

REFERENTES

2016

ARFB)



REFERENTES

2016

**FUERZAS INVISIBLES:**  
EXPOSICIÓN A PARTIR DE LA PRIMERA  
ASAMBLEA DE CRÍTICOS FRENTE A  
LA CRISIS DEL *NO-OBJETUALISMO*

FERIA INTERNACIONAL DE ARTE DE BOGOTÁ  
27 AL 30 DE OCTUBRE DE 2016  
ARTBO.CO

## REFERENTES 2016

FERIA INTERNACIONAL DE ARTE DE BOGOTÁ  
PROGRAMA ARTBO

### FUERZAS INVISIBLES:

EXPOSICIÓN A PARTIR DE LA PRIMERA ASAMBLEA  
DE CRÍTICOS FRENTE A LA CRISIS DEL NO-OBJETUALISMO

---

### Curadores 2016

Pablo León de la Barra  
Ericka Flórez

### Textos

Reconstrucción a partir de los audios que registran la primera asamblea de críticos frente a la crisis del no-objetualismo. Reconstrucción: Pablo León de la Barra y Ericka Flórez

### Artistas y galerías

Adolfo Bernal, Galería Casas Riegner  
Alicia Barney, Instituto de Visión  
Álvaro Barrios, Galería Henrique Faria /  
Galería La Cometa / Galería El Museo /  
Instituto de Visión  
Ana Mercedes Hoyos, Galería Nueveochenta  
Anna María Maiolino, Galería Luisa Strina  
Antonio Caro, Galería Casas Riegner  
Carlos Ginzburg, Galería Henrique Faria  
Carlos Rojas, Galería Casas Riegner /  
Galería El Museo  
Claudio Perna, Henrique Faria  
Clemente Padín, Walden Gallery  
Fernando Botero, Galería La Cometa  
Grupo Escombros, Walden Gallery  
Hudnilson Jr., Galería Jaqueline Martins  
Ivens Machado, Galería Fortes Vilaça  
Jonier Marín, Galería Henrique Faria  
Jorge Riveros, Galería León Tovar  
Lotty Rosenfeld, Galería Isabel Aninat  
Luis Caballero, Galería La Cometa  
María Angélica Medina, Galería Casas Riegner  
María Evelia Marmolejo, Instituto de Visión  
Martha Araujo, Galería Jaqueline Martins  
Miguel Ángel Cárdenas, Instituto de Visión  
Miguel Ángel Rojas, Galería Sicardi  
Paz Errázuriz, AFA Galería  
Ulises Carrión, Walden Gallery

---

### Agradecimientos

A Álvaro Barrios por ser inspiración

Agradecimiento especial a los responsables de la obra del maestro Norman Mejía: María Cristina Agudelo (esposa) y Ciro Alfonso Álvarez Navarro (agente).

---

Esta investigación se apoyó, en parte, en la revisión del archivo: Documents of 20th century Latin American and Latino Art, a digital archive and publications project. International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston.

Siempre que los documentos pertenezcan a este archivo, se indicará: ICAA, MFAH.

---

**Cámara de Comercio de Bogotá**

**Presidenta Ejecutiva**

Mónica de Greiff

---

**Programa ARTBO**

**Directora**

María Paz Gaviria Muñoz

**Coordinación Administrativa**

Flor Villavicencio

**Jefe de Relaciones con Galerías, Invitados y Aliados**

Sofía Lanusse

**Relaciones con Galerías**

Daniela Cortés

**Relaciones con Aliados**

Juaquina Merchán

**Asistente de Invitados Especiales**

Andrea Rincón, Laura Castro, Mariana Gómez

**Coordinación de Contenidos**

Catalina Vargas Tovar

**Asistente de Contenidos**

María Paula Suárez

**Coordinación de Proyectos Expositivos**

Jairo Suárez

**Asistente de Proyectos Expositivos**

Daniela Gutiérrez

**Apoyo Administrativo**

Marcela Luque

María del Pilar Orrego

Omar Andrés Montañez

Andrea Velásquez

---

**Diseño y edición digital**

Tangrama ↴

---

**Corrección de estilo**

Ana López

---

**Impresión**

Torreblanca S.A.

---

**ISBN**

978-958-688-459-4

---

Impreso en Colombia

---

Cámara de Comercio de Bogotá

Avenida El Dorado No. 68D-35

CP. 110931

Bogotá, D. C. Colombia

Tels. (571) 383 0300 /

(571) 594 1000 ext. 2734

artbo@ccb.org.co

artbo.co

# ESFUERZOS POR NOMBRAR\*

## PRIMERA ASAMBLEA DE CRÍTICOS DE ARTE

### ANTE LA CRISIS DEL *NO-OBJETUALISMO*

---

\* A continuación se reconstruyen algunos apuntes sobrevivientes de la casi desaparecida acta de la primera y única reunión de críticos latinoamericanos de arte latinoamericano ante la crisis del no-objetualismo. Se espera que la reconstrucción de esta acta, a partir de la transcripción de audios, de lugar a la exposición que estos críticos estaban planeando en 1989 y que no lograron llevar a cabo y que tenía por título *Fuerzas Invisibles*. En los audios solo se alcanzan a escuchar cinco voces, dos de ellas reconocibles. La exposición que este texto acompaña y estructura se presenta en el contexto de ARTBO 2016, la Feria Internacional de Arte de Bogotá, con el fin de hacer una revisión no exhaustiva de algunos asuntos pendientes de la historia del arte latinoamericano sucedidos entre la década de los años cincuenta y los años ochenta, sobre todo en lo que se refiere a la cuestión de crear nombres, categorías y teorías locales. El intento de reconstrucción del acta se complementa con el anexo de algunos pocos documentos que sí sobrevivieron y hacen alusión a notas de prensa y notas de los artistas a los que hacen referencia los abajo dialogantes.

*El poeta y pensador político Gonzalo Arango convoca a la «Primera Bienal de Las Cruces». Lo más relevante del hecho es que la exposición se sitúa en un famoso barrio popular de Bogotá, Las Cruces, lo que simbólicamente representa el inverso de galerías y salones de arte, de donde quedaban excluidos «secularmente de los privilegios de la cultura» los civiles de escaso poder cultural, político y económico. En Las Cruces, en cambio, no habría oportunidad para que la aristocracia capitalina viniera «a lucir sus joyas». De manera tal que la exposición contrastaba con lo acostumbrado en la celebración de la cultura bogotana, en un contexto en el que el arte era un bien que pertenecía y transitaba únicamente en los círculos de la nobleza económica. Arango abogaba, en cambio, por el carácter «gratuito y desinteresado del arte».*

Gonzalo Arango<sup>1</sup>

*El crítico francés Pierre Restany hizo un llamado en pos de la creación de una «Bienal de la marginalidad». Su idea era generar una narrativa que explotaría el mapa global.*

Miguel López<sup>2</sup>

*Además del impacto sensorial, lo interesante era que, en algún sentido, no había nada. Lo más interesante de la exposición era que no había nada con respecto a una concepción tradicional del arte. Tan cierto era que no había nada, que logró irritar a los muy doctos y comedidos representantes de la izquierda colombiana, quienes se ofendieron por esa nada, lo cual es incongruente [...]. Es muy interesante cómo algo que es nada logra producir un efecto en personas tan racionales como los izquierdistas de esa época. Uno no entiende cómo la nada puede producir esos efectos.*

Entrevista con Antonio Caro<sup>3</sup>

---

**1** Arango, Gonzalo. 1962. «Primera Bienal de Las Cruces», en *Mito: Revista bimestral de cultura*, vol. 8, No. 41 y 42. Bogotá, pp. 261-263.

