Desde ella es posible, a partir de la interrelación social, la configuración de lo que Turner (1988) llama *communitas*. Concepto que puede entenderse como la proyección ideal de una cultura. Tal dinámica se desarrolla en tres etapas: la primera es la de separación, en la que se plantea el apartamiento de una práctica o de un individuo hacia un espacio social diferente del regido por el orden social hegemónico, es la pérdida del lugar social; la segunda es la etapa marginal o el limen que implica un transitar, la ubicación en un umbral que no es un lugar externo a la sociedad establecida, pero tampoco la estructura; la tercera es de reintegración a la estructura social. Los comportamientos artísticos societales pueden, como se ha dicho, ubicarse, entonces, en la etapa intermedia del proceso anteriormente descrito, pues en ella el arte se hace consciente de sí mismo y se aleja de las normas y leyes creadas por las instituciones que lo consideran como un sistema homogéneo que se auto-genera.

Es importante atender y entender que “la tarea del arte no es darle un relato a la sociedad para su diversidad, sino valorizar lo inminente donde el disenso es posible” (Canclini, 2010, p. 251). Estas maneras del arte son posibles gracias a que, aunque su carácter es indefinido y permite el desvanecimiento de las fronteras entre ficción y realidad, mantienen cierta autonomía. Por lo tanto, puede decirse que el arte conceptual y sus expresiones societales plantean una revuelta estética y esto implica que las manifestaciones liminales comportan una condición simultánea de marginalidad y dependencia. Una posición ambigua frente a las instituciones artísticas establecidas, puesto que no se sitúan en un lugar de separación completa, sino que construye una posición social de orden inferior desde la cual se hace posible producir una oposición al poder político y social ejercido por las instituciones superiores y producir, desde el antagonismo, situaciones utópicas con las que es posible intervenir artísticamente en la acción social de la comunidad. El arte es, entonces, un “motor

poderoso para reimaginar el estado de las cosas, para expresar e informar la cultura como un estado de transformación” (Larsen, 2009, p. 38), en el momento mismo del cambio en el que las expresiones sociales del arte producen una fuerza que da forma a la realidad.

Estos ajustes plantean un desplazamiento del enfoque centrado en la obra de arte y, por lo tanto, del análisis formalista de las mismas, hacia aspectos menos explorados de la acción artística en contexto social como la mediación, la curaduría y las formas de relación con el público. Estos focos permiten acotar analíticamente la investigación y hacen factible abarcar un periodo de tiempo dentro del cual se puede ubicar el surgimiento y el desarrollo de un arte contemporáneo local. Esto permite generar un desplazamiento artístico hacia el contexto social desde las prácticas propuestas por el grupo nadaísta y el artista Amílcar Osorio, uno de sus fundadores, puesto que ellos realizaron aportes significativos tanto en la literatura como en las artes visuales.

Comportamientos artísticos e implicaciones políticas

Las diferentes prácticas que determinan comportamientos artísticos sociales, es decir, modos de creación del arte con implicaciones contextuales y relacionales de orden conceptual, objetual y no-objetual-, superan, en Latinoamérica, según Luis Camnitzer, la visión formalista que en principio se desprendía de tales comportamientos, politizándose. Los márgenes disciplinares mediante los cuales se definían límites y responsabilidades claramente demarcadas entre lo artístico y lo político fueron enunciados así: “la responsabilidad política es algo más que la mera reacción ante la injusticia y el sentimiento por una causa; es una acción planeada en función de sus resultados. Puede que la conciencia política sea un deber de todos; pero el saber hacer política es algo propio del político” (Kaprow, 1964, p. 50).



Imagen 05: Dennis Hopper. Fluids, happening de Allan Kaprow. Beverly Hills, octubre de 1963. Tony Shafrezi Gallery, New York. Obra derivada

Sin embargo, en Latinoamérica los comportamientos de orden relacional como los happenings, que con Kaprow en Europa ampliaron el panorama perceptivo y mediático de su tiempo al producir una expresión formal en tanto coreografía o composición realizada a partir de los cuerpos, no solo adquieren una mayor repercusión política, sino que en ellos se desdibujan los límites disciplinares, pues los artistas en estos países se interesaron profundamente por temas sociales e hicieron énfasis en el contenido más que en la formulación

artística, de tal forma que “solo fue una cuestión de tiempo que la estrategia política fuera afectada por el arte tanto como el arte por la estrategia política” (Camnitzer, 2009, p. 84). La guerra, la represión, las dictaduras, la exclusión de las minorías y la desigualdad económica en esta región son factores que determinaron la politización del arte y la incorporación de formas vinculadas con lo societal.

En este texto, se nombran como societales los comportamientos artísticos que no solo se dan en el contexto social, sino los que se instalan en sus estructuras o las modifican, haciéndolas parte de la propuesta estética misma ya sea en términos de encuentro o de disenso. Y, a pesar de que provienen de la teoría del arte contemporáneo, los rasgos que hemos expuesto se aplican a diferentes prácticas y actividades del pasado, por vía de la conexión que tienen con la neovanguardia. Acciones y procedimientos que, según Bouriaud (2008), forman un mundo relacional, un intersticio social, que se actualiza y reconcilia con el mundo del arte, esto es, desde las formas de la conexión social, la subversión y el activismo. El concepto societal puede ser entendido desde la teoría de Talcott Parsons (1968), quien propone que esta idea engloba los subsistemas sociales de orden cultural, político y económico, permitiendo la integración de estas estructuras para formar un sistema social que, al regularse normativamente, posibilita la existencia de una cohesión y, por lo tanto, de una red de interconexión entre subsistemas diferentes. Esto está relacionado con la propuesta de sistemas de Niklas Luhmann (2005) que evidencia diferencias entre sistemas sociales y sistemas societales. Aquí el término societal implica un carácter más general e interconectado, al ser una dinámica articuladora en la que diferentes manifestaciones se enlazan de manera sistémica y estructural. Esta condición societal de los comportamientos artísticos de los que se ocupa este estudio plantea una relación con los subsistemas que este concepto integra, esto es, que las prácticas artísticas que de ellos se desprenden tienen implicaciones políticas, culturales y económicas.

Algunos colectivos artísticos latinoamericanos han sido reconocidos por sus prácticas politizadas. En 1968, Tucumán Arde en Argentina demandando un arte revolucionario, uno que modificara por completo la estructura social, un arte que se fundiera con las luchas revolucionarias en contra de la opresión. Para ellos, el arte debía producir resultados similares a las acciones políticas en un estrato

cultural más estructural y duradero. Por esta razón, sus estrategias artísticas procuraban generar experiencias estéticas a través de instalaciones y happenings desde los que la relación de las propuestas artísticas-políticas se hacía vivencial. Más adelante, en la década de los setenta, aparecieron nuevos grupos conceptuales y de arte en contexto social en los que se evidencia el carácter político de sus propuestas. Se destaca al Grupo Pentágono y el colectivo No-Grupo de México, Tribu-no y CADA en Chile y Eps Huayco en Perú. En Colombia, a principios de los años sesenta aparece el grupo nadaísta, un colectivo que fusionó propuestas literarias con arte en contexto social. Sus prácticas politizadas inauguran en el contexto del arte nacional lo que en este estudio se ha denominado un comportamiento artístico societal.

El contexto en el que se forman los integrantes del Nadaísmo no es tranquilo, de paz, equidad y estabilidad, sino violento en el que liberales y conservadores se disputan el poder. Lleras, Turbay, Santos; Gaitán y Ospina eran los líderes políticos de tales confrontaciones. En 1947, el presidente Mariano Ospina activó formas de represión fascistas copiadas de la organización de derecha nacionalista española con el objetivo de acabar con la oposición, pero tal estrategia opresiva fortaleció la figura caudillista de Jorge Eliécer Gaitán, quien se consolidó como un líder capaz de generar un cambio. Dicho fortalecimiento popular tendrá como respuesta el asesinato del líder. En 1948, tras la muerte de este político, inicia el periodo conocido como La Violencia. Junto a la represión aparece también el control de la información y el control a la educación y, con estos, la prohibición de la lectura de autores como Rousseau y Dostoievski, entre otros. Esta situación deriva en que Colombia se convirtiera en un país atrasado en el que las manifestaciones artísticas y literarias avanzadas fueran escasas y respondieron a una tradición conservadora, condición fundamental para el surgimiento de los planteamientos críticos revolucionarios de los nadaístas. Gonzalo Arango diría refiriéndose al asesinato del caudillo: “si Gaitán no hubiera muerto, yo no sería hoy Gonzalo Arango” (Arbeláez, 1974, p. 59). En los años 50 Colombia fue gobernada por el dictador General Rojas Pinilla. Después de su derrocamiento en 1957 se instaló en el país el sistema de alternancia o rotación del poder conocido como Frente Nacional. Un año después, el 20 de junio de 1958, en la ciudad de Medellín se publicó el primer Manifiesto Nadaísta. En la década de los cua-

renta, se consolidó la tendencia expresionista que se evidenciaba ya, de forma tímida, en la obra de Pedro Nel Gómez. Las manifestaciones más fuertes y representativas de la época seguían siendo pictóricas y escultóricas.



Imagen 05: La caída de Rojas Pinilla. Bogotá 10 de mayo de 1957. Obra derivada

Una de las grandes transgresoras del momento fue Débora Arango, la pintora antioqueña que denunció, de una forma descarnada a través de óleos y acuarelas, las condiciones de discriminación y explotación sexual de las mujeres. En esta época también aparece en la escena artística el pintor y escultor Eduardo Ramírez Villamizar, quien fue uno de los precursores de la abstracción geométrica en Colombia. Artistas como Enrique Grau, Alejandro Obregón y Edgar Negret empezaban a participar en exposiciones nacionales y, en general, las dinámicas artísticas revolucionarias eran limitadas, el academismo y el virtuosismo seguían siendo las condiciones valorativas por excelencia para juzgar la calidad y validez de una obra de arte. En términos literarios, la Revista *Mito*, creada en 1955, movilizaría la escena y publicaría trabajos de escritores latinoamericanos como Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Carlos Drummond de Andrade, Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, Luis Cardoza y Aragón, Octavio Paz y de colombianos como Gabriel García Márquez, Manuel Zapata Olivella, Pedro Gómez Valderrama, Germán Arciniegas. La revista funcionó hasta 1962 y publicó cuarenta y dos números. Sin embargo, los violentos enfrentamientos políticos de esos tiempos eclipsaban el acontecer cultural y evitaron que este se desarrollara y visibilizara con mayor fuerza.

La América Latina de los años entre 1945 y 1959 es testigo de las luchas y el triunfo de la revolución comunista en Cuba, gesta que se transformó en una alternativa a imitar por sectores políticos, sindicales y artísticos de toda Latinoamérica. Estos grupos sociales vieron en el modelo socialista una posible solución a los problemas de abusos de poder, desigualdad y pobreza, entendiéndose como una vía diferente al sistema político impuesto por Estados Unidos que apoyó la ideología de derecha y fomentó dictaduras militares en todo el continente.

El pensamiento nadaísta es influenciado por Mallarmé, Sartre, Marx, Breton, Kierkegaard y por Kafka. Consideró que si las ideas de orden social con las que tenían una profunda afinidad triunfaron en Cuba y el Che Guevara y Fidel Castro habían logrado hacer la revolución en el patio trasero del imperio capitalista, una revuelta poética, estética, social y política también era posible en Colombia. Para lograr su objetivo, el grupo activaría una estrategia estética de escándalo y desorden:

La lucha será desigual considerando el poder concentrado de que disponen nuestros enemigos: la economía del país, las universidades, la religión, la prensa y demás vehículos de expresión del pensamiento. Y además la deprimente ignorancia del pueblo colombiano y su reverente credulidad a los mitos que lo sumen en un lastimoso oscurantismo [...] Ante empresa de tan grandes proporciones, renunciamos a destruir el orden establecido. Somos impotentes. La aspiración del Nadaísmo es desacreditar ese orden (Arango, 1958, p 12).

Esta declaración, además de reafirmar el carácter político del movimiento, advierte la visión pesimista frente a sus metas haciendo de la imposibilidad de triunfo o de la condena al fracaso una estrategia discursiva y un arma revolucionaria. La transformación de una economía determinada por unos pocos industriales y latifundistas, la destrucción del saber universitario determinado por el estado opresor y la iglesia católica, la abolición de toda creencia religiosa que sume al pueblo en la ignorancia y la culpa y el descrédito de la prensa y los demás vehículos de expresión del pensamiento manipulados por el gobierno corrupto, configuran la meta utópica de esta revolución poética y artística. Meta claramente inalcanzable en términos prácticos, pero que los nadaístas consideraban válida en

tanto ellos podían instalar, desde el arte, una forma de pensamiento y una sensibilidad estética que erosionara el orden establecido.

Si bien la producción artística, tanto literaria como plástica y de acción de los nadaístas, respondió a un contexto social y político convulsionado, ésta no llegó a extremos violentos y su compromiso político no fue tan radical como el que evidenciaron otros movimientos latinoamericanos. La moderación de las acciones políticas nadaístas, que como grupo intelectual no se vinculó decididamente con movimientos obreros, sindicatos y asociaciones de oposición, influyó en el olvido histórico del movimiento desde una perspectiva revolucionaria. En Argentina, por el contrario, el surgimiento de un nuevo tipo de artista intelectual y de horizonte estético en función de un objetivo revolucionario social, se dio gracias a la determinada acción política de los artistas en los años sesenta, prácticas artísticas que en 1968 desembocaron en la muestra Tucumán arde durante la dictadura militar.

El caso argentino, analizado por Andrea Giunta, permite además comprender cómo el concepto de vanguardia se instala con matices particulares en Latinoamérica. La autora sitúa un punto de partida para este concepto con matices diferentes al planteado por Peter Bürger. Para Giunta el fenómeno de la vanguardia es de carácter localizado, su accionar contingente y su forma relacional (Giunta, 2001). En su libro *Vanguardia, Internacionalismo y Política (Arte argentino en los años sesenta)* analiza obras consideradas como de vanguardia tales como *La Menesunda* de Minujin y Santantonín o *La Civilización Occidental y Cristiana* de León Ferrari, evidenciando como el presupuesto del contra-institucionalismo adquiere un espesor diferente y, más que un concepto filosófico, la palabra vanguardia adquiere una dimensión práctica cultural en la que la obra de arte es una producción contingente y reaccionaria de orden social. Las implicaciones de tal concepción del arte en los sesenta en Argentina, desembocaron en una estética capaz de producir obras artísticas-políticas colectivas que se articulaban con el programa de oposición de las centrales obreras.

En Colombia, los nadaístas eligieron la vía del pesimismo y la desolación como forma de reacción política y no la acción hostil; sus estrategias se centraban en la ironía, el sarcasmo, la dislocación y re significación simbólica, la lúdica y destrucción retórica de los presu-

puestos y las tradiciones políticas y culturales. La nada parecía ser la única salida y desde ella fue posible movilizar críticamente a una parte de la sociedad del país.

A pesar de las diferencias entre las acciones revolucionarias del arte de los años sesenta en Argentina y en Colombia, se puede decir que los presupuestos coinciden en tanto “lo prioritario era tener un arte de vanguardia. Para intervenir en la escena internacional era necesario presentarse con un arte distinto de aquel que se ofrecía en los repertorios de los principales centros culturales; un arte, al mismo tiempo, actualizado [...] el proyecto fue bastante indefinido en términos de imágenes. Se trataba de ofrecer todo lo que parecía nuevo y, preferentemente realizado por jóvenes” (Giunta, 2001, p. 34). La idea era que todas las expresiones que surgieran fueran de carácter experimental y se anticiparon a lo que se hacía en los centros tradicionales de arte. La vanguardia latinoamericana incluyó sus expresiones colombianas, instrumentalizaron algunos rasgos propios de la definición de vanguardia de Bürger, tales como la separación entre ficción y praxis, y entre artefacto y objeto de uso, pero superaron los límites establecidos por este teórico, sumergiéndose en búsquedas que los llevó a preguntarse por la función del arte en la sociedad y a la conclusión de la necesidad de vincular la creación artística con la política.

Revolución y anti-arte
en el Nadaísmo

03

CAPÍTULO TRES

Revolución y anti-arte en el Nadaísmo

En este apartado se realiza una relectura del *Primer Manifiesto Nadaísta* (1958) y de otros textos y poemas nadaístas que invitan a la reinención de los comportamientos del campo artístico general y que configuran un precedente de las prácticas artísticas conceptuales y de acción social que se introducen en el contexto artístico local a partir de la década de los setenta. Los planteamientos fundacionales del Nadaísmo fueron escritos por Gonzalo Arango en el *Primer Manifiesto Nadaísta*. Estos pueden entenderse de manera amplia, más allá de los límites de la literatura, es decir, desde esferas o ámbitos generales de la cultura y el arte. Por esta razón, entender el Nadaísmo solo desde la poesía es reducir un planteamiento revolucionario, anti-arte, sin dogmas ni restricciones a una categoría o forma expresiva concreta de la cultura. Si bien este es el camino que han recorrido los estudios de este movimiento, aquí se opta por abrir la consideración a otras perspectivas. Esto se hace evidente en la primera parte del manifiesto:

Nosotros no queremos trabajar sobre lo definitivo. El Nadaísmo nace sin sistemas fijos y sin dogmas. Es una libertad abierta a las posibilidades de la cultura colombiana, con un mínimo de presupuestos de lucha que evolucionarán con el tiempo hacia una estimación valorativa del hombre, una forma de belleza nueva, y una aspiración sin idealismos románticos ni metafísicos hacia una sociedad evolucionada en el orden cultural y artístico” (Arango, 1958, p. 1).

Conscientes de los incipientes avances en términos artísticos de la sociedad colombiana, conocedores de la historia y las propuestas realizadas por los movimientos de vanguardia y de posvanguardia que, primero en Europa y después en Norteamérica, transformaron la escena del arte, e interesados en las propuestas conceptualistas latinoamericanas que se venían gestando en diferentes países como reacción a ejercicios autoritarios del poder político, el grupo nadaísta desarrolló un comportamiento artístico fundado en prácticas híbridas que tenía como objetivo la actualización cultural y artística

del país y la instalación de un pensamiento revolucionario que desgasta las bases religiosas y políticas en la Colombia de la violencia partidista y del Frente Nacional.

Para tejer tales relaciones y entender los efectos de un movimiento principalmente literario en las artes visuales es importante revisar la concepción de “artista” que los nadaístas plantearon. Su visión propone un artista humano que se aleja de la representación del genio creador, ubicándolo entre los mortales. Un personaje que vive la cotidianidad y que, desde sus experiencias, produce visiones alternativas de la realidad, es decir, a partir de “esfuerzos conscientes de creación mediante intuiciones emocionales o experiencias de la historia del pensamiento” (Arango, 1958, p. 2). Esta propuesta plantea una concepción del artista diferente a la moderna, pues este ya no convierte con su firma —como Midas en oro—, a cualquier cosa en arte. Para el Nadaísmo, los artistas ya no son esos seres dotados de poderes extraordinarios, desprendidos de toda atadura mundana, sino aquellos capaces de conectar su trabajo poético y su sensibilidad estética con la vida cotidiana y, desde ella, interrogar las formas políticas, sociales y culturales del hombre. Artistas que buscan, como lo hicieron otrora los futuristas, dadaístas, surrealistas y situacionistas, rebelarse ante las dinámicas urbanas capitalistas modernas centradas en la producción y el consumo.

Los artistas dejaron de ser seres con poderes especiales y se convirtieron en personas comunes, habitantes de las ciudades, activistas sociales que se rebelaron contra las estructuras e instituciones que contenían, violentaron y limitaron su cotidianidad. Y, de nuevo en coincidencia con los situacionistas, se alzaron en contra de una modernidad —tardía en Colombia— para poder aprender a vivir, no desde la creación tradicional que aleja al arte de la vida, sino creando un arte del vivir, un comportamiento que les permitiría asumir la cotidianidad como espacio estético susceptible de modelar artísticamente, esto es, produciendo lo que Bourriaud (1999) llamaría “las formas de la vida”. El modelo de artista y de práctica artística nadaísta que surge en la ciudad de Medellín a finales de los años cincuenta y se consolida en la década de los sesenta plantea, “una revolución en la forma y en el contenido del orden espiritual imperante en Colombia. Para la juventud es un estado esquizofrénico-consciente contra los estados pasivos del espíritu y la cultura”

(Arango, 1958, p. 1), de tal forma que los artistas no podían sustraerse a la construcción de una cultura urbana desde la que se afectaron los fenómenos y manifestaciones culturales. Esta conexión generó comportamientos contemporáneos que se oponían a las posturas conservadoras de momento, a concepciones que aislaban a la provincia de Medellín del mundo.

La relación del Nadaísmo con la visión del movimiento vanguardista la Internacional Situacionista que, a finales de los cincuenta y durante los años sesenta, planteó una revolución en contra de las formas de ordenamiento social moderno que propusieron los urbanistas de la posguerra europea es más que pura coincidencia, aunque no por esto se da en términos de correspondencia. Los diferentes establecimientos e instituciones políticas, sociales y culturales se convirtieron, tanto en la Europa de los Situacionistas como en la Colombia nadaísta, en los objetivos de una rebelión artística que procuró deconstruir los presupuestos estéticos hegemónicos del momento, en palabras de Arango “una rebelión contra las leyes y las formas tradicionales, contra los preceptos estéticos y escolásticos que se han venido disputando infructuosamente la verdad y la definición de la belleza” (Arango, 1958, p. 3). Estas revoluciones alteraron la relación estética con el arte y en sus discursos se pueden dilucidar rutas en las que el objeto artístico se diluye y la creación conceptual toma fuerza. Enunciados situacionistas como “el arte puede dejar de ser una interpretación de las sensaciones y convertirse en una creación inmediata de sensaciones más evolucionadas. El problema es cómo producirnos a nosotros mismos, y no objetos que nos esclavicen” (Clarke, Gray, 2007, p. 21), dan cuenta, en otro contexto, de tal proyección. El objetivo central de Debora y de los situacionistas fue el de crear una civilización diferente, renovada, como la que soñaron también en Colombia los nadaístas. El doctor en antropología social Carlos Granés se refiere a los objetivos planteados por Debora aseverando que:

Había llegado el momento de la acción, de la transformación activa de la vida y del entorno, de la búsqueda de nuevas formas de ser y de existir (...) el problema era que la sociedad burguesa limitaba el margen de elección. Las libertades formales eran muy poca cosa cuando lo que se quería era cambiar la forma de vivir. Raymond Aron ya había advertido en 1963 sobre la imposibilidad de los intelectuales de izquierda para

concebir la liberación humana en una sociedad opulenta. Para ellos, la cuestión no era la igualdad ante la ley o la inviolabilidad de su conciencia y su derecho a expresarse, sino la libertad positiva, la herramienta que les permitiría a los jóvenes vencer la alienación, reencontrarse con las necesidades inherentes al ser humano y vivir de acuerdo a ellas. Por eso debían prestar atención a los “momentos” que constituían la vida cotidiana y no a las estructuras profundas de la sociedad; es decir, la atención debía dirigirse a los instantes que, como en el amor o la revolución, rompían las certezas, lo previsible y lo acostumbrado y elevaban a quienes los vivían a estados de plena libertad (Granés, 2011, p. 190).

Esta premisa situacionista es también un llamado nadaísta que, influenciado por los movimientos revolucionarios que se gestaban en toda Latinoamérica y reaccionando a un contexto político local convulsionado, invitaba a los movimientos artísticos alternativos a la movilización que, arrinconados por el acontecer político, o a su servicio, no se habían desarrollado y seguían sujetos a una tradición estética que respondía a las estructuras burguesas y a las clases dirigentes del país.

En Colombia, la revuelta nadaísta intentó movilizar la anquilosada escena artística sacudiendo las estructuras sociales, intelectuales y académicas que consideraban retrógradas. Coincidiendo también con los surrealistas, los nadaístas intentaron construir las bases para una expresión artística renovadora. Pero el punto de comparación más fuerte y la influencia más marcada es la del Dadá, movimiento que, a principios del siglo xx, pretendió que las reacciones de la gente en una experiencia artística se integrarían a la propuesta y que pasarán a ser ya no respuestas, sino parte de la acción. La diversión, la exaltación y la euforia permanente se opusieron a la capacidad de depravación y violencia humana, y en forma de *soirée*, de manera irónica, demandaban “no más pintores, no más literatos, no más músicos, no más escultores, religiones, republicanos, monárquicos, imperialistas, anarquistas, socialistas, bolcheviques, políticos, proletarios, demócratas, burgueses, aristócratas, policía, patrias. En fin, basta de todas estas imbecilidades. No más nada, nada, nada” (Arp citado por Granés, 2011, p. 41). Demandas y denuncias que el Nadaísmo en el contexto colombiano también asume desde una visión negativa de la realidad del momento, intentando generar reacciones

desde propuestas poéticas y artísticas que se expresaron en la cotidianidad de una ciudad que aún hoy no ha reconocido las consecuencias culturales de tal producción.

Con respecto a los movimientos que influyeron en el accionar y la producción del grupo nadaísta, Arango hace claridades en el texto mismo del manifiesto declarando en el apartado vi que “el movimiento Nadaísta no es una imitación foránea de escuelas literarias o revoluciones estéticas anteriores. No sigue modelos europeos. Él hunde sus raíces en el hombre, en la sociedad y en la cultura colombiana [...] seguramente una revolución se parece a otra en sus principios, en sus métodos y en sus fines, y se inspira en causas semejantes que condicionan el in-surgimiento de un espíritu nuevo, sobre los despojos decadentes de viejas formas de Ser y de Cultura” (Arango, 1958, p. 6). Tales consideraciones no niegan las influencias, sino que más bien las reafirman al nombrarlas, posibilitando entender cómo las neovanguardias o vanguardias artísticas tardías encuentran en el contexto colombiano una nueva manera de aparecer y producir comportamientos estéticos renovados e imbricados, pero, al mismo tiempo, propios y particulares de la cultura en la que surgen. Puede decirse que estas manifestaciones estéticas no pretendían ser o evocar los movimientos de la vanguardia histórica ni de sus versiones tardías, sino que plantearon una revisión desde la distancia temporal y geográfica de dichas propuestas para, desde esa exploración, crear nuevas expresiones en el campo artístico.

Las revisiones a las vanguardias y posvanguardias, declaradas o no, afectan el tono y la estructura misma del texto. En un aparte del enunciado sobre la imagen nadaísta, Arango declara que todo artista está relacionado con:

“Las casas ardiendo bajo la lluvia de Tarkovki, los susurros en la oscuridad de Victor Erice, los espejos de la muerte de Orfeo de Cocteaulos paisajes desolados de Herzog y Hopper, las escenas apolíticas de El Bosco, los instantes detenidos por Vermeer o por George Segal, los aceros doblados y oxidados de Chilida, el frío de los cuadros de Hans Bellmer. Son nadaístas los ojos vacíos de los cuadros de Modigliani, los ojos cortados por Buñuel en Un perro andaluz, los ojos sin fondo de las Vacas de Medem, los ojos cerrados de Maya Deren en Meshes of the Afternoon, los ojos asimétricos en Persona de Bergman, los

ojos perdidos de la Juana de Arco de Dreyer, los ojos que lloran rímel en la madre y la puta de Jean Eustache, los ojos de la Melancolía de Dürer, los ojos ausentes de las mujeres pintadas por Klimt, los ojos tubulares de la mujer tambaleante de Max Ernst, el ojo que “como un globo extraño se dirige al infinito” de Odilon Rendon... (Arango, 1958, p. 3).

Estas comparaciones dan cuenta, no sólo del conocimiento de la historia del arte, sino también, de una inclinación y dirección particular que termina enfatizando y valorando de manera positiva la relación del nadaísmo con formas artísticas surrealistas que parecen ser resaltadas por Gonzalo Arango. Con la música, los personajes citados aluden a los sonidos experimentales e industriales, se nombra a Schönberg, Gerhard, Cage y a Lou Reed, un poeta y cantante quien colaboró con Andy Warhol en distintos proyectos artísticos, como referentes del nadaísmo en tanto crearon un sonido que buscó estructurar el ruido y por lo tanto a la nada.

Los referentes literarios incluyen a Vicente Huidobro, quien trabajó con André Breton en la revista Nord-Sud y mantuvo relaciones con Modigliani, Picabia, Ernst y Juan Gris. En relación con la propuesta de Huidobro, los nadaístas declararon la inexistencia de un estilo general del movimiento afirmando que: “una idea nadaísta conducirá inevitablemente a un estilo extremo y personal, sea minimalista o ruidista” (Arango, 1958, p. 4). Para ejemplarizar la no existencia de un marco estilístico, en el manifiesto, se afirma que las formas literarias nadaístas pueden ser tan dinámicas y estruendosas como los modos de creación de los futuristas o tan apacibles y silenciosas como las formas poéticas del haiku.

En la parte final del manifiesto se construye una suerte de collage filosófico, en el que se extraen y conjugan algunas ideas de pensadores como Nietzsche, Descartes, Kant, Schopenhauer, Hegel y Spinoza. Estos cortos y superficiales acercamientos no dan cuenta de un constructo ideológico, sino más bien de una forma de construcción estética basada en el fragmento, el azar y la arbitrariedad, características propias de la propuesta artística negativa del Nadaísmo.

El arte negativo se define por los nadaístas como la posibilidad de entender que el lado positivo del grupo era la negación del orden espiritual imperante en Colombia, particularmente en el arte y la cultura, negando también su vinculación como movimiento dogmáti-

co. Según Gonzalo Arango, en una entrevista que concedió al diario *El Tiempo* el 10 de julio de 1993, los nadaístas excluyen de su práctica artística valores como “la polémica, la dialéctica, la lógica, el ritmo, la rima, la belleza en todas sus manifestaciones, el sentimiento, la razón y todo lo decorativo y esencial que se le pueda quitar hasta que el poema quede reducido a la nada”. Lo negativo en el nadaísmo está relacionado con su pretensión de no vinculación a canon alguno y con su tendencia destructiva y autodestructiva, la cual entendían como estrategia estética.



Imagen 07: Gonzalo Arango derrumbando con la fuerza de Sansón las columnas del capitolio. Este gesto performativo simboliza la intención nadaísta de acabar con la institucionalidad. La foto hace parte de un reportaje sobre los nadaístas que la revista *O’Cruzeiro* de Brasil realizó en 1960. Obra derivada.

Refiriéndose a la condición negativa del Nadaísmo y reforzando la estrategia de su propia negación como alternativa artística y postura revolucionaria, Alberto Aguirre, editor y amigo de Gonzalo Arango, dice haberlos sufrido en la Librería Aguirre de Medellín:

El grupito tenía la psicología del vago, el cinismo del vago, que se puede tomar, visto desde hoy, como un bohemio intelectual. Pero no, eran vagos. (...) La de los Nadaístas fue una generación que mostró una tremenda incultura. No leían. (...) En realidad no leían. Ellos no hacían sino beber y fumar marihuana. Bebían mucho en el Metropol. Tomaban mucho trago, trasnochaban y dormían todo el día. No había realmente una tertulia intelectual, entre ellos o con ellos. Su obra literaria es solitaria. Del Nadaísmo quedan pocas cosas (Aguirre, 23 de octubre de 1993. Una figurita endeble. *Dominical de El Colombiano*, p. falta página).

Las formas del arte del Nadaísmo, su relación con las realidades cotidianas, los cruces realizados entre literatura, performance e imagen y sus posturas políticas, influyeron en artistas de generaciones posteriores como Miguel Ángel Rojas, Bernardo Salcedo, María Fernanda Cardoso, María Teresa Hincapié, Álvaro Barrios, Antonio Caro, Adolfo Bernal, entre otros, que continuaron de manera revoltosa e irreverente rebelándose frente a otras situaciones como la mercantilización de la vida o la sobrevaloración de una economía en crisis y las lógicas productivistas de habitar las ciudades. Desde tales revueltas produjeron una desmaterialización del arte al priorizar los contenidos sobre las formas y enfatizar en las ideas y los significados que el arte produce a partir de la relación con un contexto social que obliga a los artistas a tomar posiciones a través de formas expresivas, medios y materiales no convencionales. De la misma manera, favorecieron estrategias de creación y recepción artística colectivas. Tal incidencia da cuenta del valor estético de la propuesta nadaísta y de la inserción de sus actuaciones en el campo de las artes visuales. El influjo de este grupo de poetas y artistas es reconocible de manera directa en el autoproclamado pintor nadaísta Álvaro Barrios, pero las temáticas de la cultura marginal en Rojas, el sarcasmo y la desmaterialización de la obra de arte en Salcedo, la relación con la memoria y la muerte de Cardoso, lo efímero de las poéticas performances de Hincapié y las relaciones con la palabra escrita y su tensión como elemento visual en la producción de Caro y Bernal, son un testimonio no nombrado de la fuerza y de la influencia no reconocida de la propuesta estética nadaísta de la década de los sesenta.

La renovadora e influyente propuesta de los nadaístas se funda en las conexiones que produjo entre distintas formas expresivas y modos de creación que, tal como escribe Harold Alvarado Tenorio, eran evidentes en Amílkar-U, para quien “pintura y poesía eran los otros extremos de la armonía, porque si la música es análoga a la poesía en sus emociones cantadas y rimadas, la pintura, la música y la poesía lo son en acordes y armonías del color. Quien no se inclina hacia la música y la pintura no podrá ser un auténtico poeta” (Alvarado, 2010, p. 97). La disolución de los límites entre las disciplinas artísticas constituye uno de los aportes más relevantes —si no el más importante— de los comportamientos artísticos nadaístas al arte de su momento y a las prácticas posteriores en Colombia. Aporte que no pierde fuerza porque las acciones estéticas emprendidas por este

grupo no fueran comprendidas como valiosas y aún continúen siendo subvaloradas en términos de artes expandidas, híbridas y multidisciplinarias.

Las acciones escandalosas de algunos nadaístas generaron una fuerte oposición. La crítica desestimó la producción literaria y desconoció o ignoró su propuesta conceptual, en términos de arte visual. Las acciones producidas en el espacio público fueron reducidas al absurdo por sus detractores. Cobo Borda desestimó las performances del grupo que, en ocasiones, según sus palabras, “fue[ron] singularmente creativo[s] y en otras completamente errático[s]” (Cobo, 1988, p. 185). Este autor, poeta, periodista y diplomático los califica como intrascendentes en el ámbito literario y juzga sus propuestas artísticas en el contexto social como simples actos de exhibición y escándalo. Sus ataques fueron respaldados por personajes como Germán Arciniegas, quien se referiría a la rebeldía cultural del grupo como “un producto natural de una época pervertida. Época de culturas dirigidas por analfabetos. Entre nosotros es la consecuencia inmediata de las dictaduras” (Arciniegas, 1958, s.p.). Mejía Vallejo también fue un duro contradictor del movimiento, lo que hizo que esta visión reduccionista prosperará y evitó que la propuesta de orden conceptual y de acción del grupo fuera reconocida como tal y que el influjo en las artes visuales colombianas pudiera ser entendido. Paradójicamente, las críticas en contra de algunos aspectos o propuestas del movimiento nadaísta provocaron la construcción de un ejercicio intelectual que movilizó ideas. Se asistió a la creación de una dinámica reflexiva, resultante de las revueltas nadaístas, que activaron, desde la oposición, la creación de una red desde la que se empezó a dar lectura a las nuevas prácticas artísticas y literarias en Colombia.

Las acciones públicas de los nadaístas, aquellas actuaciones propias de la vida bohemia, los comportamientos socialmente disonantes y los encuentros en los cafés y bares de la ciudad de Medellín, fueron cercanos a las formas de la *soirée* Dada y acercaron la propuesta poética y literaria del movimiento colombiano a escenarios estéticos en los que el arte y la cotidianidad se fundieron, produciendo así una práctica artística que denominaron “el maravilloso cotidiano”. Se deduce de ello que este grupo de intelectuales poetas y artistas afectó un fragmento de la historia del arte en Colombia y sirvió como enlace entre las manifestaciones pasadas de las vanguardias

artísticas, pues se dejaron contagiar de su espíritu revolucionario y de las nacientes expresiones conceptualistas que sobresaltaba en su época la escena artística latinoamericana.

Al interior del grupo, se pueden identificar dos posturas estéticas, artísticas y políticas contradictorias desde las cuales se le da forma a dos figuras críticas, la del dandy y la del comprometido. Amílcar Osorio encarna la primera y Gonzalo Arango, la segunda. Los dos participan de la bohemia, pero lo hacen con estilos diferentes, ambos actúan como agentes dobles, no son parte de una clase marginal, sino que se excluyen voluntariamente de su contraparte burguesa lo que implica que no son o representan a clase alguna, y esto les permite actuar como mediadores del poder. Baudelaire describió esta dualidad caracterizando al dandi como un agente secreto de su propia clase, uno que podía alentar a la revolución, a la destrucción, al castigo y a la muerte, un personaje que sería feliz, tanto como víctima como verdugo, porque así comprendería la revolución desde sus dos extremos. La ambivalencia en Baudelaire se convirtió en un gesto poético. Lo interesante del caso nadaísta, es que esta no fue la única postura política que habitó al movimiento, en el lado opuesto aparece el comprometido: “junto a Baudelaire hallamos a Courbet. Con ciertas complicaciones esta tipología puede rastrearse hasta nuestros propios días, en un camino en el que tropezaremos con muchos híbridos —André Breton es un ejemplo de preguerra; Marcel Broodthaers, un ejemplo de posguerra—. De hecho, en el arte de posguerra que aspira a la criticidad la posición dominante es la híbrida” (Foster, 2001, p. 123). En el Nadaísmo, Arango representó la versión más dogmática, fuerte, impositiva y finalmente mística, mientras que su opuesto —Amílcar— actuó de forma más dinámica, intelectual, internacional y atea. Tensión estética presente en el arte apropiacionista donde es posible evidenciar un deseo simultáneo por la pasión del compromiso y lo sublime de la frialdad, extremos presentes y definitorios de la propuesta artística del movimiento nadaísta.

Esta contradicción o dualidad estratégica le permitió al movimiento desarrollar prácticas subversivas y situarse en lugares políticamente incorrectos e incómodos en un momento en el que las instituciones actuaban con mano dura en contra de sus contradictores. Estrategia similar a la que Benjamin detectó en Baudelaire, en él funcionaba a manera de empatía con el bien de consumo:

Un procedimiento homeopático por el que pedazos de la cultura de los bienes de consumo se utilizaron para inocular poesía contra la completa infección por el capitalismo mercantil (...). Slorerdijk veía (una ironía de ego apaleado funcionando en el dadá, un procedimiento hiperbólico por el que la degradación del individuo) bajo el capitalismo monopolista fue llevado al punto de un procesamiento paródico (los mejores ejemplos son Hugo Ball en la escritura y Max Ernst en el arte”. Para Slorerdijk esta ironía quínica. se oponía a la razón cínica, pero no son tan distintas entre sí. Por ejemplo, ¿practicaba Warhol la ironía quínica o la razón cínica? Desde luego simuló esquizofrenia como defensa mimética contra las contradictorias demandas de los vanguardistas en la sociedad del espectáculo, pero es difícil distinguir su defensa contra el espectáculo de su identificación con él. En la pintura de simulaciones y la escultura de bienes de consumo esta distinción se hizo casi imposible de trazar (Foster, 2001, p. 125).

Y en la práctica del nihilismo nadaísta tal distinción fue intencionalmente desdibujada. Una deriva de esta contradicción cínica del Nadaísmo detonó en dos posibilidades artísticas que aún persisten en el arte contemporáneo. La primera postura artística lleva a la razón cínica al extremo, haciendo que la pose del dandi se convierta en indiferencia y su cinismo se transforme en abyección. La imitación del burgués ya no es una expresión esquizofrénica, sino más bien un simulacro torpe, sin sentido e infantil. La repetición de la defensa paradójica de lo dañado, perdido y muerto. La segunda se opone a la razón cínica, se identifica con la figura del comprometido en contraposición al dandi y se obsesiona con el trabajo de campo llegando a convertir al artista en una suerte de etnógrafo. Estas dos posibilidades coinciden en la negación de un comportamiento artístico desde el que se conectaron literatura, visualidad y performance en la búsqueda de una percepción imposible, tal como lo expresó Amílcar Osorio en su manifiesto nadaísta. Las representaciones del artista en el Nadaísmo hacen parte de una construcción política consciente que responde a una estrategia estética desde la que la irrupción, alteración y transformación de las experiencias de la vida cotidiana permiten figurar en el espacio social una postura artística.

