

Santiago Rueda

sruedafajardo@unal.edu.co

Ens.hist.teor.arte

RUEDA, SANTIAGO, "Autorretrato disfrazado de artista. Arte conceptual y fotografía en Colombia". *Ensayos. Historia y teoría el arte*. Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2009, No. 16, 17 fotos, pp. 117-147.

RESUMEN

Este ensayo presenta de manera resumida a los principales cultores del fotoconceptualismo en Colombia —Camilo Lleras, Jorge Ortiz y Luis Fernando Valencia— y a los artistas conceptuales que se valieron de la fotografía para registrar sus obras —Álvaro Barrios, Fernando Cepeda, Adolfo Bernal, Eduardo Hernández e Inginio Caro—, y muestra su recepción en el medio artístico local. Se señalan la respuesta de la crítica en diversas publicaciones y los actos y exposiciones en que se mostró el fotoconceptualismo y se presenta una breve historia de las condiciones históricas y culturales que incidieron en la aparición del conceptualismo y en el empleo de la fotografía en nuestro medio.

PALABRAS CLAVE

Santiago Rueda, arte contemporáneo, conceptualismo, historia del arte en Colombia.

TITLE

Self-portrait Disguised as an Artist. Conceptual Art and Photography in Colombia

ABSTRACT

This essay is a brief history of photoconceptualism in Colombia, based on its main exponents—Camilo Lleras, Jorge Ortiz, and Luis Fernando Valencia—including conceptual artists who also used photography in their work, as Álvaro Barrios, Fernando Cepeda, Adolfo Bernal, Eduardo Hernández, and Inginio Caro. The critics' response and the art shows where photoconceptualism was exhibited are reviewed. Also, a brief history of the historical and cultural conditions that allowed photoconceptualist art to appear in Colombia are mentioned.

KEY WORDS

Santiago Rueda, contemporary art, conceptual art, history of art in Colombia.

Afiliación institucional

Profesor invitado de la Especialización en Fotografía de la Facultad de Artes, universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá.

Ph. D. excellent cum laude en Historia, teoría y crítica de arte de la Universidad de Barcelona. Presentador del programa de tv-on line *Optica Arte actual* de Prisma TV, de la Unidad de Medios, Unimedios.

Autor de los libros *Híper/ultra/neo/post: Miguel Angel Rojas, 30 años de arte en Colombia* (2004) y *Una línea de polvo: Arte y drogas en Colombia* (2009).