**2** López, Miguel. 2016. «Redrawing Global Aspirations of Exhibition-Making from a Southern Perspective: Latin American Biennial of São Paulo (1978) and Coloquio de Arte No-objetual (1981)», en *The Curatorial Conundrum: What to Study? What to Research? What to Practice?* O'Neill, Paul; Wilson, Mick & Steeds, Lucy (eds.). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press; Switzerland: LUMA Foundation; Annandale-on-Hudson, NY: Center for Curatorial Studies, Bard College. p. 13.

**3** Barrios, Álvaro. 1999 «Entrevista con Antonio Caro», *Orígenes del Arte conceptual en Colombia*. Alcaldía Mayor de Bogotá, p. 106.

## 1. PROLEGÓMENOS DE UNA EXPOSICIÓN HIPOTÉTICA

### 1.1.

Hagamos de cuenta que esta exposición iba a suceder en un momento en el que era necesario salirse de un par de categorías. Un momento en el que la historia entendió que se estaba narrando a sí misma, siempre desde una perspectiva maniquea; es decir excluyente. Un momento en el que era necesario inventarse un verbo: *malhablar*.

Un congreso internacional de curadores en pos de la verdad se reunió en Tocancipá para determinar que nunca más hablarían de *la Verdad* sino de *lo posible*. El comité curatorial por la justicia claudicó también por ese entonces. Motivo: exceso de aburrimiento.

Decidieron llamarle *The unfinished highway* en alusión a una ilusión rota llamada panamericanismo. Pero después se dieron cuenta de que ese título traducido al español no sonaba tan bien: «La carretera inconclusa». Intentaron llamarle «Cuando las formas se convierten en actitudes. Edición Latinoamérica», pero Susan Mendieta consideró que ese era un nombre demasiado sofisticado para una época en la que la gente estaba preocupada por si una cosa era figurativa o abstracta, o si el artista copiaba del motivo original o de una fotografía. El crítico Celeste Arroyo dijo que eso de andar importando títulos de exposiciones del primer mundo le parecía un gesto muy colonialista. Intentaron llamarle «Transfiguraciones», otro crítico propuso «Fragmentaciones»; pero Mendieta dijo que eso era darle un mal ejemplo a las

generaciones futuras que se antojarían de ponerles nombres fáciles, rimbombantes y aburridos a sus exposiciones: «nombres engatusadores, no», enfatizó.

### 1.2.

Sin pensar mucho en que la actitud es una forma, sino más bien pensando en cómo pelear contra el colonialismo, se llevó a cabo en Medellín, en 1981, el *Primer coloquio sobre arte no objetual*, liderado por el crítico peruano Juan Acha ([Ver documento: Teoría y práctica no-objetualista en América Latina. Primer Coloquio Latinoamericano sobre el arte no-objetual. Museo de Arte Moderno de Medellín. Juan Acha. 1981, pp. 60-71](#)). El objetivo era unir la reflexión con la praxis y darle prioridad a las prácticas performativas y discursivas. Uno de los pilares de este coloquio era discutir el concepto de «no-objetualismo», como un esfuerzo por hacerse cargo de las prácticas artísticas emergentes, aun sin nombre, aun inclasificables.

En un esfuerzo por pensar desde lo local, Juan Acha propuso este nuevo concepto que, a diferencia de la desmaterialización del arte que otrora había propuesto la teórica estadounidense Lucy Lippard<sup>4</sup>, abogaba por un

---

<sup>4</sup> El término «desmaterialización», introducido por Lucy Lippard y John Chandler en 1968, fue usado por largo tiempo como palabra clave para identificar el arte conceptual en Norteamérica y Europa Occidental. Ver: Lippard, Lucy R. y Chandler, John. 1968. «The Dematerialization of Art», en *Art Internacional*, vol. 12, no. 2. pp. 31-36; y Lippard, Lucy R. (ed.) 1973. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Nueva York: Praeger.

arte que no era enemigo de la materialidad. Se trataba de «experiencias ya no definidas por una estética de lo inmaterial, asociada tradicionalmente al llamado *arte conceptual*, sino, en cambio, de aquellas marcadas por su capacidad de intervención».<sup>5</sup>

La pregunta sobre dónde surgió primero este concepto general, que plantea un viraje en la relación con el objeto del arte (llamémoslo no-objetualismo o desmaterialización), ha sido motivo de constante debate. Hay quienes dicen que Lippard empezó a pensar en la desmaterialización como categoría, a partir de las prácticas artísticas con las que tuvo contacto durante un viaje que realizó a Argentina.<sup>6</sup>

---

Nota al pie tomada de: López, Miguel. 2010. «¿Es posible reconocer el conceptualismo latinoamericano?». *Afterall* 23, p. 5-21. [Consultado el 15 de julio de 2016].

**5** López, Miguel. 2010. «¿Es posible reconocer el conceptualismo latinoamericano?». *Afterall* 23, p. 5-21. [http://ayp.unia.es/dmdocuments/afterall\\_23\\_miglop2b.pdf](http://ayp.unia.es/dmdocuments/afterall_23_miglop2b.pdf) [Consultado el 15 de julio de 2016].

**6** «Probablemente ambos, Masotta y Lippard, habían leído el artículo «The Future of the Book», de Lissitzky, republicado en *The New Left Review* en 1967. Ellos posiblemente allí encontraron interesante el concepto de “desmaterialización”, como una manera de entender el arte de ese momento. En julio de ese mismo año, en el Instituto Di Tella, Masotta dio una charla titulada «Después del Pop nosotros desmaterializamos» (*After Pop We Dematerialize*), y en octubre de 1967 publicó el libro *Happenings*, en el que presentó experiencias tempranas de arte desmaterializado. Finalmente, un año después publica *Consciencia y estructura* (*Conscience and Structure*) en donde se refiere una vez más a algunos de estos proyectos. Lo que es curioso acerca de estas conexiones y coincidencias es que Lippard no hizo ninguna

En el mismo coloquio de arte no objetual, el crítico francés Pierre Restany arguyó que no era la materialidad o el *no-objetualismo* lo que realmente importaba, sino el tipo de conexiones geopolíticas que lograran establecerse a través del arte:

Solo será una «Bienal del Tercer Mundo» propiamente dicha si, en vez de comparar a Colombia con los Estados Unidos, o a Venezuela con Inglaterra, hiciéramos una conexión directa entre los países de América Latina y otros países en Asia y África que cuenten con condiciones sociales y políticas similares. Por ejemplo, miremos el arte de Colombia con el arte de Pakistán, o el de Algeria y Libia con el de Brasil. Así es como uno puede hacer una bienal más informativa y relevante y crear algo en real concordancia con el momento que atraviesan los países en desarrollo. Así Medellín podría haber producido la mejor Bienal del tercer mundo.<sup>7</sup>

Otro crítico, a manera de ilustración de la propuesta de Restany, propuso

---

mención de la existencia de Masotta ni de su grupo (Media Art Group). Y lo es no solo porque ella conociera artistas de la ciudad de Rosario que habían trabajado con uno de los miembros de este grupo en Tucumán Arte, o porque ella hubiera visitado el Di Tella, sino porque ella conocía a un discípulo directo de Masotta» (Traducción del autor). En: <http://www.a-desk.org/highlights/The-Lippard-effect-The-inertia-of.html> [Consultado el 23 de agosto de 2016].