Una lectura artística de un movimiento literario

En el campo artístico actual se pueden observar diferentes modos creativos que transforman constantemente el establecimiento del arte. Comportamientos artísticos que producen cambios, mantienen en movimiento el acontecer y las formas de agenciamiento del arte y generan dinámicas que pueden entenderse como de inestabilidad y tensión artística. En la Colombia y, particularmente, la Medellín de los años sesenta, estas condiciones fueron estimuladas por la propuesta nadaísta que, desde una postura contestataria, derivó una revolución en contra de todas las formas de la tradición, de las posturas hegemónicas y de la institucionalidad establecida, vinculando la vida cotidiana con las formas artísticas, literarias, poéticas. Las formas de aparición pública de intelectuales, poetas y artistas nadaístas, pueden entenderse como un comportamiento artístico, una manera de producción de arte que se evidenció en las reuniones que sostenían regularmente en diferentes cafés y bares. Eventos en los que se manifestaba una relación fundamental entre los principios filosóficos del naciente movimiento y la vida cotidiana. Se debe resaltar que, a pesar de que la producción de este grupo era principalmente literaria, las acciones realizadas en sus encuentros y fiestas bohemias, “el maravilloso cotidiano”, constituyen una forma de producción que recuerda varias tácticas, estrategias y movimientos vinculados con las artes plásticas, visuales y dramáticas en relación directa con la esfera social. En este punto se hace necesario volver sobre los inicios del Dada en el Cabaret Voltaire y a las fiestas que allí se realizaban y movían el acontecer artístico. También es inevitable prestar atención a la intención de Allan Kaprow de vincular el arte como un comportamiento al servicio de la vida, así como atender a los postulados de Dewey que afirman que, cuando no están en contacto con las condiciones en las que hacen posible una experiencia, las obras de arte pierden potencia significativa. El autor, en contraposición, propone una mirada expandida desde la cual el arte como experiencia de continuidad con la vida produce modos de relación interhumanos. En sus palabras: “cuando las obras de arte son separadas de las condiciones en que nacen y de las condiciones en que operan en la experiencia, se forma en torno suyo un muro que hace casi opaco su significado general” (Dewey, 2005, p.7). Esta consideración plantea el fortalecimiento de la relación entre el arte y la vida como experiencia.

Movidos por los nadaístas, algunos artistas como Álvaro Barrios, Antonio Caro y Adolfo Bernal, entre otros, ingresaron a las artes visuales con

obras que guardaban una estrecha relación con la palabra escrita. Con este gesto, los artistas ampliaron sus formas de construcción de comportamientos artísticos desde los que se desmaterializa el objeto y su calidad de mercancía para reemplazarlos por una producción conceptual que, al instalarse en el espacio de la vida de manera espacio-temporal, producía expresiones societales del arte. La literatura nadaísta ejerció una influencia en la transformación de las artes visuales y, particularmente, en la creación en Colombia de una atmósfera que permitió la aparición de comportamientos asociados con el conceptualismo latinoamericano.

Como expone Luis Camnitzer, “las definiciones escritas de ‘poeta’, ‘escritor’ o ‘artista visual’ están siempre condicionadas por la percepción particular de cada época” (Camnitzer, 2009, p. 170). El origen literario del grupo nadaísta coincide con los modos de creación de diferentes grupos latinoamericanos que, en los años sesenta y setenta, configuraron la génesis de lo que sería llamado conceptualismo. La palabra como síntesis y soporte del contenido de una idea, no de una historia. La poesía o narración literaria como mediación visual que contiene significados y sentidos simbólicos expandidos, desde los que es posible movilizar o crear relaciones diferentes con el público que las percibe como texto e imagen. Movimientos como el de los Tupamaros en Uruguay, Tucumán Arde en Argentina, Proceso Pentágono y No-Grupo en México, CADA en Chile, EPS Huayco en Perú, y prácticas como la poesía visual que fue explorada por Juan Luis Martínez y los poetas concretos en Brasil desde la primera mitad de los sesenta, presentan, junto a las propuestas de los nadaístas, dos características comunes en torno el uso de la palabra como estrategia estética y la condición política de la producción artística.



Imagen 08: Correspondencia inspirada, Gonzalo Arango. Uno de los medios de circulación poética que le dio relieve internacional al movimiento nadaísta. Obra derivada.

Los comportamientos artísticos cotidianos de los nadaístas

En los años 80 surgió en Colombia el denominado arte político. Artistas como Juan Manuel Echavarría, Beatriz González y grupos como Ekolectivo propusieron transformaciones específicas y no solo construcciones reflexivas de orden simbólico. Décadas antes, los nadaístas ya proponían un arte que procuraba situaciones de construcción común o de arte colaborativo, de encuentro y discusión no jerárquica. Algunas de sus prácticas escandalosas se generaban en los encuentros en los cafés de la ciudad de Medellín y buscaban alterar la cotidianidad de la ciudad. Otras intervenciones tenían un grado de planeación y control mayor, y se realizaban en las plazas públicas o en espacios escogidos por sus implicaciones sociales como, por ejemplo, la Basílica Metropolitana, en la que se orquestó una acción sacrílega. Estos modos de creación pueden compararse con formas artísticas contraculturales posteriores que están unidas a diferentes revueltas sociales, y que, en palabras de Ramírez (2014), reaparecen en los noventa ya no como artefactos de utilización directa, sino con la intención de “realizar una reflexión, fomentar una toma de conciencia, o convertirse



Imagen 09: Grupo de jóvenes nadaístas. Malmgren Restrepo. Obra derivada.

en un revulsivo” (p. 198). Las características artísticas de este tipo fueron enunciadas en el Primer Manifiesto Nadaísta y practicadas por sus artistas en el maravilloso cotidiano en los años sesenta.

El Nadaísmo se inauguró en el café El Metropol de la ciudad de Medellín. Los intereses literarios, poéticos y artísticos de varios jóvenes puestos en relación con las condiciones sociales y políticas del país y de la región dieron origen al movimiento que se convertiría rápidamente en una alternativa en el anquilosado campo cultural de la nación. Autores del Eje Cafetero y de Cali se unirían al grupo que, desde la periferia, se propuso alterar y corroer las tradiciones y las instituciones que las sustentaban mediante la tensión generada por la denuncia de una crisis social y estética y la proclamación de una reconstrucción poética desde la nada. Los encuentros en los cafés y bares dejaron de ser simples tertulias y se transformaron en acciones estéticas en las que el gesto y la palabra se convirtieron en el dispositivo artístico que, al instalarse en la esfera social y tomar forma a partir de las relaciones interhumanas bajo la forma de la vida bohemia. Sin embargo, tales derivas no fueron ingenuas o casuales, los integrantes del movimiento sabían bien lo que hacían, eran estudiosos de la historia del arte y de la literatura universal y conocían los modos de creación de las vanguardias históricas y tardías, conocimiento que se evidencia en el *Primer Manifiesto Nadaísta*.



Imagen 10: Grupo de jóvenes nadaístas. Malmgren Restrepo, Jotamario, Diego León Giraldo, Gonzalo Arango. Fundando el Nadaísmo en caleño. Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia. Obra derivada.

Los registros gráficos de tales actividades son pocos. A pesar de ello, las formas de vida de los nadaístas pueden encontrarse descritas en algunos textos periodísticos o en las historias de vida o relatos biográficos. Algunos artículos de este tipo son: “10 años en la eternidad: la pasión y la máquina de escribir en el Nadaísmo”, escrito por Jotamario Arbeláez en la Revista *Casa Silva* y “Gonzalo Arango y el Nadaísmo” de Fernando González en la misma publicación. “Un Nadaísta en la nada” de Eduardo Camacho en el *Boletín Cultural y Bibliográfico*; “Reflexiones en torno al Nadaísmo” de Jaime Mejía en la Revista *Arco*; “¿Hay en el Nadaísmo una postura nacionalista?” de Uriel Ospina en *Letras Nacionales* y “El Nadaísmo y la literatura” en la Revista *Eco*. Estas formas de vida también se pueden evidenciar en su producción literaria, de dramaturgia y teatro, en su revista *Nadaísmo 70* y en obras de arte visual de algunos miembros del movimiento, como Álvaro Barrios, quien se proclamó pintor nadaísta —sus dibujos hicieron parte de diferentes actividades y presentaciones de poesía del grupo—, o Pedro Alcántara, que realizó ilustraciones para la revista mexicana *El Corno Emplumado* y la revista nadaísta *La Viga en el Ojo*, editada en Pereira por Eduardo Escobar en 1966.

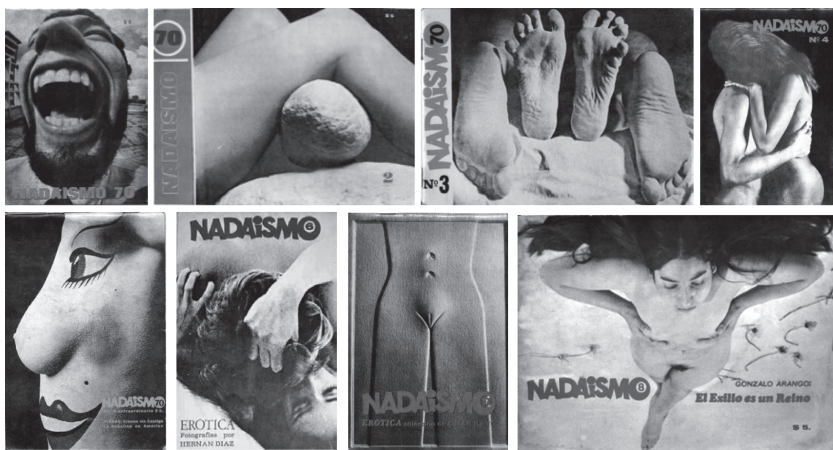


Imagen 11: Grupo de jóvenes nadaístas. Malmgren Restrepo. Obra derivada.

El Corno Emplumado fue una publicación mexicana que coincidió con la Revista *Nadaísmo 70*. Estas propuestas editoriales posibilitaron, en cada uno de sus contextos, la expresión de los poetas, escritores y lectores de literatura de diferentes países. Junto a otras publicaciones alternativas constituyeron un espacio para manifestar el in-

conformismo frente al statu quo y una oportunidad para la cultura y el arte no alineado con los cánones tradicionales ni dependiente de las instituciones culturales del momento. Estas revistas hicieron parte de una red amplia de intercambio de propuestas editoriales, entre las que se encontraban *Pájaro Cascabel* y *Cuento de México*, *Eco Contemporáneo* y *Airó* de Buenos Aires, *El Techo de la Ballena* de Caracas, *Los Tzántzicos* de Quito y *Trojan*, *The Floating Bear*, *Caterpillar*, *Ikon*, *Monk's Pond*, *The Sixties* de Estados Unidos.



Imagen 12: Ilustración sin título de Pedro Alcántara. *El Corno Emplumado* Nro. 17. Enero 1996. Obra Derivada

Otras fuentes para reconstruir las acciones en contexto social realizadas por los nadaístas son la reseña biográfica de John Jairo Galán para la Biblioteca Virtual del Banco de la República y las columnas de Eduardo Escobar y Jotamario Arbeláez escritas para el diario *El Tiempo*. Todos estos archivos presentan la información de manera fragmentada e incompleta y, en esa medida, es necesario hacer una reconstrucción narrativa de la misma. Una de las primeras acciones públicas escandalosas de los nadaístas es la que realizó Gonzalo Arango que consistió en la lectura de un discurso escrito en papel higiénico en el que elogió a Pablo Alquinta, un jinete de carreras hípicas. Luego de leer el incendiario texto en el Parque de Berrío, el más tradicional de la ciudad de Medellín, el artista procedió a quemar

los libros de su biblioteca. Esta acción la repite en la Universidad de Antioquia como acto simbólico de ruptura de la institución en la que estudió la carrera de Derecho durante tres años. Desde una perspectiva formal, esta acción acontece como una puesta en escena de orden visual, en la que múltiples elementos se conjugan en un tiempo-espacio narrativo y ninguno de ellos puede ser considerado como principal. Su articulación da cuenta de una unidad discursiva en la que cada parte da sentido a las otras: el texto leído, el soporte del discurso, los libros escogidos para la quema, el lugar o escenario en el que se realiza la acción y el público vinculado a este espacio. La auto-representación, la actuación del artista y los medios de registro son producidos a partir de una planificación que, aunque deja un margen para la improvisación, estructura la propuesta artística de tal forma que la experiencia sea replicable. En razón de ello, las lecturas y quemas de libros se presentaron en varios escenarios manteniendo un guión. Las modificaciones que se hacían eran producto de la participación del público que era predecible, pero no controlable.

Otro ejemplo de este tipo de mediaciones estéticas es la intervención o performance realizada por Gonzalo Arango en la presentación oficial del Nadaísmo en Bogotá en 1958. Tal como lo narra Germán Espinosa en su libro *Crónicas de un caballero andante*. Este autor describe no sin cierto escepticismo lo acontecido ese día en la capital de Colombia escribiendo:

El nadaísmo realizó su presentación oficial en Bogotá. Lo hizo en el Café Automático, en plena Avenida Jiménez, lugar normal de reunión de intelectuales, pintores y periodistas. La expectativa era mucha, pues el advenimiento del Frente Nacional ha colocado a Colombia al acecho de novedades, de modas, de posturas escandalosas. Tal parece, por lo demás, que los nadaístas son conscientes de esa novelaría que despiertan. Prueba de ello, el espectáculo que su comandante (o gurú) montó para ese lanzamiento, que él aspira a elevar al rango de lo histórico.

Nos habíamos reunido los habituales y otra multitud de curiosos y aguardábamos el arribo de Gonzalo Arango. De improviso, un lustrabotas hizo ingreso al establecimiento y comenzó a preguntar a los parroquianos si deseaban sus servicios. El lustrabotas oficial del café salió a campear por sus fueros y pidió al intruso retirarse. Entonces resultó que el intruso era

Gonzalo Arango y todos prorrumpieron en aplausos. El recién llegado subió al sobrenivel que hay a la entrada, bañado por una luz amarillenta que se filtraba por el cristal exterior, y extrajo de una mochila un rollo de papel de inodoro. Allí había escrito su manifiesto, que leyó desenrollando con dificultad el tenue papel.

A mi peculiar modo de ver, las cosas que Arango dijo en el escrito no distan mucho de los viejos manifiestos futuristas, dadaístas, surrealistas, etcétera, viejos ya de más de treinta y hasta cuarenta años. Uno que otro disparate filosófico (como hablar de *racionalismo cristiano*) salpimentó el discurso, que no obstante produjo general entusiasmo. El gurú trajo una escolta formada por muchachos vestidos con suéteres, pantalones de mezclilla y otros aderezos de moda. A uno de ellos, que se preciaba de un medallón azteca obsequiado por un estadounidense, traté de meterle conversación. Le hablé de ilustres predecesores de las vanguardias: Nerval, Baudelaire, Jarry, Lautréamont, el propio Rimbaud... Me miró como si le estuviera hablando en lengua arcaica.

A mí, lo confieso, me antipatizan estas especies de sindicalistas de la vanguardia. Mezclan la publicidad con el arte y esto es siempre sospechoso. Cultivan, además, la payasada. Claro que estas posturas exaltan el ánimo de un país habitualmente solemne, oratorio, retórico. Para mí, sin embargo, la contrafaz de lo solemne no puede ser la bufonada, sino lo natural, lo sincero. Y nada de esto último he creído hallar en los nadaístas. Por otra parte, claro, Colombia no está hoy para sinceridades, sino para mentiras misericordiosas, como ésa del Frente Nacional. En fin, es posible que el nadaísmo vaya a disfrutar de una larga vida. A los jóvenes como yo se nos tacha de convencionales, hagamos lo que hagamos.

Esta noche de posturas me ha traído a la memoria algo que Adolfo Mejía repite sin cesar: nada hay más viejo que lo nuevo al cabo de un tiempo. Mejía se apoya en una curiosa anécdota. Al arte musical del siglo XIII se lo llamó *Ars antiqua*, que no obstante afectaba el modo de tratar la polifonía. En cambio, al arte musical del siglo XIV se lo nombró *Ars nova*, por afectar los intervalos, el compás y las escalas. Para la perspectiva actual, sin embargo, la *Ars antiqua* representa una *Ars nova* con relación a aquello que la antecede, y la *Ars nova* una *Ars anti-*

quacon relación a lo que la sucede. Así son de relativas las evoluciones en el mundo de la creación artística.

Gonzalo Arango es un individuo nervioso, pálido, que fuma incesantemente y desea impresionar. Ojalá no se quede como tantos vanguardistas hispanoamericanos, en la simple factura de manifiestos. Sus seguidores no me han causado gran impresión, pese a sus chillones atavíos. Pero me temo que Colombia va a tener con el nadaísmo para rato (Espinosa, 1999, p. 7-9).

En la reflexión de Espinosa se evidencia la expectativa que existió con este grupo de poetas y cómo ellos lograron visibilidad valiéndose de estrategias que procuraban que su discurso fuera vivido de manera directa y generará reacciones para movilizar relaciones interhumanas tanto desde el acuerdo como desde el disenso. Esto se dio a partir de intervenciones que tenían una clara relación con prácticas artísticas de las vanguardias, prácticas que en Colombia adquieren una forma particular en relación con un contexto político definido por la instalación del Frente Nacional.



Imagen 13: Gonzalo repudia la retórica y los libros —los libros solamente me confunden más, dijo—, sin embargo, conserva y vuelve recurrentemente para movilizar su pensamiento y ponerse a prueba a tres autores: Nietzsche, Rimbaud y Fernando González. Obra derivada.

Ahora bien, cada uno de los elementos usados y de las acciones representadas tenía un sentido y procuraban una reacción. Para el performance anteriormente descrito, Arango elige un texto sobre un jinete hípico para celebrar de manera satírica el día del idioma,

sobreponiendo una crónica sobre un personaje sin importancia a la figura de Cervantes y la tradición idiomática que su legado representaba. Tal texto está escrito en un rollo de papel higiénico lo que hace alusión directa a una condición escatológica de la literatura en un sentido de exaltación de lo mundano. Lo común y lo humano en contraposición al objeto que la tradición había consagrado como el contenedor de lo valioso, lo reconocido, lo validado como literatura. De manera poco afortunada, los medios de registro de esta y, en general, de las acciones nadaístas fueron insuficientes, por lo que el análisis de estas prácticas se funda en narraciones y comentarios sobre sus escandalosas acciones y no sobre sus comportamientos artísticos, pues estos no eran considerados como tales en su momento. Aún hoy carecen de una inscripción artística y de reconocimiento como producciones de arte visual. Este tipo de acciones se pueden entender como performances, dado que responden a una estructura preconcebida. Esto es, tienen un guión sobre el cual se produce la puesta en escena y se crea un acontecimiento en el que los artistas activan y despliegan, desde una representación en la que el cuerpo está generalmente involucrado, una serie de dispositivos estéticos que, en conjunto, crean una experiencia artística.

El Universal escribió sobre otra de estas acciones de provocación orquestadas por los nadaístas describiendo lo que hoy se puede entender como una producción colectiva y performática del arte:

En la Catedral, camuflados entre los creyentes, los confabuladores nadaístas acechaban y armaban su trama. Como judas, sabían que tenían el camino marcado, recibieron la hostia en sus labios y luego cometieron la infamia: la escupieron, la cogieron con sus manos sucias, la guardaron en sus bolsillos para actos peores y uno de ellos la pisó. El horror en el templo fue general. Los cristianos respondieron airados y en plena Catedral no faltaron las navajas y el filo amenazante de los cuchillos de cocina. Los nadaístas tenían sellado el fin de sus días aquella noche, pero Dios fue grande con ellos. Monseñor Tulio Botero, arzobispo de Medellín, le arrebató a la turba a dos de ellos cuando estaba a punto de lincharlos; la Policía, que también fue golpeada, salvó a dos más del sacrificio en pleno templo. Al quinto lo salvó Dios en persona y hasta hoy no se sabe cómo salió vivo” (El Universal, 2011, s.p.).



Imagen 14: Gonzalo repudia la retórica y los libros —los libros solamente me confunden más, dijo—, sin embargo, conserva y vuelve recurrentemente para movilizar su pensamiento y ponerse a prueba a tres autores: Nietzsche, Rimbaud y Fernando González. Obra derivada

Esta propuesta nadaísta, en un contexto social con una estructura claramente definida por la religión, genera una situación caótica en la que los participantes y productores de la obra ya no son solamente los nadaístas instigadores, sino también los indignados creyentes, que son objeto de manipulación estética del grupo de artistas y terminan por completar el interactivo performance, a partir de un gesto artístico simbólico en el que sus cuerpos se involucran como dispositivos de transgresión de los rituales católicos. La acción revolucionaria fue reseñada en tono crítico por Juan Gustavo Cobo Borda que, sin embargo, ayudó a darle al grupo notoriedad nacional a partir de su estrategia de escándalo y transgresión de los valores conservadores de la época.

Otra de las *performances* realizadas por los nadaístas es la acción del artista Jotamario Arbeláez, quien invitó en varias ocasiones a su velación. La muerte de Jotamario consistía en propiciar reuniones de artistas y literatos alrededor de un evento funerario en el que el cuerpo del artista reposaba acostado en un ataúd, oyendo los lamentos por su deceso y, ocasionalmente, participando en las conversaciones que se daban en el recinto expositivo alternativo. Esta iniciativa instalaba una forma artística desde la posibilidad de generar encuentros y en ellos relaciones interhumanas, en una suerte de propuesta temprana del arte relacional.

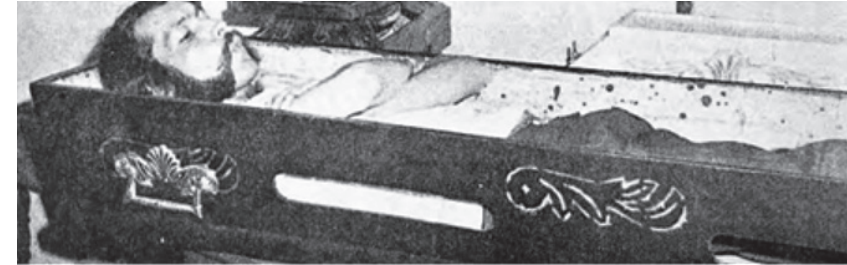


Imagen 15: La muerte de Jotamario. Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia. Obra derivada

Estas acciones constituyen modos de creación artística que inauguran, bajo la forma del *performance*, comportamientos sociales del arte en los que los límites entre la literatura, el teatro, la plástica, la creación colectiva y el activismo social y político se difuminan, dando lugar a una manera de hacer y entender el arte que en su momento no era comprendida y por eso no fue reconocida como tal. La inscripción artística de los comportamientos y las prácticas que de estos se desprendieron es todavía una deuda crítica e histórica con el grupo nadaísta. De la misma manera, estas propuestas, que hoy pueden entenderse como arte en el espacio público, permitieron la circulación de la propuesta anti-arte del Nadaísmo. Prácticas de vagabundeo urbano por los bares y cafés de la ciudad como El Metrópol y La Bastilla ayudaron en la consolidación del movimiento.



Imagen 16: Elmo Valencia, Gonzalo Arango, Mario Francisco Restrepo, Dina Merlini, Moisés Melo, Patricia Ariza, Jotamario. Fanny Buitrago. Luis Darío González, Carmen Payón en la Plaza de Bolívar, 1959. Fuente: Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia. Obra derivada

Sus formas de actuar desembocaron en giras nacionales y en la adición al movimiento de artistas de todo el país. Se contaban como parte del grupo o con cercanías a él Gonzalo Arango, Jaime Jaramillo Escobar, Darío Lemos, Humberto Navarro, Amílcar Osorio, Jaime Espinel, Diego León Giraldo, Jorge Orlando y Moisés Melo, J. Mario y Elmo Valencia, Mario Rivero, Fanny Buitrago, Elkin Restrepo, David Bonells, Armando Romero, Álvaro Barrios y Pedro Alcántara. Los campos artísticos en los que intervinieron fueron muy variados. Si bien la literatura logró un relieve mayor, sus acciones performáticas, las intervenciones plásticas, el arte de acción y las propuestas artísticas conceptuales derivadas de las formas poéticas de algunas de sus propuestas —como las lecturas públicas, las fiestas en los cafés y sus propuestas teatrales— fueron rutas por las que muchos de los integrantes del movimiento navegaron. El carácter artístico revolucionario se manifestó en la cotidianidad como protesta social, como transgresión pública del orden establecido, pero también desde las formas de verse de sus integrantes y en sus comportamientos rutinarios. Los nadaístas, como artistas, se construyeron una identidad formal, como dice Bourriaud en *Formas de Vida*, refiriéndose a las condiciones precedentes o preexistentes a cualquier obra de arte, de un estilo que surge y comunica la historia personal de los artistas, generando valores estéticos porque son producidas por comportamientos. En las palabras del teórico francés, “cada obra de arte refleja disposiciones fisiológicas y pequeñas decisiones existenciales, que expresan un compendio de elecciones, hábitos y gestos que se especializan en superficies o volúmenes —por emplear un término de Yves Klein— con el fin de tomar una consistencia estética” (Bourriaud, 2009, p. 97). Superficies y volúmenes que en, el caso de los artistas de este grupo, incluían el propio cuerpo en tanto espacio-tiempo de representación. En ellos se reflejaba el influjo de los hippies —aunque en su visión negativa, pues su revolución no se fundaba en la paz y el amor, sino más bien en la ruptura y la transgresión— los *beatniks* de San Francisco y de los *angry young men* ingleses, que cargados de un existencialismo desbordado, incendiaron el contexto político y cultural de su época. A los fumadores de marihuana, vagos y alborotadores nadaístas colombianos se les criticó, cómo se ha dicho, desde diferentes direcciones, descalificando su producción y su forma de vida. Estanislao Zuleta afirmaba que el nadaísmo validaba todo aquello a lo que se oponía con posturas intuitivas e irracionales, con valores arbitrarios y con gestos como

los cortes de pelo. La burguesía, decía Zuleta, no los consideraba sus adversarios, sino que, más bien, este grupo de irreverentes era para ella un puñado de hijos descarriados. Sin embargo, “el Nadaísmo no surge como un movimiento hacia la victoria sino como una expresión del fracaso de una generación que hará de ese mismo fracaso su arma de batalla” (Romero, 1988, p. 71). Las actitudes, acciones y formas de representación revolucionarias nadaístas, en compañía de la producción poética y literaria, transformaron el contexto cultural del país y abrieron las puertas para nuevas formas de producción y de recepción artística.

Críticas que contrastaban con la percepción internacional que generaba el grupo. Algunas opiniones de artistas, poetas, curadores y críticos de arte se publican en el primer número de *Nadaísmo 70*. En esta revista, por ejemplo, se cita al mexicano Sergio Mondragón, quien, en un texto que escribió para para *El Corno Emplumado* afirmó que “pese a sus detractores, el Nadaísmo es uno de los pocos movimientos importantes latinoamericanos que han tenido repercusión mundial, y sus críticos miopes no quieren reconocer el hecho de que este sarampión nadaísta es una de las más nobles y útiles aportaciones de Colombia al mundo contemporáneo”. (Sin autor, 1970).

El grupo nadaísta fue reconocido como un movimiento que procuró generar cambios sociales, políticos y culturales. Desde la literatura y el arte, sus comportamientos cuestionaron y alteraron las formas tradicionales de representación de las artes miméticas y, simultáneamente, generaron un clima de independencia, autonomía, desobediencia y resistencia, con el que se pretendían crear una atmósfera utópica artística revolucionaria en torno a sus ideas. Esta propuesta desembocó en prácticas que tenían como objetivo tomar conciencia sobre las condiciones de la realidad, generando un arte de acción en el que ya no interesaba la materialidad en cuanto tal, un arte considerado como conceptual performance —representación conceptual—, uno que puede situarse “dentro del campo de la desmaterialización del arte, son prolongación del arte de acción, aunque se trate de uno de los que llamaremos aspectos conceptuales” (Marchán Fiz, 2012, p. 355). Estas performances y otras situaciones más espontáneas y por tanto cercanas al happening, pueden ser entendidas como comportamientos artísticos contemporáneos, puesto que constituyen prácticas que superaron los límites materiales y disciplinares del arte.

Las posturas críticas y las acciones nadaístas siguen hoy vigentes y están presentes en el campo del arte de acción. Realizaron actividades que pretendían generar conexiones con el público apropiándose del espacio urbano, en un contexto social que no entendía ni se interesaba por las expresiones artísticas y culturales. El escenario cultural colombiano de los sesenta se puede calificar en términos de indigencia cultural. Padecimiento que producía un desinterés generalizado por el arte. Frente a ello los nadaístas extendieron su propuesta artística más allá del campo literario, adoptando comportamientos artísticos societales de los que ya se han ofrecido algunos ejemplos.



Imagen 17: Revista Carrusel. Artículo sobre Pedro Alcántara en el que se da cuenta de la relación de tensión existente entre el grupo nadaísta y la crítica Marta Traba. Fuente: A digital archive and publications project at The Museum of Fine Arts, Houston. Arbeláez, Jotamarío. “El Nadaísmo en el museo: La retrospectiva de Pedro Alcántara.” El Tiempo (Bogotá), July 25, 1980, 6-7.

Nadaísmo y la expansión del arte latinoamericano. La periferia

La expansión circular de las artes recorre trayectos diversos que se cruzan creando medios híbridos. El collage cubista y la acumulación dadaísta son resultado de esa mezcla. Inclusive la instalación, al incorporar diferentes tecnologías de avanzada y materiales comunes, es una propuesta híbrida. En tal sentido, los comportamientos artísticos introducidos por los nadaístas a Colombia son cercanos a las propuestas ambientales y happenings que generaban imbricaciones entre la plástica, lo sonoro, la música, lo teatral y lo sinestésico, dando lugar a los intermedia, creando un collage vivo, compuesto por materialidades, virtualidades y comportamientos humanos. Pero, sobre todo, estos comportamientos se pueden conectar con una ruta de desmaterialización y contextualización del arte, en la que prevalecían las ideas sobre la forma, en relación con la cotidianidad.

Esta intención de superar los aspectos formales y el énfasis en la comunicación de ideas en un contexto social fue lo que marcó una diferencia en la producción artística de Latinoamérica con respecto a las propuestas estilísticas que se daban en el principal centro artístico del mundo del momento: Nueva York. Para el Nadaísmo, como para otros movimientos literarios y artísticos periféricos de los sesenta, “no importaban las cuestiones estilísticas y, por lo tanto, produjeron estrategias conceptualistas que subrayaban la comunicación. La comunicación siempre es de algo. Estas estrategias eran abiertas en lo que respecta a la forma, y tendían a ser interdisciplinarias para permitir que ese algo fuera comunicable” (Camnitzer, 2009, p. 14). Las acciones en “el maravilloso cotidiano” nadaísta desembocaron en prácticas que afectarían las estructuras sociales a partir de la creación de dispositivos conceptuales con contenidos especialmente políticos.

La realización de propuestas irrealizables en su momento, como remplazar en Cali el solemne busto de Jorge Isaacs por uno de Brigitte Bardot, dan cuenta de la intención conceptualista y de arte en contexto social del movimiento, pues tal propuesta es, en tanto discurso incendiario, negativo e incorrecto políticamente. Una creación

artística que altera tanto a la estructura social en contra de la cual se pone a circular la idea, como al imaginario colectivo cotidiano que entiende el componente satírico de la sugerencia nadaísta. Esa fue la manera en la que produjeron contenidos que eran reseñados por las revistas culturales o en notas de prensa de los periódicos nacionales o registrados en las publicaciones independientes con las que mantenían relaciones editoriales tales como *Esquirra*, del diario *El Crisol* de Cali, y el del diario *El Expreso*; las revistas *El Ojo Pop*, *La Viga en el Ojo*, y en su propia revista *Nadaísmo 70*, contenidos que usaron el escándalo como estrategia de difusión y de alteración de las condiciones sociales establecidas.

Para lograrlo, las letras se conectan con la acción cotidiana y en ella con la vida. Los nadaístas navegaron por diferentes formas de expresión simbólica: la pintura, la escultura, la performance, el happening. El cuerpo como posibilidad de comunicación adquiere sentido y fuerza artística y la vida misma de quienes transitan por estas rutas de las artes constituye en tanto auto-representación de artista una práctica con intención de comunicación de contenidos generalmente subversivos. Acciones como aquella en la que Gonzalo Arango arrastraba por Junín y la Playa, promocionando como el Jean Genet tropical, al artista Amílkar-U, no son simples ocurrencias, sino que contienen una carga simbólica que es comunicada a través de los cuerpos de los artistas, que transforman su entorno cotidiano a partir de una actuación planeada, esto es, desde una práctica resultante de un comportamiento artístico conceptual y societal. La comparación con Genet no es gratuita, pues Amílcar era un gran poeta e intelectual, con una sensibilidad que se expresaba a partir de distintas prácticas artísticas. Su obra poética propone, más allá de lo puramente literario, estructuras que conectan producciones visuales, de performance y poéticas desde las que expresó, de manera coincidente con el escritor francés, una arraigada rebelión contra las costumbres sociales y una provocación de la moral.

Hoy el Nadaísmo puede ser entendido como un movimiento artístico impuro. Sus tránsitos por diferentes formas expresivas del arte son evidentes en las acciones en el contexto urbano: las performances, las lecturas en voz alta, los happenings en los cafés y bares de la ciudad de Medellín, las expresiones visuales, pictóricas y editoriales, la utilización de los medios como método o estrategia de circulación de la obra de arte hecha discurso y en su vida misma, comprendida

como declaración artística revolucionaria. Esta condición subversiva se vuelve determinante en la expansión de la propuesta literaria hacia campos artísticos híbridos, más amplios y constitutivos, puesto que como dice Luis Camnitzer “la subversión era una táctica viable para mejorar la sociedad, ya que estaba diseñada para este público precisamente elegido. El trabajar con ideas en lugar de con formas parecía el vehículo natural para establecer la conexión entre el artista y el público elegido” (Camnitzer, 2009, p. 35). Este trabajo, con las ideas como creación misma del arte, permitió que se produjera un deslinde de las categorías tradicionales de las expresiones visuales, escénicas, literarias y musicales, puesto que estas se convirtieron en medios conectados que eran válidos en tanto permitían la producción de la idea artística.

Este trastorno de las categorías a partir de dinámicas interdisciplinarias logra que la propuesta en tanto comportamiento artístico sea identificable pues crea una suerte de anarquía del conocimiento artístico que integra de manera contraria a las clasificaciones hegemónicas y tradicionales, tanto a la política, como a la poesía y a la pedagogía que configuran motivaciones, estrategias, modos de creación y práctica artística de manera integrada, formando parte de la propuesta Nadaísta.

El mundo de las ideas promovido por los nadaístas en Colombia, no es un fenómeno aislado en el contexto latinoamericano. Los componentes políticos, pedagógicos y poéticos mencionados, son comunes y aunque en cada país adquieren matices y particularidades propias, puede decirse que responden a búsquedas similares. Esto configura una red artística de la periferia productora de sus propias historias del arte. Tal sentido de propiedad no implica en ningún caso un sentido de aislamiento. Entenderse como periferia implica el reconocimiento y el conocimiento de un centro, esto es, que los comportamientos artísticos contemporáneos en Latinoamérica no surgen de forma aislada de los centros culturales, sino que desde diferentes direcciones adquieren un sentido particular y diferenciado en relación con el contexto global.

En el contexto latinoamericano aparece en 1962 un movimiento que genera comportamientos artísticos societales similares a los propuestos por los Nadaístas y junto a ellos puede ser entendido como periférico. Este movimiento es conocido como Grupo Pánico,

fue fundado en 1960 por el cineasta Fernando Arrabal, el escritor Alejandro Jodorowsky y el actor parisino Roland Topor, en Francia donde mantuvieron encuentros periódicos con André Breton y con otros surrealistas que en ese momento ya estaban en una etapa decadente. El grupo propone en una suerte de relación-oposición al movimiento de surrealista, una esquizofrenia estructurada en procura de la supervivencia en una sociedad en crisis, construyendo para tal fin un universo estético que se funda en la oposición, en el que se contraponen lo delirante a lo matemático, la tragedia a la comedia, lo individual a lo colectivo, combinando en sus prácticas diferentes medios y formas expresivas. Sus orígenes están en el teatro de Fernando Arrabal (1953 -1961) y en el Teatro de Vanguardia que dirigió Jodorowsky en México hacia finales de los cincuenta, artista que junto a Enrique Lihin y Nicanor Parra ya había sentado en 1949 los precedentes del happening en Chile, con un experimento estético llamado *Efímeros del taller*. Los orígenes en las artes escénicas llevaron a que el movimiento Pánico desarrollará una práctica que vinculaba diferentes disciplinas con lo que ellos llamaron el arte de vivir. Esta es una práctica artística que se fundó en el principio de indeterminación, desde el cual se aseguraba su dinamismo irracional y su capacidad de irrespeto al dios Pan (todo), del que se deriva el nombre del movimiento y que se manifiesta como la propuesta artística a través del terror, el humor y la simultaneidad. Junto a los nadaístas, los comportamientos del grupo Pánico amplían la experiencia estética poética y narrativa hacia el espacio y el tiempo.

La compañía de teatro o el colectivo artístico norteamericano Living Theatre, liderado por Julian Beck y Judith Malina propuso en los años sesenta y setenta deshacer la distancia entre actores y espectadores, cambiando las lógicas espaciales para convertir el teatro en un lugar para la revolución, produciendo un espacio tiempo para ser experimentado, vivido. En las experiencias propuestas por el Living Theatre se forzaba a los espectadores a revisarse a sí mismos, mirando de frente las realidades sociales, culturales y políticas de su momento para que, desde tal confrontación se produjera un cambio en sus vidas. Estas formas de proceder pueden ser entendidas y comparadas con los modos de creación de orden societal que caracterizaron a los nadaístas en Colombia, pues, aunque estos no se ocuparon del medio teatral sí representaron performances en el espacio público en oposición a las estructuras de poder estableci-

das en los ámbitos culturales, sociales y políticos. Las acciones del Living Theatre no podían seguir siendo, según Julian, contenidas en espacios “construidos por el estado o por el capitalismo y cualquier evento que se realizará en ellos, así contuviera un germen sedicioso, quedaba contrarrestado por la misma lógica arquitectónica del lugar donde se presentaba” (Granés, 2015, p. 144).

La literatura no podía instalarse en las universidades, librerías y bibliotecas para los nadaístas, sino que debía volverse acción y afectar la vida de las personas propiciando un cambio social. La imposibilidad en términos de contención institucional enunciada por Beck, derivó, junto a una conciencia social y política en contra de los constructos capitalistas imperantes, en una travesía artística que llevó al grupo a un peregrinaje por Brasil. Allí sus acciones encontrarán un mundo golpeado por la desigualdad social y diferentes dictaduras. Una América Latina que se debatía entre el comunismo y el capitalismo. Escenario que en Colombia fue protagonizado por el enfrentamiento violento entre conservadores y liberales.

No existen registros de que algunos nadaístas tuvieran contacto con miembros del Living Theatre. Sin embargo, se evidencian en las acciones del grupo de Medellín coincidencias conceptuales y prácticas, notorias en sus intervenciones artísticas, desde las que se relacionaba la producción literaria con propuestas visuales y de performance; intervenciones, acciones y lecturas abiertas realizadas en espacios públicos y los happenings, que realizaban a partir de sus encuentros literarios en cafés y bares. Propuestas que integraban dispositivos estéticos gestuales y poéticos en los que se incluía un importante nivel de azar con el objetivo de dinamizar la cotidianidad, los entornos urbanos y los públicos participantes. Dichas conexiones de los comportamientos artísticos son las que permiten construir un vínculo entre estos colectivos que coexistieron y se revelaron en contextos disímiles, de forma similar.

Un ejemplo temprano de la relación espacio-texto como la desarrollada por el Nadaísmo es la propuesta del poeta chileno Huidobro quien en 1916 proclamó en Buenos Aires el nacimiento de un nuevo movimiento, el Creacionismo, cuyo objetivo era lograr una total originalidad y crear una experiencia de nuevos mundos al lector. Como si el poeta fuera un dios, este artista le dio valores visuales a una propuesta literaria cargada de sentido político, integrando caligra-

mas o formas gráficas con las que se buscaba liberar al poema de los esquemas del uso del lenguaje. En la década de los cincuenta surgieron distintos grupos de poetas que proponían una espacialización del lenguaje: los poetas concretos, el movimiento Noigandres, los neoconcretos y los Poema/Proceso son algunos ejemplos de cómo en toda América Latina se producía un cambio en las maneras de entender la poesía como una categoría literaria disciplinariamente excluyente, derivada y condicionada por tradiciones y cánones importados. Por ejemplo, el poeta y teórico Oswald De Andrade definiría en 1928 lo que más adelante sería nombrado periferia como un espacio para la creatividad y no como un lugar para la reproducción de prácticas foráneas.