Autorretrato disfrazado de artista. Arte conceptual y fotografía en Colombia

Santiago Rueda

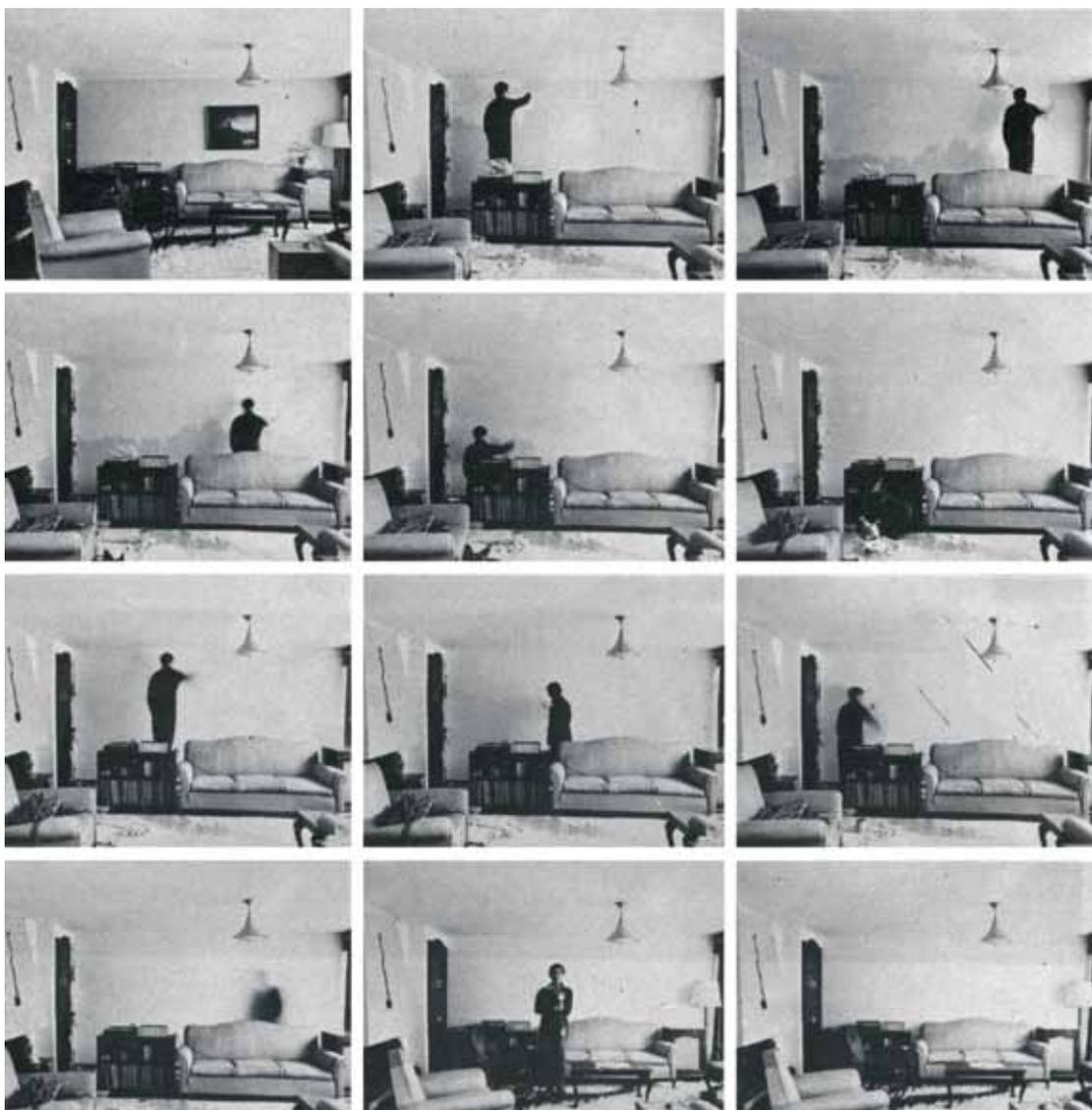
Historiador y crítico de arte

Introducción

El fotoconceptualismo, como el conceptualismo narrativo y el conceptualismo lingüístico, político y narrativo, tiene que ver con la desmaterialización del objeto y con una serie de reflexiones sobre la pregunta ¿qué es arte? que se imponen en todo Occidente —incluyendo el Tercer Mundo— desde mediados de los años sesenta y se extienden a lo largo de la década siguiente. En diferentes países y diferentes continentes, los artistas más jóvenes empezaron a utilizar la fotografía como una herramienta neutra con la cual indagar la naturaleza de la imagen, del lenguaje y de la representación, cuestionando a la vez las nociones de “aura” y “autoría”.

El abaratamiento y la popularización de la fotografía y su reconocimiento como arte, que sucede a inicios de la década de los setenta —especialmente, en la escena neoyorquina—, inciden en el mayor uso del medio y en la producción de obras que hoy en día resultan imprescindibles.

En Colombia, el fotoconceptualismo tuvo una muy breve historia y un reducido grupo de practicantes, quienes, relativamente alejados de la escena internacional, lograron articular preocupaciones globales —de nuevo, ¿qué es el arte?— con las temáticas dominantes del ámbito local. Influidos por Marcel Duchamp, Andy Warhol, Duane Michals y Bernd e Hilda Becher, entre otros, los fotoconceptualistas colombianos tomaron las políticas sexuales, la arquitectura popular, el paisaje, la abstracción y el retrato como sus temas preferidos. Este resumen intenta caracterizar a los principales artistas y mostrar una muy reducida parte de su trabajo, apenas la punta del *iceberg*, un fragmento del mapa que permite entender la desmaterialización del arte en Colombia.