**7** López, Miguel. 2016. «Redrawing Global Aspirations of Exhibition-Making from a Southern Perspective: Latin American Biennial of São Paulo (1978) and Coloquio de Arte No-objetual (1981)», en: O'Neill, Paul; Wilson, Mick & Steeds, Lucy (eds.) 2016. *The Curatorial Conundrum: What to Study? What to Research? What to Practice?*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press; Feldmeilen. pp. 13-14.

que si en el Valle del Cauca se producía caña de azúcar, esta región debía viajar a la Bienal de Venecia y compartir *stand* con países como Cuba y/o con otras regiones azucareras del Brasil. Otro pabellón de la Bienal de Venecia sería el dedicado al café: regiones de Nigeria, Brasil, Colombia e Italia irían juntos en un pabellón reflexionando sobre sus usos y abusos. «Una manera de desnaturalizar (*desesencializar*) nuestra visión de la naturaleza, que tanto daño le ha hecho a nuestras artes plásticas»; se lamentó en voz alta el crítico David Chong White, quien solo participó esta vez durante todo el debate. Celeste Arroyo concluyó diciendo que esta sí era una manera de tomarse en serio el paisaje y la economía: desde los modos de producción.

Para Restany era importante trazar este tipo de métodos con los que «se penetraran las autoridades geopolíticas y geoculturales de Occidente, y se abrazara lo global de una manera diferente, alejándose de la oposición binaria que estructuró la Guerra Fría».<sup>8</sup>

Aunque el concepto y el motivo del coloquio realizado en Medellín tuvo repercusiones importantísimas, el concepto de no-objetualismo ha sufrido unas cuantas revisiones. Lo más importante que dejó esta experiencia fue la necesidad que

vieron los futuros críticos de hacer ejercicios de autonombramiento y autodesmembramiento de sus propias realidades plásticas y de desentrañar los motivos reaccionarios que se generan cada vez que no hay un nombre para nombrar algo.

### 1. 3.

Algunas anécdotas de décadas pasadas nos dan una imagen de la lucha enfrentada por algunos artistas por el derecho a la inmaterialidad (artistas unidos por la invisibilidad), en un contexto altamente reaccionario. Anécdotas que señalan la manera en que la innovación en las formas de hacer no fue vista como la instauración de una nueva poética sino que fue clasificada como «plagio» o como «mediocridad», o sencillamente como «eso no es arte, eso no es nada».

Ocho años después del primer coloquio de arte no-objetual, se reunió una nueva generación de críticos en una asamblea, realizada con el fin de repensar los nombres y categorías con las que varios de ellos y de sus predecesores habían intentado describir y situar las manifestaciones artísticas de las últimas décadas, como parte de una búsqueda de construcción de teorías locales.

Los críticos llegaron a la conclusión de que era necesario hacer este ejercicio revisionista dado que la mayoría de los malos entendidos estructurales de la historia del arte nacional y latinoamericano se habían generado por no tener a la mano las categorías críticas necesarias para nombrar realidades plásticas, para lidiar con lo desconocido. Algunos

---

**8** López, Miguel. 2016. «Redrawing Global Aspirations of Exhibition-Making from a Southern Perspective: Latin American Biennial of São Paulo (1978) and Coloquio de Arte No-objetual (1981)», en: O'Neill, Paul; Wilson, Mick & Steeds, Lucy (eds.) 2016. *The Curatorial Conundrum: What to Study? What to Research? What to Practice?*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press; Feldmeilen. pp. 13-14.

de los juicios negativos de Marta Traba se convertirían después en categorías.<sup>9</sup> Por ejemplo,

cuando Beatriz González hizo apuntes para la *Historia extensa de Colombia*, reelaboró dos pinturas de la Sala Fundadores del Museo [¿nacional?]. Hizo un *remake* con comentarios críticos [...]. Era una serie de síntesis sobre lo que era la pintura originaria [...]. Arturo Avella, ese periodista que hablaba por televisión, la acusó de plagio. Eran los años sesenta [...] Beatriz quedó con el cuello atorado en una soga, porque ¿cómo justificar que no se apropió de la obra? Ella se estaba fundamentando en revisar y confrontar una representación artística, pero no había argumento legítimo o hegemónico que dijera que "eso" era arte. Lógicamente era un plagio, y esa era su gracia...<sup>10</sup>

En otra ocasión hubo una querrela de gran envergadura entre jurados que no se ponían de acuerdo en si darle o no un premio de pintura a una obra que no cumplía con los cánones clásicos de esta técnica. Y luego, al mismo artista le pasó que no tuvieron en consideración su obra para el XVIII Salón Nacional de Colombia por no tratarse ni de pintura ni de escultura. El artista en cuestión era Bernardo Salcedo, a quien años después se le conocería como un «conceptualista» (Ver notas de prensa adjuntas,

---

9 González, Julieta. 2000. «La Traba moderna: arte latinoamericano e identidad, polémica del 65», en *Modernidad y postmodernidad: espacios y tiempos dentro del arte latinoamericano*. Caracas: Museo de Artes Visuales Alejandro Otero. pp. 5-19.

10 Jaime Cerón y Bernardo Ortiz en conversación con Revista Asterisco, *Revista Asterisco*, # 9, Bogotá, 2010, p. 46.

pp. 36-38). En otra ocasión, unos estudiantes de la Universidad Nacional, en 1969, entraron a una de las primeras exposiciones de arte conceptual a destruir dos de las obras, dejando tarjetas que decían: «Un arte para el pueblo y no para los burgueses».<sup>11</sup> Todo esto sin mencionar la respuesta reaccionaria contra la obra de Carlos Ginzburg para la Bienal de Coltejer (en el año 1972), en la que el artista escribió grande la palabra piedra sobre la gran piedra del peñol en Guatapé (municipio cerca de Medellín). La prensa reaccionó diciendo que eso no una obra de arte, que eso era mediocridad (Ver notas de prensa adjuntas, ver pp. 43-44).

Estos escándalos, y juicios, tuvieron lugar solo porque «arte conceptual», desmaterialización, «no-objetualismo» o «apropiación» todavía no eran términos comunes o suficientemente consolidados en Colombia antes de los años ochenta (y quizá tampoco después, o no del todo). Los malos entendidos solo existieron porque no había nombres para nombrar la novedad, para designar aquello que retaba la capacidad de interpelación del público y de algunos comentaristas de la época.

De ahí la necesidad de estos críticos de reunirse pocos años después del coloquio a revisar algunas formas con las que se ha intentado describir las manifestaciones artísticas de las últimas décadas desde América Latina. «Excluir, juzgar y denunciar es más fácil

---

11 Barrios, Álvaro. 1999 «Entrevista con Antonio Caro», *Orígenes del Arte conceptual en Colombia*. Alcaldía Mayor de Bogotá, pp. 106.

que nombrar», era la consigna de este grupo de críticos revisionistas.