Las propuestas conceptuales y societales de los nadaístas no solo se nutrieron de la poesía y la literatura, sino que integraron estos modos creativos a sus prácticas de orden visual tomando la forma de lecturas en voz alta de poesía, discursos, arengas, reclamos y manifiestos se convirtieron en propuestas mediáticas, encuentros reflexivos, conversaciones públicas, acciones que de forma simultánea detonaron una nueva producción escrita crítica, poética, periodística y narrativa. Un producto de esta hibridación nadaísta entre literatura y artes visuales son los manifiestos artísticos utilizados en Latinoamérica, “para teorizar acerca del arte. En general estos manifiestos eran declaraciones de propósitos que se referían no sólo a problemas relacionados con la literatura y las artes visuales, sino también a las cuestiones generales referentes a la cultura y a la sociedad” (Camnitzer, 2009, p. 161). Cuestiones que siempre estuvieron en la agenda nadaísta y que ocuparon gran parte de su reflexión y producción tanto literaria como visual e hicieron que los influjos foráneos europeos y norteamericanos del arte, no determinan su producción sino que permitieran una revisión del proyecto histórico cultural desde el que lo conceptual deriva en sensibilidades que permitían el movimiento de las experiencias literarias hacia el campo de las artes visuales, “una interpenetración entre espacio y texto” (Camnitzer, 2009, p. 163) que para los nadaístas se manifestó como el maravilloso cotidiano, en el que se incluyeron narrativas literarias y visuales.

Gonzalo Arango, en una entrevista al pintor nadaísta Álvaro Barrios, revela una forma de apropiación del concepto de maravilloso cotidiano. Sobre el pintor dice que su inquietud en todos los campos de

la actividad de vanguardia es reveladora de la insumisión, de la crisis, del amotinamiento que caracteriza el espíritu nuevo, ávido de reconocerse en sus íntimas verdades revolucionarias (Arango, 1966). Y relaciona el caos estético de la obra del artista con la idea de lo maravilloso en tanto ésta alcanza dimensiones insólitas al glorificar aquello que hasta el momento se percibía como común y ordinario, propio de las dinámicas cotidianas. De esta forma lo común, a través de la acción del arte, se vuelve nuevo en el nadaísmo.

El maravilloso cotidiano se entiende así, no sólo como una construcción poética con la cual aludir a la acción artística en el espacio y las dinámicas propias de lo público, sino también como una estrategia amplia desde la cual es posible transformar lo cotidiano, lo olvidado, lo menor, lo popular y lo mundano en nuevas expresiones artísticas que superan los límites categoriales impuestos por la institución arte y afectan las estructuras sociopolíticas del contexto en el que surgen. Lo nuevo se ligó a la creación, a un proceso creativo que criticaba los tópicos pasados y los enfrentaba con fuerza para impulsar una nueva propuesta artística. Pero esta idea de novedad no era para los nadaístas una mera apropiación de técnicas hasta el momento desconocidas, sino que más bien tenía que ver con un espíritu nuevo los animaba a no contentarse con conquistas formales, enfrentándolos al reto de construir un arte realmente revolucionario, uno que siguiendo a Casanovas, era “destructivo, que acaba a fuerza de golpes y arremetidas briosas con todo lo viejo, con los prejuicios tradicionales [...] no es, empero, ni puede serlo aún, un arte afirmativo, constructivo, eficaz” (Casanovas, 1927, p. 98). Un arte negativo para el que la nada constituía novedad.

La inclusión del maravilloso cotidiano nadaísta le permite al grupo activar dispositivos de revuelta en clave de performance. Este tipo de acciones públicas le dan a este movimiento relevancia latinoamericana y global, al construir una conexión poética con la comunidad, o crear una comunidad sumando el factor tiempo a la ecuación artística, pasando de la espacialización del lenguaje a la espaciotemporalización del lenguaje en contexto social. El texto poético cambia su valor usual a un horizonte en el que se convierte en poesía viva; por lo tanto, adquiere formas y ocupa espacios liberando a los escritores de los esquemas de la tradición desde los que recogía el esquema del uso del lenguaje como un material. Así, la escritura se hace más

interdisciplinaria y en forma de performances e instalaciones conceptuales y societales. Crea puentes hacia las artes visuales, introduciendo el cuerpo mismo como un factor experiencial alrededor del cual se construía la obra, que se revela poéticamente en término de las relaciones exteriores que produce, y por lo tanto la idea estática del texto en el espacio adquiere dimensiones temporales pues la acción del arte y con ella la de la poesía, transcurre en la vida, la del artista, la de la obra y la de las diferentes relaciones que provoca en el tiempo. El escritor y artista neo-concreto Hélio Oiticica escribió refiriéndose a la posibilidad de la obra de continuar realizándose en el tiempo a partir de la interacción con los espectadores que: “lo que surge del contacto continuo entre el espectador y la obra estará, por lo tanto, condicionado por el carácter de la obra, en sí misma incondicionada. Por lo tanto, hay una relación condicionada-incondicionada con la continua aprehensión de la obra” (Oiticica, 1964, p. 86), recepción y apropiación que interfiere en el comportamiento del espectador, lo modifica de manera continua en un tiempo que se puede considerar de largo alcance. Este artista planteó que a través de una hibridación artística en la que los medios estéticos se evidencian a través de la palabra escrita, hablada y vivida, se pueden transformar o por lo menos alterar los comportamientos individuales y, desde ellos, las estructuras sociales y sus componentes éticos y políticos. Este postulado aplica para el caso nadaísta pues sus búsquedas también estaban dirigidas a horadar las tradiciones instaladas por las instituciones políticas y culturales a partir de manifestaciones conceptuales del arte de performance desde donde se generaban relaciones con su producción escrita, creación literaria, que, como se ha dicho, no está por fuera de la propuesta artística, sino que es parte constitutiva de ella.

Los comportamientos artísticos de un grupo de poetas

En los años sesenta, los artistas nadaístas en Medellín empezaron a usar su cuerpo como espacio y experiencia artística. Esta estrategia les permitió expresar preocupaciones políticas, propuestas subversivas y reflexiones identitarias. Muchas de las maneras de proceder del grupo pueden ser entendidas y nombradas hoy como comportamientos artísticos: actividades en la plaza pública, propuestas cercanas al teatro nombradas como teatro de la calle y acciones que involucran al público haciéndolo parte de la acción artística. Propuestas que excedían temporalmente la capacidad de observación y análisis de críticos y *managers* del arte, y que alteraron la vida cotidiana. Happenings y performances que constituyen un viaje estético, artístico y poético —acciones del arte en contexto social—, que en su tiempo no tuvieron ningún tipo inscripción artística y, por lo tanto, no fueron pensadas por la teoría, la historia y la crítica, como expresiones del arte visual.

Estos comportamientos implican la conexión del tiempo y el espacio para generar una experiencia presencial que permite que el arte sea experimentado, vivido. Las búsquedas emprendidas por los nadaístas producen prácticas artísticas que van trazando trayectos creativos a partir de dispositivos que permitan un vínculo vivencial. En tal sentido, la intención de integrar el arte con la vida genera un tránsito y una expansión que va de lo objetual hacia el acontecimiento. Una dinámica que desborda los límites del objeto en tanto materialidad aislada de una vivencia social. Esta expansión se evidencia a partir de acciones de oposición a la obra de arte tradicional, tanto literaria como visual y objetual, con las que buscan maneras alternativas de creación, de recepción y de circulación social del arte mientras interrogan la práctica dominante del arte, es decir, la capitalista. Un ejemplo de esta postura se expresa en *Medellín, a solas contigo*, un texto publicado en el libro *Obranegra* en el que Gonzalo Arango expresa diferentes visiones de la ciudad a partir de distintas experiencias vitales asociadas con condiciones socioeconómicas, políticas y sensibles.

El texto empieza situando a Gonzalo Arango —el narrador— como visitante de un paraje. Un bello lugar alto, según lo escribe, donde viven los industriales antioqueños. La descripción de la experiencia en este espacio da cuenta de una visión indiferente de las realidades sociales y urbanas. La narración deriva en una suerte de agravio en el que acusa al sistema educativo de vomitar “burócratas, peones, jefes de personal y millares de contadores para tu potente máquina económica, tus cerebros electrónicos y tu Bolsa Negra” (Arango, 2016, p. 159). Finalmente, ilustra la insensibilidad de la sociedad antioqueña frente al arte y, al mismo tiempo, denuncia la corrupción de los organismos de control del Estado. Este texto da cuenta de la actitud nadaísta frente a los fenómenos sociales del momento y expresa de manera directa su inconformidad con los procesos políticos y culturales derivados, malestar que surgía de las vivencias cotidianas y se manifestaba en esa misma cotidianidad a través de formas artísticas poéticas.

Otro ejemplo de esta conexión entre literatura y artes visuales es la realización de obras colaborativas entre nadaístas y artistas plásticos. En 1962 se llevó a cabo una muestra en un barrio popular de Bogotá llamado Las Cruces. Tal ubicación planteó simbólicamente una oposición clara frente a las dinámicas elitistas de la cultura que segmentaban a los públicos a partir del poder económico y político, excluyendo a quienes no ostentaban una posición social privilegiada. En Las Cruces la exposición ganó notoriedad, proponiendo una apropiación democrática de la cultura en donde el arte no era una mercancía, sino más bien una expresión sensible gratuita y desinteresada. La propuesta expositiva dispuso que todas las obras se exhibieron en la calle, donde estarían a la merced de los elementos. De la misma manera, cualquier objeto de amueblamiento urbano —pinturas, hidrantes, esculturas y semáforos— configuraba, en conjunto, la experiencia cotidiana del arte.

También puede citarse, como hecho ilustrativo de la conexión entre literatura y arte visual, el Primer Festival de Vanguardia realizado en Cali en 1965. Los nadaístas lo propusieron como una respuesta desafiante al Festival de Arte de Cali. El evento se produjo de manera simultánea en la Galería de Arte La Nacional y su finalidad era declarar otras posibilidades de la expresión artística por fuera de la institucionalidad. Gonzalo Arango, Jotamario Arbeláez, Elmo Valencia y

Pedro Alcántara, junto al dueño de la Librería Nacional, conspiraron promoviendo una postura contestataria que se rebeló en contra de la academia, los museos, los concursos y la institución arte en general. En el marco de este encuentro artístico, Pedro Alcántara y Norman Mejía pintaron, frente al público asistente, una gran tela de tema erótico, performance a la que llamaron *Conferencia Pintada*. Este gesto fue calificado por el historiador Álvaro Medina como “la cumbre de su febril subjetivismo, la cumbre de una excitación juvenil en la que el desgarramiento interior se volvió un espectáculo” (Medina, 1978, p. 517). En el mismo Festival, Elmo Valencia dio una conferencia acompañada por sonidos de música electrónica y se realizaron montajes teatrales a cargo de Santiago García. Estas acciones dan cuenta de un comportamiento artístico que desbordaba los límites de la literatura y estimulaba un conjunto de prácticas, desde las cuales se proponía disolver las diferencias entre escritor, artista, actor y espectador.

Las expresiones políticas y la conexión con las dinámicas sociales a las que los nadaístas nombraban como “el maravilloso cotidiano” se evidencian en las propuestas no solo literarias y visuales o en los discursos y performances, sino también en los eventos mismos, en los espacios que a la manera de zonas temporalmente autónomas promovían actitudes revolucionarias y en las estrategias organizacionales que se creaban para generar un impacto reflexivo.

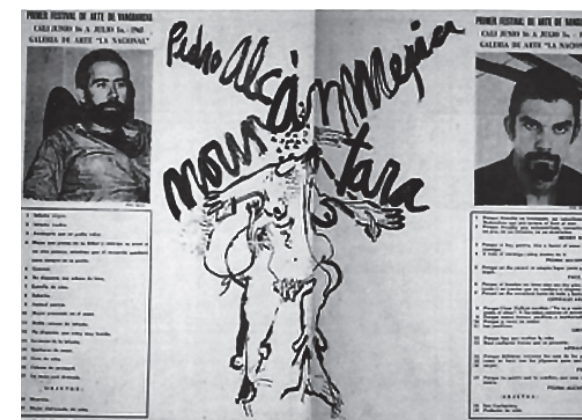


Imagen 18: Programa del Primer Festival de Vanguardia. En el plegable aparecen entrecruzados los nombres de los artistas colombianos Pedro Alcántara Herrán y Norman Mejía y la programación de las conferencias a cargo de los escritores Jota Mario Arbeláez, Elmo Valencia, Gonzalo Arango, Eduardo Escobar y de la crítica de arte Marta Traba. Obra derivada

Estas experiencias creativas implican modos de creación artística que generan una relación diferente con el contexto y la transformación de las lógicas de agenciamiento del arte. Estos comportamientos, como lo explica Marchan Fiz, no buscan la mezcla y la no diferenciación del arte y la vida, sino la posibilidad de darle forma a las relaciones humanas afectando, “con una intensidad compleja a la actividad sensorial del espectador. Éste se verá envuelto en un movimiento de participación e impulsado a un comportamiento exploratorio” (Fiz, 2012, p. 261). Los modos de creación propuestos por los nadaístas, al liberarse del marco y del pedestal, introducen un medio mixto compuesto por fragmentos o partes heterogéneas: literatura, poesía, activismo político, arte de acción, arte en contexto social, no-objetualismo y conceptualismo, para cambiar así las maneras de relacionarse con el espacio, el tiempo y los espectadores o público.

Estos modos de creación, liberados de sus contenedores formales tradicionales, negaron, como lo hicieron los movimientos vanguardistas, “los fundamentos de la autonomía del arte: la separación del arte respecto de la praxis cotidiana, la producción individual y su recepción individual. La vanguardia buscó la superación del arte autónomo, en el sentido de un redireccionamiento del arte hacia la praxis cotidiana” (Bürger, 2010, p. 76). Los comportamientos artísticos nadaístas buscaron coincidentemente la desmaterialización del arte y la articulación o conexión estética del arte con la sociedad, desarrollando prácticas artísticas que entendieron al objeto del arte como un medio para crear relaciones y no como un fin en sí mismo.

04

CAPÍTULO CUATRO

Amílkar-U y la
búsqueda de una
percepción imposible

Amílkar-U y la búsqueda de una percepción imposible

La explosión artística radioactiva

Aunque colaboró con Gonzalo Arango en la escritura de los manifiestos nadaístas y participó en varios happenings, Amílcar Osorio discrepó de algunas posturas machistas y místicas del autodenominado profeta. Los desencuentros y el distanciamiento entre estos dos artistas se debieron principalmente al giro de Arango hacia un misticismo católico y el cambio de su narrativa subversiva por una de tono sentencioso y mesiánico. En lo que respecta al movimiento, Arango intenta clausurar el nadaísmo, desprecia el nihilismo surrealista y busca refugio en una suerte de acto de contrición en Jesucristo y en Bolívar. Amílcar por su parte prefería la degradación del espíritu, el desajuste racional de los sentidos y la oscuridad de lo poético. Esto hizo que los dos fundadores del Nadaísmo se distanciaron y que, como lo dijo Jaime Jaramillo Escobar (1985), quien fuera el más culto y talentoso de los nadaístas, emprendiera una travesía que hoy puede ser considerada como una práctica artística en sí misma. Su peregrinaje enriqueció el escenario del arte nacional y ese aporte aún no se valora. Jaramillo asegura que, aunque Osorio es más reconocido por sus poesías, su verdadero talento se expresó en la prosa. Reconoce, especialmente, los cuentos que publicó en la revista *Cromos* bajo el seudónimo de Claudia Santamaría, asunto que causó un fuerte impacto en los lectores del momento. En 1969 apareció en la revista *Eco* “El Caudatario”, un cuento al que, en un artículo del periódico *El Colombiano*, Jaramillo califica de admirable, “de maestría consumada, modelo de perfección y belleza, tanto formal como poética” (1985).

La imagen escandalosa que Amílcar construyó de sí mismo fue intencional e hizo parte de su práctica artística, que se definió desde el contraste de su capacidad creadora. Arrollador, impulsivo, excéntrico y violento, pero también un gran conversador, inteligente y grato, tierno y altanero. Las matronas, dice Jaramillo, se aterraban

“al verlo por Junín; ninguno como él para derrotar con dos expertos manotazos a cuatro burlones atacantes y tirarlos a la calle por la puerta del bar, como en las películas que tanto nos gustaban; ninguno como él para hacerse pasar por millonario excéntrico en el antiguo Hotel Regina y desaparecer después sin dejar rastro” (Jaramillo, 1985). Una de las consecuencias de su indescifrable personalidad fue haber dejado su obra inédita y, aunque el valor de su trabajo aún es discutido, su importancia en la formación del Nadaísmo es innegable, pues sus aportes le dieron forma a ese proceso revoltoso, no solo desde la literatura, sino también desde las artes visuales y la vida.

Amílcar Osorio, conocido en su época nadaísta como Amílcar-U, fue quien, de manera más determinante, difuminó las barreras entre las categorías artísticas. Así lo expresa Jaramillo Escobar en Los terribles manifiestos: “en los primeros poemas colectivos, en las conferencias —que la policía estimaba entonces como delito público— el ingenio de Amílcar puso la parte más detonante, bella y original, porque Gonzalo en esa época no acababa de desprenderse de sus filósofos, mientras que Amílcar ya se había emancipado de los teólogos” (Jaramillo, 1985). Las características estéticas de la obra de Amílcar que están presentes en su producción literaria, pero también en sus expresiones vitales, cotidianas y visuales, hacen de este un caso de estudio representativo para la investigación. Asumimos esta obra como el punto de partida para comprender las implicaciones la propuesta general que el nadaísmo tuvo para las artes visuales.

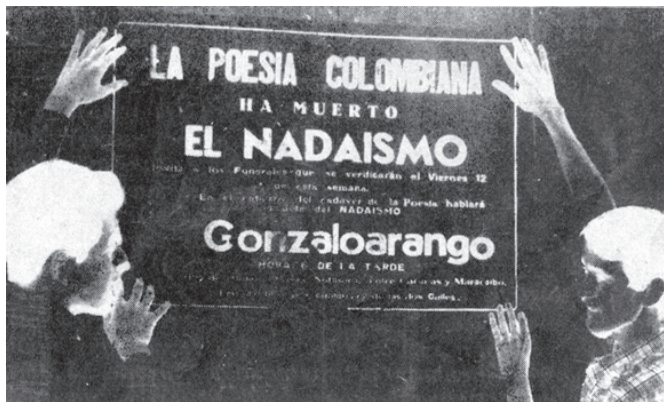


Imagen 19: Revista Amílcar Osorio y Gonzalo Arango declarando la muerte de la poesía. Obra derivada

En 1962, Amílcar Osorio publicó en la revista Mito un nuevo manifiesto poético denominado “Explosiones radioactivas de la poesía nadaísta”, en el que presenta a los nadaístas como profetas marihuaneros que reivindicaban la abyección de lo artístico, sublevándose en contra de la sociedad capitalista y planteando una revolución a favor de lo espiritual y del arte. Allí también expresa su idea expandida de la expresión poética y hace alusiones directas a formas perceptivas múltiples que amplían los límites de la literatura y plantean una imbricación estética entre diferentes prácticas artísticas. En uno de los pasajes del texto, Amílcar dice:

Recorremos los inconmensurables corredores de la soledad en la búsqueda de una percepción imposible: que el ojo atraviese la densidad que el oído anonade la distancia que la lengua adquiera dimensión que la nariz sintetice los espacios que la piel habite los volúmenes

(Osorio, 196, p. 257).

Con esto, el autor plantea una ruta posible para el arte en la cual las divisiones entre las diferentes formas de percepción estética se difuminan y dan lugar a comportamientos artísticos amplios, imbricados, híbridos e impuros. En estos contextos, el artista ya no crea para la contemplación, sino que lo hace como un instigador de creación, vinculando el acto creativo con una sociedad que recrea. En el mismo texto, Osorio da cuenta de su visión política y revolucionaria al declarar a la sociedad como esclava de sistemas enfermos, y plantea la alternativa del arte como vía de escape sensible a las atrocidades del momento histórico. Propone evitar la preocupación por las discusiones de los políticos de turno, debatir sobre las diferencias entre el azul berilo y el cobalto, no centrar su atención, como lo hacen los médicos, en la cura de la leucemia, sino, más bien, invertir el tiempo en la planeación del asesinato de un “nadema en la mesa de un bar turbio escuchando un estridente jazz desesperado” (Osorio, 1962, p. 257). De esta manera, Amílcar otorga nuevos sentidos estéticos a los objetos cotidianos, a los gestos en la vida diaria y a las cosas independientes. Con su actitud revoltosa, propone que la creación artística es producida desde un comportamiento que integra diferentes categorías y no desde un territorio estético excluyente que define sus fronteras en relación con sus limitaciones expresivas y receptivas.

El manifiesto de Amílcar tiene como objetivo doler, es un documento en el que se plantean denuncias políticas con una poética activista desde la que se reivindica al arte en oposición a la linealidad histórica, al ocio frente a los procesos de producción urbana y la poesía a la que llamaba “misterio”, contradicción, la nada y el “campo puro de las cosas divinas” frente al conservatismo cultural. El manifiesto protesta por la consolidación de una “irrealidad real” o “realidad irreal” en un tiempo en el que el futuro no sólo es incierto, sino también vacío, sin sentido. En este contexto, el arte representaba la única posibilidad de generar conciencia frente a las mentiras del Estado en un horizonte de confrontación económica global, cuyas ideologías se extendían por todos los continentes. También denuncia las imposiciones del clérigo ligado al estado en Colombia. En *Mito. Revista bimestral de cultura* de 1962. N° 41-42 Amílcar Osorio declara en tono irónico:

“Los Nadaístas detentamos la herencia de Krisna, de Tutancammon, de Jesús, de Prometeo, de Confucio, de Rimbaud, de Mahoma, de Kierkegaard, y de todos los cristos que han pasado por el espacio temporal como bólidos de sabiduría y proyección. Detentamos la Nada o lo poético, la Sabiduría y la Mística: detentamos los poderes incontaminados y permanecemos en el Nuevo Caos amotinados como gusanitos padeciendo la sobriedad de la existencia humana. Conservamos el mensaje aglutinado de todos nuestros hermanos, y creamos la constante pura de la humanidad y la salvamos de su imperterbable trauma [...]

El poeta por virtud de ser poeta convierte a la realidad en más realidad. Y a la irrealidad en una realidad más irreal. Es decir, compone todas sus perfecciones de tal modo que él mismo sea el amasamiento del mundo y su existencia, de sí mismo y de la permanencia de los seres, de él y los otros. El poeta de esta manera pura se convierte no solo en el centro del universo sino en el universo mismo, y se descontrola ante los continuos roces de la realidad donde están los otros. Pero es que la realidad no es un concepto sino una presencia. Cada cosa es real en la medida en que alguien puede padecer la realidad. Y el poeta es el más conocedor de esto es el más irreal y a la vez el más real. Y por esto la poesía es contradicción, es Misterio”.

(Osorio, 1962, p. 258).

En el texto sitúa al poeta en el centro de las realidades humanas, capaz de interpretarlas, sentirlas y transformarlas en arte. Condición que supera cualquier autoridad de orden político o religioso puesto que como artista, está por encima de dichos poderes en tanto puede transgredir su orden desde el caos de la nada. Las relaciones con personajes místicos y sobrehumanos pone al nivel de los dioses al artista, al poeta. Lo hace de manera sacrílega, sin identificarse con doctrina alguna.

Finalmente el escrito, que no es muy extenso, se satura de neologismos, palabras técnicas y especializadas con las que se atacan los propios presupuestos científicos, mientras se enaltece la labor del arte en la sociedad.

“La mezcla del color negro del teléfono con el chillido agudo del swich y a continuación el grito rojo de la puerta, forman el primer fotón que se fusiona con el segundo swich-picaporte-azul y este fotón con el siguiente, o a la inversa en fisión.

De tal forma se produce el Nadema o Bomba Radioactiva Poética. Las consecuencias pueden ser extrañas tanto como la poesía misma. Las consecuencias de esta poesía Nuclear y Bacteriológica son el Misterio.

Yo soy el creador de la bomba y ustedes el género humano que recibe sus efectos. Quiero decirles que a un Nadema se puede agregar todos los cuerpos radioactivos que se elijan y en esta forma se producirán nuevas modalidades. Por ahora les he presentado la más primaria de las bombas que fue estallada en la primavera del año pasado” (Osorio, 1962, p. 260).

Las alusiones a la bomba atómica y a la carrera armamentista propias de la guerra fría que en aquel momento aterrorizaba y fascinaba al mundo, se hacen presentes en la propuesta poética de Osorio sirviendo como metáfora explosiva para el accionar del grupo nadaísta en el contexto colombiano. El autor produce imágenes literarias potentes y extrañas que presentan matices oníricos y surrealistas, con ellas produce no sólo un extrañamiento, sino también un malestar, una incomodidad estética negativa que le sirve de plataforma para instalar el concepto de la nada como elemento poético y artístico primigenio del movimiento Nadaísta.

Se puede decir que la importancia de Amílcar Osorio radica en su propuesta de la desinstitucionalización de la literatura y del arte, al situar

sus objetivos estéticos no solo en las letras como posibilidad narrativa, poética y visual, sino en la utilización del espacio y de los comportamientos sociales como recurso poético. Con esto el autor consigue borrar las fronteras entre literatura y artes visuales e instala la práctica artística-poética en el contexto social a partir de estrategias conceptuales desde las que conecta la vida cotidiana, la literatura, las ideas como expresión artística, la imagen y la performance.

El manifiesto se escribe usando un lenguaje sacro propio del mundo religioso. Esto le permite a Amílcar describir el ser del poeta en términos de lo “misterioso”, un concepto que contiene la potencia creadora del artista que es capaz de recorrer las profundidades y oscuridades de la realidad haciéndola irreal y más real desde la capacidad imaginativa y alucinante de los iluminados poetas nadaístas. Al tono místico irónico del texto subyace una crítica a la visión religiosa y conservadora de la sociedad del momento y, en simultánea, pone al movimiento artístico en el mismo nivel de la doctrina católica: “el Imperio de los profetas es un espacio mágicamente iluminado por la Oscuridad de lo poético. En ese absurdo medio vertiginoso no podemos habitar sino los elegidos, los que hemos sido sellados con la clave del genio y la alucinación” (Osorio, 1962, p. 257). La condición mágica del artista nadaísta, más que denotar el carácter de un genio creador metafísico, indica una separación escandalosa y provocadora con la sociedad del momento que, según este grupo, padecía de anemia cultural. Al mismo tiempo, intenta explicar el comportamiento creativo poético y, con este, la función poética nadaísta: “somos iluminados caminantes de la oscura realidad en busca de la irrealidad que solamente nosotros podemos buscar, que podemos encontrar. Esta irrealidad real, y esa realidad irreal es lo poético” (Osorio, 1962, p. 257).

Caminantes que recorrieron una realidad sociopolítica a partir de la cual se situaron en la vereda crítica, e intentaron generar una conciencia divergente que se opusiera a las instituciones tradicionales y al estancamiento cultural. De allí surge “la nada” como concepto fundador del Nadaísmo, una nada que es descrita por Amílcar en el manifiesto en términos análogos a la poesía: “solamente nosotros los nadaístas tenemos la potencia para romper la campana vitral de la realidad, y elevarnos al subfondo y al fondo maravilloso de la Nada o Poesía” (Osorio, 1962, p. 257). La declaración de analogía entre la nada y la poesía permite la expansión de las posibilidades perceptivas y expresivas poéticas hacia una propuesta estética sensorial amplia

que integra lo óptico, lo táctil, lo olfativo, lo gustativo, lo kinestésico y relacional a la misteriosa práctica artística. Más adelante, Amílcar Osorio recurre a poetas y pensadores que él considera importantes para ilustrar distintas posibilidades de lo poético. En ese recorrido aparecen Hölderlin con su propuesta de que la poesía es el hecho más inútil e ineficaz; Lenin con su idea de que la literatura debe convertirse en parte integral de la labor organizada, planificada y unificada del Partido; Peret diciendo que la poesía es la ceniza de su cigarrillo; Lautréamont diciendo que el arte es el encuentro de un paraguas y una máquina de coser; Jruschov con su idea de que el más elevado propósito de la literatura y de las artes es el de excitar al pueblo en una lucha por nuevos éxitos en la formación del comunismo; y, finalmente, J. Mario Arbeláez quien resume la propuesta del grupo diciendo que para los nadaístas la literatura no es un oficio, sino un ocio (Osorio, 1962).

Estos acercamientos reflexivos sustentan, desde su incompatibilidad, la propuesta de Amílcar de entender la poesía como una manifestación contradictoria y, por lo tanto, incontrovertible. En un intento por reforzar el carácter diverso y disímil de lo poético, Osorio plantea que “la poesía no es opinable porque no está en la coordenada de la Humanidad, sino en las coordenadas de los supra fondos hasta donde no pueden llegar sino los poetas” (Osorio, 1962, p. 259). Con esto, el artista vuelve sobre la condición misteriosa del arte y de la poesía, y, más adelante, intenta explicar con detalles cuando relaciona la idea de contradicción con la de realidad. En este punto afirma que “la realidad no es un concepto sino una presencia. Cada cosa es real en la medida que alguien puede padecer la realidad. Y el poeta que es el más conocedor de esto es el más irreal y a la vez el más real. Y por esto la poesía es la contradicción, es el Misterio” (Osorio, 1962, p. 259). A partir de esto, el autor instala la imposibilidad canónica de una verdad en el arte.

En la última parte del manifiesto el lenguaje cambia y las formas de lo sacro dan paso a las científicas. Con esto, el autor mantiene el tono irónico y contradictorio para, desde tal uso metafórico en el discurso, realizar una taxonomía de lo que Amílcar denomina un “nadema” o la forma poética del Nadaísmo. Para hacerlo divide lo poético en dos elementos: “término” y “nada”. Con estos plantea una estructura binaria en la que el término es lo concreto, lo material, lo mecánico y lo formal gramatical, “una mezcla de máquina de

escribir [recordando que la máquina tiene teclas y tipos, tabuladores y marca de fábrica], hoja de papel, letras dispuestas una después de la otra formando palabras” (Osorio, 1962). Aquí se mezclan lo físico y lo real, mientras que la nada es el fondo —aquello que se transmite, que se emite—, es lo intangible que posibilita lo irreal de la poesía. Término y nada se confabulan y producen lo que Amílcar llama *Fisio* o la proyección de un espacio-tiempo que al fusionarse crea los elementos poéticos, una reacción en cadena y una explosión radioactiva con la que es posible crear una percepción imposible. La primera bomba detonada por Amílcar supera el ámbito de lo literario y vincula la expresión poética con proyecciones de orden óptico, olfativo, gustativo, táctil y auditivo. Su vida misma reuniría todas estas maneras de experimentar el mundo de forma expandida, por eso constituye un valioso documento desde el que es posible entender los comportamientos artísticos conceptuales y societales de los nadaístas.

Cuerpo, *stanza* y objetos frágiles

Las referencias al mundo de la visualidad y de las percepciones múltiples en la experiencia literaria definen la obra de Amílcar Osorio. Estos contactos son más que un guiño, pues componen una potencia visual que crea una tensión que se puede comparar con las estrategias del arte conceptual, toda vez que genera una experiencia que supera al texto en tanto signo escrito y permite que este sea percibido como imagen, como sensación táctil, como sonido, como no-objeto. El interés de Osorio en la imagen hizo que su producción literaria pasará de la representación económica pero detallada de lo visual a la composición gráfica del texto mismo, es decir, a la producción de sentidos visuales relacionados de manera directa con los textuales. Para esto abordó plásticamente el espacio que ocupan las palabras de las que se compone el texto y la imagen.

El título de su libro de poemas *Vana Stanza* da cuenta de la sensibilidad del artista por los entornos más cercanos y comunes, por lo doméstico. Lugares en los que es posible evidenciar el rastro, el vestigio de la vida, las huellas de las rutinas cotidianas en los que él, como autor, puede incluirse. Espacios moribundos descritos de forma gráfica, con precisión: lugares desgastados a partir de alguna tela de

araña, flores carnívoras muertas o carroña de insecto. En estos se evidencia el paso del tiempo a través de manos de ausentes sobre el polvo². “El autor revela una enorme capacidad de observación y un perfecto cuidado al nombrar. Los detalles cuentan en su obra. [...] Hay una descripción cuidadosa en sus relatos, una manera natural de decir en sus poemas, en los cuales los objetos y los espacios parecen como imantados” (Mesa, 2016, p. 142). Tal nivel de detalle da cuenta de un interés visual, de una potencia que parece resistirse a los límites literarios y que se expresa, además, en su vida cotidiana. Vida que se convierte en el magneto que posibilita la unión, no solo de los objetos y los espacios, sino también de los cuerpos y, con ellos, de diferentes prácticas artísticas.

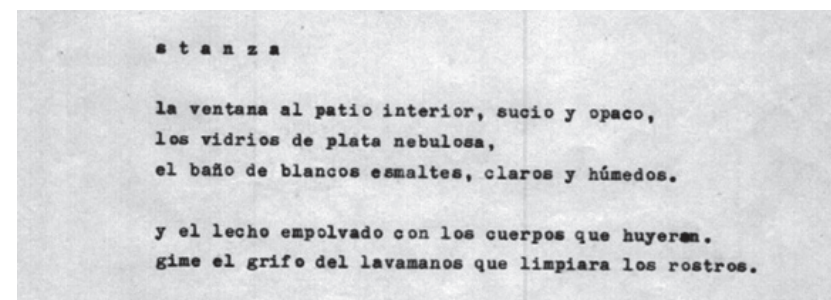


Imagen 20: Original de *Vana Stanza*.

Fuente: Archivo de Amílcar Osorio. Documentos cortesía: Jaime Osorio.
Digitalización: Juan José Cadavid O.

El espacio al que hace referencia el poema no es estático, ni está detenido en el tiempo. Sus descripciones son cambiantes y dan cuenta de un proceso decadente, de una nostalgia por aquello que ya no es, y de un cierto desprecio o menosprecio por aquello que ahora es. Como si el lugar descrito siguiera definiéndose a partir del recuerdo. En Amílcar la idea de la espacialidad del lenguaje, es decir, de la construcción descriptiva de un lugar, da paso de manera poética a la espacio-temporalidad del lenguaje, creando, tal como se ha explicado desde Camnitzer (2009), una intervención mutua y simultánea entre espacio y texto a la que se le suma el transcurrir del tiempo o la tensión temporal. Esto es evidente en las evocaciones de algún pasado indeterminado y en las afirmaciones atemporales. En algu-

² Tela de araña. Carraña de insecto. Manos ausentes sobre el polvo. Son formas literarias usadas por Amílcar Osorio en su propuesta poética *Vana Stanza*.

nos poemas, la negación del tiempo, así como las denominaciones de objetos, lugares y funciones, producen una pregunta por lo que no está, por lo que pareciera ser excluido de manera intencional. Un cuestionamiento sobre el tiempo mientras que, de manera simultánea, se crean imágenes mentales vívidas de lo poéticamente nombrado.

En el poema “Bodegón” se pueden encontrar este tipo de estrategias. En la primera parte se nombran algunos objetos, para luego generar juegos temporales que, aunque no se instalan en el pasado, sí producen una sensación de nostalgia. Osorio pinta “con palabras un gran bodegón o un interior, que de manera simbólica da cuenta del paso del tiempo, del vacío y la soledad” (Mesa, 2016, p. 143).

Bodegón I

el cepillo para las uñas del cuerpo
un racimo de uvas sobre la mesa de la carpintería
el serrucho para partir la carne salada
de los seis y ocho años
después de jugar al tenis
una cucharada de aserrín sobre la sopa de hongos
el martillo para quebrantar los ojos
que han caído en el tarro del barniz
las nueces y un tenedor para llevar
los bocados a la lengua

Bodegón II

la mano y las naranjas redondas para la palma
aunque recoge la servilleta
como si esparciera sal para limpiar la otra
y levantar el conjuro
la piel morena de la mano
la piel naranja de la fruta
la sal y la servilleta sobre una mesa
en el comedor iluminado
por los muros de cal blanca
y el timbre del sol
en los carillones del reloj

(Osorio, 2005, s.p.)

La escritura de Amílcar recurre a descripciones exuberantes y, al mismo tiempo, desestructuradas. Utiliza recursos estéticos mediante los cuales crea situaciones en las que es difícil distinguir entre la referencia real y la evocación de planos metafóricos. Sus poemas están cargados de imágenes logradas a partir de un virtuosismo poético que le permite generar tensiones entre lo sintético —que logra desde la enunciación de elementos cotidianos— y lo detallado, que se expresa en la forma en que se sitúan los desgastados objetos, espacios y sensaciones en un tiempo congelado. Sus espacios comunes o *vanas stanzas* dan cuenta de la búsqueda de una percepción imposible, con el fin de experimentar la creación poética a partir de diferentes sentidos y, finalmente, habitarla. Un bodegón literario como el escrito por Amílcar implica una relación directa con un género pictórico llamado también naturaleza muerta. En términos pictóricos, el bodegón es considerado un género desde el siglo xvii. Esta propuesta compositiva y temática consiste en la representación de objetos inanimados como frutas, enseres y flores, entre otros elementos, desde los que se puede comunicar un contexto social, económico y político a partir de la utilización de signos e indicios visuales. Debido a la gran flexibilidad en la escogencia de los objetos de la composición y a la facilidad logística que implicaba la representación de elementos estáticos, el bodegón se convirtió en un medio de experimentación cromática y técnica ideal. La poesía de Amílcar no solo usa el nombre del género pictórico de forma alusiva, sino que, desde la utilización del lenguaje escrito, crea imágenes visuales vívidas. Esto último no solo se da a partir de la descripción detallada de los elementos compositivos del bodegón, sino, también, desde su disposición. Gracias a esto, en el encuentro de los objetos se genera una extrañeza que, aunque no es compatible con la experiencia cotidiana, se recrea de manera casi natural. En la revista literaria *Arquitrave*, Víctor Bustamante escribe una breve reseña sobre la obra de Amílcar Osorio, en la que hace referencia al carácter visual de su propuesta poética:

Sus poemas son imágenes, a veces, se tiene la certidumbre de mirar un bodegón o un fresco con un chiaroscuro perenne. Esas imágenes, que son sus poemas, se suceden al filo de la madrugada o a la caída de la tarde, cuando la luz, como una intrusa, define los contornos de los objetos, enseña otras líneas, apacenta los colores y los volúmenes entregan otra intensidad

mientras afuera un verano tardío expresa la vida que huye. A veces recuerdo a Velásquez antes de hundirse en la tela para expresar con sus pinceladas su «realidad» como si quisiera, en esa mirada, fijar la eternidad de lo que observa para luego plasmar lo que quiere que veamos. Así hace el poeta, las luces, sus luces impregnan sus paisajes bañados por su interiorización. Entonces uno comprende porque esos objetos que gravitan en la casa vacía le hablan. (Bustamante, 2005, s.p.)

En su producción literaria, Amílcar Osorio propone un desvanecimiento de la separación entre la palabra y la imagen. Su “Bodegón”, aunque no logra desprenderse del formato libro, permite percibir otras dimensiones posibles para su aparición, como si el poema en tanto bodegón solicitara retornar a su formato original. En 1972, Bernardo Salcedo, a través de un bodegón, plantea nuevamente esa intención de independencia de la palabra como imagen y, al mismo tiempo, de tensión con el formato. Su propuesta interroga las concepciones convencionales sobre la representación pictórica, así como Amílcar puso en duda las literarias. Aunque no puede evidenciarse una relación entre los artistas, sus obras sí reflexionan sobre las distintas dimensiones sensibles de la palabra como elemento plástico.

La aproximación a lo visual de Osorio se da desde la propuesta poética en los “Bodegones”, pero también en muchas de sus poesías se evidencia la utilización de un recurso ecfrástico, toda vez que la construcción literaria se funda en un género de la plástica. Sin embargo, los poemas no son la representación de una representación pictórica concreta, pues esta no existe en realidad. En esa medida son la representación de una composición visual imaginaria que se hace real sólo en la mente de quien lee la poesía. Lo que resulta de la propuesta del poeta es la integración de una función estética visual en relación con la lectura, pues esta hace parte de la configuración del mundo ficticio (Iser, 1987, p. 180). La función de écfrasis en la obra poética de Amílcar Osorio implica una aproximación hermenéutica por parte del lector desde la que se presupone una imagen inexistente. Esto se da porque, en este caso, la palabra existe antes que la imagen, y, esta última, es artística gracias a la expresión poética.

De la obra de Salcedo se puede decir que es “(...) en su mayoría, sardónica. Hace carteles publicitarios que anuncian un «Un repollo (ya no queda ninguno)» o «Dos naranjas (solas)» (Camnitzer, 2009,

p. 262). En esta se evidenciaba una fuerte influencia del espíritu dadaísta y, como afirma la curadora María Iovino, la producción de Salcedo puede leerse con mayor claridad en el contexto del “nadaísmo” (2001, p. 15), movimiento con el que coincidió en la intención de romper con los modos de relacionamiento estético con una realidad social que ambos, tanto Salcedo como el movimiento artístico, consideraban fallida. La estrategia de utilización de textos en la obra *Bodegones*, donde la palabra tiene un carácter de representación propio de la pintura, se conecta con la propuesta de Osorio en sus “Bodegones”, en los que la palabra también es imagen, pero ya no desde la alusión de una categoría, sino más bien desde la evocación poética de los elementos compositivos visuales.