▲ AUTORRETRATO DISFRAZADO DE ARTISTA. Camilo Lleras, 1975. Fuente: *Arte en Colombia*.

Preposmodernidad

En años recientes se ha llegado a considerar la década de 1970 como el periodo de surgimiento de las “segundas vanguardias del siglo xx”¹, puesto que allí confluye y se desarrolla un variadísimo conjunto de estilos y procederes artísticos. Por un lado, las prácticas modernistas de la pintura figurativa en todas sus variantes y, por otro, los diferentes tipos de abstracción pictórica y escultórica, que venían compartiendo la escena artística con los movimientos surgidos en la década de 1960, chocan y se encuentran con modelos experimentales surgidos a fines de esa misma década.

El crudo ambiente político del periodo, caracterizado por la guerra de Vietnam, los conflictos de Oriente Medio, la crisis del petróleo y el advenimiento de los problemas ecológicos, contribuye a la definición de un entorno ideológico y social volátil y polémico en casi todos los países del orbe.

La fotografía, en todos sus estamentos, también experimenta una transformación radical, producto de tres hechos principales: la revolución tecnológica japonesa de mediados de dicha década —que llevó al abaratamiento y la simplificación de los materiales y equipos fotográficos en todo el mundo²—, la subsiguiente difusión de la práctica fotográfica —que será aprovechada intensamente por los artistas— y, por último, el profundo efecto que la reportería de guerra causará en todo Occidente, incidiendo incluso en el desenlace del conflicto más importante del periodo, la guerra de Vietnam³.

Para el campo del arte en Colombia, los últimos años de la década anterior y toda la nueva década representan un periodo dorado. El movimiento de integración del arte latinoamericano se acelera. En los diferentes países nace un interés panamericanista que intentará definir, en diversos encuentros, seminarios, simposios y exposiciones, la validez de términos como *lo latinoamericano*. A escala nacional, el surgimiento de entidades, concursos, participaciones y acontecimientos transforma el panorama.

La Bial Internacional de Arte de Coltejer, que se realizó exitosamente en 1968 y 1970⁴; la Exposición Panamericana de Artes Gráficas, que tuvo lugar en 1970 en el Museo de Arte Moderno La Tertulia, de Cali, y la subsecuente Bial Panamericana de Artes Gráficas, cuya primera versión sucedió en 1971, y que tuvo otras seis (1971, 1973, 1976,

¹ Véanse al respecto Hal Foster, *The Return of the Real. The Avantgarde at the End of the Century*, MIT Press, 1996, y Anna María Guasch, *El arte último del siglo xx*, Madrid: Alianza, 2000.

² Jeff Wall, *Señales de indiferencia: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual*, p. 244.

³ Al respecto véase mi ensayo “La fotografía política y de contenido social en Colombia en los 70”, en *Moderno/contemporáneo: un debate de horizontes* (VII Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte, Universidad de Antioquia, Medellín, 2008), pp. 189-206.

⁴ Carlos Arturo Fernández Uribe, “Tradición de los vínculos entre empresa y cultura en Antioquia”, en *Suramericana: 30 años de vínculo con la cultura*, en <www.villegaseditores.com/loslibros/9588160790/3.html> (consultado en mayo de 2005).

1981 y 1986)⁵, tienen una importancia capital para definir las tendencias que imperarían durante toda la década. Mientras la Bienal de Medellín estaba dedicada al arte experimental y a lo nuevo, la de artes gráficas exponía las diferentes tendencias en dibujo y grabado, dándoles espacio a los dibujantes hiperrealistas y fotorrealistas y a los artistas políticos que optarían por el grabado como medio masivo para difundir su mensaje. Las bienales sirvieron, además, para descentralizar las artes y permitirles a los artistas de las ciudades denominadas “menores” participar en la escena del arte nacional.

El ejemplo de Marta Traba, al fundar el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAM) en 1962, es seguido con entusiasmo en todo el país⁶. Según Carolina Ponce de León, “los museos de arte moderno nacidos en la década anterior comenzaron a ampliar sus plantas de personal. Nació la figura del ‘curador’ con responsabilidades claramente diferenciadas de las del director. Comienzan a formularse políticas culturales de conservación y protección del patrimonio”⁷.