## 2. ESTRUCTURA Y RITMO DE UNA HIPÓTESIS

Los críticos empezaron por realizar un primer listado de nombres, adjetivos y, en general, de cualquier cosa que pudiera ser descriptiva y después llegara a convertirse en categoría. Hicieron un listado de expresiones que habían usado críticos latinoamericanos de generaciones anteriores:

ANACRONISMO DE SIETE PISOS  
LA ALEGRÍA DEL SUBDESAROLLO  
CONCEPTUALISMO IRÓNICO  
CONCEPTUALISMO IDEOLÓGICO  
FALSOS APOCALIPSIS  
ÁREAS ABIERTAS  
ÁREAS CERRADAS  
TAUTOLOGÍA Y HAMBRE  
ENFERMEDAD DE LAS CURVAS  
CONSTRUCTIVISMO GORDO  
INTIMIDADES BARROCAS  
RADICALISMOS GRATUITOS  
FORMAS IMPERCEPTIBLES DEL  
RIDÍCULO  
NO-OBJETUALISMO VS.  
DESMATERIALIZACIÓN  
PINTURRA NACIONAL  
SALONES PASIONALES DE ARTISTAS  
CRÍTICOS TROGLODITAS  
URGENCIAS RIDICULIZADAS  
GRECOQUIMBAYA ART MOVEMENT  
TORICÓNDORES UNÍOS  
FLORES A LOS ANTROPÓFAGOS  
RUANAS GEOMÉTRICAS

Pensando en *Espacios ambientales*, la exposición emblemática que Álvaro Barrios le propuso a Marta Traba en 1968, y pensando también en el título

*Espacios de actitud* (primera exposición de El Sindicato<sup>12</sup> en 1976, en Barranquilla), los críticos decidieron hacer una exposición de obras de arte que surgieron en un contexto en el que la inmaterialidad era más incómoda que una piedra en el zapato.

Sin haber logrado una revisión exhaustiva a todos los términos, hacer este listado les permitió reflexionar sobre la necesidad de nombrar «transiciones» y hacer una exposición que se encargara de agrupar contradicciones. Los críticos ya no hablarían de «no-objetualismo» ni de «desmaterialización», sino de categorías poéticas más amplias en las que se trazarían constelaciones y paralelismos inimaginables entre cuerpos rasgándose las vestiduras en la época anacrónica de la Santa Inquisición, telas que vendrían a cuestionar el ángulo recto racional de la producción industrializada.

En esta exposición se acentuaría el lado más conceptual, abstracto y sobrio de la obra de Ana Mercedes Hoyos y Norman Mejía; también el lado ancestral y étnico de Carlos Rojas. Una exposición que pondría en interlocución obras producidas en Colombia con otras producidas en el resto de Latinoamérica entre finales de los años cincuenta y ochenta, en la que se incluía y encarnaba algunas de las categorías críticas formuladas otrora por el crítico brasileño Federico Morais: obras de «constructivismo gordo», magníficas piezas inverosímiles

---

12 Grupo conformado por Efraín Arrieta, Alberto del Castillo, Aníbal Tobón, Ramiro Gómez y Carlos Restrepo.

y ahistóricas que dieran cuenta de una «enfermedad de las curvas», de un malestar en la línea. En resumen: «intimididades barrocas».

El crítico Celeste Arroyo, consumidor de paisajes, dijo que esa sí sería, por fin, «la exposición universal contemporánea». Susan Mendieta, usando su erudición, actualizada para la época, la calificó como una catálogo de actitudes, no de formas; insistiendo en la referencia «imperialista», en la exposición que había visto la última vez que había viajado a Europa.

En este esfuerzo se dieron cuenta de que lo importante no era lograr establecer si fue primero —en palabras de ellos— «el huevo o la gallina», si la desmaterialización es lo mismo que el *no-objetualismo*, o dónde se inventaron que las actitudes pueden ser formas, o que el arte no necesita de la materialidad.

La puntualización de Celeste tuvo eco entre la audiencia: «Claro que tiene relevancia para descentralizar y descolonizar la historia; sin embargo, más que rastrear su origen, ahora nos interesa agradecer que esta, como ruptura epistemológica, haya acaecido, haya tenido lugar, en cualquier lugar».

Susan Mendieta coincide en la necesidad de autonarración y autorepresentación.

Al hacer este listado los críticos concluyeron que, sin darse cuenta, sus predecesores habían estado tratando de buscar nombres para lo híbrido, para aquello que estaba, como todo cuerpo performático, en perpetua

contradicción. Los críticos concluyeron que era necesario retomar la agenda ideológica y ética de la antropofagia: no hablar del huevo y de la gallina; es decir, de la pureza del origen, sino hablar de la contaminación.

Con el propósito de crear el boceto de una exposición que tendría lugar durante los primeros años de la década de los años noventa, para conmemorar los quinientos años del descubrimiento de América, hicieron una lluvia de ideas que tomó la forma de manifiesto conversado o poema oral. La única manera en que podían conmemorar este hecho histórico, pensaron, era celebrando el fin de los discursos sobre la identidad, inaugurar una nueva historia narrada ya no por la historiografía, sino por una aproximación interdisciplinar hacia la contaminación. Y la única manera de nombrar la contaminación y la contradicción, era con categorías poéticas.

Solo fue posible recuperar tres de los ejes que estuvieron bajo discusión durante la asamblea:

## 2. 1. SEÑALES DE HUMO

[Susan aclara la garganta y lee en voz alta como si fuera un manifiesto o *statement*:]

Las señales de humo son un signo paradójico: son la huella de algo que ya pasó pero son un acontecimiento en sí mismas. No son los registros de un performance por ejemplo, que ya sería, digamos, las cenizas. Las señales de humo hacen referencia a la trampa de la inmaterialidad: parecen nada, pero son el indicio del fuego (que es, nada más y nada menos, el elemento

que todo lo crea y todo lo destruye), del fuego como metáfora de una gran agitación.

**Voz crítico 1:** Si la historia del arte estuviera hecha de silencios...

**Voz crítico 2:** O si la historia del arte nos contara las anécdotas que produjeron cachetadas entre unos y otros...

**Voz crítico 3:** ¿Y si la cachetada se volviera parte fundamental de las artes del cuerpo?

**Voz crítico 1:** Si las artes del cuerpo dejaran de ser dramáticas y se volvieran gramáticas, todo sería tan diferente... [suspiros]

**Voz crítico 2:** Todo sería tan diferente, oh dios, ¡Qué conservadores hemos sido en esto de consumir arte!

**Voz de Celeste Arroyo:** [reivindicando un punto de vista performativo respecto al paisaje —y sin seguir con precisión el objetivo de la discusión—:]

La historia del arte está hecha a partir de señales de humo. De montañas que no siempre están iluminadas de la misma manera. Te das cuenta de que un valle es una depresión solo por la manera en que están iluminadas las montañas. Así que son esas grandes dosis de materialidad que nos rodean las que nos dan pistas del curso del humo.

**Voz de Susan:** Un artista que escribió un tratado sobre lingüística en el que citaba a Wittgenstein (y a otras altitudes filosóficas) y después escribió en letras gigantes la palabra piedra sobre

una piedra gigante. Obras que eran como carteles que desactivaban la retórica de la propaganda. Distintas formas, unas más poéticas y ambivalentes que otras, de subvertir la propaganda. Artistas que buscan la materialidad y la visualidad del lenguaje, insistiendo, paradójicamente, en la imposibilidad de la comunicación (o en lo inexorable del desencuentro). Inefable, inexorable, inexplicable. Obras que se insertan en los medios, en los circuitos, para encarnar algo en el fluido de lo que damos por sentado, para que la nada de esa inmaterialidad cause un efecto más real que el de una representación estática en un museo, o enmarcada y embalada en una colección de arte.