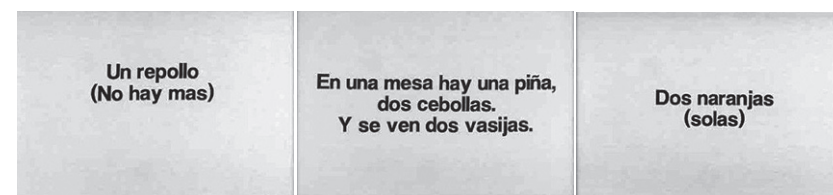


Imagen 21: Bernardo Salcedo, Bodegones, serigrafía sobre tela, 70 x 100 cm c/u. 1972. Archivo persona,

Según Camnitzer (2009), generar tal tensión entre la escritura y la imagen es una estrategia que será adoptada por varios artistas visuales con el fin de constituir una de las formas de creación más utilizadas por el conceptualismo a partir de los años setenta. Esto se da en función de evitar que el objeto sea entendido como producción artística de marco o pedestal, pero también como forma expresiva de conceptos que permiten dotar al objeto de múltiples sentidos que pueden volverlo, incluso, una herramienta de acción política. Esto se da gracias a las posibilidades de la palabra en términos de significado textual, así como desde su rendimiento visual y simbólico. La palabra como indicio, como juego metafórico, como alegoría y como posibilidad de ironizar la realidad social, económica, política y cultural, se vale de múltiples formas que, en distintos contextos, puede asumir el lenguaje escrito como punto de partida para generar una tensión con la imagen que ya no se realiza o representa de manera objetual, sino que se figura en la mente de forma desmaterializada.

Esta disolución material que es, al mismo tiempo, una aparición visual en la mente de quien percibe la obra poética de Amílcar, es

recurrente y se evidencia en términos temáticos y compositivos. El abandono, la soledad y el vacío aparecen no solo en las estancias, sino también en los cuerpos, en esos que no están, que ya no habitan la *Vana Stanza*. Cuerpos que dejan rastros de su sensualidad y de sus rutinas domésticas, huellas en el polvo, fragmentos de la intervención de su vida cotidiana en el espacio. Esta idea de cuerpo crea una tensión entre las formas del erotismo y las rutinas que dan cuenta del desconocimiento del propio cuerpo: uno que se configura como espacio, como *stanza* en donde habita la existencia.

Las descripciones de los espacios, de los objetos y de los cuerpos establecen visualizaciones rigurosas, casi cinematográficas. Son la traducción verbal de las realidades de su época que, dibujadas de forma precisa, se transforman en expresión sensual del mundo. Una manifestación que es, no sólo poética, sino también plástica. Refiriéndose a estas características visuales de la obra de Osorio, el poeta Omar Castillo escribe:

El rigor y la disciplina con que este poeta establece su escritura contrastan con la sensualidad que le permite asir la piel o los objetos vitales en cada uno de los espacios que nombra. Empero, son un contraste que a la manera de un pintor iluminan la mancha de su dibujo, crean la penumbra, hasta conseguir la visión total sin obstruir cada fragmento. Lo nombrado y lo ausente de nombre no se interfieren en la elaboración del poema, tampoco en sus posibles lecturas (Castillo, 2005, p. 5).

La poesía de Amílcar Osorio puede ser entendida como fronteriza. Su propuesta plantea una transición entre lo literario y lo visual, se instala en el límite, y evidencia una negociación entre diferentes formas expresivas y conceptuales. En esta, la palabra ya no deviene en imagen, sino que es imagen. Visualización estática y en movimiento que ya no puede ser contenida por su formato y que, como un “nadema”, expande la expresión poética en el espacio-tiempo, con el fin de ampliar las formas perceptivas de la literatura. El propósito de la poesía de Amílcar es tender puentes que conecten las diversas formas expresivas y que afecten los modos de recepción artística, en procura de un horizonte ampliado en el que el artista no se vea reducido a una categoría que es definida por el tipo de prácticas que realiza. La propuesta estética de Osorio, evidenciada en sus formas

poéticas, da cuenta de una posibilidad de recepción diferente que involucra estímulos de orden visual para, desde ellos, permitir nuevas lecturas, interpretaciones, percepciones y formas de acercarse a la obra, de dialogar con ella. De esta manera, se exigen nuevas formas de aproximación y relacionamiento con la propuesta artística.

Al producir tales “nademas”—como él mismo nombró a las expresiones ampliadas del arte desde las que se conectaban diferentes categorías artísticas—, Osorio no encontró un receptor pertinente, toda vez que el público, las instituciones y el contexto de su época no se sintieron atraídos su obra. Esto se puede explicar en el hecho de que esta obra, más allá de reconocer y reflejar las condiciones culturales de su tiempo, procuró subvertirlas, desligándose, incluso, del Nadaísmo como movimiento validador.

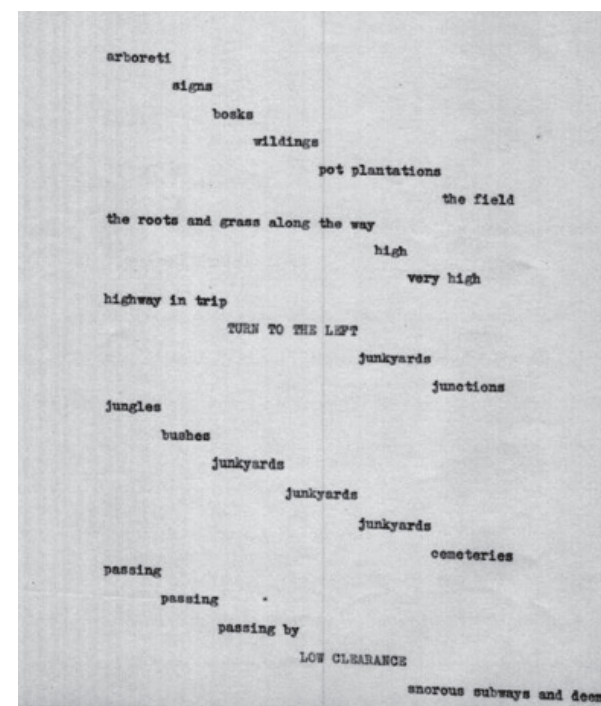


Imagen 22: Original de *Vana Stanza* (en inglés)

Fuente: Archivo de Amílcar Osorio. Documentos cortesía: Jaime Osorio.

Digitalización: Juan José Cadavid O.

Harold Alvarado Tenorio dice que el poeta colorista mostró desde muy joven un interés particular por lo visual y lo objetual. Amílcar proponía con frecuencia parodias de las novelas del momento. En estas, el artista describía, con una prosa minuciosa, los objetos y espacios que allí aparecían. También era un entusiasta de la lectura en voz alta, afirmaba que “las artes literarias de su presente necesitaban de la voz para compartir las nuevas religiones y resignaciones de los rebeldes vencidos por la cotidianidad” (Alvarado, 2010, p. 98). Mediante estas propuestas, Osorio puso en escena una creación poética y narrativa que permitió evidenciar la dimensión performativa de la literatura. Estas prácticas se mantuvieron en los comportamientos artísticos de Amílcar y dieron cuenta de su afán revolucionario. El poeta propuso, siguiendo a Gonzalo Arango, no claudicar ante el misticismo y la comodidad de la rutina e hizo eco de su fascinación por la mirada sórdida, decadente y aislada de Truman Capote. De manera especial, Osorio se conectó con las novelas *Otras voces, otros espacios* —obra destacada por su erotismo poético y fotográfico—, y *Música para camaleones*. Esta última es una obra literaria documental en la que, con narraciones sencillas, Capote invita al lector a instalarse en el cotidiano horror de la vida y a convertirse en un observador, en alguien que experimenta sin juzgar, que se mantiene al margen de las historias y las ve pasar frente a sus ojos mientras se van alterando sus emociones. Como se recuerda, el texto está dividido en tres partes: La primera, llamada “Música para camaleones”, está compuesta por relatos cortos que dan cuenta de historias de viajes; luego aparece la novela corta “Ataúdes tallados a mano”, y finalmente, la obra cierra con “Retratos Coloquiales”, una recopilación de conversaciones del con diversos personajes. En esta última parte, a través de la creación de un autorretrato llamado “Vueltas nocturnas. Experiencias sexuales de dos gemelos siameses”, el autor se declara alcohólico, drogadicto, homosexual y genio, rasgos con los que, vivencial o poéticamente, Amílcar coincidía. Estos disensos y encuentros llevaron al poeta colombiano a emigrar a los Estados Unidos de América. Allí, su obra se enriquecería y su propuesta de una literatura visual o de una visualidad poética se haría más contundente.

NYC, San Francisco y la concepción de la literatura como un arte visual

Los años en Norte América le permitieron a Amílcar Osorio estar en contacto con artistas plásticos que desdibujaron los límites artísticos y producían obras imbricadas de orden narrativo, visual, musical y teatral. Tal coincidencia fortaleció su concepción de la literatura como un arte visual que ya había esbozado en su “nadema” o manifiesto nadaísta. El poeta sostenía que el ritmo del texto permitía experimentar tal visualidad. Para él “pintura y poesía eran los otros extremos de la armonía, porque si la música es análoga a la poesía en sus emociones cantadas y rimadas, la pintura, la música y la poesía lo son en acordes y armonías del color. Quien no se inclina hacia la música y la pintura no podrá ser un auténtico poeta” (Alvarado, 2010, p. 98). La palabra en Amílcar adquiere una potencia visual y de intervención en contexto social, no solo desde la descripción detallada de las cosas de la vida y su puesta en escena, sino también desde su impetuosa manera de aparecer y generar atmósferas sombrías y hábitats complejos.

Osorio emprende un viaje por los Estados Unidos de América en compañía de Reneé Frei y su protegido, el poeta David Howie. Primero vive en San Francisco, donde frecuenta desde bares de moda hasta templos budistas. Esto le permitió entrar en contacto con visiones y propuestas políticas y ambientales que se expresaban de forma crítica desde diferentes manifestaciones del arte, así como con personajes del mundo artístico, intelectual y bohemio como Allan Watts, John Sirio, Steve McCormick, Leek Cong, Dan Hall, John Hiebaut, Jim Tylor y Gregory Corso. Años más tarde se mudó a la ciudad de Nueva York, donde se relacionó con Allen Ginsberg, Peter Orlovsky, Bob Dylan y Brendan Behan, quienes se oponían enérgicamente al militarismo, al materialismo económico y la represión sexual.

Según Alvarado Tenorio, el poeta colombiano coincidió con estos personajes de la generación *beat* “más de una vez en los corredores y bares del Hotel Chelsea, donde iba en compañía del mafioso antioqueño Bernardo Fernández Mesa, propietario de un colosal loft en el Flatiron de la Quinta con Broadway, muy adicto a la entropierna de las adolescentes de Balthasar Kłossowski de Rola” (Alvarado, 2010, p. 97). El edificio Chelsea representa el lugar de confluencia ar-

tística de la ciudad de Nueva York desde 1984. Cuando se construyó este espacio se convirtió en el epicentro del distrito del teatro debido a que en él habitaban personas de todas las ideologías y con diversos intereses estéticos. Más tarde, en 1905, debido a la crisis económica y con el nacimiento del actual Broadway, el edificio se convirtió en hotel, pero prevaleció su espíritu bohemio y se convirtió en un ícono y un lugar de referencia para artistas de todo tipo que pasaban extensas temporadas hospedados en el hotel. Dylan Thomas, Leonard Cohen, Edith Piaf y Janis Joplin lo habitaron. Bob Dylan escribió su pieza *Sara* para homenajearlo y, en 1978, el integrante de Sex Pistols, Sid Vicious, apuñaló a su novia en el hotel. Este edificio se convirtió en el lugar de inspiración para muchos artistas, uno de los más reconocidos es Andy Warhol, quien realizó allí un filme experimental de 210 minutos llamado *The Chelsea Girls*, en el que representó la vida bohemia del hotel. Como lo narra Alvarado, Amílcar pudo vivenciar este escenario y se vio influenciado por las propuestas artísticas contemporáneas que allí se gestaban y realizaban.



Imagen 23: Hotel Chelsea. 222 de la Calle 23 del barrio de Chelsea, Manhattan, NYC.
Fuente: Juan José Cadavid O. Archivo personal.

Del periplo de Amílcar Osorio por los Estados Unidos se conoce poco. Los comentarios de amigos y las referencias de Álvaro Tenorio son insuficientes para reconstruir en detalle su permanencia en el país del norte y sus vínculos con la vida bohemia del Hotel Chelsea. Sin embargo, las narraciones de su hermano Jaime Osorio validan el contacto que tuvo con las formas de vida de artistas específicos que vivían o visitaban ese lugar. El menor de los Osorio cuenta que su hermano expresaba una admiración por algunos personajes de la ge-

neración beat y recuerda la pretensión del poeta de quedarse a vivir en el extranjero.

Amílcar fue deportado de Estados Unidos por permanecer en ese país por más de una década como ilegal. El poeta fue sorprendido sin papeles tras ser detenido por agredir a un grupo de travestis en una discoteca de New York. De nuevo en Medellín, el escritor de *Vana Stanza* y *El yacente de Mantegna* continuó con sus búsquedas artísticas e intentó crear un mundo diferente del que propuso años atrás junto a sus compañeros de juventud, los nadaístas. Amílcar Osorio había dejado desde hace años de ser Amílcar-U, no porque sus convicciones revolucionarias se hubieran apagado, sino porque el ímpetu nadaísta había muerto. En una conversación sobre este artista, Elkin Restrepo se refirió a las expediciones estéticas de Osorio: “Él realizó una exposición vanguardista (objetos) en Suramericana, ignoro si del suceso quedó alguna memoria, noticia o catálogo. La realizó a su vuelta de Estados Unidos” (Restrepo, 2016). La comunicadora Beatriz Barrera, quien estaba a cargo de la sala de exposiciones del grupo empresarial mencionado, fue la encargada del montaje de la propuesta artística del poeta. Desafortunadamente no se cuenta con un archivo de esta exposición y se tiene que recurrir, como en casi todo lo referente a este autor, a los testimonios de aquellos que lo conocieron, con el fin de intentar comprender su legado para las artes literarias y visuales.

Aunque en las universidades, los museos, las bibliotecas y, en general, en las instituciones públicas y privadas —garantes del patrimonio artístico y literario de la ciudad y el país— los archivos sobre Amílcar Osorio son escasos, la familia Osorio aún conserva algunos documentos importantes, tanto físicos como narrativos. Esta memoria está, principalmente, en manos de su hermano menor Jaime Osorio, con quien Amílcar compartió muchas de sus experiencias de vida. Esta estrecha relación se fundamentó en su afinidad artística. Durante años, Jaime ha recogido y guardado una importante cantidad de textos: novelas, cuentos y poesía inédita, manuscritos originales escritos en español y en inglés, autorretratos y fotografías de autor, dibujos y producción visual de distintos tipos realizada por Amílcar en diferentes momentos de su vida. Este archivo de artista, que está alojado en cajones, cajas y rincones de su casa y estudio de pintura, constituye un hallazgo de suma relevancia para esta in-

vestigación pues, desde los documentos encontrados y las narraciones de una fuente primaria directa, es posible evidenciar cómo estos artistas que incursionaron o fueron en algún momento parte del grupo nadaísta, expandieron los límites de la expresión literaria y difuminaron las fronteras con el universo de la visualidad, creando formas de expresión y prácticas artísticas conceptuales y societales en Colombia.

El archivo de artista. Amílcar Osorio

Algunos de los testimonios que se recogieron a lo largo de esta investigación vinculan a Amílcar Osorio con prácticas artísticas visuales. Tales afirmaciones son difíciles de confirmar, puesto que tanto el trabajo literario como el visual del autor parecían destinados a desaparecer y quedar en el olvido. Sin embargo, esa dificultad que de entrada parecería una limitación obligó a esta investigación a, “desplegar (...) una actitud emotivo-intelectual a la cual nombramos como la devoción de los ignorados” (Vélez, 2014, p. 235). En este contexto, dicha actitud permite rescatar no solo la figura autoral del artista, sino su legado poético, narrativo, plástico, conceptual y de arte en contexto social. Refiriéndose a la labor investigativa, el profesor Vélez dice que la característica de “componer relaciones” es una condición humana inevitable. En tal sentido, afirma que “una existencia humana sin relaciones es inconcebible. Hasta el anacoreta, cuando decide elegir voluntariamente la experiencia de la soledad, entabla relaciones consigo mismo. [...] Ahora bien, no solo existimos componiendo relaciones. También existimos haciendo lo contrario, esto es, descomponiéndolas. Uno y otro agenciamiento van de la mano” (Vélez, 2014, p. 248). La característica que enuncia el profesor Vélez es clave para el entendimiento de la labor artística realizada por Amílcar Osorio, puesto que ayuda a poner en perspectiva la manera en la que el artista fundó su proceso creativo en la observación de sus propias formas de relacionarse con la sociedad y, al mismo tiempo, en las formas de marginarse de ella.

Lo anterior permite determinar la importancia de la revisión de la vida de este artista olvidado para, desde ella, producir un encuentro, una relación que supere la producción del artista y su devenir histó-

rico no documentado, y vincule su vivencia con fenómenos artísticos. Todo esto a través de la revisión de su archivo personal³. Aquí asumimos esta documentación como posibilidad relacional desde la que se tienden los puentes necesarios para comprender la manera en la que se construyó, desde los años sesenta, un comportamiento artístico conceptual y societal que rompió las barreras categoriales entre literatura, artes visuales y performance en Colombia. Este archivo da cuenta de la emergencia de un tipo de arte en el que el artista se construye como una identidad formal, “a partir de la lengua que hereda y del estilo que denota su historia personal: dar forma es comprometerse; crear es crear valor. Pero las formas albergan valores precisamente porque son producidas, en sentido propio, por comportamientos” (Bourriaud, 1999, p. 95) y formas de la vida construidas por el artista. De igual manera, el archivo evidencia los tránsitos que sufrió su trabajo, mostrando el paso fluido de la poesía escrita a la visualidad, a la imagen abstracta y a la representación fotográfica de su propia práctica vital. Derivas que hoy pueden ser leídas e interpretadas gracias a este archivo.

El deterioro de los documentos y la manera precaria en la que han sido conservados, contrastan con el apego familiar. En este trabajo se hace un proceso de registro, ordenamiento y análisis del archivo de Amílcar Osorio con el fin de sustentar una tesis. Por esta razón, se rescata y revalora con la idea de lo que debería ser conservado y protegido. Así, el archivo se entiende como espacio de búsqueda y análisis desde el que es posible la comprensión de un caso de estudio y, por ende, no se entiende como una expresión artística en sí misma. Aquí no se abordará el problema de la conservación, accesibilidad, administración y gestión de archivos en relación con

³ Es importante señalar que El Taller de Historia Crítica del Arte entiende por archivo (...) un conjunto de documentos reunidos por el interés investigativo, intelectual y/o profesional de un coleccionista, un artista, un investigador (crítico, curador, historiador, gestor cultural, etc.) o un galerista, constituido en una trayectoria profesional, o bien por el desarrollo de las funciones de una institución pública o privada. El archivo, desde esta perspectiva, puede contener un cuerpo de documentos en diferentes soportes (manuscritos, plegables, libros; archivos digitales, análogos o sonoros), publicados o no, que darían cuenta de las circunstancias y experiencias artísticas críticas en Colombia. Dentro de esta definición, la situación legal de un archivo puede ser también variada: desde su consignación en un fondo público por su importancia patrimonial, pasando por su uso público desde alguna institución privada, hasta los acervos privados en fondos familiares. La condición del archivo puede ser explícita o completamente inconsciente, al punto de que, en muchos casos, solo a partir de la realización de la investigación misma se comienza a hablar de archivo para referirse a un corpus documental. Taller de historia crítica del arte, (2010). Archivos, memoria y arte contemporáneo en Colombia: entre la amnesia y la comercialización. Informe final de: cartografías: estado de los archivos de arte crítico en Colombia (1963-1981), Revista de artes visuales Errata, (1), 60.

el de Amílcar Osorio, puesto que el interés de este estudio no es museografiar, sino reconstruir un comportamiento que muestra que, desde los años sesenta, se dieron en Colombia prácticas artísticas conceptuales y societales. La intención de la revisión de este archivo es activar la memoria en torno a las desconocidas prácticas impuras del arte que realizó un poeta, una memoria desde la que sea posible establecer diálogos con una comunidad artística que no validó la producción de este artista o decidió olvidarla.

En este caso, los documentos que fueron conservados como patrimonio familiar —y no como acervo histórico desde el que se da cuenta de la producción de un artista— adquieren sentido como archivo de artista a partir de esta investigación. El proceso dota de sentido a estos documentos que no tenían ningún tipo de ordenamiento. Hablamos de manuscritos, mecanoscritos, cuadernos de notas, plegables, revistas, recortes de artículos, notas de prensa, además de propuestas visuales, gráficas y fotográficas que, tras la ordenación, la observación y el análisis, sirven, incluso, para hacer una semblanza del artista. Es importante advertir que el testimonio del hermano menor de Amílcar Jaime Osorio, encargado de la conservación, se entiende como parte del archivo, puesto que su narración da sentido a muchos de los documentos. Jaime Osorio sitúa algunas de las piezas en circunstancias, tiempos y espacios determinados: datos que, de otra manera, no se podrían conocer. Así las cosas, para entender de mejor manera la producción artística de Amílcar se deben identificar algunos rasgos de la personalidad del artista que se hacen evidentes en la relación documento-narrativa.

Amílcar tiene dos formas antagónicas de auto-representación: una íntima y otra social. Aparece en público ataviado con gabanes de paño y terciopelo, camisas con boleros y corbatín, de profusa cabellera, patillas y bigote, tosco, extrovertido, implacable y sin un centavo. En su espacio privado vive de forma opuesta: sin muebles, solo con lo necesario. Su espacio doméstico está compuesto por un colchón, unos pocos enseres de cocina y libros arrumados contra las paredes. En este espacio íntimo, el poeta normalmente está desnudo o, si hay visita, en calzoncillos. Estas características simbólicas dan cuenta de una biografía compleja y dual. Un trabajo sobre su propia identidad que puede compararse —sin ánimo de equiparar—, con las representaciones de sí mismo que hizo Joseph Beuys, quien

aparecía en público vestido únicamente con sombrero y chaqueta de aviador. Los gestos de ambos artistas dan cuenta de la configuración de un concepto expandido del arte “para el que «hablar es esculpir» y pensar, actuar. Este concepto ampliado del arte debe encontrar su consumación en la liberación del potencial creativo del ser humano” (Bouriaud, 1999, p. 63). Esculpir se puede entender como producir la obra o generar algún tipo de práctica artística.

El crítico Efrén Giraldo afirma que, en Colombia, la figura autoral se construye en oposición a los valores éticos y los sistemas de creencias tradicionales que, en épocas anteriores, generaban en los artistas unas condiciones de comodidad creadas por la burguesía. Por lo tanto, no solo es posible identificar a los autores por sus obras, “sino también por su manera de interactuar con la esfera pública y hacer vivir socialmente la posición del artista en un contexto ideológico” (Giraldo, 2010, p. 2). Giraldo explica que tal reconocimiento permite que el artista superé el papel de productor de objetos, símbolos y sentidos, para convertirse en “una especie de intelectual, promotor o movilizador que toma el arte como punto de partida un debate social” (Giraldo, 2010, p. 2). Amílcar Osorio, junto a otros artistas conceptuales de los años sesenta y setenta, encarna esta forma de representación autoral en la que su figura y discurso son tan importantes como su producción poética y visual.

Como lo propuso Marcel Duchamp, estos rasgos distintivos pueden revisarse desde la perspectiva del performance de la vida. Duchamp creó un alter ego llamado Rose Sélavy. Con este nombre de sonoridad femenina, el artista firmó algunas de sus obras, en esa medida, instaló a Rose como una creación en sí misma y, por lo tanto, le asignó valor de obra de arte. De forma similar, Amílcar Osorio firmó algunos de sus poemas y cuentos con el seudónimo de Claudia Santamaría. Este acto puede ser comprendido como un simple guiño al artista de *El gran vidrio*, pero, cuando se le suman las actitudes de desprecio por la producción, la crítica permanente a las formas de circulación y comercialización del arte, y las formas particulares de construcción de su propia imagen en oposición a los formatos convencionales, este gesto gana relevancia y hace visibles las influencias que afectaron y acompañaron la vida y la obra de Amílcar.

La intención de Amílcar coincidió no sólo con la visión performativa de Duchamp, sino también con el procedimiento de extrañamiento desa-

rollado por los formalistas rusos, quienes hicieron que el “*shock* de los receptores se convierta en el principio supremo de la intención artística” (Bürger, 2010, p. 56). En el artista colombiano, este vínculo se expresó a través de sus formas vestimentarias y sus comportamientos transgresores desde los que impactó de manera directa la cotidianidad y, en ella, las formas sociales que, en su tiempo, fueron establecidas como buenas, justas y bellas. La desconexión de las esferas de producción y validación literarias y plásticas, la militancia en el grupo nadaísta, su hermetismo íntimo y su irreverencia social dan cuenta de los influjos de las vanguardias y de la presencia de la figura y obra de Duchamp en su comportamiento artístico.



Imagen 24: Marcel Duchamp. Fotografía Rose Sélavy.
Obra derivada

La práctica desarrollada por Amílcar —con los nadaístas y después de ellos— planteó una resistencia a las clasificaciones y a los procesos de validación de la producción artística. Propuso un lugar fronterizo en el que se estableciera un diálogo, una negociación entre categorías excluidas y admitidas por la institución arte. Un intersticio en el que se construye una propuesta estética a partir de la organización de lo múltiple en el que “las relaciones predominan sobre los objetos, la arborescencia sobre los puntos, el paisaje sobre la presencia, el recorrido sobre las estaciones que lo componen” (Bourriaud, 2015, p. 77). Una narrativa artística en la cual lo múltiple genera una experiencia estética que se expande en el tiempo, es decir, que supera lo instantáneo de la producción y permite que se continúen generando formas antes, durante y después de la realización de la obra de arte. Esto es posible gracias a las posibilidades hermenéuticas que permiten los diferentes cruces entre los dispositivos, las estrategias y la producción visual, la literaria, la de intervención social y la de auto-representación artística. En el archivo se encontró

un corto texto de orden autobiográfico. En él, Amílcar se define en términos artísticos dando cuenta de sus inclinaciones, intenciones e influencias. Por su valor documental y por haberse hallado sin fecha se transcribe a continuación de manera literal, tal como lo escribió su autor:

40 años. Soltero. Publicista por oficio, escritor por afición, autodidacta en general, traductor, profesor, decorador, plástico, fotógrafo, nadaísta, crítico, ensayista, expositor, poeta, sin estudios formales (algunos seminarios religiosos, cinematográficos, escultóricos, científicos-sociales, antropológicos, lingüísticos, semánticos, históricos, filosóficos), diseñador, columnista, reseñador, por placer y por inercia.

Mi desarrollo plástico empezó a muy temprana edad por mi necesidad de luz, debida quizá, a mi estado innato de miopía: una visión de la virgen en la columna de humo de la chimenea de la cocina de nuestro hogar, indudablemente que está fue una prismatización de un rayo solar (9 meses). La segunda fue la de dos “estampas” que representaban la una el Asesinato de Desdémona y la otra la Danza de Salomé con la cabeza de Juan El Bautista en un Plato, y que siempre estuvieron colgadas en los muros de nuestras casas durante toda la infancia; con esta visión aprendí a ser romántico al modo de Moreau, el placer hedonístico del dolor. De ahí pasé a comprender lo trágico, contemplando los cuadros religiosos a la manera realista de principios del siglo pasado, especialmente los San Sebastianes y los Señores Caídos, que en alguna forma se asociaban con las Desdémonas y las Salomés creando en mi formación plástica una imagen amanerada, preciosista y violenta de la estética.

Observando a los 12 años, los trazos de geometrismo figurativo a la manera de Le Corbusier, que hacía un arquitecto en el lecho de una piscina en un pueblerino playground, ingresé en el universo del arte abstracto del cual aún no he podido escaparme.

La tercera etapa de mi educación plástica se inició a los 17 años, contemplando la ejecución de témperas y dibujos por el maestro Grau, de dibujos y abstracciones por el maestro Rojas, de color y materia por el maestro Herrán, de color y manejo del pincel por el maestro Tejada, de escultura por el maestro Bursztyn.

En mi viaje de 5 años por los Estados Unidos asistí como observador a varias academias y estudios particulares que culminaron con una exposición de relieves geométricos en acrílico y aluminio, que fueron exhibidos en la galería Van der Voort de San Francisco, con sucursales en Londres e Ibiza. Luego vinieron “actos”, “happenings” “instalaciones” y “conceptos”. Mis primeros intentos plásticos fueron “tachistas” (1957), luego “expresionismo abstracto” aparentemente porque eran fáciles, pero estudiando con Suzuki Roshi en California, con Sam Tahakalian y con David Diao, comprendí finalmente que no era tan fácil, y a partir de ahí he perseverado en este estilo hasta hoy, practicando siempre el dibujo anatómico, más como ejercicio para el pincel que por la anatomía misma. Todas las obras que he realizado están en colecciones privadas, ninguna en sitios públicos excepto algunas que han ganado concursos, presentadas a ellos por amigos, y el acto público sin asistentes: Pensador en el Palacio de la Legión de Honor, San Francisco California.

Mi credo estético se sintetiza en el conocido postulado de Wittgenstein: Lo que está dicho en lenguaje no puede ser dicho en un lenguaje.

(Amílcar Osorio. Archivo familiar).

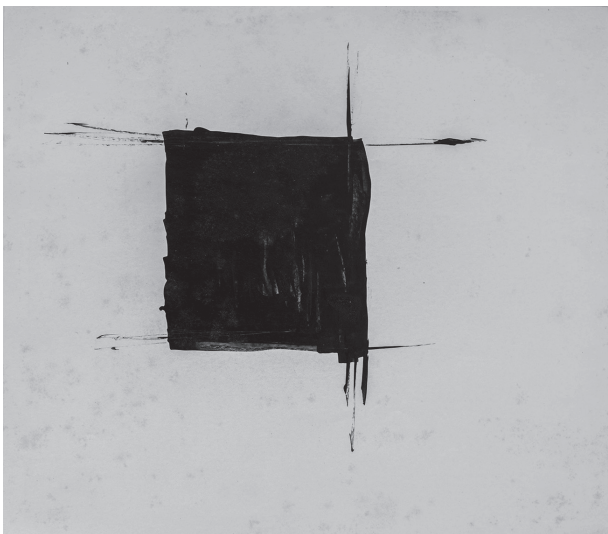


Imagen 25: Amílcar Osorio. Tinta sobre papel. Sin título. Sin fechar

Fuente: Archivo de Amílcar Osorio. Documentos cortesía: Jaime Osorio.

Digitalización: Juan José Cadavid O.

Las palabras del artista dan cuenta de una práctica imbricada, de unos intereses expresivos concretos que detonaron en objetos poéticos, plásticos y de performance. Una producción que, más que configurar un lenguaje, recrea un comportamiento artístico, es decir, una condición estética que se hace experiencia a partir de múltiples medios. En la actualidad, a la luz de los modos de circulación de las tecnologías de la comunicación, dicha condición puede ser leída como una propuesta narrativa transmedia. Tal comportamiento detona prácticas y producciones desde las que se construye un relato que se despliega sobre diversas superficies y múltiples medios expresivos que configuran, en conjunto, una narrativa en la que, además, el público asume un rol activo, pues ellos no solo modifican los sentidos de la obra, sino que los crean. Esto se da a través de estrategias estéticas que se materializan en cuentos, poemas, poesía concreta, imágenes abstractas, caligramas, tipografías, palabras, gestos, actuaciones, objetos e intervenciones que, a su vez, representan cuerpos, espacios y objetos frágiles, cotidianos y banales.

Además de las ya mencionadas relaciones mediáticas, en el texto en cuestión también deben considerarse las relaciones estilísticas propuestas por el artista. De la misma manera, deben tenerse en cuenta los contextos en los que, de manera cronológica y fragmentaria, da cuenta de cada uno de los referentes. El primero de ellos tiene que ver con lo regional y tradicional: se sitúa en su ambiente familiar, en su entorno cercano y evoca imágenes típicas de las casas campesinas antioqueñas. En un segundo momento hace alusión al oficio de la arquitectura y, con ella, a la síntesis visual geométrica y abstracta, una posibilidad visual a partir de la cual se puede entender un mundo desligado de la representación y de la carga ideológica religiosa que el artista le atribuye. En un tercer momento, se permite un recorrido por artistas modernos colombianos, pintores y escultores y, con ellos, vuelve a poner en tensión lo representativo y lo abstracto, mientras que pasa de un entorno local y pueblerino a un escenario nacional. Finalmente, se describe en un contexto internacional con el que integra a sus intereses expresivos prácticas que vinculan al propio cuerpo y la intervención de contextos sociales de forma vivencial. Cada una de estas se hace presente en su obra, ya no de manera lineal, sino más bien simultánea, de tal forma que lo pueblerino y representativo, lo urbano y abstracto, y lo global y performativo atraviesan sus expresiones literarias y visuales haciendo que estas

sean redundantemente impuras. Las relaciones entre los diferentes modos de creación artística descritas por Amílcar y presentes en su obra implican una complejidad que pone en cuestión, desde la producción y desde la recepción, la práctica dominante y, con ella, la institución arte que clasifica como burguesa. Osorio apunta hacia una actividad artística que supere los límites capitalistas y que se instale como relato en medio de los fenómenos sociales de su tiempo, de tal modo que los altere, escandalice y movilice. Esto se ve reflejado en el modo en que “la hostilidad al objeto artístico tradicional, la extensión del campo del arte, la desestetización de lo estético, la nueva sensibilidad en sus diferentes modalidades, se insertan en la dialéctica entre los objetos y los sentidos subjetivos, en la producción no solo de un objeto para el sujeto, sino también de un sujeto para el objeto” (Marchán Fiz, 2012, p. 238).

Los intereses y las prácticas artísticas de Amílcar se centraron en las distintas maneras de producir expresiones sensibles y poéticas, con el fin de establecer múltiples diálogos y negociaciones simbólicas. Sus búsquedas visuales superan las luchas estéticas de su tiempo entre el realismo y el arte abstracto, pues deambulan por ambos mundos. Tachismo, dibujo, fotografía, figuración y arte del yo, dan cuenta del distanciamiento que establece con tales tensiones y enfrentamientos, donde los abstraccionistas tildaban de panfletistas abusadores del arte a los artistas figurativos y estos contestaban acusando al arte abstracto de ser decorativo, vacío y superficial. Esta no participación en una disputa entre artistas de generaciones anteriores a los sesenta, su producción performática, autorreferencial, poética y literaria, situó al artista en un lugar diferente: el del arte conceptual. En esta medida, su producción no puede ser leída en términos de piezas, sino como un todo que se fragmenta y se expresa a través de diferentes formas expresivas: una práctica propia del comportamiento artístico contemporáneo.



Imagen 26: Amílcar Osorio. Abstracción, dibujo, auto-representación, fotografía Sin título. Sin fechar.

Fuente: Archivo de Amílcar Osorio. Documentos cortesía: Jaime Osorio.
Digitalización: Juan José Cadavid O.

La vida de Amílcar en San Francisco y New York y el contacto con el mainstream artístico norteamericano se proyecta de forma particular sobre el contexto latinoamericano al conjugar tales referencias con las condiciones políticas y los nuevos movimientos literarios regionales. Se produce una práctica artística entrecruzada y heterodoxa que conjuga las artes visuales y textuales, y coincide con las formas que dieron origen al conceptualismo. Este comportamiento artístico “desde el punto de vista de una historia cultural de América Latina, puede ser visto como un movimiento que propulsó la sensibilidad y la experiencia literarias hacia el campo de las artes visuales —una interpenetración entre espacio y texto” (Camnitzer, 2009, p. 163).

Para su comprensión, el archivo puede ser ordenado de muchas maneras: literatura —poesía, prosa, ensayo, novela, teatro—, crítica de arte, guiones para cine y propuestas visuales, son algunas de las posibilidades de categorización de la variada producción de Amílcar. Para efectos de este estudio, se realiza una lectura que describe el conjunto de la producción de Amílcar como una práctica artística co-

nectada. Dicha lectura permite evidenciar el despliegue de una propuesta liminal, visual y conceptual desde lo literario y una intención narrativa poética a partir de la imagen. Cabe aclarar que el archivo no puede categorizarse cronológicamente en su totalidad, puesto que la gran mayoría no están fechados y no pueden ser enmarcados con total claridad en un momento particular de la vida del artista. Por lo tanto, las categorías o divisiones responden a derivas analíticas de un comportamiento artístico contemporáneo visto como un todo, en el que literatura y artes visuales se presentan como partes de una misma práctica liminal. Esto quiere decir que la obra se sitúa a medio camino entre diversas categorías artísticas y plantea una negociación de sentido entre ellas. Se busca tejer una narrativa reflexiva sobre el comportamiento artístico de Amílcar Osorio en donde se evidencien tránsitos y conexiones entre propuestas literarias poéticas con un fuerte componente visual: desde la palabra en tanto enunciación y evocación de una imagen y su aparición gráfica material, entre el signo escrito y la tipografía como imagen con un sentido formal independiente, entre el texto poético y la imagen como complemento, analogía o sustituto. La organización del archivo digitalizado se hace a partir de la ubicación del material en carpetas de categorías amplias que, en algunos casos, se subdividen subcarpetas que permiten una mayor especificidad de acuerdo con las características del material encontrado. Esta disposición documental permite que el acercamiento a la información sea más eficiente puesto que el archivo se recibió sin ningún sistema de organización.

Nombre de la Carpeta	Subcarpeta	Descripción de los documentos	Cantidad
Crítica		Artículos en diferentes revistas y periódicos que se ocupan de exposiciones, colecciones, artistas, pintores y escultores del momento. Entre estos se encuentran: Bárbara Hepworth, Alice Baber, la colección Mejía, Mario Ceroli, Beatriz González, Álvaro Barrios, Robert Rauschenberg, Óscar Muñoz, Octavio Martínez Charry, Fernando de Szyszlo, Carlos Rojas, Bursztyn, algunos nadaístas, entre otros	78

Nombre de la Carpeta	Subcarpeta	Descripción de los documentos	Cantidad
Cuadernos		Textos manuscritos, poemas, reflexiones escritas principalmente durante su viaje a San Francisco.	15
En ingles		La serie de poemas contenidos con el nombre <i>Vana Stanza</i> escritos en ingles por su autor.	121
Novela	Vistas del bosque izquierdo	Fragmento de una novela inconclusa.	17
Poesía	Concreta	Poesías contenidas en la versión de <i>Vana Stanza</i> en inglés. Presentan características visuales a partir de la diagramación del texto que se convierte en un elemento compositivo con el que se logran imágenes relacionadas con el contenido de las palabras del poema. Esta propuesta visual no se encuentra en la versión en español de la misma obra poética.	16
	<i>Vana Stanza</i>	Conjunto de poemas realizados después de la militancia del escritor en el grupo nadaísta.	107
	<i>Stanza</i>	Poesías que se llaman <i>Stanza</i>	60
	Servicios	Poesías que se llaman Servicios.	30
	Torsos	Poesías que se llaman Torso.	16
	Sin Categoría	Poesías con diversos nombres diferentes a los de las categorías generales contenidas en <i>Vana Stanza</i> .	84
Prosa	Como en un círculo	Cuento corto.	9
	Crónica del giróvago	Serie de cuentos.	91
	El caudatario	Cuento.	5
	Varios	Cuentos y narraciones sin nombre, algunos están fragmentados o inconclusos.	164

Nombre de la Carpeta	Subcarpeta	Descripción de los documentos	Cantidad
Teatro y cine	Corto	Esquema para un corto de 10 minutos.	11
	Documental	Proyecto para cinco documentales sobre regiones naturales	2
	La baranda rota	Proyecto para un cortometraje de 10 minutos.	11
	Naturaleza muerta (con una rosa)	Obra de teatro.	34
Notas, índices y otros		Distintos documentos, listados de obras, ideas sobre publicaciones (índices), notas y cartas formales.	9
Visual Amílcar	Abstracto	Producción visual abstracta. Tachismo. Expresionismo abstracto.	19
	Caligrafías	Producción visual abstracta, signos caligráficos arbitrarios.	7
	Muchacho del metropolitano	Producción visual, especulaciones con el retrato.	11
	Torsos	Producción visual, especulación con la figura humana.	18
	Penes	Signos ambiguos.	6
	Stanza	Producción visual abstracta, referencias espaciales o arquitectónicas.	23

Liminal: entre poesía e imagen

El comportamiento artístico desarrollado por Osorio tiene un fuerte vínculo con las propuestas realizadas por la poesía concreta en la que los elementos de espacialización del lenguaje aparecieron primero en la poesía y luego en las artes visuales. Según lo enunciado, en la obra de Amílcar Osorio se relacionan la literatura y las propuestas visuales como en la producción de los poetas concretos. Esto se da a partir de la idea que contienen, en esa medida, son los conceptos los que encierran tanto la palabra como la imagen para producir arte. Esto implica que la forma de cada uno de los lenguajes existe solo en función del contenido y este se configura como el “eslabón que los une y que frecuentemente define la frontera precisa por donde la imagen ingresa en el texto o el texto entra en la imagen para justificarse mutuamente en la obra final” (Camnitzer, 2009, p. 164). El trabajo de Amílcar transitó por estas búsquedas y junto a su marcada autorreferencialidad, su preocupación por las lenguas, el significado de las palabras y la imagen, produjo una manera de expresión artística híbrida, esto es, un comportamiento artístico impuro, contaminado por múltiples formas narrativas. Como dice Camnitzer refiriéndose al conceptualismo en Latinoamérica, estos comportamientos artísticos configuraron prácticas periféricas que el *mainstream* no aceptaría jamás. Tal impureza artística le significó a Osorio no alcanzar ni en su tiempo, ni después, un reconocimiento justo y equivalente al real valor de su producción.