**Voz de Celeste:** Un artista que llamaba a la mayoría de sus obras *Señales* y hacía señas de una montaña a otra, unas veces con espejos, otras veces con fuego. Un artista que hacía estatuas de hielo o de sal para ver cómo se evaporaban, se diluían o se destruían. Un artista que funda las artes del cuerpo colombianas con una cachetada. Una teoría sensible de lo invisible. Coleccionismo de lo que se evapora. Los efectos de los magnetos: fuerzas invisibles. Es decir, estudios sobre el arcoíris, sobre cómo lo que vemos (los colores) se forman a partir de partículas invisibles. Sobre cómo lo que estructura nuestra ideología son fuerzas que tenemos que visibilizar; mejor dicho, sobre cómo las palabras crean cosas. El artista como médium entre las voces inmateriales de cuerpos materiales: inserción en circuitos paranormales (una nueva categoría del arte que se había fundado hace rato pero que no había sido historizada).

## 2. 2. TRAVESTIR ESTRUCTURAS

Si en la categoría «señales de humo» los críticos estaban concentrados en las obras que buscan *ver formas en lo invisible* y *estructuras en lo efímero*, aquí pasaron a aquellas que buscan *suavizar la estructuras ya existentes*:

**Voz Susan:** ¿A qué se refieren ustedes con suavizar?

**Voz crítico 1:** A dialectizar, por supuesto. [tono solemne]

**Voz crítico 2:** A deconstruir. [tono pretencioso]

**Voz crítico 3:** A acariciar lo duro para que se vuelva firme. [tono pícaro]

**Voz crítico 2:** A feminizar. [tono grave]

**Voz Celeste:** ¡A travestir! [tono de entusiasmo]

**Voz Susan:** El travestismo encarna una fascinación por muchas cosas, pero sobre todo por la caricatura y la teatralidad. Muchas veces tiene que ver con la libertad de devenir lo que sea (sin estar atado al esencialismo, es decir, a los genitales con los que nació), pero otras veces tiene que ver con una caricaturización de aspectos femeninos, y en ese sentido hay algo machista en esa libertad; pero eso no es lo que nos interesa ahora.

**Voz crítico 1:** Aunque se pone en primer plano el cuerpo, no es el cuerpo lo que interesa aquí tampoco. El cuerpo es solo el escenario de la exageración. Los bienpensantes dirán que el cuerpo en este caso es un laboratorio de libertad, pero eso está por verse.

**Voz crítico 2:** Digamos que es una manera para travestir el machismo.

**Voz de Susan:** Pero eso tampoco es lo que nos interesa porque lo que queremos subrayar es la operación estética, que vendría siendo la exageración de un rasgo que solo puede acontecer en la oscuridad (en las esquinas, en la noche). Era el momento en que había que representar (sacar a la luz y dar un nombre) a lo no representado.

**Voz crítico 1:** Es decir que era el momento en que se estrenó el concepto de democracia como si fueran unos mocasines nuevos.

**Voz crítico 3:** Un extraño retorno al barroco. Del verbo «barroquizar»...

**Voz de Susan:** A veces «travestir» es feminizar, y a veces feminizar significa para algunos poner telas encima, ornamentos, volver barroco algo. Otras veces significa volver frágil algo, poner en primer plano su fragilidad, la estructura capaz de dudar de sí misma. La pregunta por el travestismo es la pregunta por la representación: ¿cómo represento eso otro que deseo ser, eso otro en lo que me convierto de repente a pesar de mí?, ¿cómo represento la diferencia? Y el caudal de preguntas que se vienen: ¿cómo represento una intimidad incommunicable?, ¿cómo cuento un secreto?, etc.

Tiene que ver también con hacer comunicable lo inconmensurable, como sucedía con las obras agrupadas bajo «señales de humo», pero con otros recursos que no son propiamente el escepticismo heredado de Wittgenstein y de todo ese giro performativo. Aquí hay una confianza en la traducción: el trazo del carboncillo o

del óleo nos puede salvar de lo inefable, y la fotografía, en efecto, captura, ya que las palabras no. Mientras que en «señales de humo» los artistas están absortos con el fenómeno de la evaporación, los de esta categoría están concentrados en la captura.

**Voz crítico 2:** «Lo Otro», como categoría, es un saco roto donde metemos todo aquello que se nos escapa. ¿Qué hacer con «lo Otro»? es el tema en común que une a Latinoamérica con Estados Unidos y con Europa occidental, solo que asumido desde distintas perspectivas, ninguna lo suficientemente dialéctica, ninguna lo suficientemente compleja. Un cuerpo se asume víctima (penetrado), otro cuerpo se asume culpable (penetrador). Frente a esta banalidad, un artista responde de manera contundente confrontando dos cuerpos, dos estructuras sensibles: rozándose y repeliéndose a la vez. Existe el caso contrario: el que todo lo blando lo quiere volver estructura, sin pensar que lo blando nació para ser un ritmo que emerge más allá de la geometría.

### 2. 3. GEOMETRÍA BLANDA

Esas preguntas latinoamericanas sobre lo propio pusieron a muchos a «interpelear» (interpelar + pelear + pelar) la geometría, y lo que hicieron algunos fue rasgar el ángulo recto, reemplazar la geometría por ángulos blandos, circulares —más orgánicos si se quiere—, siendo los textiles un gran aliado para comprender las múltiples formas de lo continuo, para defenderse de la exaltación de lo discreto.

Esta defensa de lo textil y sus implicaciones nos enseña a pensar desde

el cuerpo, estallando la geometría o, puesto de otra manera, las artistas que rasgan la geometría con su cuerpo. Esta es, pues, otra forma de «travestir estructuras», una subcategoría: acariciándolas o haciéndoles fieros con un material frágil, tejiéndolas para que pongan en duda su dureza, su erección, su carácter de permanencia.

**Voz de Susan:** Camnitzer señala la manera en que estas búsquedas estaban relacionadas con la antropofagia. Se trataba de un esfuerzo por ver el objeto como encuentro de culturas, o por «bastardizar» la geometría para encontrar lo que ella no acoge: apropiarse del lenguaje racional para señalar lo que se le escapa. El textil sería entonces como una herramienta de introducción a la antropofagia. Pero no solo el textil sino el territorio investigativo que lo rodea, las implicaciones de cómo estos artistas han usado este material: su relación con la fluidez del cuerpo y con su oposición a la geometría.

Hablando de este tipo de formas que retan al ángulo recto y a la geometría, Camnitzer una vez me dijo que un ejemplo de esta transición es la obra *Diálogo de manos* de Lygia Clark, en la que la artista usa la cinta de Moebius<sup>13</sup> no por señalar algún aspecto matemático (ni por reforzar ningún tipo de racionalismo), «sino más bien como un

---

**13** Una obra a la que se accede actualmente, como a una fotografía, pero que en su momento se presentó de distintas maneras. En la fotografía se ven unas manos recortando una tira de papel que tiene la forma de cinta de Moebius.

espacio irracional y emotivo dentro del cual se digieren y reusan otras culturas. En esto, más que en otras cosas, la obra estaba en deuda con la "antropofagia" de Oswald de Andrade».<sup>14</sup>

Y después, en la misma conversación, Camnitzer mencionó las palabras de Oiticica que señalan la manera en que este tipo de investigaciones no eran una oposición a la geometría, sino una forma de investigar lo mismo (el objeto, la materialidad) desde otro ángulo:

[...] el parangolé sería antes que nada una exploración básica del mundo de los objetos [...] hay una diferencia básica aquí, por ejemplo, con el descubrimiento de los cubistas del arte africano como fuente de inspiración y riqueza expresiva, etc. Para los cubistas se trataba del descubrimiento de un todo cultural, de un sentido espacial definido. [...] el parangolé se ubica, por decirlo así, en el polo opuesto del cubismo: no toma el objeto completo, terminado, sino que busca la estructura del objeto, el principio constructivo de esa estructura, la fundación objetiva, para decirlo de algún modo, no la dinamización o desmantelación del objeto.<sup>15</sup>

**Voz crítico 2:** Algo que, al parecer, podría ser tan anodino como la aparición y uso de la tela —y sus implicaciones derivadas— en esta exhibición que estamos planeando (artistas envolviéndose en telas, artistas envolviendo estructuras en tela, geometrías en tela, etc.), podría convertirse en signo

<sup>14</sup> Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte Conceptualista latinoamericano*, Cendeac, Murcia, 2009, p. 215.

<sup>15</sup> Helio Oiticica citado por Luis Camnitzer. *Ibid.*

de dos cosas que van unidas: de un lado, una posible manera de ejercer la antropofagia (apropiarse del lenguaje geométrico foráneo y explotarlo para subvertirlo o proponer otras vías de acceso), lo que nos permite, por otro lado, enriquecer el concepto de *no-objetualismo*, cuya crisis es la motivación inicial de nuestra asamblea.

**Voz crítico 1:** Pero ¿de qué manera la antropofagia y el textil ayudan a complejizar la noción de *no-objetualismo*?

**Voz Susan:** En nuestra conversación, Camnitzer dijo algo así como que «a mediados de los años sesenta, Oiticica y Clark habían llegado al punto en el que el cuerpo había tomado el puesto de la geometría».<sup>16</sup> Pero se trataba de una visión especial del cuerpo, y las palabras de Ferreira Gullar dan buena cuenta de ese cuerpo en el que estaban pensando Clark y Oiticica: «No concebimos la obra de arte ni como una máquina ni como un objeto, sino más bien como un *cuasi-cuerpo*, es decir, uno cuyas cualidades se escurren en las relaciones exteriores».<sup>17</sup>

**Voz crítico 2:** Ya voy entendiendo. La obra, como el cuerpo humano, se construye en relación, epistemológicamente hablando no es una «cosa», un «objeto». La obra de arte no sería inherente al objeto, así como la posibilidad de

<sup>16</sup> «[...] Oiticica llegó a ser primer bailarín de la *escola do samba* Mangueira durante el carnaval de 1964, una actividad y experiencia que determinó sus obras posteriores». *Op cit.* p. 14.

<sup>17</sup> Hernández, Abdel. 1998. *Artistas en trance* (manuscrito inédito), citado por Luis Camnitzer. *Op cit.* p. 213.

construir un cuerpo no es inherente a tener un organismo biológico. Se construye a partir de las «relaciones exteriores» que se tejen en torno a ese objeto-organismo.

**Voz crítico 3:** No por respirar se tiene una vida.

**Voz Susan:** Sí, pero es más compejo que eso. Esa idea que parece plantear Ferreira Gullar sobre el objeto como «relaciones exteriores» (y no esencias intrínsecas) puede tener relación con el término *transobjeto*, que usó Oiticica para describir otro trabajo de él (los *Bólides*). Un concepto que le sirvió para subrayar la importancia de la *relación* por encima de los *objetos*.<sup>18</sup>

**Voz Celeste:** ¡Eso es lo que yo llamo verdadera transgresión ontológica desde los trópicos!

[risas]

**Voz Celeste:** El concepto de «transobjeto» empleado por Oiticica hubiera sido suficiente para «retacar» —como decimos en mi tierra— el concepto de *no-objetualismo*. El sufijo «trans», como se usa en «travesti», es quizá un sufijo más interesante que la negación/reacción implicada en el «no». El «trans» implica transición y, en ese sentido, contaminación, que es de lo que nos interesa hablar. No es algo fijo, ni dado, es algo que se contradice a sí mismo continuamente.

**Voz Susan:** Si, pero también el énfasis de ese concepto de «transobjeto»,

como dice Oiticica, es la relación, es decir, algo que no es físico, algo que es un acontecimiento. En ese sentido la obra de arte es una coyuntura que puede o no tener lugar. No es el objeto el que es, en esencia, una obra de arte.

**Voz crítico 1:** He aquí una pista con la que podemos tomarnos la atribución de darle un viraje al concepto del no-objetualismo: no se trata de una negación del objeto, sino de un estudio sobre las formas de crearlo, sobre sus implicaciones epistemológicas.

**Voz crítico 2:** Si, pero además no sería solamente un estudio sobre el objeto, sino un estudio sobre la obra de arte más allá del objeto, sin que esto implique la desmaterialización. Es más por el lado de que la obra de arte no es un objeto, sino un acontecimiento, como dice Susan. Y así, todas las obras de arte, sean o no materiales, son performativas.

**Voz crítico 3:** Es interesante esta arista de la discusión, porque los críticos de antes no habían podido explicar por qué el *no-objetualismo* no implicaba desmaterialización, no habían podido dimensionar la importancia de este *statement*. Ahora es claro que lo importante no es si hay o no materia en la obra de arte, sino que el artista y el público entiendan el arte (y la vida) como una cuestión performativa.

**Voz Susan:** Es absurdo decir que el *no-objetualismo* no se opone al objeto, a la materialidad. Fue un buen intento, pero le faltó contundencia. «Precisión epistemológica», como les exijo a mis alumnos.

---

18 Luis Camnitzer. *Op cit.* p. 216.

Quizá en su momento el giro performativo no estaba tan desarrollado en los estudios sociales latinoamericanos en ese momento, o al menos no había permeado lo suficiente los estudios del arte. Porque, en últimas, lo que buscaba el *no-objetualismo*, sin saber muy bien cómo nombrarlo (y en eso se emparentaba con el concepto de desmaterialización), era la performatividad del objeto, es decir, el carácter no esencial de una obra de arte. Estoy de acuerdo con que toda obra de arte, sea material o no, sea asumida como acontecimiento, como resultado de una transacción. Toda obra de arte es inmaterial y efímera, incluso; y esto es lo que el *no-objetualismo* no logró decir en su momento, pues no tenía las herramientas epistemológicas a la mano.

**Voz crítico 1:** Hoy podríamos decir: ¡por un objeto desontologizado, presente, presente, presente!

O mejor:

¡Por una performatividad más allá del performance, presente, presente, presente!

O mejor:

¡Por la reestructuración epistemológica de la crítica de arte, presente, presente, presente!

**Voz crítico 2:** Claro, ¿cómo voy yo ahí?

[risas]

**Voz Celeste:** Claro, si no fue a eso entonces ¿a qué vinimos?

**Voz crítico 3:** Sí, pero por favor deja ya de abusar de la palabra epistemológica.

**Voz Susan:** Ya varios críticos se han sorprendido de la extraña capacidad latinoamericana de producir de manera simultánea expresionismo y conceptualismo.<sup>19</sup> Si nuestro territorio de estudio es la contradicción, no hay otro camino que el de crear categorías poéticas: mecanismos lo suficientemente amplios como para crear imágenes que describen modos de funcionar y zonas de contaminación, más que estrategias matemáticas con dueño, fechas de vencimiento y ciudad de nacimiento.

**Voz crítico 3:** Si nuestro territorio de estudio es la contradicción, no hay otro camino que el de *malhablar*. Aprender el lenguaje como el caníbal estratega de la antropofagia. Aprenderlo para contaminarlo, *bastardizarlo, dialectizarlo, antropofagizarlo, feminizarlo, travestirlo*.