En la primera mitad del siglo xx aparece el grupo Noigrandres y con ellos surge en América del sur la poesía concreta. Esta forma poética nació simultáneamente en Brasil y en Alemania —en Sao Paulo y en Ulm—, bajo el liderazgo de tres poetas brasileños — Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari— y del suizo-boliviano Eugen Gomringer, entonces secretario del artista Max Bill, rector de la Escuela Superior de Forma en Ulm. La primera muestra de carteles-poemas se produjo en 1956 en compañía de escultores y pintores concretos brasileños de los grupos Ruptura y Frente, y se realizó en el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo. Esta forma poética implicó un proceso de escritura que se ocupó del formato por encima de la sonoridad y el potencial lírico del texto. Se centró, pues, en la hoja como superficie expresiva en la que es posible

introducir elementos significantes no lingüísticos. La estructura de las obras concretas no se funda en una gramática de las oraciones, por lo tanto, el artista y el observador adoptan la forma en la que el lenguaje escrito de apropia del espacio como una nueva manera de organización gramatical que abarca la propuesta visual y al poema escrito como un todo.

La denominación “concreta” de este tipo de expresión artística se da en oposición al concepto de abstracción. Hace énfasis en que lo concreto es aquello que no es otra cosa distinta a lo que es, y que se ocupa de la forma y el contenido funcional y simbólicamente. En esta medida, el poema concreto despliega todo lo pertinente y necesario para la expresión estética de una idea en el texto a partir de referencias y relaciones formales, usando jerarquías visuales, así como estructuras y deconstrucciones. En el diccionario de conceptos literarios de Otto F. Best, el “concretismo” se encuentra definido así:

Una corriente de la lírica moderna que ajusta los elementos lingüísticos de sus composiciones según apreciaciones de tipo óptico y auditivo, renunciando de ese modo a copiar y comprender la realidad empírica y poniendo en cuestión, en su lugar, a la palabra individual: la cual es tomada como forma de pensamiento, haciéndose uso de ella en cada una de sus posibilidades concretas; en virtud de lo cual surgen ideogramas y constelaciones, en los que el contenido de significación y la estructura son idénticos; en que la realidad del texto por así decir reposa en la estructura, en la función (Best, 1991, p. 270).

La poesía de Amílcar Osorio presenta una tensión entre la descripción de elementos y la síntesis situacional. En esta son los objetos, las partes, las cosas, las que permiten un sentido. Desde la disposición gramatical de los elementos se genera una descripción que ha sido vista como cercana al neobarroco y no desde el detalle o la sobre-descripción de dichos elementos. Tal intención poética produce imágenes vívidas y sensaciones cercanas a la visualidad. En Osorio, el texto es una propuesta visual que se expresa con palabras y, en tal sentido, la poesía concreta en la que el texto se convierte en un elemento compositivo visual, constituye un puerto estético inevitable en el devenir de la obra del artista.

En la versión en inglés de *Vana Stanza*, Amílcar se permite una serie de especulaciones visuales en las que es evidente la intención poética visual en relación con la propuesta literaria. Los ritmos logrados a partir de la manipulación de los espacios creados con la máquina de escribir imprimen una carga de sentido no lingüístico a sus poemas.

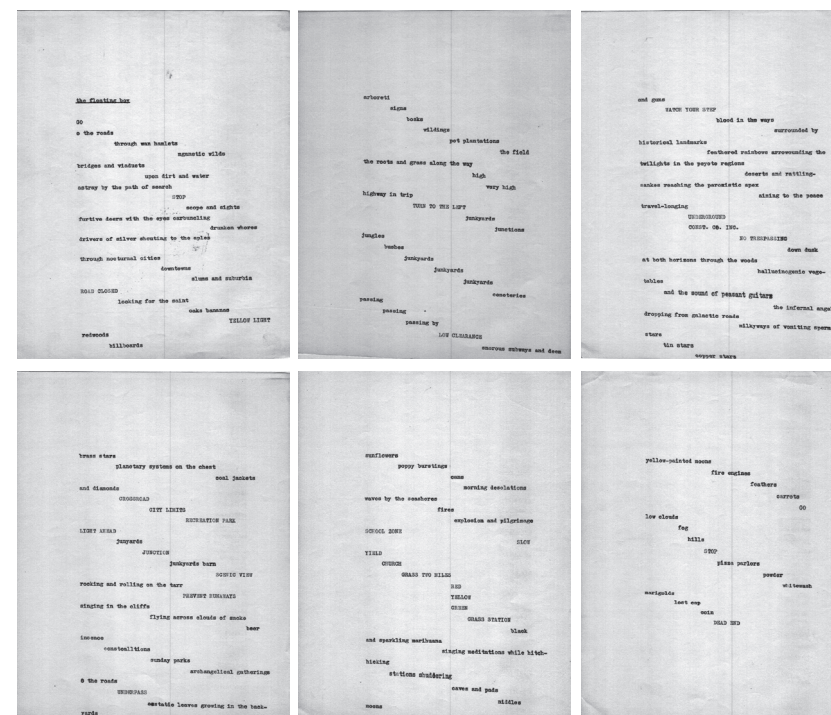


Imagen 27: Amílcar Osorio. Poesía concreta, Máquina de escribir.

The floating boy. Sin fechar..

Fuente: Archivo de Amílcar Osorio. Documentos cortesía: Jaime Osorio.

Digitalización: Juan José Cadavid O.

Este viaje —“El niño flotando”— se expresa no solo desde los parajes naturales y urbanos que pueden visualizarse a través de las palabras en el poema, sino que estas van dibujando sobre la hoja una cartografía rítmica que da cuenta de las tensiones del recorrido, los momentos fluidos, los cambios abruptos y las detenciones. De esta manera, se crea una obra en la que los elementos compositivos ya no son solo el lenguaje escrito, sino también las formas tipográficas, el uso de las mayúsculas como elemento gráfico, la distribución o diagramación en el formato y el espacio vacío, elementos que, en conjunto, permiten una percepción total de sentido, una concreción redundante que expresa de manera sintética un concepto poético.

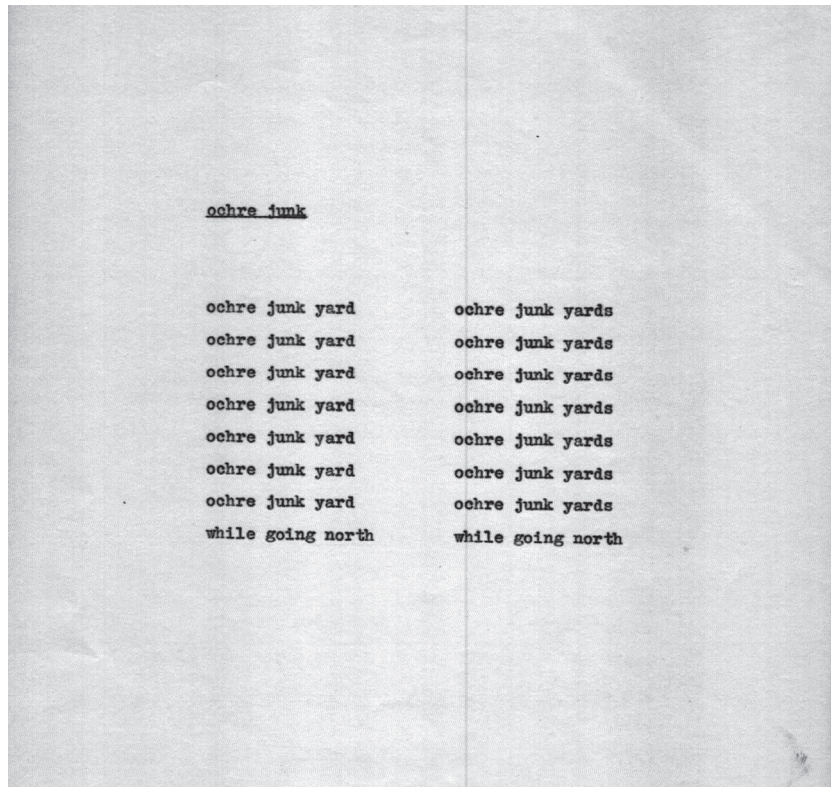


Imagen 28: Amílcar Osorio. Poesía concreta, Máquina de escribir.
Ochre junk. Sin fechar

Fuente: Archivo de Amílcar Osorio. Documentos cortesía: Jaime Osorio.
Digitalización: Juan José Cadavid O.

“Chatarra ocre” es el título de este poema que también aparece en la versión en inglés de *Vana Stanza*. Este mecanoescrito se despliega en dos columnas: en la izquierda se repite la frase “depósito de chatarra ocre” en singular. De manera paralela, a la derecha, el texto sufre un cambio y se escribe en plural “depósitos de chatarra ocre”. Las dos columnas rematan con la misma frase en el mismo número gramatical: “mientras que va hacia el norte”. Las letras y las palabras se van acumulando una sobre otra, ascendiendo progresivamente. A partir de la acumulación, se pasa de tener solo un enunciado o un objeto a tener varios que se sobreponen. En esta medida, se produce un crecimiento textual y otro visual. En este poema el sentido se simplifica y se abstrae en términos formales usando de nuevo el espacio en el formato, para lograr un efecto de extrañamiento desde la síntesis.

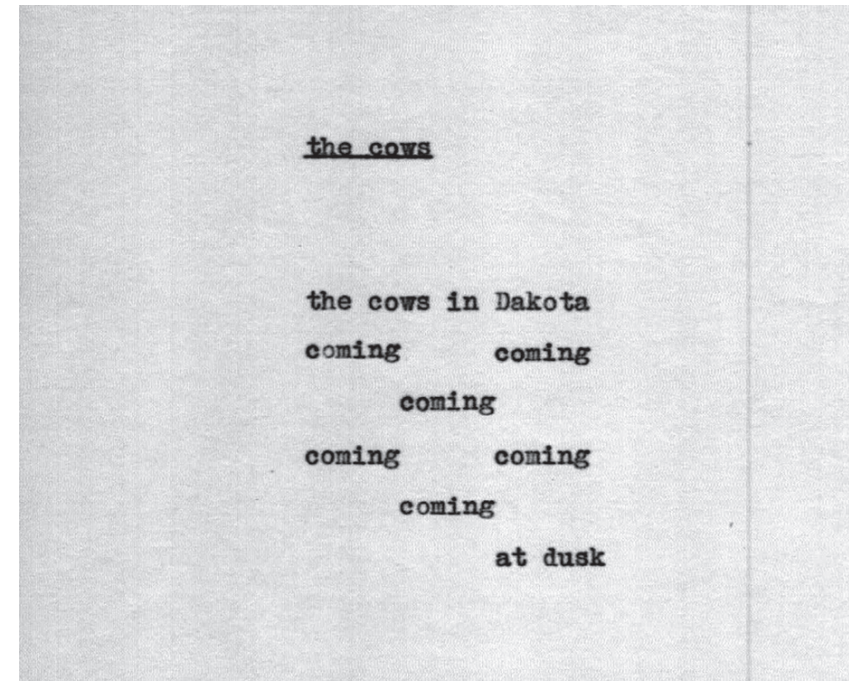


Imagen 29: Amílcar Osorio. Poesía concreta, Máquina de escribir.
Ochre junk. Sin fechar

Fuente: Archivo de Amílcar Osorio. Documentos cortesía: Jaime Osorio.
Digitalización: Juan José Cadavid O.

En “The cows” se diagrama un rebaño de vacas que se aproxima al atardecer. Sobre la hoja, las palabras y las imágenes evocan las acciones que se realizan. La simplicidad se usa como estrategia tanto poética como visual, creando un dispositivo artístico unificado que es tanto texto como imagen. Las formas concretas en la poesía de Osorio no son de orden literal. Esto quiere decir que la disposición de las palabras y las frases en la página no responde de manera precisa a las imágenes que evoca, sino que estas dan cuenta de un sentido menos obvio o evidente. Este sentido es comprensible, hace parte del poema y, al acudir a una suerte de giro, no lo repite, sino que lo completa. La obra de Amílcar se mueve dentro de una dualidad objetual-antiojetual en la que cuestiona el objeto artístico tradicional sin superarlo de manera absoluta. Sus performances y happenings configuran el grado máximo de no-objetualismo de su obra, mientras que en su propuesta literaria y visual la condición cósmica de la obra tradicional se interroga a partir de niveles de indefinición de las categorías del arte o de la mezcla de las mismas.

Las propuestas de este artista dan cuenta de una hostilidad-fascinación frente al objeto artístico tradicional, así como frente a la extensión del campo del arte, lo cual produce una sensibilidad a partir de la cual sus obras “se insertan en la dialéctica entre los objetos y los sentidos subjetivos, en la producción no solo de un objeto para el sujeto sino también de un sujeto para el objeto, y en la *práctica teórica de los sentidos*, revindicando los *comportamientos perceptivos* y creativos de la generalidad” (Marchán Fiz, 2012, p. 238). La producción de Osorio, que se inicia bajo el seudónimo de Amílkar-U en el grupo nadaísta, presenta un permanente ir y venir entre el objeto tradicional y su disolución en nuevas formas estéticas. Esta fluctuación está presente en su obra literaria, en sus derivas visuales concretas y abstractas, en sus series y repeticiones gráficas, en su auto-representación como artista y sus retratos fotográficos, en la producción de imágenes abstractas y sus referentes caligráficos e icónicos.

En la obra de Amílcar, la relación entre literatura —texto— y artes visuales —imagen— se hace evidente en sus rodeos por la poesía concreta, pero no se limita a esta forma de mezcla categorial, sino que está presente en la forma poética misma antes de recurrir a cualquier estrategia compositiva visual. Esto implica que la figura de écfrasis en la obra de Amílcar Osorio se puede entender como limitada, en el sentido de que, en sus creaciones literarias, la relación del texto y la imagen no es descriptiva, crítica, ni analítica, y tampoco da cuenta de una relación inversa de orden ilustrativo. El texto no se funda en la imagen, ni, como en el caso de la écfrasis literaria, crea la obra visual. La morfología de la relación imagen-texto se da desde múltiples niveles. El más obvio es el que tiene que ver con las propuestas de poesía concreta, en donde el texto deviene en imagen a partir de la disposición de las palabras en el plano. Las propuestas de este tipo encontradas en la versión en inglés de *Vana Stanza* son además no figurativas y sus sentidos se conectan con el texto más desde lo emocional que desde lo literal. Otra conexión visual-textual en la obra de Amílcar propone la dirección inversa. Algunas de sus propuestas visuales tienen rasgos caligráficos y se ordenan compositivamente de la misma forma en que lo hacen las palabras, haciendo que no se pueda “decidir si la letra se convierte en imagen o la imagen en letra” (Kibedi, 2000, p. 117). Esto produce un efecto cercano al que tienen los alfabetos del islam y el Lejano Oriente en

los que, a partir de imágenes no inteligibles, se produce un extrañamiento, toda vez que invitan a ser leídas como texto, pero solo pueden ser percibidas como imagen.

Según Aron Kibedi Varga, los objetos imagen-texto individuales tienden a ser más argumentativos, mientras que las series tienen características narrativas. En el caso de la obra de Osorio, además de la condición móvil —en cuanto a las distintas posibilidades de ordenamiento— se suma la propuesta vivencial o de arte del yo que lleva consigo el componente de performance, la auto-representación y el tiempo. En términos de recepción, esto implica que “incluso cuando nada parece ligar efectivamente los elementos a los que las imágenes sucesivas remiten, tenemos tendencia a aceptar la falacia post hoc ergo propter hoc y a establecer un orden cronológico y por lo tanto narrativo” (Kibedi, 2000, p. 116). El artista propone un esquema en el que se da una relación poética en la que se abordan los mismos temas o intereses sensibles desde diferentes formas expresivas, creando estratos de sentido intercambiables. En esa medida, la relación es más del orden de complemento y conexión, que de subordinación.

Segundo estado liminal: entre el signo escrito y los sentidos formales tipográficos

En su faceta como escritor, Amílcar usó el signo tipográfico en la producción visual de sus poemas, cuentos, novelas, ensayos, guiones cinematográficos, de teatro, entre otros. Las letras en su sentido morfológico fueron usadas por el artista de manera cotidiana, lo que permite concluir que el artista estaba familiarizado formalmente con ellas, con sus rasgos distintivos y las características formales de las diferentes familias y fuentes. Puede decirse que esta familiarización también se deriva de su trabajo como publicista en el que el juego con sus formas implicaba una condición e intención comunicativa particular. Esto, sumado a su interés en las artes visuales, detonó una especulación visual que superaba la palabra escrita, derivaba en imagen pura y, al mismo tiempo, hacía evidente el referente tipográfico. Esta producción ya

no estaba ligada a la palabra en términos de significado, sino que, a través de signos gráficos ambiguos que guardaban cierta relación con las formas tipográficas o se inspiraban en ellas, Amílcar desarrolló un lenguaje visual con el cual podía expresar sus inquietudes poéticas y sensibles desde la imagen.

Esta conjunción de técnicas expresivas coincidió con su inconformidad ante las tradiciones pictóricas nacionalistas, los figurativos locales de la primera mitad del siglo xx y con su interés en las nuevas formas abstractas, no geométricas, influenciadas por las escuelas europeas, en especial por el tachismo. Este último fue un estilo que surgió en la París de posguerra y que se caracterizó por la espontaneidad y la fuerza expresiva que, si bien podía evocar realidades, eran atenuadas líricamente por el carácter de la línea, el manejo anárquico del color, el empleo de manchas y borrones realizados de manera espontánea, la utilización de signos que recuerdan caligrafías y el empleo de trazos que evocan pinturas orientales. Amílcar se apropió de estas características y las desarrolló en su propuesta visual.

Dos de los artistas que influenciaron con mayor fuerza la producción visual de Osorio fueron el poeta belga Henri Michaux y Hans Hartung. El primero, influenciado por los surrealistas principalmente por Klee y De Chirico, desarrolló una obra pictórica abstracta en la que reflexionaba sobre la mancha, el vacío, la pintura china y el arte de los niños. Elementos primarios y básicos de la imagen expresados en muchos casos con relación al signo tipográfico y sus formas ideográficas orientales. En los años treinta, Michaux viajó por varios países latinoamericanos, entre ellos Argentina, Brasil, Uruguay y Ecuador. Estos viajes enriquecieron su obra literaria y visual, y generaron dinámicas relacionales entre estos dos campos artísticos que fueron un importante referente estético para Amílcar Osorio.



Imagen 30: Henri Michaux. Composición. 1959. 2: Sin título. 1951.

Fuente: Museo Nacional, Centro de Arte. Reina Sofía.

Archivo personal

Las coincidencias estilísticas de Osorio con este artista no se limitan a lo formal, sino que también están presentes en el tratamiento técnico. Gran parte del trabajo de los dos artistas es en tinta china sobre papel, evocando la producción artística-caligráfica de esa parte del mundo. Amílcar experimenta también con tintas industriales, propias de la impresión litográfica, pero el efecto final es similar. Aunque las búsquedas de los dos artistas responden a reflexiones diferentes y surgen en contextos distintos, la influencia de Michaux es evidente en el trabajo de Osorio quien mantuvo un vínculo formal no solo en lo que respecta a las formas caligráficas, sino también en sus expresiones abstractas.

Ahora bien, tal vez la coincidencia más importante entre estos artistas no sea de orden estilístico, ni técnico, sino conceptual. En un libro sobre René Magritte llamado *Soñando a partir de pinturas enigmáticas*, Michaux expresa que, en términos artísticos, el despliegue de la creatividad en diferentes áreas es imperativo y, al mismo tiempo, manifiesta lo frustrante que es sentir que tal expansión desborda los límites vitales. En tal sentido dice: “el niño nace con veintidós pliegues. Ha de desplegarlos. La vida del hombre estará completa entonces. Por eso se muere. Porque ya no queda ningún pliegue que desplegar. Aunque es raro que un hombre muera sin que le queden algunos pliegues por desarrollar” (Michaux, 2006, p. 180). Osorio vivió intentando desplegar sus capacidades, viajó a tierras lejanas intentando encontrar en lo desconocido las respuestas a sus búsquedas sensibles sin que llegaran a estar suficientemente satisfechas.

La cantidad de trabajos inconclusos y el hermetismo de su producción visual dan cuenta de una inconformidad permanente.

Otro referente importante en la obra de Osorio es Hans Hartung, quien también hizo referencia a motivos caligráficos. Las propuestas abstractas líricas de este artista y sus desarrollos sobre la posibilidad espontánea de la creación visual, influenciaron a muchos jóvenes de los años sesenta. El trabajo de Amílcar da cuenta de esos influjos abstractos al producir imágenes desde la expresión de emociones individuales de forma inmediata, no premeditadas, propuestas visuales que rechazan la representación literal de la realidad. La obra literaria y visual de Amílcar también fue influenciada por autores de vanguardia Latinoamericanos como Vicente Huidobro, Macedonio Fernández, Maples Arce, César Moro, Oswald de Andrade, Ramón Gómez de la Serna y César Vallejo, entre otros. Estos artistas estuvieron relacionados principalmente con el surrealismo y el creacionismo, movimientos que rechazaron la construcción poética racional e instalaron una visión crítica y, en algunos casos, pesimista de lo humano y su relación con el mundo cotidiano.

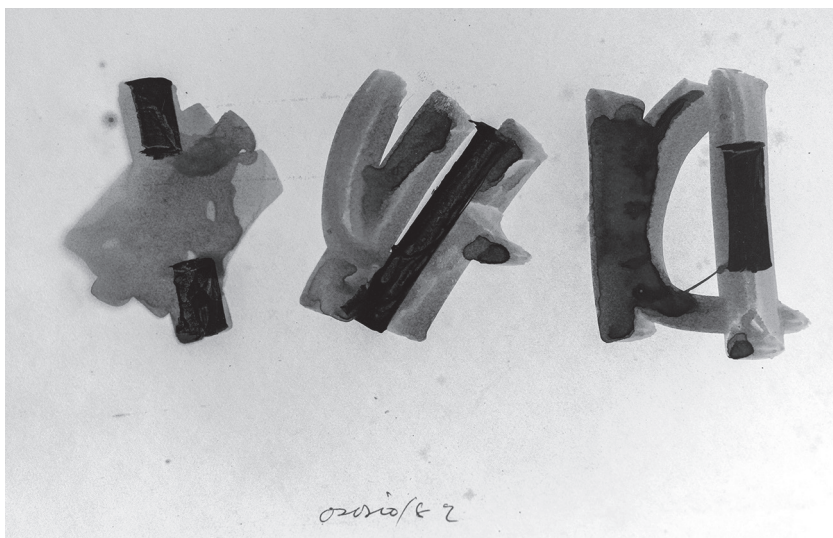


Imagen 31: Amílcar Osorio. Tachismo y tipografía, Tinta y acuarela.
Sin título. Sin fechar.

Fuente: Archivo de Amílcar Osorio. Documentos cortesía: Jaime Osorio.
Digitalización: Juan José Cadavid O.

En las expresiones abstractas con formas cercanas a la caligrafía realizadas por Amílcar Osorio se mantiene la estructura occidental en sentido direccional del texto escrito. Es su apego literario el que mantiene tal horizontalidad, la composición centrada y equilibrada también sugiere una palabra. Osorio invita a entrar en el juego de la traducción y plantea una tensión ambivalente entre palabra e imagen. Sus gestos tipográficos ambiguos hacen muy difícil sustraerse a la tentación de querer interpretar sus imágenes no como expresiones puramente plásticas, sino como elementos gráficos cargados de significado y provistos de un orden intencional o sintaxis.

Es probable que Amílcar Osorio haya conocido de primera mano el proyecto The New York Graphic Workshop creado por el venezolano José Guillermo Castillo, la argentina Liliana Porter y el uruguayo Luis Camnitzer, y que funcionó entre 1965 y 1970. El grupo, en ese entonces de grabadores, producía “objetos seriados descartables no funcionales y armables” (Camnitzer, 2009, p. 301). Pretendían crear imágenes tontas o *boludas*, como ellos las nombraron. Graffas carentes de sentido simbólico que quedaban abiertas e invitaban al espectador a dotarlas de significado y cargarlas de peso estético. Este contacto, sumado a la influencia de otras alternativas artísticas de orden subversivo frente a las propuestas de los centros artísticos, impactó la producción literaria de Osorio, y derivó en una búsqueda por la desmaterialización de la escritura desde la espacio-temporalización de la misma. El resultado fue que sus búsquedas poéticas y literarias se convirtieron en expresiones visuales abstractas, líricas cercanas a las propuestas europeas y después más influenciadas por el contexto neoyorquino.



Imagen 32: Amílcar Osorio. Tachismo y tipografía, Tinta y acuarela.
Sin título. 1982

Fuente: Archivo de Amílcar Osorio. Documentos cortesía: Jaime Osorio.
Digitalización: Juan José Cadavid O.

En este espacio liminal de la obra de Osorio se pueden identificar elementos simples ordenados de forma mínima que aparecen de manera indeterminada para crear una composición en la que la distribución responde más a un caos que a un razonamiento y una planeación. Esta no-estructura propia del tachismo y la pintura de acción es explicada por Mathieu de la siguiente forma:

1. Ausencia de preexistencia de formas;
 2. Ausencia de premeditación de formas y gestos;
 3. Necesidad de un estado segundo de concentración psíquica;
 4. Primacía concedida a la velocidad y rapidez de ejecución.
- (Mathieu, 1953, pp. 194 – 195)

Si bien en Osorio es posible identificar referentes caligráficos o tipográficos —como imágenes que movilizan su expresión plástica—, estos son inexistentes en sentido estricto, es decir, no son letras o ideogramas, sino formas arbitrarias que en la “obra, condensación de la acción-gesto, deviene inseparable de la biografía del autor: su autoexpresión más radical” (Marchán Fiz, 2012, p. 108).

Los comportamientos artísticos de Osorio hicieron que, como escritor y artista visual, sus composiciones poéticas fueran descripciones preciosistas de la realidad y al mismo tiempo abstracciones. Sus rasgos neobarrocos en la escritura no representan un intento de capturar una realidad y transcribirla de forma literal, sino que, desde el detalle y la minuciosidad en la descripción de los objetos, el artista produce un efecto de extrañamiento y distorsión cercano a lo que en la pintura lograba Magritte cuando distorsionaba el espacio y el significado de las imágenes utilizando la nomenclatura. Las formas caligráficas en algunas de las propuestas visuales de Osorio evocan objetos y estructuras conocidas, pero implican una imposible decodificación en términos lingüísticos, ampliando las posibilidades de la palabra escrita y de la imagen figurativa en términos de sentido, sus composiciones no son totalmente una cosa o la otra y allí reside su potencia estética.

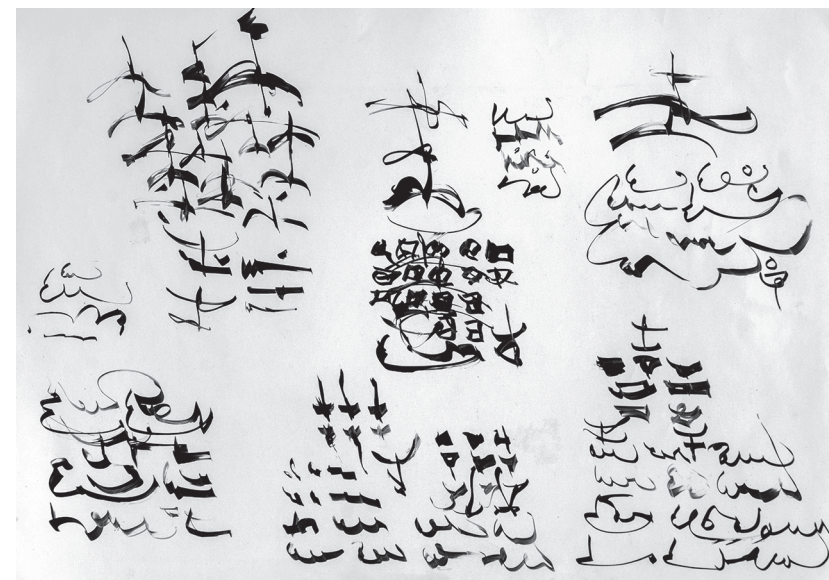


Imagen 33: Amílcar Osorio. Caligrafías abstractas. Tinta. Sin título. Sin fechar. Fuente: Archivo de Amílcar Osorio. Documentos cortesía: Jaime Osorio.
Digitalización: Juan José Cadavid O.

Amílcar construyó un territorio conceptual autónomo en el olvido. Un lugar con fronteras cambiantes en donde la letra se hace al mismo tiempo poema e imagen: la producción visual tachada, insinuada, borrada, alterada y sobrepuesta se hace letra ilegible, signo y poe-

ma. Un espacio que es fruto de un comportamiento que aloja la idea de múltiples maneras y que aparece cargada de signos y conceptos que operan como transformadores artísticos de la idea misma. Osorio construyó una forma de producción visual ligada a la acción, al gesto y al extrañamiento como estrategias de relacionamiento con el espectador, con quien no establece un diálogo fundado en la significación a partir de códigos establecidos, sino en la movilización de múltiples sentidos.



Imagen 34: Amílcar Osorio. Caligrafías abstractas. Tinta y acrílico.
Sin título. Sin fechar. Fuente: Archivo de Amílcar Osorio.
Documentos cortesía: Jaime Osorio.
Digitalización: Juan José Cadavid O.

La imagen caligráfica ambigua producida por Osorio combina de manera intencional indicios que sugieren cierto orden de lectura con claves anárquicas, que subvierten toda lógica y linealidad. Gestos occidentales y trazos orientales se mezclan para crear una narración

multidireccional que diluye a la lengua en el lenguaje, haciendo realidad uno de los objetivos expresivos del artista: lograr un sentido universal sin renunciar a su condición marginal. Su preocupación por los idiomas y la traducción que él mismo realiza de su obra literaria así lo sugieren.



Imagen 35: Amílcar Osorio. Caligrafías abstractas. Tinta.
Sin título. Sin fechar. Fuente: Archivo de Amílcar Osorio.
Documentos cortesía: Jaime Osorio.
Digitalización: Juan José Cadavid O.

Algunas propuestas pueden incluso intentar leerse desde las lógicas del lenguaje matemático, pero tal ejercicio especulativo llevaría inevitablemente a la frustración porque no es otra cosa que la consecuencia del juego provocado intencionalmente por el artista. Esto generaría, al mismo tiempo, una sensación de insatisfacción interpretativa y libertad para la decodificación y la sobre interpretación. Los límites semióticos son desbordados por la imagen poética y los márgenes de expresión del artista se expandieron, lo que le permitió crear poemas que no están sujetos al significado convencional de las palabras y los signos lingüísticos y, al mismo tiempo, producir imágenes que sugieren cierta legibilidad. Esta dislocación intencional se da también en la relación de su obra con el tiempo. Su permanente búsqueda de lenguajes en tensión-relación con las

propuestas de los centros hegemónicos del arte y, al mismo tiempo, con las condiciones tradicionales y anquilosadas de las prácticas artísticas locales, así lo evidencian. Amílcar desarrolló un comportamiento artístico anacrónico en el que la linealidad no es posible, su proyecto poético literario-visual se inscribe en su época, pero con el propósito de negarla. Esto evoca la noción de un arte inactual y esa no adaptación a las corrientes del momento es, precisamente, la que hace que su comportamiento creativo pueda ser considerado como contemporáneo. La obra poética de Osorio puede ser leída a la luz de las palabras de George Didi-Huberman, quien propone que el anacronismo es un fenómeno importante en la historia del arte:

Ante una imagen –tan antigua como sea–, el presente no cesa de reconfigurarse [...]. Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea–, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen solo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento de futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira (Didi-Huberman, 2006, p.11).

La imagen —que en Osorio fruto tanto de la producción literaria como de la visual— plantea una reacción a los discursos formales que en los salones nacionales de artistas hasta los cincuenta priorizan el dibujo académico con características puras y perfectas, siguiendo los lineamientos de los curadores y críticos de arte del momento. Según Marta Traba (1994), en los años sesenta se amplió el espectro de los formatos cuando artistas como Feliza Burzryn (1934-1982) alteraron el contexto artístico local proponiendo un nuevo modo de experimentación. La apuesta informalista se extendió hasta los 80 y facilitó la internacionalización del arte colombiano con propuestas escultóricas como las de John Castles y Ramiro Gómez. Estas producciones se comunicaban conceptualmente con las propuestas de especulación caligráfica que desarrolló Amílcar, aunque este último nunca logró los espacios de circulación y exposición que sus contemporáneos escultores y pintores tuvieron. Su eclecticismo y el encasillamiento como escritor no lo favorecieron y su obra visual no alcanzó inscripción artística.

Tercer estado liminal: del texto poético a la poética visual

En la obra de Amílcar, la imagen no tiene un fin documental, no pretende capturar el tiempo y contenerlo para el futuro, no tiene un objetivo histórico, sino que es producto de una práctica reflexiva y conceptual que interroga sus contextos presentes, pasados y futuros en un mismo instante. La concepción estética de Amílcar amplía la definición que Arthur C. Danto propone para este complejo término cuando afirma: “por estética entiendo esto: el modo en que las cosas se muestran, junto con las razones para preferir una forma de mostrarse a otra” (Danto, 2014 p. 135), pues plantea que las razones no tienen que derivar en una forma excluyente de mostrar, es decir, una no se contrapone a otra, sino que pueden ser múltiples y además estar relacionadas entre sí.



Imagen 36: Amílcar Osorio. Paisaje. Tinta sobre imagen de revista. Sin título. Sin fechar.
Fuente: Archivo de Amílcar Osorio. Documentos cortesía: Jaime Osorio.
Digitalización: Juan José Cadavid O.

En la producción artística de Amílcar, la obra literaria tiende a la visualidad. Algunas de sus imágenes evocan pasajes poéticos, mien-

tras sus poemas hacen lo propio con las imágenes que el artista produce. Tanto las imágenes como los textos repiten de manera obsesiva temas que se relacionan con la vitalidad del autor: collage, acumulación, series y autocopias como síntoma contemporáneo de una práctica artística híbrida. En este estado liminal se evidencian las relaciones temáticas que se dan entre algunas producciones literarias y visuales sin que esto implique que los vínculos entre sus obras tengan carácter de écfasis. Más bien, lo que muestran estas coincidencias es que los intereses del artista se expresan indistintamente desde diferentes formatos y medios artísticos.

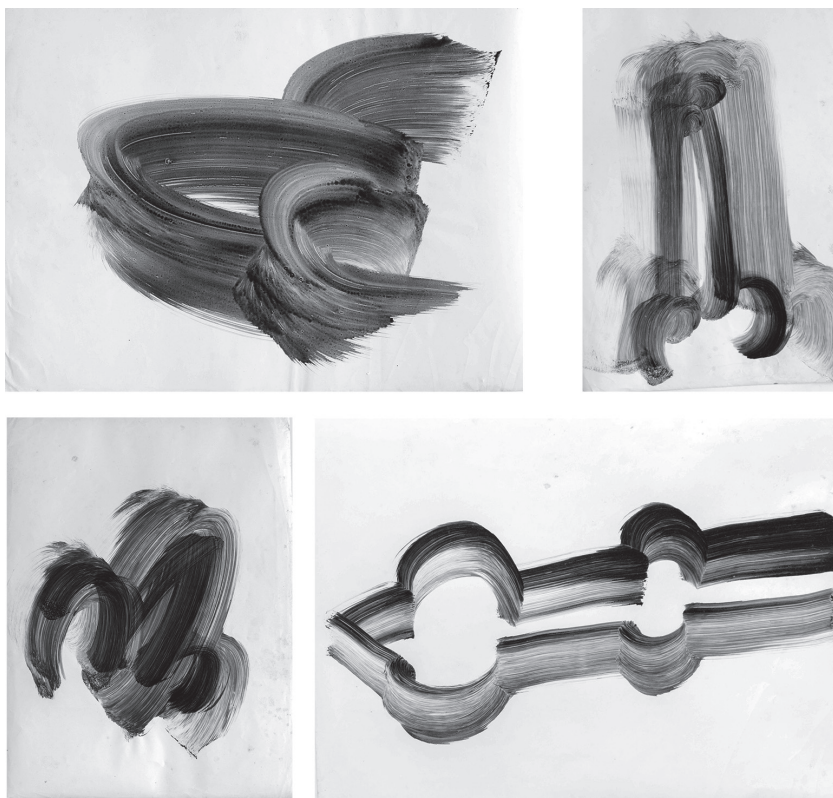


Imagen 37: Amílcar Osorio. Serie de penes. Técnica mixta. Sin título. Sin fechar.
Fuente: Archivo de Amílcar Osorio. Documentos cortesía: Jaime Osorio.
Digitalización: Juan José Cadavid O.

En la propuesta visual de Osorio, las imágenes son creadas a partir de técnicas mixtas que aparecen en pequeños planos de diferente índole. Por ejemplo, sobre papeles de todo tipo: litográficos, mates y brillantes, hojas de cuaderno, papel periódico y páginas de revista, entre otros sustratos. En su trabajo visual también se evidencia una despreocupación evidente por disimular u ocultar el proceso de elaboración de las imágenes, pues en ellas es posible ver distintas alternativas superpuestas, borrones y correcciones como elementos propios de la obra. Además, están presentes pliegues, dobleces y arrugas intencionales, que desligan por completo la producción del marco y la tela tradicionales o de los formatos a los que comúnmente se ha llamado cuadros. El valor de su producción visual está relacionado de manera directa con su vida y con su producción poética en términos multimediales.

Los temas literarios aparecen en la producción visual de manera recurrente. El cuerpo masculino, su torso, su rostro y sus genitales configuran una serie importante dentro de la obra del otrora nadaísta. En este grupo, la imagen sufre diferentes transformaciones, el cuerpo aparece desde sus partes y un sentido masculino del deseo surge con fuerza pasional. En otras ocasiones, esas anatomías parecen disolverse en el formato queriendo desaparecer. Cuerpos jóvenes, de muchacho, de amantes recurrentes y fugaces parecen atravesar poéticamente la vida y obra de Amílcar Osorio. La síntesis y la fracción acercan formalmente a la propuesta literaria y a la visual. En esta última, la abstracción es la forma más recurrente —la no-forma— de la que el artista se apropia y de la cual, en un texto inédito y sin fechar encontrado en su archivo intenta explicar cómo se expresa y cómo puede ser leída su obra, que una “de las muchas fórmulas para poderse acercar al arte abstracto es hacer el esfuerzo de olvidarse de todo lo que se reconoce o sabe cómo arte y contemplar la superficie sin profundizar en ella” (Osorio, s.r.), y continúa reflexionando sobre el arte abstracto apoyándose en la obra de Carlos Rojas —a quien Osorio respetaba como artista— diciendo que es posible evidenciar como “la pintura moderna es la de las marcas; son mundos individuales que varios expositores han tratado de incluir en escuelas, limitación anormal para el día de hoy” (Osorio, s.r.), reafirmando el carácter autorreflexivo de su propia propuesta.