**Voz Celeste:** Y barroquizarlo cuando toque.

**Voz Susan:** Sí, ¿por qué no?

**Persona que lleva el acta:** ¿Escribo todo eso?

**Voz de Susan:** Sí, redáctelo así, no importa que las memorias de nuestro coloquio queden muy coloquiales. Solo al final asegúrese de ponerle:

«COMUNÍQUESE Y CÚMPLASE».

[fin de la grabación]

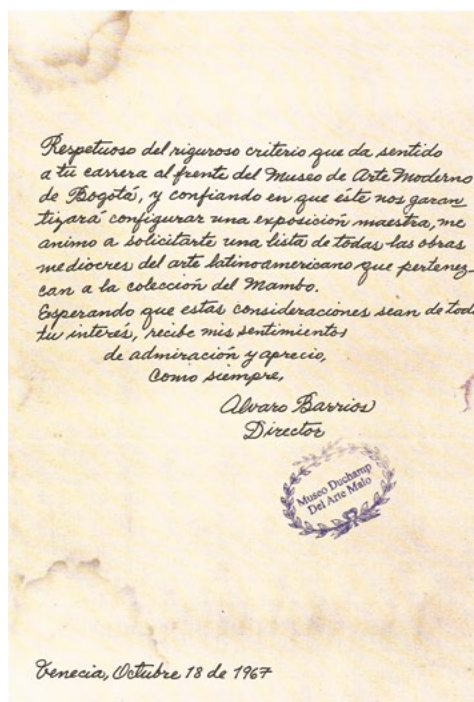
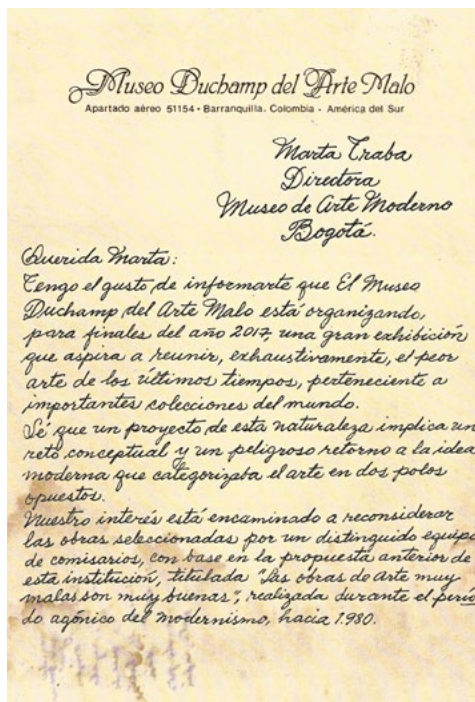
---

19 Luis Camnitzer. *Op. cit.*, p. 216.

# SELECCIÓN DE OBRAS

Antonio Caro

Defienda su talento, 1974. Espacio ambiental en la Galería Belarca, Bogotá.  
Foto: Ángela Pérez.



Álvaro Barrios

Museo Duchamp del arte malo, 1967/2016  
Texto manuscrito en tinta sobre impresión digital en papel con adición de sello de caucho  
23.5 x 34.5 cm  
Cortesía de Galería El Museo



**Fernando Botero**  
*Desnudo femenino*, 1959  
Lápiz graso sobre papel  
105 x 133 cm  
Cortesía Galería La Cometa



**Luis Caballero**  
*Sin título (políptico)*, 1968  
Óleo sobre cartón  
116 x 299 cm  
Cortesía Galería La Cometa



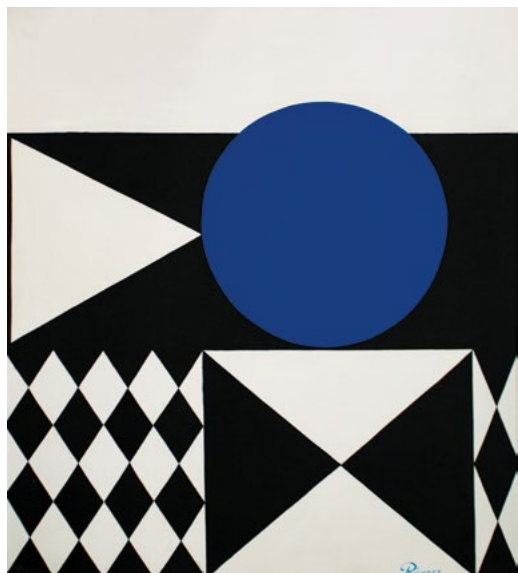
**Álvaro Barrios**

*Álvaro Barrios como Marcel Duchamp como  
Rose Sélavy como L.H.O.O.Q.*, 1980  
Impresión láser con sellos de caucho  
Cortesía de Galería Henrique Faria

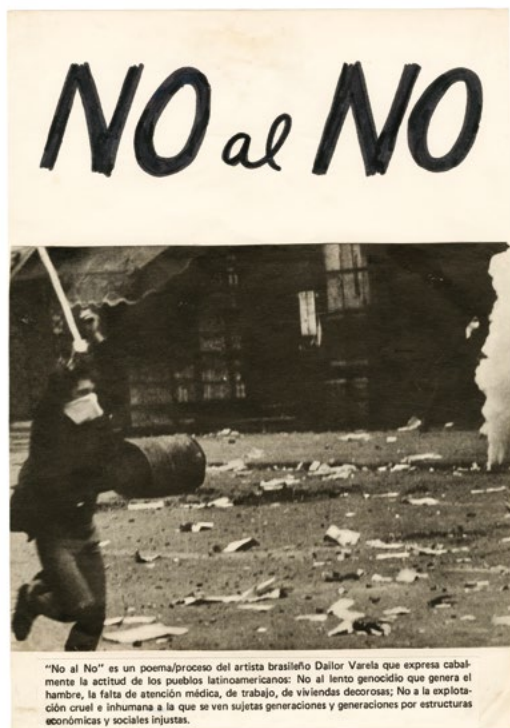


**Miguel Ángel Rojas**

*Autorretrato con luz de luna*, 1968  
Impresión en gelatina de plata  
25 x 20 cm  
Cortesía Galería Sicardi



**Jorge Riveros**  
*Círculo azul*, 1974  
Acrílico sobre lienzo  
100 x 90 cm  
Cortesía Galería León Tovar



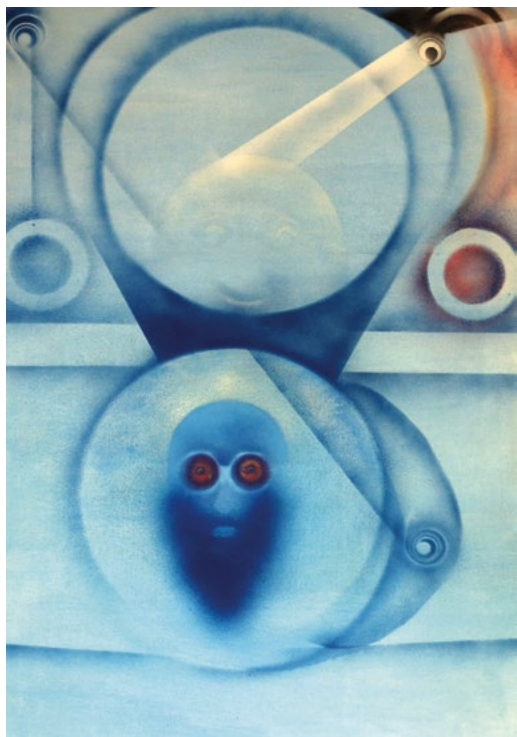
**Clemente Padín**  
*Enciclopedia visual de la historia de Latinoamérica*, 1983  
169 páginas, collage de tamaño DIN A4 + cuatro páginas de texto  
Cortesía Walden Gallery