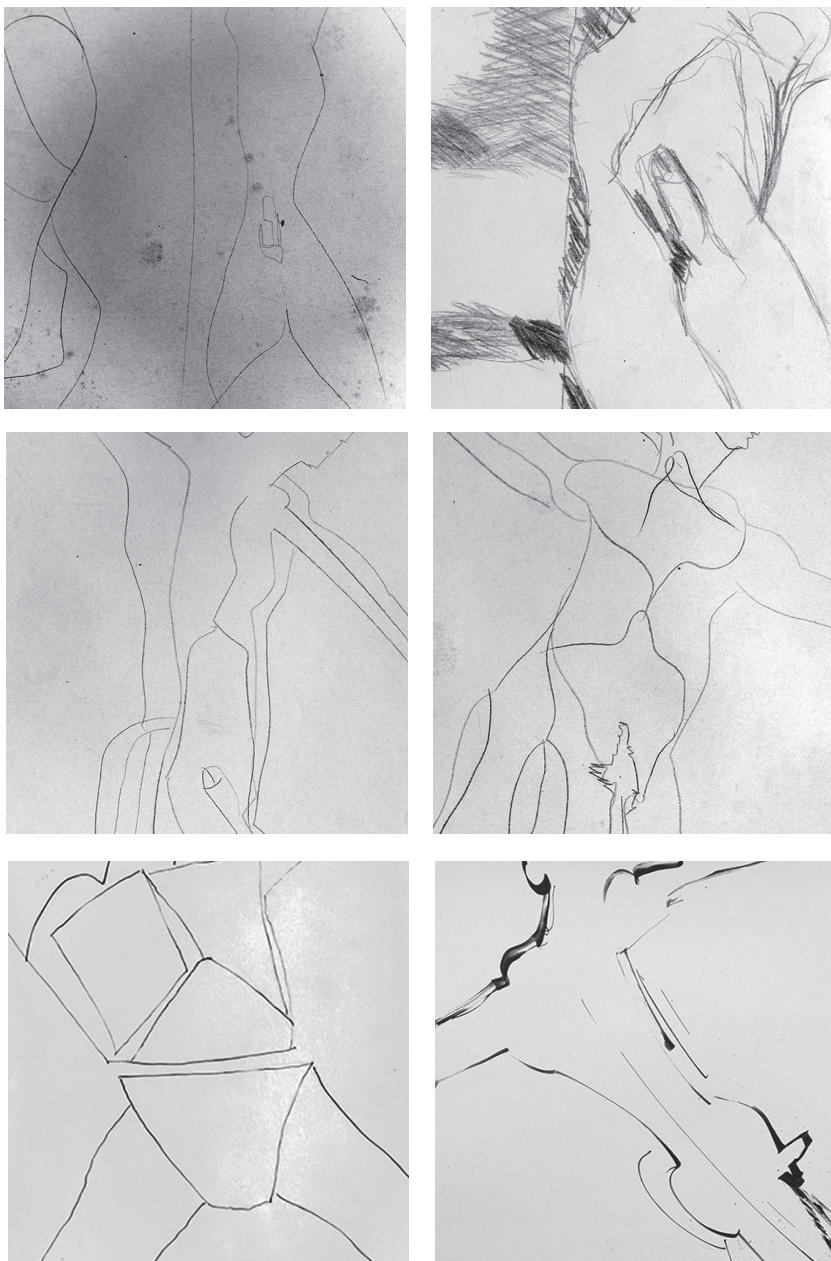


Imagen 38: Amílcar Osorio. Serie de torsos. Lápiz y tinta sobre papel.
Sin título. Sin fechar.
Fuente: Archivo de Amílcar Osorio. Documentos cortesía: Jaime Osorio.
Digitalización: Juan José Cadavid O.

El enlace temático, conceptual y denominativo se hace evidente en las particularidades compositivas de la serie de desnudos masculinos y en los poemas intitulados “Torso”. Esta relación se da desde la visión particular de la sensualidad y erotismo masculino que se fijan visualmente en las imágenes y en el texto. En ellos se pueden ver y leer solo unas partes de la anatomía humana, fracciones desde las que se evidencian los elementos que faltan. Este tipo de producción impura en la que las intenciones estéticas del autor se expresan por múltiples medios da cuenta de los comportamientos artísticos que animaron el ejercicio creativo de Amílcar y permite entender cómo “una razón estética es, en efecto, ante todo, razón poética: hacedora, creadora de realidad” (Maillard, 1998, p. 19).

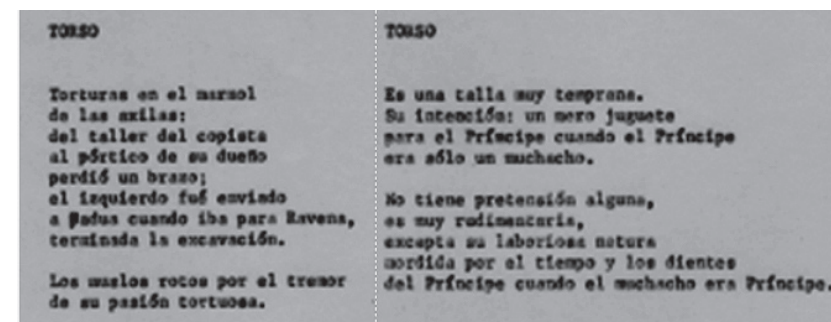
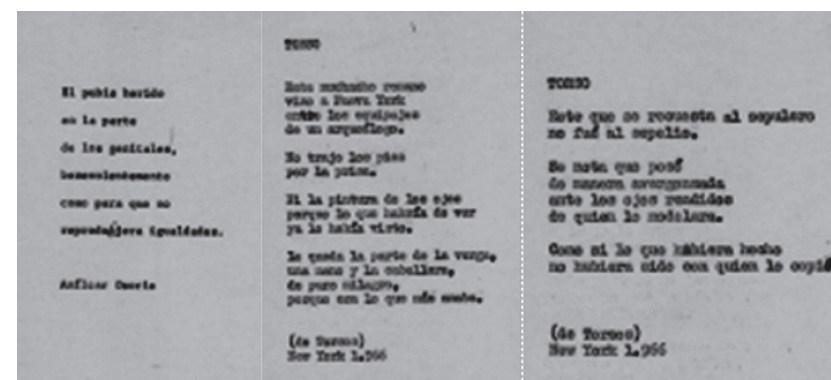


Imagen 39: Amílcar Osorio. Serie de torsos. Manuscritos en máquina. Torso.
Sin fechar. Fuente: Archivo de Amílcar Osorio.
Documentos cortesía: Jaime Osorio.
Digitalización: Juan José Cadavid O.

No se trata de realizar una analogía entre los lenguajes expresivos de Osorio o de mostrar de manera paralela su producción literaria y visual, sino más bien evidenciar cómo, de manera intencional, este artista genera un comportamiento impuro en el que las categorías se contaminan forzando a la reflexión y a la conciencia “sobre el proceso de compararlas, acerca de la generación y regeneración de las metáforas” (Steiner, 2000, p. 28) que les dan sentido a todas sus formas estéticas de expresión sensible.

Las búsquedas estéticas de Amílcar lo llevaron a producir una obra que es, al mismo tiempo, “un procedimiento y un resultado, una forma de actividad mental y el objeto mediante ella logrado” (Ortega y Gasset, 1964, p. 107). Esto es, convertir una metáfora en una acción creativa que se manifiesta de manera escrita, visual y corporal, consolidando un comportamiento, una manera de hacer arte. La obra de Osorio propone un diálogo en el que poesía, imagen y acción son los interlocutores entre los que se crea la obra. Las relaciones entre estas formas expresivas son las que permiten la aparición de un suceso artístico que es la “auto-representación del movimiento del juego” (Gadamer, 1991, p. 67), el vaivén que implica la similitud, la diferencia, la tensión y la oposición que pueden crearse a través de la experiencia estética de quienes se relacionan con la obra.

Estas búsquedas impuras y múltiples desembocan, de manera predecible, en la especulación con el collage desde donde Amílcar introduce fragmentos prefabricados, imágenes, objetos y textos propios y ajenos a la obra visual, interrogando las relaciones entre la representación y la reproducción, y permitiendo que la imagen creada adquiera un nuevo significado gracias a su manera particular de agrupación y composición. Nuevos torsos parecen emerger en sus collages, fragmentos de cuerpo contruidos por fragmentos de realidad.



Imagen 40: Amílcar Osorio. Serie de torsos. Collage. Sin título. Sin fechar.

. Fuente: Archivo de Amílcar Osorio.
Documentos cortesía: Jaime Osorio.
Digitalización: Juan José Cadavid O.

Algunos de los torsos aparecen representados de manera menos fragmentada y pueden ser entendidos como un ejercicio de estudio de la figura humana. Sin embargo, en estos dibujos, la comunicación de las sensaciones prima y determina la forma. Conceptos como erotismo, dolor, sensualidad, pasión, violencia, frustración y obsesión se refuerzan a partir de la repetición de claves simbólicas como las manchas, los borrones, los trazos fuertes y fluidos con potencia expresiva.

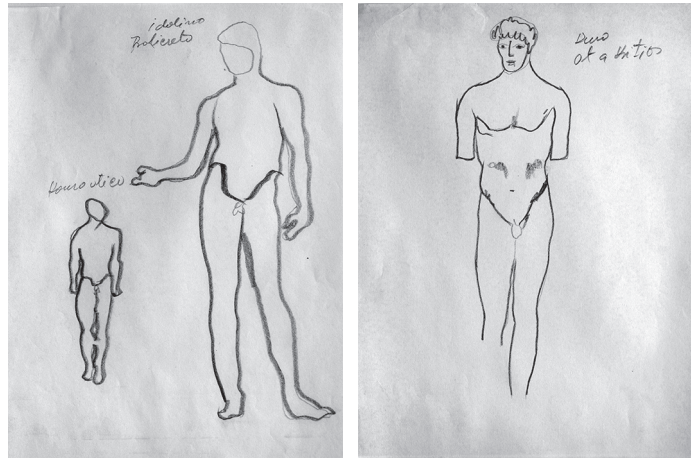


Imagen 41: Amílcar Osorio. Estudios de anatomía. Lápiz sobre papel. Sin título. Sin fechar.
 Fuente: Archivo de Amílcar Osorio. Documentos cortesía: Jaime Osorio.
 Digitalización: Juan José Cadavid O.

Las expresiones poéticas de Osorio responden a una sensibilidad de orden hedonista que está centrada en sus propias experiencias de vida. A través de ellas, el artista da cuenta de sus padecimientos y gozos, integrando su obra a su vida. En esa medida, creo un “juego que reflejaba la dialéctica de la propia existencia: era y no era la vida misma traducida en una gran metáfora conceptual” (Maillard, 1990, p. 115). Algunos ejemplos de esta relación con la experiencia son las recurrentes referencias literarias y visuales a un *muchacho del metropolitano*. Metáfora de una idealización del cuerpo masculino que se construye desde la comparación con las formas escultóricas griegas y romanas. Estas representaciones parecen ser referencias a sí mismo. Sus imágenes sintetizan las formas, y más que figurar, las evocan, permitiendo que propicien una interpretación y apropiación en relación con las experiencias y expectativas de quienes perciben e intervienen la obra.

Las poéticas de Amílcar Osorio dan cuenta de la integración creador-obra, relación que es resultado del “estricto paralelismo que corren la objetividad estructural de la obra (impresiones, improvisaciones y composiciones, aquí en sentido estricto) con los procesos genéticos” (Márchan Fiz, 1968, p. 347), principalmente con la improvisación que en tanto expresión inconsciente y súbita se conecta con la naturaleza interna humana permitiendo creaciones artísticas que se relacionan con la experiencia vital, pero que evocan la realidad in-

terior que tales vivencias determinan. Para referirse a esta relación entre creación y creador dada en la obra abstracta, Robert Henry diría: “You will never draw the sense of a thing unless you are feeling it at the time you work” (Henry, 1984, p. 242). No es posible captar el sentido profundo de algo, de una experiencia o una cosa a menos que esta se interiorice y sea sentida por el artista en el momento de la producción. Esta característica de apropiación sensible de la propia experiencia vital está presente en todas las formas expresivas de Osorio, determina su comportamiento artístico y su obra.



Imagen 42: Amílcar Osorio. Muchacho del metropolitano. Tinta. Sin título. Sin fechar.
 Fuente: Archivo de Amílcar Osorio. Documentos cortesía: Jaime Osorio.
 Digitalización: Juan José Cadavid O.

El muchacho del metropolitano

-Reproducción romana-
 Una mano le queda,
 a medio empuñar,
 en la nalga izquierda.
 Perdió la cabeza,
 por algún pederasta,
 en otros tiempos.
 Los pies se le gastaron
 viniendo al museo
 -los muñones de mármol
 Los brazos, tal vez
 los agotó nadando

para venir a América,
o en un abrazo
despidiéndose.
El tronco curvado
a la manera curva
de los que saltan
o se ofrecen.
La parte del cuello
por donde le bajaron
vino y aire.
El pubis herido
en la parte
de los genitales,
benevolentemente
como para que no
reprodujera igualdades.

New York 1966
(Del manuscrito "Torsos")

La intención de afirmarse como artista lleva a Osorio a crear estrategias que buscan una identificación como invitación a una práctica personal y especial que, desde el punto de vista del psicoanálisis, es resultado de la construcción de mitologías individuales que determinan la escogencia de rasgos y signos especiales relacionados con las experiencias vividas. Según Marchán Fiz la mitología individual se gesta y surge cuando:

En una persona la unión asociativa y creadora de ciertos complejos u objetos perceptivos exteriores en cualquier dominio sensorial es tan intensa, que una imagen o vivencia desencadena toda una gama de concomitancias. Ahora bien, este símbolo individual, en principio, no desea convertirse en colectivo y suele referirse a complejos de vivencias e ideas que no solo tienen que ver en una valoración cultural colectiva con los códigos y convenciones sociales, sino que se oponen a ellos, intentando crear su propio mundo individual de valores, muy distinto al colectivo. Semejantes símbolos individuales se vinculan estrechamente con experiencias libidinosas del propio ego (narcisismo) (Marchán Fiz, 2012, p. 341).

En Amílcar la estrategia de crear símbolos alrededor de lo propio e individual detona en la conversión de su imagen en fetiche, lo que

aparece descrito de manera parcial o fraccionada en los torsos poéticos, visuales y también en los retratos desde los cuales el autor traduce sus emociones en un nuevo reduccionismo que tiende a la abstracción y que, en el proceso artístico, llegará a convertirse en tachismo y en una recuperación histórica de la abstracción cromática americana de los años cincuenta.





Imagen 43: Amílcar Osorio. Serie de retratos. Mixta. Sin título. Sin fechar.
Fuente: Archivo de Amílcar Osorio. Documentos cortesía: Jaime Osorio.
Digitalización: Juan José Cadavid O.

En el trabajo de Amílcar, la auto-representación del artista como obra de arte se verá evidenciada, cada vez con mayor fuerza, en la forma de exhibir su vida y construirse como personaje público, y en el desarrollo de una propuesta de arte del yo, de la que se hablará más adelante. Por el momento, puede afirmarse que su búsqueda visual lo llevó a expresar cada vez con menor preocupación figurativa las referencias personales del cuerpo masculino de sus deseos y los espacios o *stanzas* en las que se desarrolla su vida, para llegar, en algunas de sus obras, a un alto grado de abstracción. En su trabajo, las imágenes se producen desde la sustracción y la síntesis y, en simultánea, desde la invasión de elementos emotivos y azarosos. Esta transición y tensión compositiva se evidencia en sus “Caligrafías”, “Torsos”, “Muchachos del Metropolitano” y “Stanzas”, producciones en las que de manera dramática se ven elementos figurativos enfrentados a otros abstractos. Estos últimos van ganando terreno en términos compositivos y expresivos, hasta que, finalmente, se

pueden identificar producciones puramente abstractas. Este proceso de transición se evidencia con claridad en las “Stanzas” o en composiciones centradas en asuntos espaciales, en las que aparecen bodegones, hábitats e imágenes que evocan planos arquitectónicos. Propuestas en las que las imágenes figurativas van descomponiéndose en sus elementos formales más básicos y, simultáneamente, sufren una suerte de invasión del trazo, la mancha, la textura y el color como elementos plásticos desde los cuales se expresa el sentido profundo de la obra.

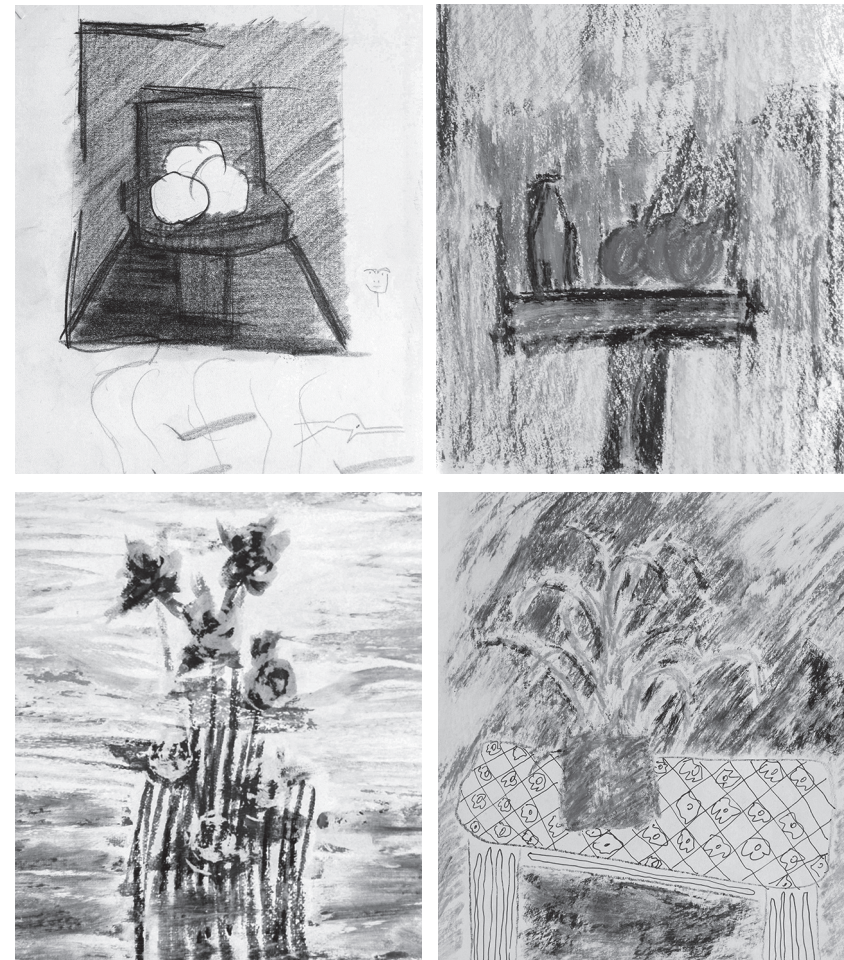


Imagen 44: Amílcar Osorio. Serie Stanza. Tinta. Sin título. Sin fechar.
Fuente: Archivo de Amílcar Osorio.
Documentos cortesía: Jaime Osorio.
Digitalización: Juan José Cadavid O.

El bodegón vuelve a surgir como tema pictórico. Naturalezas muertas en las que el objeto natural no es relevante más que como forma o área de color y que, estáticas, ocupan un espacio inhabitado para configurarlo y darle un sentido. Objetos en estancias vacías, en paisajes domésticos que, inmóviles, evocan formas simbólicas de habitar y, al mismo tiempo, evidencian la cotidianidad de los espacios como estructuras abstractas, cuyas geometrías pueden ser diluidas en trazos expresivos, sintetizadas de forma orgánica no matemática.

De la misma manera en que la caligrafía se hace imagen sin sentido —imagen boluda—, en la propuesta de Amílcar, los espacios pierden su carácter funcional, es decir, en ellos no es posible leer una lógica arquitectónica, una intención práctica, sino que expresan una condición sensible y simbólica. No son planos útiles para algún tipo de construcción real o utópica, son la imagen de una relación con el mundo entablada por un artista que parece no haber encontrado nunca su lugar o que solo lo encontró en su poesía escrita y visual. Esta estética informalista, que proviene de un estado interior del artista, da cuenta de la permanente inconformidad y rebelión en contra de las estructuras socioeconómicas y políticas que Osorio vivió: “esta negación discurrió paralela con la intuición cósmica, suprahistórica, donde se diluye toda dialéctica histórica. De este modo, el informalismo se afianzó como un microcosmos cultural retrógrado respecto a las fuerzas técnicas y productivas de las sociedades industriales” (Marchán Fiz, 2012, p. 108 – 111).

En términos de sobrevivencia económica, la experiencia de Amílcar en Colombia estuvo vinculada a proyectos publicitarios, es decir, a la utilización comercial de la creación escrita y visual. Esta condición no fue cómoda para él, tanto así que decidió renunciar con la intención de dedicarse a la vida de artista en los Estados Unidos. Este proceso vital es coherente con sus búsquedas abstractas y sus descubrimientos estéticos en el país del norte, donde la protesta contra la revolución industrial en la posguerra ya había tenido lugar y el informalismo “ostentaba la marca de la libertad democrática” (Marchán Fiz, 2012, 111). Este contexto influyó la propuesta visual de Osorio y lo llevó a producir una obra en la que las formas expresivas responden a un desencanto por las estructuras sociales de su lugar de origen, sin que esto implicara un desarraigo.

En la producción visual de Amílcar es posible ver una tensión entre las imágenes en las que es evidente el rastro del proceso, un dinamismo expresivo que, en ocasiones, se hace visceral, y aquellas en las que aparecen elementos con límites más o menos definidos.

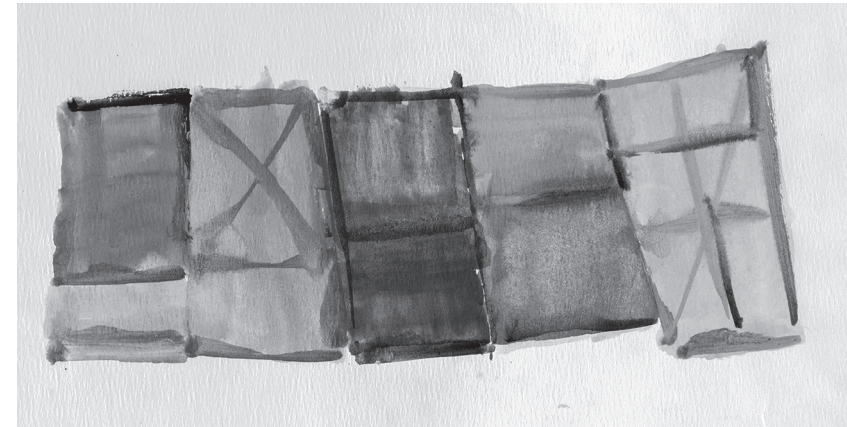


Imagen 45: Amílcar Osorio. Serie Stanza. Tinta. Sin título. Sin fechar.
Fuente: Archivo de Amílcar Osorio. Documentos cortesía: Jaime Osorio.
Digitalización: Juan José Cadavid O.

En esa medida, es posible ver cómo las estancias de Amílcar incorporan gestos que, más que rasgos distintivos, son sospechas geométricas desde las cuales las relaciones formales adquieren un cierto orden. Las exposiciones *Construction and geometric painting* en la Galería Chalette de New York en donde se exponen trabajos de Mondrian, Malevich y Van Doesburg, entre otros, y la organizada en Zurich por Max Bense y M. Bill *Konkrete Kunst* son referentes importantes que muestran cómo, a partir de los años sesenta, se empiezan a integrar elementos constructivistas desde los cuales se “evoluciona progresivamente hacia modelos de orden regular, a determinaciones más fuertes de los estados estéticos de estas obras” (Marchán Fiz, 2012, p. 115). Esta situación permite situar este grupo de trabajos de Amílcar como posteriores a los más expresionistas en donde la ruta de síntesis de la forma desemboca en propuestas completamente abstractas y tachistas. También se puede observar cómo, en cierto momento, la caligrafía, el cuerpo y el espacio se funden y las composiciones se vuelven ambiguas, incluyendo elementos de todas sus búsquedas. Esto permite afirmar, una vez más, que en la obra de Osorio los límites no existen.

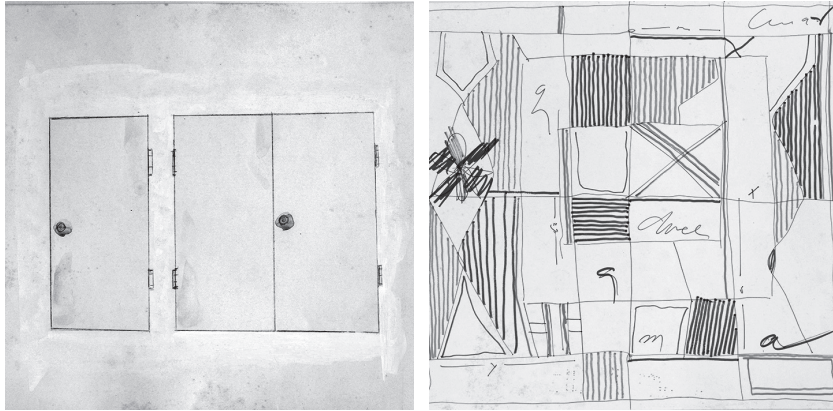


Imagen 46: Amílcar Osorio. Serie Stanza. Tinta. Sin título. Sin fechar.
 Fuente: Archivo de Amílcar Osorio. Documentos cortesía: Jaime Osorio.
 Digitalización: Juan José Cadavid O.

En estos trabajos del artista, los elementos formales más geométricos y reconocibles crean una tensión con los más expresivos, de tal manera que se pueden identificar puertas, escaleras y distribuciones o planos enfrentados en una relación compositiva con manchas, espacios de color y trazos imperfectos. Esto produce un efecto en el que las imágenes están cargadas de fuerza expresiva. Las imágenes construidas sobre fotos de revista y los collages son recurrentes en esta serie. Con ellas, Amílcar realiza una aproximación estética en la que el fragmento prefabricado —fotográfico, litográfico, tipográfico— es intervenido con la inserción de elementos reales en la imagen final creando collages desde los que vuelve a interrogar la relación entre la figuración y la abstracción, entre la “representación y lo reproducido, restableciendo la identidad entre ambos niveles” (Marchán Fiz, 2012, p. 245). Se establece un proceso de transformación y tensión artística pionera del arte conceptual “en tanto sostiene al mismo tiempo el polo físico de la permanencia y el mental de la elección y metamorfosis significativa” (Marchán Fiz, 2012, p. 245). Una estética en la que el objeto real o fragmento pierde su sentido literal en función de la exploración expresiva de nuevos sentidos.

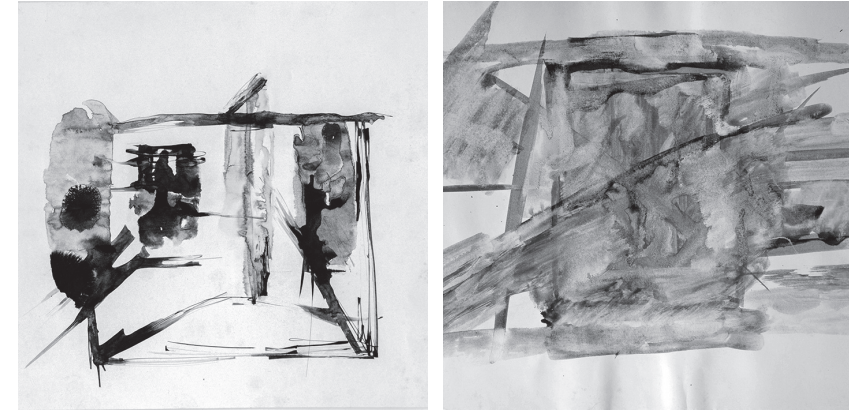
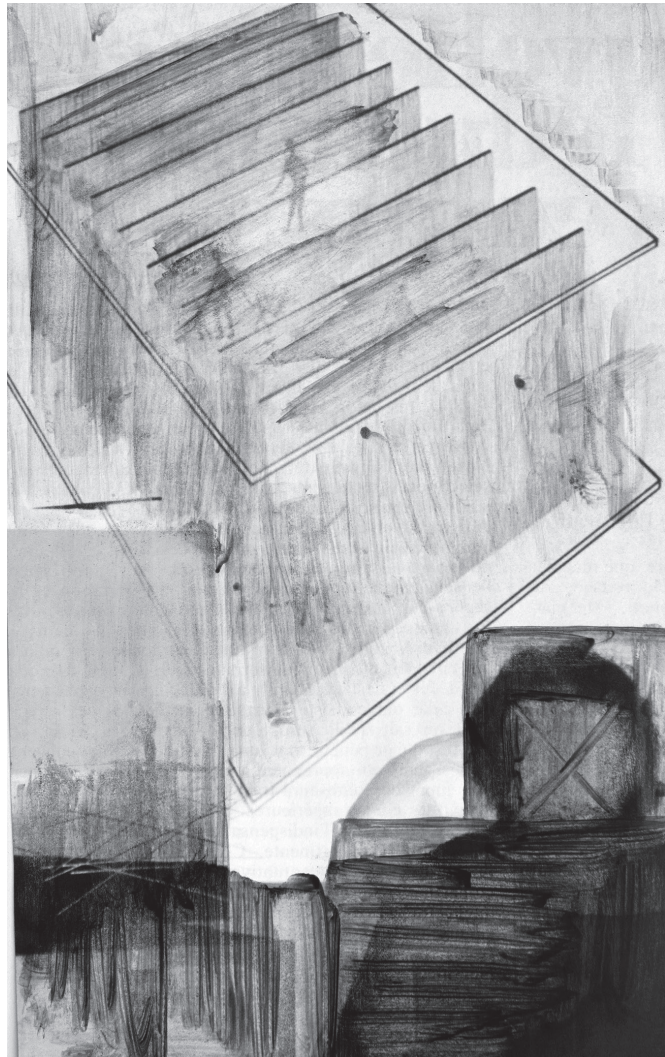


Imagen 47: Amílcar Osorio. Serie Stanza. Lápiz, tinta, acuarela. Sin título. Sin fechar.
 Fuente: Archivo de Amílcar Osorio. Documentos cortesía: Jaime Osorio.
 Digitalización: Juan José Cadavid O.

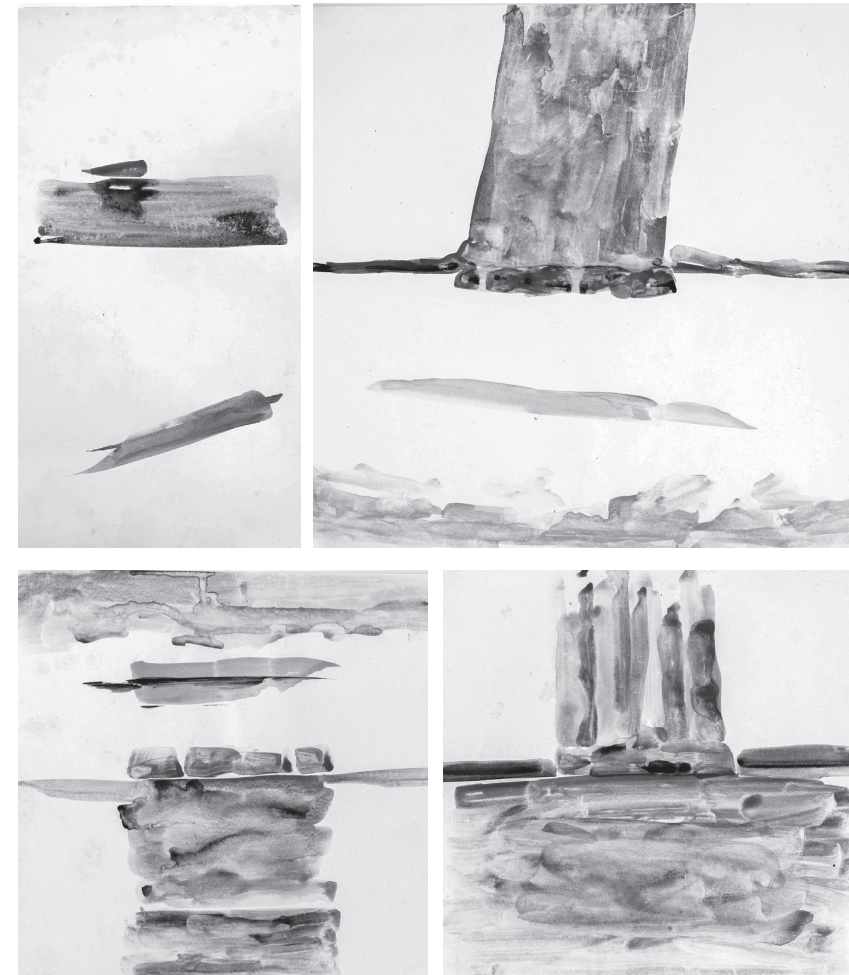
Stanza
 el sol frío
 entra por la arcada
 que da a la galería
 con rastros de la alfombra.
 la ventana
 que no da a la galería
 permanece contra los vidrios justa,
 aunque los vidrios sean mosaicos o colores.
 alguna carroña de insecto,
 alguna tela de araña,
 marcas de yemas de dedos
 de manos de ausentes sobre el polvo.
 Sobre las tablas arde una colilla
 como una lámpara devota.

(Del manuscrito: Vana Stanza)



.....
 Imagen 48: Amílcar Osorio. Serie Stanza. Lápiz, tinta, acuarela. Sin título. Sin fechar.
 Fuente: Archivo de Amílcar Osorio. Documentos cortesía: Jaime Osorio.
 Digitalización: Juan José Cadavid O.

Sin embargo, se debe aclarar que el orden de este grupo de composiciones no es suficiente para situarlo en la categoría de arte estructuralista, puesto que las “Stanzas” visuales de Amílcar dificultan la identificación de formas y el establecimiento de relaciones lógicas con espacios reales. Guiños y sospechas geométricas determinan el nivel de ordenamiento formal de sus obras, en las que es posible percibir la fuerza sensible de un lugar íntimo o de un paisaje abierto, y la comprensión racional de un ordenamiento espacial concreto.



.....
 Imagen 49: Amílcar Osorio. Serie Stanza. Acuarela. Sin título. Sin fechar.
 Fuente: Archivo de Amílcar Osorio. Documentos cortesía: Jaime Osorio.
 Digitalización: Juan José Cadavid O.

La *Vana Stanza* es también expresada fotográficamente por el artista, quien produce una serie de imágenes de vitrinas y espacios comerciales urbanos en los que la idea del reflejo es muy importante. Algunas de producciones invitan a buscar imágenes reconocibles sobre vidrios y espejos —al propio autor—, torsos y *stanzas* se funden en las fotografías en las que, a partir del juego de imágenes reflejadas, se vuelve a evidenciar el sentido procesual del arte y la fuerte vinculación de la obra con figura del poeta.



Imagen 50: Amílcar Osorio. Serie Stanza. Fotografía. Sin título. Sin fechar.
 Fuente: Archivo de Amílcar Osorio. Documentos cortesía: Jaime Osorio.
 Digitalización: Juan José Cadavid O.

En las expresiones abstractas de Amílcar se pueden identificar diferentes influencias. La más clara de ellas sea la de Feliza Bursztyn quien, además de ser una innovadora escultura abstracta, fue parte de un grupo de pioneros que interrogaron la relación del objeto escultórico, el espacio que ocupa y su relación con el público, o lo que hoy se ha nombrado como instalación. Dichas relaciones también están presentes en la obra de Osorio desde la poesía y la imagen. Amílcar sentía una fuerte admiración por el trabajo y la valentía de la exiliada artista, sobre ella escribió en la publicación Re-Vista “[quiero que su] obra se acerque a nosotros. Mientras más la alejemos más no-obra se vuelve, menos real. Entre más nos acerquemos a

ella, a través de nosotros mismos, más obra nos volvemos, porque, precisamente, el arte consiste en un obrar, en una poiesis” (Osorio, 1982, p. 12). En estas palabras referidas al trabajo de Bursztyn, el nadaísta de antaño da cuenta de sus propias pretensiones artísticas a partir de las cuales elimina la distancia entre su obra y su obrar, convirtiéndose él mismo en creación artística.

Cuarto estado liminal: de la poética visual al arte del yo

En términos temáticos y técnicos, las búsquedas visuales de Osorio son de diferente índole, pero todas ellas se conectan sensiblemente con la propuesta literaria y con la figura de artista que Amílcar fue construyendo a su alrededor. El mítico malhumorado genial, se representó a sí mismo como un dandi. Un hombre cosmopolita, intelectual y con visión internacional que, aunque siempre estuvo en bancarrota, daba la impresión de solvencia económica, elegancia y distinción a partir de excéntricos trajes y abrigos que, sin importar el clima, siempre llevaba puestos. Osorio empieza desde muy joven a construir su imagen como propuesta artística visual y la consolida a través de sus actuaciones en público y la fotografía. Antes de la era de las *selfies*, Amílcar desarrolló una práctica recurrente de autorretrato fotográfico. Estos no pretenden ser un simple registro de sus viajes, sino composiciones visuales en las que él es el elemento central a través del cual se expresan conceptos artísticos y tópicos como la soledad, lo masculino, la sensualidad, la vida social, lo foráneo y lo local. El artista produce este comportamiento autobiográfico en su creación pictórica a partir de expresiones abstractas repetitivas, manifestaciones seriales que se evidencian también en su poesía y que, finalmente, dan paso a las performances o representaciones de sí mismo en el contexto social y cotidiano que es capturado en autorretratos fotográficos desde los que se hace más visible su intención artística. La acción de registrar su cotidianidad no responde a un discurso ideológico fundacional, sino que, tal como dice Guasch refiriéndose la serie Today de On Kawara, “todo constituye una repetición, la repetición metódica del acto pictórico como acto equivalente a la vivencia de lo cotidiano”

(Guasch, 2009, pp. 29 - 30). En el caso de Osorio, esto no se hace evidente en el tiempo como fecha de producción, sino en el tiempo evidenciado en el viaje de la vida cotidiana, en sus rutinas y obsesiones repetidas que circulan por diferentes medios y mediaciones. En este sentido, es posible identificar el tiempo —por encima del espacio— como el factor más determinante de la obra de Amílcar, toda vez que es el factor que alcanza una dimensión permanente en todas las materializaciones ya sean estas concebidas desde la literatura, la imagen o el cuerpo.

En cuanto a las estrategias narrativas y los medios, puede decirse que, como lo plantea José Luis Brea, tanto la autobiografía literaria como el autorretrato comparten la misma capacidad productora de subjetividad. Lo anterior implica que esta alternativa artística se auto-produce, es decir, que la producción artística sea la representación de su propio productor (Brea, 2004, p. 123). En el caso de Amílcar, el productor se hace obra a través de poemas, imágenes y actuaciones como consecuencia de un comportamiento artístico impuro que, “puede motivar todas las fuentes del arte. Y lo que une a la autobiografía escrita (el yo escrito) y el yo visual (el yo fotográfico, cinematográfico) es el deseo del trazo, de la inscripción sobre un soporte duradero y el deseo de constituir series a lo largo del tiempo” (Lejeune, 1994, p. 15). Estamos frente a la manifestación del deseo de hacer visibles las formas de la vida y manifestar estéticamente una preocupación hedonista a partir de estrategias fundadas en las maneras de vestir y de actuar en público para usar una “herramienta visual del mismo modo que el azul de Yves Klein, las rayas de Daniel Burren o el bastón de André Cadere” (Bourriaud, 2009, p. 39). Por lo tanto, se puede concluir que “[a] la luz de algunos movimientos de vanguardia, como el arte conceptual, el arte de actitud, el *body art*, no se puede no ver en el dandismo un fenómeno artístico en su esencia y ambiciones” (Bourriaud, 2009, p. 39).

Este comportamiento artístico centrado en sí mismo puede ser entendido como arte del yo, y puede considerarse como “una versión del *body art* de las mitologías individuales por su orientación abusiva a los temas del propio yo. La temática del yo ha sido característica del expresionismo y del existencialismo. La dramática de yo afecta al subjetivismo extremo y las fijaciones del yo. Lo trasladó a lo plástico en 1965 y 1966 y ha tenido eco en autores y en poetas concretos” (Marchan Fiz, 2012, p. 362).



Imagen 51: Amílcar Osorio. Serie Amílcar. Fotografía. Sin título. Sin fechar.
Fuente: Archivo de Amílcar Osorio. Documentos cortesía: Jaime Osorio.
Digitalización: Juan José Cadavid O.

La propuesta de Amílcar Osorio no se centra en las funciones biológicas del cuerpo ni se apoya en el movimiento o en exploraciones fácticas. Tampoco en transformaciones físicas o en la relación del cuerpo y el espacio, sino que se afincan en la representación del ego y en la alteración de las relaciones cotidianas, a partir de la interacción y representación social del mismo. Este comportamiento resulta de una reflexión profunda y no puede interpretarse como una perversión psíquica, como las que el psicoanálisis señalaba al afirmar que el interés exagerado prestado al yo genera un descuido a las personas y objetos exteriores. El narcisismo artístico subjetivista presente en el comportamiento estético de Amílcar Osorio supera la imagen del cuerpo fetichista de la propaganda comercial y mediática, transformando su condición social en relación con su identidad.

La construcción de la identidad artística de Amílcar se vio influenciada por el movimiento surrealista y por la figura de Salvador Dalí, referencia ineludible de auto-representación. Este poetiza la vida a partir de su famoso método paranoico-crítico, que le permitió introducir en la vida cotidiana la fuerza visual del sueño para así vivir en “perpetua representación, haciendo de su caparazón surrealista la forma de su vida cotidiana” (Bourriaud, 2009, p. 60). Osorio no introduce a su experiencia vital el mundo de los sueños propiamente dicho, sino más bien el modo de su expresión poética y visual, cons-

truyéndose como obra viva en cada momento presente. En esa medida, asume que un artista como él no realiza más que una sola obra de arte total: él mismo. El verdadero trabajo está en otra parte: “es el que se efectúa sobre sí mismo lo que constituye la materia prima y su verdadera base” (Bourriaud, 2009, p. 61). Amílcar produjo su obra a partir de la construcción de sí mismo. Para ello, exploró rutas muy diferentes a las disciplinadas estrategias zen de Klein y creó, a partir de sus viajes, abusos, excentricidades, hermetismo y vida bohemia, una experiencia estética que al desbordarse sensiblemente se expresó en la literatura, la imagen y el performance como acción consciente, planeada y permanente desde la que él interviene sus contextos sociales.