**Carlos Rojas**  
*Serie América cruzados* (Sin título), ca. 1980  
Mixta sobre tela  
80 x 80 cm  
Cortesía Galería El Museo



**Lotty Rosenfeld**  
*Una milla de cruces sobre el pavimento*, 1979  
Proyección de diapositiva sobre muro  
Dimensiones variables  
Cortesía Galería Isabel Aninat



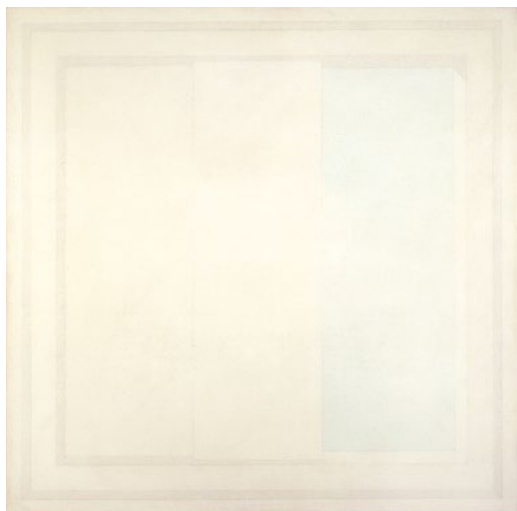
**Norman Mejía**

Sin título, 1976

Técnica mixta

90 x 1,30 cm

Cortesía de los responsables de la obra del maestro Norman Mejía: María Cristina Agudelo (esposa) y Ciro Alfonso Álvarez Navarro (agente)



**Ana Mercedes Hoyos**

*Atmósfera*, 1978

Óleo sobre lienzo

60 x 60 cm

Cortesía Galería Nueveochenta



**Álvaro Barrios**

*El artista como médium (Autorretrato), 1974/2013*  
Impresión giclée a partir de negativo digitalizado  
de fotografías del año 1974.

52,7 x 51,7 cm c/u

Cortesía de Galería Henrique Faria e  
Instituto de Visión



**Álvaro Barrios**

*Sueños con Marcel Duchamp, 1980/2008*

Serigrafía con la escritura del artista

38,1 x 48,26 cm

Cortesía de Galería Henrique Faria



**Miguel Ángel Cárdenas**  
*Hot vagina*, 1969  
Aluminio con calefacción  
100 x 100 x 25 cm  
Cortesía Instituto de Visión



**Miguel Ángel Cárdenas**  
*Call boy*, 1964  
Tensor, p nel, PVC y objetos  
72 x 72 x 16 cm  
Cortesía Instituto de Visión



**Paz Errázuriz**

*La manzana de Adán. Serie C, 1983*

Impresión digital

Cortesía AFA Galería



**Miguel Ángel Rojas**

*La esquina rosada, 1975/2015*

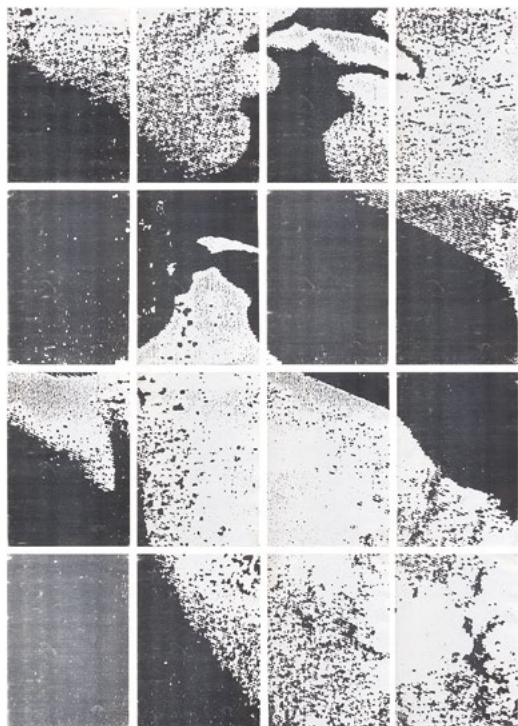
Archivo original análogo en 35 mm, impresión inkjet  
sobre papel Hahnemühle de 300 gr

12 fotografías de 40 x 60 cm c/u

Cortesía Galería Sicardi



**Ivens Machado**  
*Versus*, 1974  
 Video, duración 4'05"  
 Galeria Fortes Vilaça



**Hudinilson Jr.**  
*Zona de tensión III*, 1987  
 Fotocopias  
 29,5 x 20,5 cm c/u (16 hojas)  
 Cortesía Galeria Jaqueline Martins



**Martha Araújo**

Documentación fotográfica del performance *Hábito habitante*, 1985

Impresión fotográfica

18 x 22 cm

Cortesía Galería Jaqueline Martins



**María Angélica Medina**

*Pieza de conversación*, 1980-hoy

Polipropileno sintético y silla. Vista general

Dimensiones variables

Cortesía Galería Casas Riegner



**Anna Maria Maiolino**

*De... Para...*, de la serie *Fotopoemação*, 1974

Fotografía digital en blanco y negro

63,5 x 48 cm

Cortesía Galería Luisa Strina



**María Evelia Marmolejo**

*Anónimo 3*, 1982

Performance. Arte corporal registrado a orillas del río Cauca, Valle del Cauca, Colombia.

Duración 20'

Cortesía Instituto de Visión



Jonier Marín

*Cosa mentale*, 1972/2015

Impresión en gelatina de plata

14 fotografías de 22,8 x 30,5 cm c/u

Cortesía Galería Henrique Faria



Jonier Marín

*Incommunicable (Bogotá)*, 1974/2015

Impresión en gelatina de plata

9 fotografías de 30,5 x 22,9 cm c/u

Cortesía Galería Henrique Faria



**Ulises Carrión**

De la serie *Margins*, 1976

Collage sobre papel milimetrado  
45 x 35 cm

Cortesía Walden Gallery



**Grupo Escombros**

De la serie *Pancartas*, 1988

Fotografía en blanco y negro montada sobre  
madera. copia vintage. 1/1

60 x 40 cm

Cortesía Walden Gallery



**Adolfo Bernal**

*Aire*, 1982

Serigrafía sobre papel

35 x 70 cm

Cortesía Galería Casas Riegner



**Carlos Ginzburg**

*Piedra*, 1972

Impresión en gelatina de plata

50 x 70 cm

Cortesía Galería Henrique Faria



**Claudio Perna**

*Plantacion adentro*, 1973-74, Ed. 1/5 + AP

Super 8 transferida a video digital

Duración 2'23" en bucle

Cortesía Galería Henrique Faria



**Alicia Barney**

Sin título, 1984

Tres estructuras metálicas, lienzo  
y objetos

180 x 60 X 110 cm

Cortesía Instituto de Visión

FERIA INTERNACIONAL DE ARTE DE BOGOTÁ  
27 AL 30 DE OCTUBRE DE 2016  
ARTBO.CO

Un programa de



Medio Aliado

---

**EL ESPECTADOR**