Ben Vautier fue el primero en emplear, a comienzos de los años sesenta, el término de “arte de actitud”, a partir de los happenings de Allan Kaprow, del pensamiento de John Cage —también muy influido por Duchamp— y de las posiciones de Yves Klein. Para Vautier, la actitud es la base de un “arte total” que no sería otro que “la realización de todos los verbos (amar, dormir, cantar, (...) crear, esculpir, planear, etc.) como obra de arte” (Bourriaud, 2009, p. 62). Esta posibilidad de entender la vida como una práctica artística influyó a Osorio, quien, en Colombia, retomó la idea de dar a la actitud una inscripción artística.

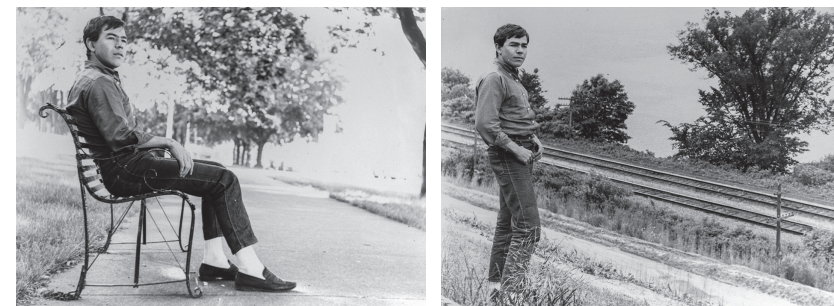
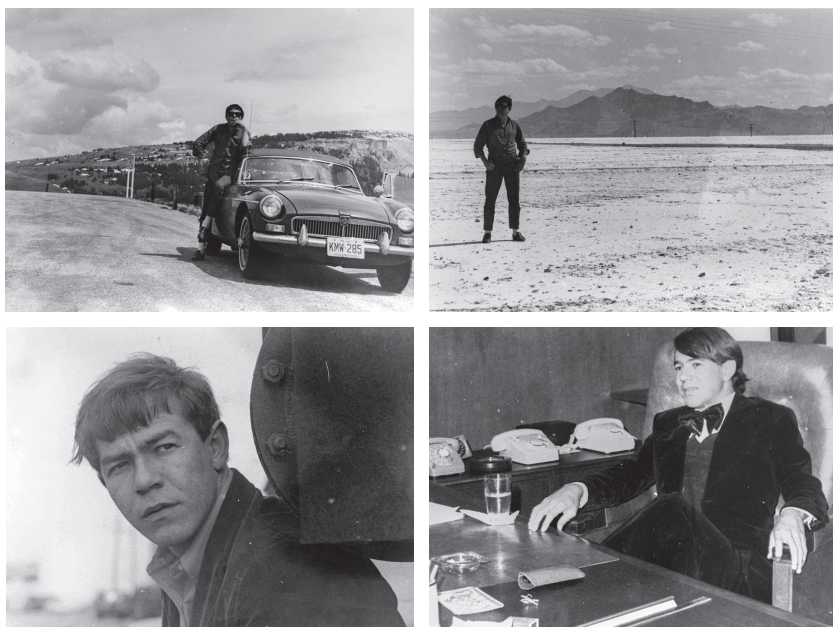


Imagen 52: Amílcar Osorio. Serie Amílcar. Fotografía. Sin título. Sin fechar.
Fuente: Archivo de Amílcar Osorio. Documentos cortesía: Jaime Osorio.
Digitalización: Juan José Cadavid O.



Imagen 53: Amílcar Osorio. Serie Amílcar en eventos sociales. Fotografía. Sin título. Sin fechar. Fuente: Archivo de Amílcar Osorio. Documentos cortesía: Jaime Osorio.
Digitalización: Juan José Cadavid O.

El comportamiento artístico conceptual y societal de Amílcar Osorio —expresado en sus poemas, imágenes abstractas y fotográficas con contenido autobiográfico— se manifiesta como obra al construir la historia de una vida a través de dichas visualidades. La función de las imágenes —fragmentos discontinuos, como partes de algo que se muestra incompleto, como cicatriz y huella del paso del tiempo— es producir lo que Benjamin denomina imágenes dialécticas “en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora

en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es discurrir, sino una imagen, en discontinuidad” (Benjamin, 2005, p. 464). Imágenes que producen una idea, un concepto sobre la personalidad del artista que las crea, una realidad-ficción visual que contiene una performance que es, a su vez, una representación estética de la vida.

El cuerpo del artista como elemento de una propuesta estética vivida en “el maravilloso cotidiano” es capturado en fotografías y se convierte no solo en un documento histórico, sino también en un nuevo elemento artístico visual desde el que es posible continuar el proyecto estético de transformación del entorno relacional de manera poética, visual y de acción. Las fotografías hacen posible el deseo expresionista de fundir sus emociones y a sí mismo con la imagen. El autorretrato y el registro fotográfico de la vida le facilitan a Osorio el reconocimiento de “la eficacia productora de subjetividad de los actos visuales” (Brea, 2004, p.178), y por tanto, de sus acciones en contexto social. Mediante este tipo de imágenes, el artista ilustra su actitud ante el contexto y la sociedad, pues entiende que las imágenes fotográficas son un vehículo, un sistema de registro y un objeto artístico en simultánea: un objeto de arte desde el que es posible construir sus comportamientos artísticos impuros.

Así pues, el comportamiento artístico de Osorio es resultado de elecciones estéticas de sus derivaciones, tales como la literaria, la poética, la pictórica, la de auto-representación, la fotográfica y la performance. Prácticas que, al ser entendidas como una estrategia de conjunto y como posibilidades expresivas de la misma obra, dan cuenta de su vida de una forma particular. La escultura, la fotografía o la pintura son para Osorio categorías que sirven para nombrar las clases de objetos que utiliza como herramientas en su creación artística. Rosalind Krauss (1993), refiriéndose al trabajo escultórico, dice que este no es más que el conjunto de operaciones que se efectúan sobre un grupo de constructos culturales. Plantea que, para hacer esto posible, se puede emplear cualquier medio o herramienta: fotografías, libros, líneas sobre la pared, espejo o la escultura misma, representan rutas posibles de expresión de la obra y no determinaciones objetuales.

Se puede decir que la obra de arte derivada del comportamiento artístico de orden conceptual y societal de Amílcar Osorio es una tautología. Esto se justifica en el hecho de que su obra sea una presentación de su propia vida y de su sensibilidad estética como producción creativa que acontece en la experiencia cotidiana y que puede ser expresada desde múltiples medios que, a su vez, definen el comportamiento mismo desde su carácter imbricado e impuro. La obra de Osorio puede entenderse en clave de lo que Bourriaud define como “acontecimiento artístico” o la “suma de los micro-comportamientos que afloran a su superficie. Informar: constituer en su forma propia. Informare, dar forma. En la filosofía platónica, el alma informa al cuerpo modelándolo. De manera análoga, el arte es fundador de existencias y productor de posibilidades de la vida, por medio de las informaciones que proporciona y que informan nuestro comportamiento” (Bourriaud, 2009, pp. 105 – 106). Acontecimientos, herramientas y medios que le permiten a Osorio exponer las relaciones que mantiene con su obra y, por lo tanto, con su vida.

La relación entre los elementos compositivos de la obra de Amílcar Osorio —imagen, texto y vida— es de tipo sistémico, es decir, en cada una de las partes está el todo y todas las partes configuran en conjunto la obra total. La imbricación de expresiones artísticas y la yuxtaposición estética de sentidos en la obra de Osorio se evidencian, por ejemplo, en la producción del acto público sin asistentes: Pensador en el Palacio de la Legión de Honor, en San Francisco California, la poesía Muchacho del metropolitano –reproducción romana–, la novela perdida La ejecución de la estatua y algunos de sus estudios visuales de figura humana.

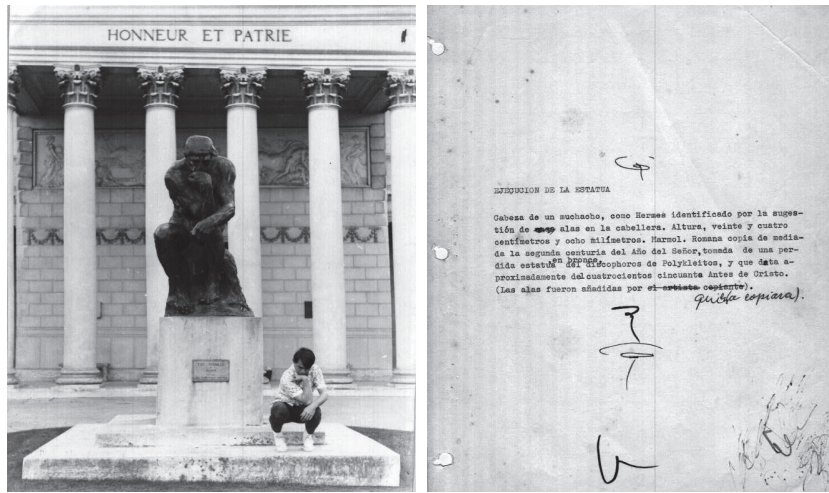


Imagen 54: Amílcar Osorio. Fotografía - Performance. Pensador en el Palacio de la Legión de Honor. Sin fechar. Primera página de la novela La ejecución de la estatua.
Fuente: Archivo de Amílcar Osorio. Documentos cortesía: Jaime Osorio.
Digitalización: Juan José Cadavid O.

Este no es un intento por validar una generalidad homogénea de expresión artística, sino de entender una práctica compuesta por múltiples medios y manifestaciones. Técnicas que conforman un comportamiento artístico complejo en el que la producción se genera desde la creación de diferentes capas de sentido que, sobrepuestas de manera fraccionaria, crean un sistema al que se le denomina obra de arte. Dichas capas se pueden comprender como la posibilidad polisémica que tiene el arte en relación con sus medios —material pictórico, plástico, gustativo, dramático, literario o musical—, y como posibilidad relacional humana, conceptual y social. Medios que, yuxtapuestos, se contaminan generando en simultánea una tensión y un diálogo.

La obra visual y la del arte del yo de Osorio no representan una extensión de la propuesta literaria. El interés de Amílcar por estas manifestaciones artísticas responde más bien a la búsqueda por la interacción de las artes. Es posible imaginar que la imagen aparece en su práctica cuando “la palabra escrita alcanza la periferia del dominio que no estaría capacitada para explorar” (Laude, 2000, p. 96), pero también es posible afirmar que la palabra aparece cuando la imagen no alcanza a ilustrar el sentimiento poético y que ambas —palabra

e imagen— son insuficientes en términos de experiencia artística, pues al mismo tiempo hacen parte del performance de la vida. De esta forma, puede decirse que Amílcar entiende los límites y las posibilidades de sentido de cada una de las formas expresivas y de los medios artísticos que usó, y se vale de tales diferencias para componer una única obra de arte conceptual que se puede entender desde las relaciones creadas entre sus producciones.

Si bien la obra literaria de Amílcar permanece en su mayoría inédita, la visual es por completo desconocida y nunca obtuvo inscripción artística. Se insiste en que su trabajo y el de muchos otros nadaístas sí movilizaron e influyeron en las dinámicas del arte en las décadas de los sesenta y setenta. En razón de ello, cabe afirmar que estas prácticas eclosionan comportamientos del arte que transformaron las maneras de creación, producción, circulación y validación artísticas, derivadas de la creación de instituciones museísticas, curatoriales, críticas y editoriales. En 1981, por ejemplo, se produce en Medellín un acontecimiento decisivo que da cuenta del paso de la producción sin inscripción artística —como la nadaísta y otras iniciativas experimentales—, a prácticas que se definieron como formas de arte conceptualistas y no-objetuales. El Primer Coloquio Latinoamericano Sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano fue posible —aunque esto no sea reconocido con suficiencia— gracias a actitudes artísticas revolucionarias como las de los nadaístas que propugnaron por una situación nueva e irreverente en el escenario artístico local: “ellos nos dijeron nuestros defectos. Esa manera de ser violentos, por no querer mirar al otro [...]. Pero, de todas maneras, si lo vemos en un sentido histórico son turbulencias, son interrupciones, son maneras de pensar absolutamente diferentes que nos conmovieron” (Sierra, 2011, p. 12), que desembocaron en una actitud rigurosa y reflexiva frente a la situación del arte en Colombia.

05 CONCLUSIÓN

Inscripción de los
comportamientos
artísticos conceptuales
y sociales.

Inscripción de los comportamientos artísticos conceptuales y sociales.

Conclusión

En el siglo xx se dieron revoluciones políticas y culturales complejas y turbulentas. Las primeras buscaban cambios en las estructuras de poder y de la economía, las segundas pretendían transformar las maneras de percibir el mundo y de vivir en él. Las revoluciones del arte propusieron empresas utópicas que, como iniciativas separadas, no lograron los objetivos transformadores trazados, pero que, como suma de esfuerzos, cambiaron en Occidente las formas de entender y experimentar la vida. Las batallas emprendidas por futuristas, dadaístas, surrealistas, letristas, músicos experimentales, poetas beat, situacionistas, yippies y otros revolucionarios del arte, siguen hoy influenciando las maneras en que se produce e instala el arte. Las vanguardias procuraron la transformación de la vida y lo lograron. Hoy sorprende que “buena parte de la población occidental, independientemente de que sea rica o pobre, culta o ignorante, profesional o trabajadora, oriente su vida hacia el hedonismo, la búsqueda de experiencias fuertes, espectáculos excitantes, aventuras transgresoras y actitudes rebeldes” (Granés, 2011, p. 15).

Los fenómenos artísticos en el periodo de los años sesenta y setenta interrogaron los procesos sociales, políticos y culturales del contexto en el que se dieron. Se puede afirmar que la distancia temporal y valorativa les permite a los autores que los han estudiado comprender como arte a algunos proyectos que en su momento solo se entendían como merodeadores de esas periferias estéticas. Una ruta temporal de acontecimientos en el panorama internacional de lo que ocurrió en términos artísticos en esa época permite comprender de mejor manera, en términos de acercamientos y distancias a la propuesta estética que detonó el grupo nadaísta en Colombia. Esta genealogía del arte se establece a partir de la propuesta editorial:

Arte desde 1900, modernidad, antimodernidad, posmodernidad, en la que, Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H. D. Buchloh establecen una estructura cronológica a partir de hechos significativos tales como la creación de una obra seminal, la publicación de un texto fundamental o la inauguración de alguna exposición relevante. A continuación, se reseñan, con el objetivo descrito, los acontecimientos principales en un periodo que va de 1960 a 1977.

1960. Pierre Restany forma el Nouveau Réalisme. Clement Greenberg publica “Modernist Painting”. Roy Lichtenstein y Andy Warhol empiezan a utilizar viñetas y anuncios publicitarios como fuentes de su pintura.
1961. El Ray Gun Theater de Oldenburg celebró diez happenings distintos en The Store.
1962. Geoge Maciunas organiza un encuentro artístico en Alemania que marca el nacimiento del movimiento Fluxus. En Viena Günter Brus, Otto Mühl y Hermann Nitsch fundaron el Accionismo Vienés. Los jóvenes Dan Flavin y Sol LeWitt entre otros reformulan los principios constructivistas rusos.
1963. Georg Baselitz exhibe en Berlín *Die Grosse Nacht im Eimer* (La gran noche se jodió).
1964. Joseph Beuys publica su autobiografía ficticia y genera un estallido de violencia en el Festival del Nuevo Arte celebrado en Alemania Occidental. *Thirteen Most Wanted Men*, de Andy Warhol, se instala provisionalmente en la fachada del pabellón del Estado durante la Feria Mundial de Nueva York.
1965. Donald Judd publica *Specific Objects* (Objetos concretos).
1966. Marcel Duchamp completa su instalación *Etant Donnés* (Sean dados). Se inaugura en Nueva York la exposición *Eccentric Abstraction* (Abstracción excéntrica).
1967. Robert Smithson propone el término “entropía” asociado a la producción artística en su publicación *A tour of the monuments of Passaic*. El crítico italiano Germano Celant organiza la primera exposición de Arte Povera. El grupo francés BMPT reproduce pictóricamente de manera repetitiva una figura simple de su elección como acto conceptual en contra de la abstracción.

1968. La obra fotográfica y conceptual de Bernd y Hilla Becher se exhibe en dos de los principales museos europeos y estadounidenses. El Arte Conceptual aparece en los textos de Sol Lewitt, Dan Graham y Lawrence Weiner. Seth Siegelraub organiza las primeras exposiciones conceptuales.
1969. La exposición *When attitudes become form* examina los desarrollos postminimalistas en Londres. Mientras que en Nueva York la exposición *Anti-illusion: Procedures/Materials* revisa el Arte Procesual. En dicha revisión participan Richard Serra, Robert Morris y Eva Hesse.
1970. Michael Asher instala su *Pomona College Project*: el ascenso de la obra específica.
1971. El museo Guggenheim de Nueva York cancela la exposición de Hans Haacke.
1972. Marcel Broodthaers instala su *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, en Alemania Occidental. La exposición internacional Documenta 5, celebrada en Kassel, Alemania Occidental, marca la aceptación institucional del Arte Conceptual en Europa.
1973. El Kitchen Center for Video, Music, and Dance abre su espacio en Nueva York. El videoarte reclama su lugar institucional.
1974. Con *Trans-fixed* (Atravesado), en el que Chris Burden es clavado a un automóvil, la performance alcanza un límite extremo en Estados Unidos.
1975. Laura Mulvey publica *Visual pleasure and narrative cinema*. Judy Chicago y Mary Kelly desarrollan diferentes posturas en torno a la representación de las mujeres.
1976. En Nueva York, la fundación del P. S. 1 coincide con la exposición *King Tut* (El Rey Tut).
1977. La exposición *Pictures* (imágenes) identifica a un grupo de jóvenes artistas cuyas estrategias introducen el concepto de posmodernidad en el arte. (Foster, Krauss, Bois y B. D. Buchloh, 2006).

Este recorrido evidencia ciertas cercanías y, en simultáneo, hace manifiestas las distancias de lo que ocurría en los centros del arte mundial en relación con los procesos regionales y en la provincia colombiana. En esa medida, la cronología enmarca un periodo en el que las posvanguardias aún se hacían presentes y movilizaban las nuevas formas artísticas en el mundo. También evidencia su crisis, las tensiones con la institución arte y, finalmente, el giro crítico hacia la posmodernidad. La ruta descrita y algunos paralelos que se establecen en capítulos anteriores entre las propuestas nadaístas y el trabajo de artistas como Beuys y Duchamp entre otros, no pretenden establecer una relación de igualdad, pues los contextos y las prácticas que cada uno de estos artistas y grupos desarrollan son claramente diferentes, sin embargo, sí se evidencian algunas consonancias entre sus comportamientos artísticos, similitudes que responden a búsquedas estéticas marcadas por los contextos sociales y políticos en los que aparecieron. Los ideales vanguardistas impactan e influyen la actitud y la producción relacional de los nadaístas, quienes realizaron revueltas desde las que se procuró transformar la vida cotidiana a través de la creación de situaciones efímeras performáticas conceptuales.

Es importante resaltar que antes de 1960, en los primeros años de la posguerra europea (segunda guerra mundial), el Grupo Letrista desarrolló prácticas cercanas a las del Dadaísmo. Realizaron acciones que buscaban escandalizar a la burguesía y llevaron a otros límites la descomposición dadaísta de la palabra y la imagen, “tanto en poemas que descomponían el lenguaje hasta la letra como en collages que mezclaban fragmentos verbales y visuales” (Foster, Krauss, Bois, Buchloh, 2004, p. 391). Sin que el compromiso político y estético pareciera suficientemente fuerte; Guy Debord se separó del grupo y en 1952 fundó la Internacional Letrista con otros artistas, juntos estructuraron un proyecto enmarcado en las ideas de un marxismo moderno desde el que se derivó un compromiso con la “crítica de la vida cotidiana”, concepto basado en las propuestas del sociólogo Henri Lefevre y las ideas del filósofo Jean-Paul Sartre. Esta propuesta mediante la cual se promovía la lucha de clases, coincidió con las propuestas de Asger Jorn y de su Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista, de tal relación nació la Internacional Situacionista un movimiento cuyo aporte más importante fue la concepción de una política cultural enfocada en criticar al capitalismo

de consumo. El movimiento que se disolvió por completo en 1972 influyó de manera fundamental en otros artistas y grupos a través de sus acciones, obras y textos como *La sociedad del espectáculo*. Los movimientos Letristas, Imaginistas y luego Situacionistas movilizaron la actividad artística en el mundo de su tiempo, las estrategias culturales que desarrollaron influenciaron a sus contemporáneos y otros después de ellos que buscaron a su manera prefigurar las posibilidades de la organización de la vida en una sociedad específica. Los nadaístas lo intentaron a través de la exaltación del maravilloso cotidiano y de la estrategia estética de la negatividad, declarando a la nada como única salida para la transformación de la violenta y conservadora sociedad en la que surgieron.

Las cercanías más notorias entre las propuestas nadaístas expuestas en sus Manifiestos y las tesis sobre la sociedad del espectáculo Situacionista, se dan a partir de las declaraciones que los dos movimientos realizan en torno a la instalación de un comportamiento artístico negativo que persigue la superación del arte en una sociedad histórica, en la cual, la vida no ha podido ser experimentada, y de la construcción de un arte nuevo en tiempos en los que el cambio no es posible. Por esto se puede decir que estos movimientos proponen en dos contextos muy diferentes, el surgimiento de un arte político que plantea desde su origen su propia desaparición. La relación del arte con la ciudad, esto es, con la vida cotidiana de las urbes, con las gentes del común, con sus rutinas diarias y con las maneras en las que se controla la vida en estos lugares políticos; establece vínculos poéticos entre estos diferentes movimientos surgidos en la segunda mitad del siglo XX. Sus relaciones dialógicas con las vanguardias, especialmente con el Surrealismo y el Dadaísmo se expresan en sus textos y manifiestos dando cuenta de la importancia de los influjos vanguardistas en sus diferentes constituciones ideológicas y en su práctica artística.

Las ideas vanguardistas permitieron que los nadaístas introdujeran cambios en las maneras en las que las personas en Colombia se relacionaban con las manifestaciones artísticas, permitiendo que la condición pasiva del espectador dejara de serlo. Las prácticas contemporáneas están permeadas por las propuestas vanguardistas y, aunque algunos críticos hablan sobre el desgaste o el agotamiento de las vanguardias, es “más exacto decir que las ideas vanguardis-

tas se filtraron en la sociedad y en los medios de comunicación y que ahora, como durante cualquier período en el que se legitiman nuevas ideas, valores y actitudes, disfrutamos y sufrimos sus consecuencias” (Granés, 2011, p. 355). Dichas consecuencias permiten que algunas prácticas artísticas contemporáneas propongan no solo la transformación plástica material o visual del mundo, sino la reconstrucción formal y simbólica de estructuras sociales.

Las prácticas nadaístas y las derivas sensibles del artista Amílcar Osorio se pueden asumir como la continua búsqueda de la comprensión de la experiencia vital como asunto fundamental para ser transformado por el arte. En esa medida, podemos decir que en sus prácticas hay un alto valor antropológico. Estas búsquedas dan cuenta del influjo de los *readymades* de Duchamp que procuraban la singularidad, se oponían y buscaban demoler los sistemas del arte establecidos a través de “un atolondrado ejercicio de la libertad” (Granés, 2011, p. 48), y de dos corrientes griegas. En primer lugar, la del escepticismo de Pirrón y el cinismo de Diógenes, cuyas empresas marginales influyeron a las vanguardias revolucionarias al plantearse en oposición de las construcciones normativas, legales y morales de la *polis*. En segundo lugar, la de Elis que procuraba lograr estados de total ausencia de deseos o temores mediante la negación, la indiferencia y la inmovilidad. Actitudes que fueron combinadas con la de la agresividad, la crítica, la burla y el humor por artistas como Tzara, Breton, Duchamp, Cage y, en Colombia, por los nadaístas, quienes con su propuesta de arte negativo tenían la pretensión de “ponerlo todo al revés y (...) cambiarlo todo sin alterar absolutamente nada” (Granés, 2011, p. 460).

Siguiendo la ruta planteada por Carlos Granés en su libro *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*, es posible ilustrar cómo los movimientos de vanguardia del siglo xx afectaron los comportamientos artísticos conceptuales y societales de los nadaístas en Colombia. De Marinetti, el nadaísmo retoma la negación del pasado, de todo aquello que no se proyecta al futuro; del Dadaísmo, la irreverencia, el escándalo, el humor y el nihilismo. De Breton, la idea de hacer de la vida una obra de arte, una vida que se revela en contra del aburrimiento a partir de estrategias irracionales y azarasas “legitimando el hedonismo, el erotismo y la existencia como una empresa creadora”. De la Internacional Situacionista, la propuesta

de eliminar el rol pasivo del público y de transformar la ciudad en un lugar para el ocio en donde drogarse y divertirse dejaban de ser prácticas íntimas y se convertían en herramientas estéticas en contra de las sociedades conservadoras y alienantes. Una ruta que continuó después del nadaísmo y que permitió pensar que “exhibir cuadros y representar obras de teatro en galerías, museos y teatros resultara absurdo, porque el arte, al hacerse vida, estaría en las calles y en el ámbito cotidiano” (Granés, 2011, pp. 461 - 462).

El escenario o realidad artística que se dio en los años 80 en Latinoamérica fue posible, entre otros, gracias al Nadaísmo y se caracterizó por el surgimiento de movimientos artísticos que fundaron su acción en la producción de ideas más que en la representación de objetos. Estas prácticas no objetualistas desplazaron la atención del objeto y favorecieron su proceso de creación y las posibilidades perceptivas de quienes se relacionaban con la obra. Tal desplazamiento no implicó una desmaterialización total, pues toda expresión o experiencia vivida puede ser también entendida como objetual en el sentido ya no de la producción material, sino de la experiencia con una significación. Esto produjo cambios en las maneras de producción, validación y circulación del arte, en tanto la expresión artística se manifiesta como proceso sensible y no como grupo de obras. Estas maneras del arte no-objetual permiten entender cómo, en la actualidad, algunas prácticas artísticas abordan como elemento plástico las formas en que las personas se relacionan entre ellas, con sus entornos y hábitats, en contextos diferentes y cambiantes.

Los comportamientos nadaístas presentan coincidencias con la categoría del arte no-objetual propuesta por Juan Acha para explicar formas desmaterializadas del arte o prácticas que resaltan la importancia del acto estético en contraposición a la supremacía del objeto estético. En mayo de 1981, la categoría de no-objetualismo encontró un espacio de reflexión y práctica artística en el Primer Coloquio Latinoamericano Sobre Arte No-objetual y Arte Urbano que se llevó a cabo en Medellín y que estuvo liderado por el Museo de Arte Moderno de Medellín. Allí, Acha expuso caminos posibles para entender el no-objetualismo:

Las manifestaciones que proponen fusionar el arte y la vida diaria del hombre común y corriente, el de las proposiciones ambientales o realismos especialistas, el de los posmodernis-

mos que arremeten contra la estética renacentista [...] actitudes impugnadoras, que adquieren un espíritu posmodernista o antirenacentista, con el fin de instituirse en antidiseños. Nos referimos a los conceptualismos, las acciones corporales, los videos, las proyecciones múltiples, las ambientaciones y Readymade (Acha, 2011, pp. 79- 81).

Las críticas y apuestas teóricas alrededor del arte en Latinoamérica y las acciones artísticas que se dieron en la ciudad de Medellín gracias a espacios como el del Coloquio Sobre Arte No-objetual y Arte Urbano son consecuencia de las prácticas en las que las experiencias estéticas espacio-temporales propusieron un desplazamiento del arte hacia el terreno antropológico y sociológico. Acciones como las de los nadaístas y las prácticas híbridas o fronterizas entre literatura, artes visuales y performance evidenciadas en Amílcar Osorio constituyeron un nuevo comportamiento en el contexto local, y movilizaron prácticas que propusieron dinámicas diferentes y transgresoras de las tradicionales facilitando la aparición y validación de expresiones como las no-objetuales.

Otra característica que permite el entendimiento de los comportamientos artísticos que aquí se estudian en relación con las propuestas de arte no-objetual se puede rastrear desde un enfoque productivista. Este enfoque interroga los límites disciplinares del arte y permite el diálogo con estructuras como las del diseño: “hoy aparecen nuevas artes que, en lugar de producir objetos, incorporan una estructura artístico-visual en las tecnologías (diseño industrial y artes gráficas) y en otras estructuras artísticas (happenings, ambientaciones)” (Del Valle, 2010, p. 38). En 1984, según el enfoque de “las nuevas artes” de Acha, las tecnologías se empezaron a comprender como soportes y mecanismos movilizados de la memoria social y del arte. En el libro *Arte y sociedad Latinoamericana. El sistema de producción*, Acha tiene como objetivo explicar las nuevas formas de participación social de las artes plásticas en sus diversas modalidades, estableciendo relaciones entre las actitudes artísticas y la sociedad mediante el análisis de los campos ideológicos habituales y del estético-industrial. Con esto, el autor propone algunas condiciones para establecer esta relación:

1. Superar la vieja idea de arte como mera sucesión de artistas u obras, postulándolo como un fenómeno sociocultural que

comprende obras y teorías. Esta superación descansa sobre la subjetividad estética y, por lo tanto, incumbe a toda nuestra colectividad (...) 2. Dar prioridad a la función cognoscitiva y expresiva de nuestro arte, en cuanto es un instrumento para conocer y transformar nuestra realidad subjetiva (...) 3. Recalcar la importancia actual de formar grupos artísticamente revolucionarios, en lugar de pretender popularizar manifestaciones artísticas dominadas. Porque esta formación implica entrar en el proceso de independencia y en el de la vinculación colectiva (Acha, 2012, p. 287).

Estas características del arte latinoamericano en relación con la sociedad se podían evidenciar ya en las propuestas de los artistas nadaístas, quienes redefinían estéticamente, en su tiempo y en el contexto de en la ciudad de Medellín, las condiciones prácticas de vinculación social, conceptuales y de producción colectiva que se validaron a finales de los años setenta y durante los ochenta en distintos espacios por la institución arte.

Algunas declaraciones relacionadas con el Coloquio de arte no-objetual y arte urbano de Medellín, permiten establecer –sin que en ellas exista un reconocimiento directo–, el valor de la propuesta nadaísta desarrollada durante las dos décadas anteriores y su influencia en las prácticas y teorías del arte que en 1981 se anunciaban como novedosas. En el diario *El Mundo* del sábado 23 de mayo de 1981, se publicó una entrevista a la artista Ana María Cano en la que ella afirmaba que había nacido una nueva teoría del arte en América Latina, una nueva crítica y una nueva forma de percibir el arte, un nuevo comportamiento artístico que contrastaba, según sus palabras, con “la caducidad de métodos enciclopédicos y la inoperancia extrema de la estética” (Cano, 2011, p. 317). Sus reflexiones invitaban a contemplar una nueva concepción y un horizonte diferente para el arte y los roles que se le designaban en función de las transformaciones sociales en Latinoamérica. Afirmaciones como:

Ante la modernización global sufrida en algunos países latinoamericanos en los años sesenta, muchos artistas quisieron ponerse al día y asumir comportamientos que no fueron más que fieles copias de los centros plásticos de poder en el mundo. De la crisis entre las ideas de lo nacional y lo universal (ese vanguardismo de afuera), es que han nacido nuevas búsquedas de nuevas artes y nuevas pautas teóricas.

Es así como ya no se da solo el arte de las ideologías dominantes sino que también está el de las culturas sometidas y vinculado a las vanguardias políticas populares (Cano, 2011, p. 319)

Parecen pretender refundar el arte en Colombia, pero, infortunadamente se olvidan de valorar los aportes de movimientos como el Nadaísmo, que durante los sesenta y setenta propiciaron búsquedas estéticas y artísticas revolucionarias y aportaron a la construcción de un discurso del arte en Colombia por fuera del circuito institucional. Un discurso y una crítica que elaboraron tanto sus partidarios como sus contradictores, al generar a partir del debate, el surgimiento de una conciencia artística que permitió que de la nada se llegará al no-objeto. El Nadaísmo realizó acciones artísticas que en su momento no eran entendidas como tales, sino más bien como actos escandalosos, pero sus creaciones propusieron en función de la participación social de las artes literarias, visuales y de acción, eliminar el esteticismo de la bellas artes, propiciando el surgimiento de una nueva crítica del arte y con ella una nueva teoría social de los procesos artísticos.

Los performance, happenings, auto-representaciones vivas de artista o arte del yo y las propuestas conceptuales nadaístas en relación con el no-objetualismo pueden ser entendidas desde la premisa de que no son las imágenes que circulan —abstractas, realistas, bidimensionales, tridimensionales, tangibles o virtuales— las que permiten la consolidación de la práctica, sino que son las estructuras sociales recreadas y la circulación misma de valores simbólicos en ellas las que se configuran como acción del arte mediado por soportes tecnológicos. En este sentido, los nadaístas en tanto grupo artístico “indican un deseo colectivo de crear nuevos espacios de sociabilidad y de instaurar nuevos tipos de transacción frente al objeto cultural” (Bourriaud, 2008, p. 28). Para ello, proponen nuevos medios en los que lo importante es la circulación, el proceso, la búsqueda de una afectación conceptual y societal.

El arte no-objetual se relaciona con la idea de arte en contexto social desde la perspectiva del cuerpo, de la expresión colectiva de los cuerpos que se afectan, se tocan y se tornan lúdicos. La propuesta nadaísta como práctica artística social puede ser entendida, según dice la autora brasilera Aracy Amaral (2010), dentro de una

serie de modalidades en las que el uso del cuerpo es central como el happening, el performance, el arte corporal y el arte de participación. Esta relación puede ser trazada gracias a que todas estas maneras del arte en relación con el cuerpo están presentes en las intervenciones en el espacio público de los nadaístas, en las que se crean situaciones desde las que los cuerpos del público responden a dispositivos de manera impredecible y espontánea. Para Amaral, el par no-objetualismo/acción corporal surge como una asociación ya implícita en una suerte de sentido común internacional, “la dupla queda conectada a un discurso sobre la performance a través de su caracterización como arte efímero y fiesta personal y, para el caso latinoamericano, como una suerte de dimensión política y ritual en el uso del cuerpo” (Amaral, 2011, p. 46). Dupla que está presente en la propuesta de arte del yo de Amílcar Osorio, con la que el artista construye a partir de su cuerpo y de su vida una performance que es tanto íntima, como pública.

Los lugares no convencionales como cafés, bares, universidades y calles emblemáticas, escogidos por los nadaístas para realizar sus intervenciones, pueden relacionarse con las propuestas no-objetualistas desde una lectura en la que las prácticas artísticas se entienden como acontecimiento en la vida de la ciudad, pues crean, desde su aparición, una crítica a las dinámicas urbanas contemporáneas y permiten interrumpir el sistema productivo que la ciudad procura, creando pausas lúdicas y estéticas. Pausas experimentables a través del cuerpo que se instalan de manera colectiva como situación subversiva que reacciona frente a las dinámicas y a las normas de la ciudad. Estos encuentros liminales comportan una acción política desde la que se plantea una revuelta que puede ser entendida como reacción ante las restricciones al espacio público, es decir, la ciudad. Estas celebraciones se comportan como manifestaciones que reivindican los lugares de la urbe y permiten una emancipación en contra de una ciudad del orden, que reduce ese espacio a sitio de tránsito. “De esta forma se produce la epifanía de lo que es específicamente urbano: lo inopinado, lo imprevisto, lo sorprendente, lo absurdo (...). La urbanidad consiste en esa reunión de extraños, unidos por aquello mismo que les separa: la distancia, la indiferencia, el anonimato y otras películas protectoras” (Delgado, 1999, pp. 11-12). Es así como los nadaístas, de manera temprana, plantaron en Colombia no solo una postura y acción política no objetual, sino también una

ironización y disolución de lo público, en una metáfora en la que las maneras de acontecer se invierten en un *readymade* de lo urbano.

Es precisamente frente a las dinámicas de la separación que plantea la ciudad, frente a ese ordenamiento urbano que, como diría Guy Debord (2001), procura la sociedad del espectáculo, que se producen estas acciones nadaístas. En estas es posible volver a vivir de manera más directa las relaciones entre las personas —incluso haciendo uso de aquellos medios que cotidianamente parecieran distanciarnos— al anteponer las posibilidades tecnológicas de la representación espectacular de todo tipo de relación humana. Los comportamientos artísticos nadaístas plantean una manera situacional subversiva de frente a la normalización, la igualdad y la separación. Declaran que es posible la diferencia en el espacio público y político, esto es, la afectación sensible y estética del otro que es posible en la alteridad y la proximidad.

Las relaciones no-objetuales y las características vanguardistas de los comportamientos nadaístas no tienen el sentido de cita artística o de repetición de prácticas de este tipo, pues sus acciones no actúan, “como los fenómenos precursores de la evolución histórica ineluctable. Por el contrario, libres del peso de una ideología, se presentan fragmentarias, aisladas, (efímeras), desprovistas de una visión global del mundo y del arte como disciplina universal” (Bourriaud, 2008, p. 11). El Nadaísmo no tuvo la meta de moldear realidades y transformar mentalidades a partir de propuestas utópicas, sino de construir relaciones posibles, sociedades o colectividades poéticas, visuales, conceptuales y performáticas que, desde el intercambio de subjetividades, se configuraran como acción subversiva del arte en un tiempo y lugar que les fue propio y desde el cual se puso en juego una suerte de revuelta que cuestionó los postulados estéticos, políticos y culturales de la época.

Las prácticas nadaístas propician el intercambio de subjetividades: la re-creación poética de las estructuras literarias y visuales de su tiempo y, al mismo tiempo, procuran la afectación colectiva de quienes habitan su contexto. De esta manera, se consolidan como situación artística conceptual. Allí, en esos encuentros, la forma de la obra que es literaria, de acción, conceptual y visual, intenta producir una forma que permita encuentros y cree las condiciones para el intercambio. Por ello, no puede ser entendida como:

(...) el simple efecto secundario de una composición, como lo desearía una estética formalista, sino el principio activo de una trayectoria que se desarrolla a través de signos, de objetos, de ideas, de formas y de gestos. La forma de la obra contemporánea se extiende más allá de su forma material: es una amalgama, un principio aglutinante dinámico. Una obra de arte es un punto sobre una línea (Bourriaud, 2008, p. 21).

Los nadaístas y Amílcar Osorio desarrollaron un comportamiento híbrido e impuro del arte contemporáneo, un espacio-tiempo en el que, como dice Bourriaud (2008), se constituyen “experiencias interhumanas” que se revelan a las propuestas de masificación ideológica difundidas por los *mass media*. Vivencias fragmentarias y efímeras que se definen aquí como un comportamiento artístico conceptual y societal. Las prácticas impuras derivadas de estos comportamientos tales como performances, happenings, arte del yo y poesía concreta, entre otras manifestaciones estéticas de los nadaístas que eclosionaron, interrogaron y modelaron estéticamente grupos sociales en los años sesenta y setenta, fueron ignoradas por los críticos, curadores y galeristas del momento, razón por la cual han sido olvidadas y excluidas de la historia del arte visual en Colombia.

Fueron cuatro los actores del arte que sirvieron como managers del ocio y se encargaron de instalar las estrategias de validación del arte conceptual en Colombia. Como lo explica la artista e historiadora María Mercedes Herrera Buitrago, lo hicieron desde dos líneas: “la primera, crear rituales de institución que tuvieran la autoridad para instituir el arte conceptual en Colombia, de allí, las versiones de los Salones Atenas y Un Arte para los Ochenta (se tendría que incluir aquí al Coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano); la segunda, construir una memoria sobre el arte conceptual del país, a base de documentar los eventos por ellos promovidos” (Herrera Buitrago, 2015, p. 91). Se trata del curador de la galería Belarca y del Museo de Arte Moderno de Bogotá, Eduardo Serrano, quien era también el editor de *Boletín*, una publicación periódica de crítica desde la que se comentaban las exposiciones realizadas en el museo; el curador y galerista Alberto Sierra, director de la Galería La Oficina de Medellín, quien intervenía —y lo hizo hasta el 2017— como curador, asesor o miembro de la junta directiva en las decisio-

nes y direcciones del Museo de Arte Moderno de Medellín y quien fundó *Revista. La Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*; el organizador de los Festivales de Arte de Cali, Miguel González, influyente aliado del Museo de Arte Moderno La Tertulia, escritor para las revistas *El gran Burundún Burundá* y *Arte en Colombia*, y curador de Ciudad Solar; y el artista plástico, autodenominado pintor nadaísta, Álvaro Barrios, galerista barranquillero, docente de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico y ensayista crítico.

La etiqueta de “arte conceptual” —y en el contexto del arte colombiano de “conceptualismo”— fue asignada en los años ochenta por la institución arte a ciertas prácticas que cuestionaban el estatuto objetual de la obra en tanto mercancía y que implicaba una estructura de difusión, comercialización y colección. Con esto se procuró un arte expandido que permitió la imbricación de diferentes disciplinas y saberes, así como la revaluación del papel del público como espectador contemplativo de la obra, haciendo que su rol fuera activo y protagónico. Tal designación sitúa el origen de estas propuestas en los años setenta en la exposición *Espacios Ambientales*, en la que las obras *Cabeza de Lleras* de Antonio Caro, *Hectárea de heno* de Bernardo Salcedo y *Mar Caribe* de Álvaro Barrios fueron señaladas como las propuestas inaugurales del arte conceptual colombiano. A pesar de tal institucionalización y bautismo, en el momento de su producción estas obras no fueron nombradas como conceptuales. Los artistas que las realizaron rechazaban los vínculos con esas prácticas pues las consideraban, en su tiempo, tendencias que no tenían asidero en el contexto del tercer mundo. Sin embargo, dichas producciones fueron señaladas como tales como resultado de la estrategia institucional instaurada por los curadores y críticos ya mencionados, que esgrimían argumentos para entonces contrarios a los de los principales críticos de arte del momento en Colombia: Marta Traba y José Hernán Aguilar. Ellos afirmaban que el arte conceptual era simplemente una propuesta caduca del siglo xx en el resto del mundo, que era estimulada y defendida por críticos y artistas ignorantes del panorama internacional.



Imagen 55: 1. Cabeza de Lleras, Antonio Caro. 2. Hectárea de heno, Bernardo Salcedo. 3. Mar Caribe, Álvaro Barrios (1970).
Fuente: Colección de arte del Banco de la República. Obra derivada.

Como ejercicio curatorial y de mercadeo del arte, esta estrategia fue hasta cierto punto exitosa, pero es un error entender que las valiosas acciones emprendidas por Serrano, Sierra, Barrios y González constituyen una mirada histórica general del panorama artístico desde los años setenta. También resulta errónea la afirmación de que, en el contexto colombiano, los artistas por ellos promovidos inauguraron las prácticas artísticas conceptuales, trastornando “con pronunciamientos subversivos, no sólo la tradición de la pintura y la escultura, sino las bases mismas de las instituciones artísticas: museos, galerías, academia, crítica y certámenes” (Serrano, 2003, p. 112). Si entendemos que los comportamientos artísticos de los nadaístas fueron conceptuales, tenemos que afirmar que los artistas ya mencionados no fueron los iniciadores del conceptualismo en Colombia. Además, ni sus acciones, ni las de los tantos otros artistas conceptuales —incluyendo a los nadaístas— lograron transformar la institución arte, que terminó por absorber incluso al mismo Serrano.

En literatura, los críticos desestimaron el papel del Nadaísmo y, luego, los mismos nadaístas desconocieron el valor de la producción de Amílcar Osorio condenando al olvido su obra poética y narrativa de la que solo se hicieron dos publicaciones, y las artes visuales nunca contemplaron a este grupo dentro de su campo. La obra literaria y visual de Osorio quedó en el recuerdo, en las anécdotas de quienes, como el escritor Elkin Restrepo, se niegan a olvidar y en las cajas de recuerdos de familiares que esconden el patrimonio cultural de un país a la espera de un tardío pero merecido reconocimiento.

La polémica producida por los promotores del arte conceptual en Colombia y por sus detractores, es decir, por quienes proponían una nueva forma de vínculo artístico con la experiencia vital que intentaba hacer vívida toda experiencia artística y quienes vieron las prácticas conceptuales como un estilo moderno en decadencia, tuvo dos consecuencias que contribuyeron, si no al fracaso del proyecto conceptual, sí a la validación de su expresión más liviana. La primera es que se sobrevalora a “una nueva generación de artistas que se asimiló a los sectores emergentes de la sociedad o a las clases de reciente aparición en el país, producto del narcotráfico y la corrupción” (Herrera, 2011, p. 176). La segunda implicó el silenciamiento artístico por parte del régimen del presidente Julio Cesar Turbay Ayala, quien es recordado por haber implantado el Estatuto de Seguridad con el fin de desarticular a los grupos guerrilleros del país y con tal instrumento se restringió no sólo la información de orden público en radio y televisión, sino también las libertades individuales y las expresiones artísticas que pudieran ser entendidas como contrarias a la ideología dominante. Durante la vigencia del *Estatuto de Seguridad* se establecieron una serie de medidas represivas que derivaron en persecución y exilio de colombianos muchos de ellos vinculados con actividades periodísticas, artísticas y culturales que eran acusados de pertenecer a grupos guerrilleros. Desde la perspectiva militar, este periodo de la historia fue exitoso, pero tácticas como torturas y desapariciones empleadas por el Estado pusieron al gobierno en la mira de las organizaciones de derechos humanos que lo acusaron de violación sistemática de los derechos fundamentales a quienes plantaban posturas críticas y revolucionarias. Artistas como Feliza Bursztyn, Gabriel García Márquez, Luis Valdez, Clemencia Lucena, Alicia Barney y León de Greiff, y muchos más, fueron afectados por la persecución del Estado y, al mismo tiempo, otros como Amílcar Osorio se sumaron a la inconformidad y emigraron a otros países.

En este contexto se fortaleció un mercado artístico con fines decorativos, en el que se producía un arte que dotaba de estatus a sus emergentes compradores. Simultáneamente, las manifestaciones conceptuales promovidas por el grupo de críticos y curadores Serrano, Sierra, Gonzales y Barrios carecían de un valor contestatario real y no evidenciaban una relación con la condición social y política de su tiempo. Así, los artistas seguían orientaciones curatoriales como las dadas por Álvaro Barrios, quien invitaba a tener como referente el esoterismo de Duchamp y no a “las propuestas de las “guerrillas artísticas” del crítico italiano Germano Celant, que alimentaron el arte povera, ni la “escultura social” del artista Joseph Beuys” (Herrera, 2011, p. 179), ni experiencias colectivas artísticas y políticas como *The Living Theatre* o latinoamericanas como Tucumán Arde en la Argentina, y mucho menos al Nadaísmo, a pesar de haberse auto-denominado como pintor nadaísta.

La propuesta de un arte de ideas que se revelaba frente al establecimiento y a la institucionalidad fue reducida en cuanto a su carácter insurrecto e integrada a las dinámicas de validación, circulación y comercialización de la institución arte. Esto produce una eclosión de expresiones artísticas de la ocurrencia y, al mismo tiempo, el olvido de proyectos artísticos comprometidos en los que el concepto superaba la apropiación imaginativa y transformadora de los significantes obvios de una imagen, un gesto, un lugar o una acción para, desde estrategias y dispositivos artísticos, subvertir los órdenes, disolver los límites de las categorías artísticas y enriquecer las posibilidades del arte a partir de la utilización de diferentes medios para expresar las ideas.

Todo lo anterior, sumado al panorama político represivo, implicó que los comportamientos conceptuales en los años setenta y a principios de los ochenta no fueran de interés para la crítica y la teoría del arte. Por esta razón, la reflexión en torno a este fenómeno y periodo artístico es escasa y se limita a los pocos artistas que los managers del momento designaron como conceptuales. Por lo tanto, puede advertirse que el olvido fue mayor que la efervescencia. Sin embargo, tal entusiasmo movilizó la esfera artística nacional desde la provincia y contribuyó a que otras formas diferentes a las de marco y pedestal fueran validadas e institucionalizadas más adelante.

El trabajo que se presenta aborda un periodo reciente de la historia del arte en Medellín. Esta condición revela la necesidad de acercarse a algunos actores vivos de ese periodo y, por lo tanto, exige contrastar sus testimonios con los relatos y abordajes teóricos que sobre el tema se encuentran en fuentes secundarias con la idea de lograr un equilibrio reflexivo. A tal acción dialógica entre fuentes primarias y secundarias, se le suma, en términos metodológicos, la necesaria lectura de los fenómenos estudiados en relación con distintas categorías y manifestaciones internacionales del arte. La aproximación de orden visual a partir de registros fotográficos de acciones artísticas, piezas editoriales y producción gráfica en este estudio, constituye un elemento central, pues es desde las imágenes recopiladas como se puede evidenciar otro tipo de producción estética por parte de los artistas nadaístas. Con ellas es posible establecer un diálogo en el que se hacen visibles correspondencias e intenciones de orden estético e ideológico por parte de los artistas del grupo.

La búsqueda de este tipo de documentos permite el hallazgo del archivo de Amílcar Osorio y, aunque el rescate de éste en términos de sistematización, restauración y ordenamiento implica un proyecto especial y posterior, sí fue posible digitalizar y estudiar su contenido, realizar un acercamiento analítico a las piezas encontradas y desde ellas fortalecer los argumentos que permiten afirmar que los nadaístas fueron un grupo de artistas visuales que se expresaron a través de la literatura, el arte societal y conceptual. La metodología usada en el desarrollo de este estudio deriva en la compilación y el relacionamiento de documentos y fuentes no sólo diversas, sino diferentes y dispersas. Dicha articulación constituye en sí misma un aporte al campo artístico y permite abrir una línea de investigación para la historia del arte en Colombia.

El movimiento nadaísta juega un papel muy importante dentro de la historia del arte en Medellín y en Colombia pues es un factor movilizador de la cultura en una época en la que dinámicas artísticas literarias y visuales estaban subordinadas a las condiciones políticas del momento, a unas instituciones y a una sociedad de talante conservador⁵. Las acciones societales y conceptuales del arte nadaísta vinculan las expresiones del arte de diferentes provincias permitiendo un entendimiento no centralizado del arte en Colombia y, al mismo tiempo, se conectan en clave artística a estas localidades con el

mundo. Todo esto mientras escandalizaban a los medios nacionales y alentaban el ejercicio crítico.⁴

Una revisión crítica con las implicaciones metodológicas mencionadas de una parte de la historia del arte en Medellín permite establecer que el arte producido por este grupo no puede sustraerse en términos analíticos estéticos de los contextos sociales, políticos, económicos y culturales en los que surgió y a los cuales afectó, pues es en relación con ellos que la propuesta nadaísta adquiere una dimensión subversiva y su producción un sentido que puede resonar en la contemporaneidad como comportamiento artístico de orden societal y conceptual. Un comportamiento que se produce a partir de prácticas impuras que no se encasillan en categorías específicas, sino que transgreden sus límites nutriéndose de diferentes posibilidades expresivas. Si se asumen estas prácticas como condiciones artísticas ligadas a la vida misma —como en el caso de Amílcar—, se puede entender la intención de arte total que buscaron en esa época los nadaístas y, en esa medida, se les puede dar un carácter artístico particular.

Tal ejercicio crítico no estima con seriedad el accionar nadaísta en tanto propuesta artística de orden conceptual y societal, sino que este se ocupa casi en su totalidad de su producción literaria y condena al olvido sus performances, hibridaciones estéticas entre poesía e imagen y experimentaciones visuales. Por lo tanto, se puede afirmar que, al ser los expertos, críticos, galeristas y curadores, quienes determinan el lugar que los artistas ocupan en la historia del arte, en ese lugar no siempre se han ubicado a los artistas más creativos, innovadores o subversivos y, por lo tanto, se hace necesario un esfuerzo investigativo desde el que sea posible completar, o por lo menos ampliar el espectro histórico del arte en Colombia.

Ahondemos en esta última idea. Los tránsitos propuestos por los nadaístas y por el mismo Amílcar entre literatura y artes visuales son, tal como lo indica Carlos Granés, una práctica característica de

⁴ Tres expresiones para dar fuerza a esta afirmación, son: 1. El Nadaísmo “es una revolución en la forma y en el contenido del orden espiritual imperante en Colombia. Para la juventud es un estado esquizofrénico consciente entre los estados pasivos del espíritu y la cultura” (Arango, 1992, p. 12). 2. Los nadaístas construyeron un discurso fundado en la duda y en los elementos no racionales, “teniendo como armas principales la negación y la irreverencia, el desvertebramiento de la prosa y el inconformismo continuo, buscaba el cuestionamiento de una sociedad, la colombiana, en la cual la mentira está convertida en orden” (Cobo, 1995, p. 5). 3. “La poesía es el gesto, silencio caudaloso, violencia sacrílega, el desorden de los gruñidos de los osos iluminados. Mientras no lleguemos a esa fiesta, no habremos hecho otra cosa que sostener un pasado enfermo, imitándolo. Y eso ya sería imperdonable” (Escobar, 1970, p. 18).

las vanguardias, según este autor todas ellas “mezclaron la plástica con la poesía, o al menos con el discurso panfletario o manifiestos redactados por intelectuales con vocación de escritores” (Granés, 2011, p. 427). Textos con valor literario mediante los cuales daban cuenta de sus proyectos colectivos y con ellos de su actitud vital y contestataria. Pero como sucedió en la Europa de la década de los sesenta, en la Colombia de los ochenta todo esto cambió con el fortalecimiento de la figura del curador, quien se consolidó como el todopoderoso de la escena artística. Estos personajes ya no vivían la bohemia, no se paseaban por los cafés creando tertulias, no se emborrachaban en los bares, no producían happenings y no experimentaban las soirées como espacios tiempo artísticos, sino que conocían la historia y la teoría a través de la academia. Ellos conquistaron el campo artístico y se autoproclamaron como jueces y únicos autorizados para decir qué era arte y qué no. En Europa, el punto culminante fue cuando Harald Szeemann en 1969 realizó la primera exhibición de dicho continente que agrupaba a los principales exponentes del arte conceptual del momento llamada *Cuando las actitudes se vuelven arte* (Granés, 2011), desde entonces la importancia del curador sigue creciendo. En Medellín, este momento de quiebre se dio en esa misma década con, en primer lugar, la aparición de la exposición *Arte nuevo para Medellín* organizada por Samuel Vásquez y, luego, *Las bienales de Coltejer* del 68, 70 y 72 que tuvieron la curaduría del mismo Samuel Vásquez y de Leonel Estrada y, finalmente, con el Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual y Arte Urbano, realizado en mayo de 1981 por el Museo de Arte Moderno de Medellín. Este espacio artístico fue fundado tres años antes y realizó también, desde el 81, los salones de arte Arturo y Rebeca Rabinovich.

En estos espacios y con estos eventos prediseñados del arte se dio el ascenso del curador y, por consiguiente, “el artista dejó de ser quien gritaba al mundo cuál era el rumbo que debía tomar el arte, la cultura o la sociedad, y quedó solo el cerebral discurso del curador que, apalancado en prestigiosas instituciones, marcó desde entonces la dirección del arte de su país” (Granés, 2011, p. 428), o su región y determinó la suerte de quienes producían arte antes de su aparición y después de ella. Esta nueva forma del acontecer artístico primero desvirtuó las cruzadas libres, radicales, delirantes y anárquicas de los nadaístas, puesto que los artistas, en el nuevo escenario con-

trolado del curador, generaron una suerte de dependencia que, en el contexto latinoamericano, se puede entender, en muchos casos, como servilismo, una actitud con la que los artistas sobrevivientes del movimiento en mención no podían convivir. Finalmente, en un giro de arbitrariedad azarosa, la producción del grupo en términos artísticos visuales, conceptuales y societales fue ignorada.

La no inscripción de los comportamientos artísticos conceptuales y societales del Nadaísmo por parte de la naciente institución arte del país, se debió, en cierta medida, a que la intención de organizar, delimitar y teorizar las expresiones conceptuales del arte en Colombia se hizo sin tener en cuenta la situación política del país. “A diferencia de Buenos Aires y Rosario, donde los artistas se unieron con los sectores del sindicalismo obrero para realizar el proyecto Tucumán Arde, o de Río de Janeiro, donde se materializó la intención política en los escritos del *Manifiesto neoconcreto*, de Ferreira Gullar, y *Nos rehusamos*, de Lygia Clark” (Herrera, 2015, p. 97), en Colombia los grupos de artistas y sus prácticas habían perdido todo tipo de vínculo ideológico y algunos nadaístas rezagados y sobrevivientes comprometidos se contuvieron expresivamente o emigraron como Amílcar Osorio, debido a la fuerza represora del gobierno de César Turbay Ayala.

La institución arte y, con ella, los curadores y marchantes de la cultura en Medellín y Colombia perdieron de vista a importantes personajes y movimientos artísticos que durante los sesenta y los setenta desarrollaron comportamientos artísticos conceptuales y societales valiosos. Movimientos como el Nadaísmo y grupos como Música Viva —que en 1969 desarrolló propuestas multidisciplinarias cercanas al fluxus— y artistas como Rómulo Polo, Adolfo Bernal, Gastón Betelli y Amílcar Osorio, fueron, en su momento, subvalorados, y, como ellos, varios artistas terminaron dedicándose profesionalmente al ejercicio docente, a la publicidad, el diseño y la arquitectura abandonando sus proyectos artísticos.

Finalmente, cabe anotar que “la búsqueda de una percepción imposible” emprendida por los nadaístas y escrita por Amílcar Osorio en su manifiesto cuando aún era parte del grupo, es un acto que constituye en sí mismo una declaración artística de orden vanguardista. Tal manifestación de las intenciones artísticas del grupo no se quedó en una declaración de intenciones, sino en espacios-tiempos

puntuales, instalaron su versión de la bohemia y produjeron happenings a partir del encuentro en bares y cafés, reuniones no menos indecorosas e irreverentes del movimiento, al que la sociedad del momento señaló como grupo de vagos marihuaneros.

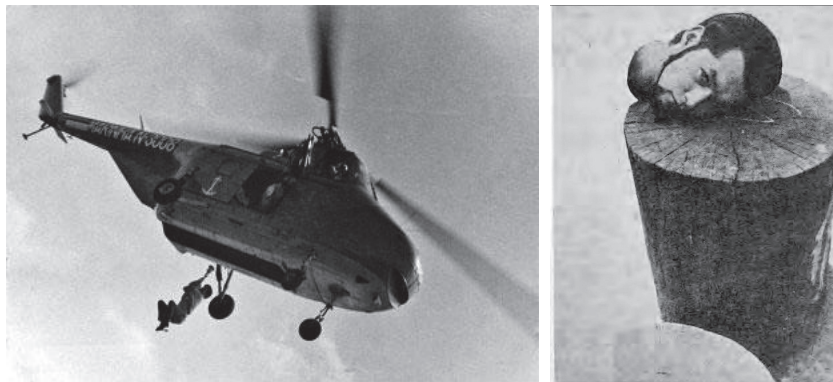


Imagen 56: Gonzalo Arango en helicóptero
Fuente: Cortesía de Michael Smith. Obra derivada

Imagen 57: Jotamario decapitado
Fuente: Fotografía de Hernán Díaz. Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia. Obra derivada

Desde su autoexilio en San Francisco y New York, Amílcar Osorio desarrolló un comportamiento artístico complejo desde el cual, además de su producción literaria, construyó un proyecto alrededor de su personalidad que luego continuó en Colombia. El artista —cuya obra literaria permanece casi en su totalidad inédita y la visual es por completo desconocida— se creó a sí mismo como personaje principal y usó su cotidianidad como escenario para su permanente performance y, al mismo tiempo, como sustancia plástica que reaccionaba formalmente a sus escandalosas acciones. El personaje que creó y su comportamiento social fueron descritos por Fernando Ospina Gómez en el Dominical del periódico El Colombiano. El autor dice que Osorio

Se movía en el mundo, teniéndolo o desechándolo a su antojo; así lo hacía con sus amigos, con la plata y la vida y el arte entonces, se convertía en su única idea de libertad metiéndose en su oficio por largos tiempos. No pensó nunca en tener un apartamento con su jueguito de alcoba, una nevera y un televisor (como todo buen ciudadano) porque estaba por encima

de poseer y esto le garantizaba que su energía y talento solo estaban dados al arte (...) Vira (como llamaba a su mamá), la familia y quienes visitaban su casa se acostumbraron a verlo en calzoncillos y con gafas redondas paseándose por toda la casa. Cuando hablaba se chupaba las palabras entre su bigote. Estaba en Junín o en el lanzamiento del último libro, o haciendo copy en una agencia de publicidad, o en una finca hablando sandeces. Esta era su cotidianidad: sin horarios, pero con disciplina. Sin plata, pero con amigos, talento y una paz interior que se reflejaba en su comportamiento y hacía que cada vez más pareciese un gato (Ospina, 1985, p. 4).



Imagen 58: El gato y Amílcar.
Fuente: Fernando Ospina Gómez. Amílcar Osorio / In Memoriam (1940-1985).
En: Dominical. El Colombiano. Medellín. Marzo 3 de 1985. Pág. 4. Obra derivada

Este estudio se enfoca en inscribir los comportamientos conceptuales y sociales del Nadaísmo en el campo artístico, evidenciando que “la búsqueda de una percepción imposible” emprendida por el grupo desde estrategias artísticas impuras fue un hecho que trascendió el ejercicio declaratorio de los manifiestos al instalarse y modificar estéticamente “el maravilloso cotidiano”. Tal enfoque acota de manera estratégica los alcances del estudio mismo, pero en el proceso de investigación y reflexión crítica aparecen líneas de fuga investigativas que plantean nuevos retos y permiten proyectar nuevas perspectivas de indagación. Estudiar los procesos de relacionamiento artístico latinoamericano a partir de cruces de correo y estrategias editoriales, profundizar en el surgimiento de las estructuras de poder en el arte en Colombia, buscar otros movimientos y artistas olvidados o descartados por dichas estructuras de poder, rescatar en términos de patrimonio cultural el archivo de Amílcar Osorio y derivar de él proyectos expositivos o editoriales, son algunas de las derivas que detona este estudio.

Bibliografía citada

Teoría del Arte

- Acha, J. (2012). *El sistema de producción*. México: Trillas.
- Adorno, T.W. (2011). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Arp, J. (2005). *Archives dada. Chronique*. Paris: M. Dachy, Hazan.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (1934). *The author as producer*. Londres: Verso.
- Best, O. (1991). *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. Frankfurt: Fischer-Verlag.
- Bey, H. (1990). *La zona temporalmente autónoma*. New York: Autonomedia.
- Bishop, C. (2006). *Participation. Documents of contemporary art*. Italia: Whitechapel and The MIT press.
- Bishop, C. (2004). *Antagonism and Relational Aesthetics*. The MIT Press. Vol. NUM, 51-79.
- Brea, J. (2004). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: TABVLARIVM.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bourriaud, N. (2009). *Formas de vida. El arte moderno y la invención del sí*. Murcia: Cendeac.
- Bourriaud, N. (2015). *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Buñuel, L. (2005). *Mi último suspiro*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Bürger, P. (2010). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Camnitzer, L. (2009). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: Cendeac.

- Clarke, T., Gray, Ch., Radcliffe, Ch. y Nicholson-Smith, D. (2004). *La revolución del Arte Moderno y el Moderno Arte de la Revolución. Selección Inglesa de la Internacional Situacionista*. La Rioja: Pepitas de Calabaza.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Historia cultural entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Debord, G. (Director) (2001). *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*. (1): *La realización del arte. Internationale Situationniste 1-6*. Madrid: Literatura Gris.
- Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- Dewey, J. (2005). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Dian Hidalgo.
- Domínguez, J. Fernández, C. Giraldo, E. (2008). *Moderno / Contemporáneo: Un Debate De Horizontes*. Medellín: La Carreta Editores.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal.
- Foster, H; Bois, Y; Krauss, R; Benjamin, H. Buchloh, D. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal.
- Gadamer, H-G. (2000). *Verdad y Método*. Madrid: Ediciones Sígueme.
- García, N. (2006). *La producción simbólica, teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI Editores.
- García, N. (2010). *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Gennep, A. (2008). *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ginzburg, C. (1999). *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*. España: Muchnik Editores.
- Granés, C. (2011). *El puño invisible, arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. México: Taurus.
- Granés, C. (2015). *La invención del paraíso: el living theatre y el arte de la osadía*. México: Taurus.
- Gottfried B. (1999). *El Yo moderno y otros ensayos*. Valencia: Pre-Textos.
- Guasch, A. (2009). *Autobiografías visuales*. Madrid: Siruela.
- Guasch, A. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Giunta, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Argentina: Paidós.
- Hoffmann, K. (1972). *Kunst-im-Kopf*. Colonia: Du Mont Schauberg.
- Huyssen, A. (1994). *En busca de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años 70'*, en: Joseph Picó, comp, *Modernidad y posmodernidad*. Madrid: Alianza.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- Kaprow, A. (1966). *Assemblage, Environments & Happenings*. New York: H. N. Abrams.
- Kaprow, A. (1964). "The Artist as a man of the World". En: *The Blurring of Art and Life*, p. 50.
- Kibédi V. (1989). "Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen". *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros.
- Krauss, R. (1993). *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. París: Macula.
- Lauer, M. (1990). "Máquinas y palabras: la sonrisa internacional hacia 1927". En A. M. De Morales Belluzzo (org). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. Sao Paulo: Fundação Memorial da América Latina, Universidade Estadual Paulista.
- Laude, Jean. Kibedi, Aron. (2000). "Sobre el análisis de poemas y cuadros". En *Literatura y Pintura*, Antonio Monegal (ed.), Madrid: Arco Libros.
- Larsen, (2009). *Pintura de historia: un diálogo en torno a la representación con Félix de Azúa, Jordi Ibáñez, Francisca Pérez Carreño, Gerard Vilar, Chus Martines, Boris Buden, Lars Bang Larsen y Jan Verwoert*. Minerva: Revista del círculo de Bellas Artes, N° 12, p. 38
- Lejeune, P. (1994), *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid: Megazol-Endymion.
- Lippard, L. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- Luhmann, N. (2005). *El Arte de la Sociedad*. México: Herder, Universidad Iberoamericana.

- Maillard, Ch. (1990). *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*. Barcelona: Antrhropos.
- Maillard, Ch. (1998). *La razón estética*. Barcelona: Laertes.
- Mathieu, G. (1953). *Au-delà du Tachisme*. París: René Julliard.
- Mariátegui, J. (2014). *Las vanguardias. Arte y literatura a principios del siglo XX*. Medellín: Ediciones UNALA.
- Marchán Fiz, S. (2012). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
- Méndez, L. (2009). *Antropología del campo artístico*. Madrid: Síntesis.
- Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso*. México: FCE.
- Michaux, M. (2004). *En rêvant à partir de peintures énigmatiques, in Œuvres complètes, Raymond Bellour (ed.)*. París: Gallimard Bibliothèque de La Pléiade.
- Millet, Catherine. (1962). *Quést-ce que l'art contemporaine* "nen Art press. MITO Revista Bimestral de Cultura. 8(41 y 42), 19-25.
- Monegal, A. (2000). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros.
- Oiticica, H. (1964). *Fundamental bases for the definition of the parangole*. Rotterdam: Centro de arte contemporáneo Witte de With.
- Oliveras, E. (2009). *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé.
- Ortega y Gasset, J. (1964). *Obras completas. Volumen VI*. Madrid: Revista de Occidente.
- Parsons, T. (1974). *El sistema de las sociedades modernas*. México: Trillas.
- Ramírez, J. (2014). *Utopías artísticas de revuelta. Claremont Road, Reclaim the Streets, la Ciudad de Sol*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Randall, M. (2015). *Recordando El Corno Emplumado*. Revista Casa de las Américas. No. 280, julio-septiembre. Recuperado de: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/280/Testimonio.pdf>
- Talcott, P. (1968). *La estructura de la acción social*. Madrid: Guadarrama.
- Talcott, P. (1974). *El sistema de las sociedades modernas*. México: Trillas.

- Turner, V. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- Valéry, P. (1946). *Cahiers, tomo II*. París: Gallimard.
- Vattimo, G. (2000). *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa

Arte y literatura en Colombia

- Alvarado, H. (2010). *Amilkar-U (1940 - 1985)*. En Revista Universidad de Antioquia. N° 299. Medellín: Departamento de Publicaciones, Universidad de Antioquia.
- Arango, G. (1958). *Primer Manifiesto Nadaísta*. Medellín, Colombia: Tipografía y Papelería Amistad Ltda.
- Arango, G. (2016). *Obra negra*. Medellín, Colombia: Fondo Editorial Eafit.
- Arango, G. (1966). *reportaje de Gonzalo Arango al artista barranquillero Álvaro Barrios*. En: Revista Cromos N°. 2564, noviembre 21 de 1966, pp. 61-63. Bogotá.
- Arango, G. (26 de junio de 1967). *Un señor anti-go-go*. Cromos, p. 76.
- Arbeláez, J. (Recopilador) (1974). *Obra Negra*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé.
- Arbeláez, J. "La pasión y la máquina de escribir en el nadaísmo", sitio web: Casa de la Poesía Silva, disponible en: <http://www.casadepoesiasilva.com/revista1jotamario.htm>. consulta: 15 de octubre de 2017.
- Arciniegas, G. (Julio de 1958). *El nadaísmo es algo*. El Tiempo, sp.
- Barrios, A. (1999). *Orígenes del arte conceptual en Colombia (1968-1978)*. Bogotá, Colombia: Alcaldía Mayor de Bogotá, D.C.
- Bustamante, V. (2005). *Amílcar Osorio: los aguafuertes de la memoria*. Revista Arquitrave, 20. Recuperado de: http://www.arquitrave.com/archivo_revista/enlace2agosto05.htm
- Casanovas, M. (1927). *Veinticinco años de república*. Revista de Avance 5, 98.
- Castillo, O. (2005). *Asedios. Nueve poetas colombianos*. Medellín: Los Lares.
- Cobo, J. (1988). "El nadaísmo". En Manual de Literatura Colombiana. Tomo 2. Bogotá: Planeta-Colcultura.

- Cobo, J. (1995). *Historia portátil de la poesía colombiana: 1880 – 1995*. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/node/23932#1>
- Delgado, M. (1999). *Ciudad líquida, ciudad interrumpida*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia. Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.
- De Torre, G. (2001). *Literaturas europeas de vanguardia (1925)*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Escobar, E. (1992). *Manifiestos Nadaístas*. Bogotá: Arango Editores.
- Espinosa, G. (1999). *Crónicas de un caballero andante. (1958-1999)*. Santafé de Bogotá: Ediciones Aurora.
- Giraldo, E. (2013). *Del paisaje construido al espacio relacional. Carlos Uribe 1991-2012*. Bogotá: Ministerio de Cultura, República de Colombia.
- Giraldo, E. (2010). *Declaraciones históricas y figuras de autor en la negación de la belleza en el arte contemporáneo colombiano. Contra la belleza: una ruptura de palabra y omisión*. Agenda Cultural. Alma Mater. Universidad de Antioquia. N° 169.
- Giraldo, I. (20 de enero de 1963). *Reportaje a Gonzalo Arango*. *Magazín Dominical de El Espectador*, p. 4F.
- González, K. (2014). *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*. Colombia: Ministerio de cultura.
- González, K. (2016). *Rutas de la vanguardia. Cali y Medellín en los largos años sesenta*. *Revista Cuadernos CLACSO-CONACYT* no. 3. Recuperado de: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/posgrados/20160712024845/GONZALEZ-MARTINEZ.pdf>
- Gutiérrez, A. Montoya, A. Aguirre, L. Giraldo, S. (2011). *La instalación en el arte antioqueño, 1975-2010*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Herrera, M. (2011). *La emergencia del arte conceptual en Colombia (1969 – 1982)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Ciencias Sociales.
- Huertas, M. (2004). *El largo instante de la percepción. Los años sesenta y el crepúsculo del arte en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional, Facultad de Artes.
- Iovino, M. (2001). *Bernardo Salcedo: el universo en caja*. Bogotá: Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Jaramillo, D. (1984). *La poesía Nadaísta*. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, (128-129), sp.
- Jaramillo, J. (1985). *Pasado por agua / Amílcar Osorio (1949-1985)*. Dominical. *El Colombiano*, p.4.
- Llano, P. (2015). *Enemigos públicos. Contexto intelectual y sociabilidad literaria del movimiento nadaísta. 1958 - 1971*. Medellín: Fondo Editorial FCSH
- Medina, A. (1978). *Procesos de arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Mejía, J. (1969). *Literatura y realidad*. Medellín: Oveja Negra.
- Mesa, B. (2016). *Amílcar Osorio, en la hora cualquiera. En: Sentido implicado. Textos sobre poética y significación literaria*. Medellín: Fondo editorial Universidad EAFIT.
- Osorio, A. (2001). *Vana Stanza: diván selecto, 1962-1984*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Osorio, A. “*Manifiesto poético 1962: explosiones radioactivas de la poesía nadaísta.*” *Mito: Revista Bimestral de Cultura*. 8 (41 y 42), 257- 260.
- Osorio, A. (1982). *Feliza Bursztyn, una obra*. *RE-VISTA*, 2 (8), 12.
- Osorio, A. (2005). *Amílcar Osorio*. *Revista Arquitrave*, 20. Recuperado de: http://www.arquitrave.com/archivo_revista_archivo2005.htm
- Osorio, A. (17 de septiembre de 1978). *Otra manera de partir en dos la historia de Colombia*. *El Espectador*, pp. 6-8.
- Ospina, F. (3 de marzo de 1985). *Amílcar Osorio / In Memoriam (1940-1985)*. Dominical. *El Colombiano*, p.4.
- Pini, I. Bernal, M. (2012). *Traducir la imagen. El arte colombiano en la esfera transcultural*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Pini, I. Ramírez, J. (2012). *Modernidades, vanguardias, nacionalismos. Análisis de escritos polémicos vinculados al contexto cultural latinoamericano: 1920-1930*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ponce de León, C. (2005). *El efecto mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia. 1985 – 2000*. Bogotá: ICDT.

Ramírez, I. (2012). *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo. El arte de los años setenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín*. Medellín: Editorial Universidad EAFIT.

Rojas, H. (Enero de 1964). *El nadaísmo frente a la desesperanza burguesa*. Cuadernos, 80 pp. 57-61.

Romero, A. (1988). *El nadaísmo colombiano o la búsqueda de una vanguardia perdida*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

Serrano, E. (1999). *Arte colombiano contemporáneo: certámenes y exposiciones colectivas. 1971 – 1998*. Bogotá: Imprenta Distrital.

Serrano, E. (2003). *Del estilo al concepto*. Semana, 108-114.

Sierra, A., (compilador) (2011). *Memorias del primer coloquio latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano*. Medellín: Tragaluz Editores S.A.

Traba, M. (1994). *Arte de América Latina 1900 - 1980*. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo.

Traba, M. “No”, *La nueva prensa*, núm. 118, junio 27, 1964.

Taller de Historia Crítica del Arte. (2010). Archivos, memoria y arte contemporáneo en Colombia: entre la amnesia y la comercialización. Informe final de: Cartografías: estado de los archivos de arte crítico en Colombia (1963 – 1981). *Revista de Artes Visuales Errata 1*, 54-71.

Valencia, E. (2001). *Cuentos nadaístas*. Bogotá: Panamericana.

Vélez, Mauricio. (2014). La devoción de lo ignorado (Breve escrito sobre la investigación en humanidades). *Co-herencia: revista de humanidades*, 11(20), 235-275.

Zalamea, G. (2007). *Arte y Localidad, modelos para desarmar*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Sin autor. (1970). Nadaísmo internacional. *Nadaísmo 70*, (1), 7. Recuperado de: http://www.elprofetagonzaloarango.com/Nadaismo_70.1.html

Sin autor. (2011). Nadaísmo, 50 años de un sacrilegio. *El Universal*, (sp). Recuperado de: <http://www.eluniversal.com.co/cartagena/actualidad/nadaismo-50-anos-de-un-sacrilegio-34286>

Director de la tesis:

Doctor Efrén Giraldo Quintero

Doctor en Literatura, Magíster en Historia del Arte y Licenciado en Español y Literatura de la Universidad de Antioquia.

Ensayista, crítico, investigador, editor y profesor universitario. Es Profesor Titular e Investigador de la Universidad EAFIT en Medellín - Colombia. Líder del grupo de investigación Estudios en Filosofía, Hermenéutica y Narrativas de la misma institución. Obtuvo el Premio Nacional de Literatura Universidad de Antioquia en 2012 y el Premio Nacional de Curaduría Histórica del Instituto Distrital de las Artes y la Fundación Gilberto Alzate Avendaño de Bogotá en 2013. Fue incluido en la Colección Autores Antioqueños en 2009. Ha sido galardonado con becas de investigación y creación del Ministerio de Cultura de Colombia y de la Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín. Desde 2015 coordina el Taller de Crítica de Medellín, un espacio independiente de apoyo a la escritura crítica y el debate sobre las artes y la cultura. Sus intereses de investigación son el ensayo literario, la historia de las ideas, la narrativa moderna y contemporánea, las relaciones interartísticas, la estética y el arte contemporáneo.

Evaluadores:

María Clara Bernal

Ph.D en Historia del Arte de la Universidad de Essex, Inglaterra. Es directora de la Escuela de Posgrados en Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes y profesora de la misma institución. Sus publicaciones incluyen: *Redes Intelectuales: arte y política en América Latina*; “Capturing the Marvelous: Surrealism and Experimental Cinema in Latin America” en *Conscious Hallucinations: Filmic Surrealism*; “André Breton’s Anthology of Freedom: The contagious Power of Revolt en *Vivísimo Muerto* y *Más allá de lo real maravilloso: el surrealismo y el Caribe*. Actualmente, es directora del proyecto *Redes Intelectuales: Arte y Política en América Latina*, desarrollado con el apoyo de la Getty Foundation y Editora de *H-Art: revista de Historia, Teoría y Crítica de Arte, Uniandes*. Presidente del Comité Colombiano de Historiadores del Arte.

Andrea Cote-Botero

Es autora de los libros de poemas: *La ruina que nombro* (2015), *Puerto Calcinado*, *Cosas Frágiles* y *Chinatown a toda hora* (Libro Objeto). Ha publicado además los libros en prosa: *Una fotógrafa al desnudo: biografía de Tina Modotti* y *Blanca Varela o la escritura de la soledad*. Realizó estudios de literatura en la Universidad de los Andes en Bogotá y culminó su doctorado en literatura hispanoamericana en la Universidad de Pennsylvania. Ha obtenido los reconocimientos: Premio Nacional de Poesía de la Universidad Externado de Colombia en el año 2003, Premio Internacional de Poesía Puentes de Struga (2005) y Premio Cittá de Castrovillari Prize (2010) a Porto in Cenere, versión italiana de *Puerto Calcinado*. Poemas suyos han sido traducidos al inglés, francés, alemán, catalán, italiano, portugués, macedonio, árabe, polaco y griego. Su primer poemario, *Puerto Calcinado*, fue traducido al francés en la prestigiosa editorial quebequense *Ecris de Forges*, este libro fue presentado en el Festival Internacional de Poesía de Montreal del año 2015.

Andrés Felipe Vélez

Investigador y profesor del Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT. Formado en humanidades y en ciencias sociales, doctor en Historia de la Escuela de Estudios Superiores en Ciencias Sociales (EHESS, París), con una maestría en Filosofía en Ciencias Sociales y Cognitivas de la misma institución, y licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. Ha sido becario en la John Carter Brown Library e Investigador Postdoctoral Asociado en la University of Cambridge/CRASSH. Es miembro fundador de la Red Internacional de Geopolítica e Historia de las Américas GEOPAM. En sus estudios sobre la historia y filosofía del conocimiento, se interesa en la temprana modernidad europea y en el período colonial de las Américas, con una particular atención en las producciones, circulaciones y adaptaciones de los conocimientos médicos y geográficos en contextos tropicales. Sus investigaciones resaltan las relaciones entre los saberes sobre la naturaleza, las meditaciones filosóficas y los intereses políticos de las culturas modernas y contemporáneas. En los últimos años, ha estado preparando una monografía sobre las interpretaciones ambientales y fisiológicas del ingenio humano en el mundo hispanoamericano. Actualmente, es investigador del grupo: Estudios de Filosofía, Hermenéutica y Narrativas y es profesor en el pregrado de Literatura, la Maestría en Estudios Humanísticos y el Doctorado en Humanidades en la Universidad EAFIT.

Nota aclaratoria

Algunos apartes de esta tesis han servido como fuente para el desarrollo de textos publicados con anterioridad en revistas y novelas, también constituyen un importante referente para conferencias y ponencias académicas realizadas por el autor.

Cadavid, J. “Amílcar-U. Una travesía poética intermedial entre palabras, acciones e imágenes” en: *Coherencia*. Vol. 17, Núm. 33 (2020): Humanidades intermediales.

Cadavid, J. “El Nadaísmo. La expansión del arte negativo en Colombia.” En: *El Eafitense* 114. 2018 – 1. ISSN 0124-3624. Universidad EAFIT. p.73 – p.78.

Cadavid, J. “Los estados fronterizos de un arte impuro.” En: *Revista Universidad de Antioquia*. 327, enero – marzo 2017. Universidad de Antioquia. p.66 – p.72.

Cadavid, J. (1018). *Posfacio de la novela: La ejecución de la estatua de Amílcar Osorio*. Medellín: Colección Letra X Letra. Editorial EAFIT. 2018.