Dicho museo de arte moderno, la principal institución de la década, ocupará un lugar protagónico en la vida artística del país⁸. En 1974, Eduardo Serrano asume el puesto de curador⁹ y empieza a organizar exposiciones. *El paisaje en Colombia, 1900-1975* y las muestras retrospectivas de los artistas de comienzos de siglo le permitirán al público conocer su propio patrimonio artístico. Los salones Atenas, realizados consecutivamente desde 1975 hasta 1984, lanzaron a artistas reconocidos hoy en día, como Miguel Ángel Rojas, Antonio Caro, Ramiro Gómez, Juan Camilo Uribe y Alicia Barney, y se convirtieron en los primeros

⁵ Como lo ha señalado María Teresa Guerrero, la iniciativa de crear una bienal de artes gráficas que cubriera la producción del continente fue apropiada para un museo de bajo presupuesto como La Tertulia, pues la obra gráfica sobre papel era, en ese momento, el tipo de obra de más fácil divulgación, economía de transporte y acceso al público (María Teresa Guerrero, *Tres sucesos nos acercan*, en <www.banrep.gov.co/blaavirtual/letra-m2/mariate/tres.htm>, (consultado en mayo de 2005).

⁶ En Bogotá aparecen el Museo de Arte de la Universidad Nacional y el Museo de Arte Contemporáneo El Minuto de Dios. En Medellín se crea el Museo de Arte Moderno y se amplían las labores de la Biblioteca Pública Piloto. En Pereira se funda el Centro de Arte Actual. En Cartagena se establece el Museo de Arte Moderno, y, en Bucaramanga, la Biblioteca Gabriel Turbay. Otras entidades, como la Cámara de Comercio de Cali y la Cámara de Comercio de Medellín y el Centro Colombo Americano de Bogotá y el Centro Colombo Americano de Medellín, entran de lleno a la difusión artística, promoviendo exposiciones y pequeñas publicaciones.

⁷ Carolina Ponce de León, “La multiplicación de las voces”, en *El efecto mariposa*, Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2002, p. 236.

⁸ En 1969, Gloria Zea asumió, en reemplazo de Traba —que había sido expulsada del país por el temperamental Carlos Lleras—, la dirección de esta institución. La exitosa gestión de Zea logró que el museo llegara a tener, a los trece años de existencia, su propia sede, inaugurada en 1976 en el centro de Bogotá, en un edificio diseñado por Rogelio Salmons y financiado con aportes de la empresa privada.

⁹ Eduardo Serrano, que reemplazó y relevó a Traba como curador del museo, cumplió una labor importante en la difusión y la actualización del arte en Bogotá. Dirigió la Galería Belarca desde octubre de 1969 y se dedicaba a la crítica publicando columnas en el diario *El Tiempo*.

concursos que permitieron la presencia de la fotografía, exhibiendo los trabajos en este medio de Camilo Lleras, Óscar Monsalve, Luz Elena Castro, David Izquierdo y Julia Elvira Mejía.

Desde inicios de la década, el MAM se preocupó por incluir la fotografía en su programa de adquisiciones y exposiciones¹⁰, con lo que contribuyó de manera notable a promover esta práctica como arte. La exposición retrospectiva de Carlos Caicedo realizada en 1976 se reconoce como un punto de inflexión en la valoración de la fotografía y en la apreciación del trabajo de los reporteros gráficos colombianos¹¹.

En todo el país empiezan a aparecer galerías comerciales —entre ellas, Garcés Velásquez, Meindl, San Diego y Belarca en Bogotá, La Oficina y Arte Autopista en Medellín y Quintero y Elida Lara en Barranquilla—, índice de la importancia creciente del fenómeno artístico. Estas galerías aún se mostrarán reacias a exponer obras de fotógrafos, un tipo de trabajo que carecía de tres elementos que consideraba esenciales cualquier coleccionista local: el “aura”, que le permitiera contar con un original único; la fabricación manual, que le certificara que el artista había “puesto la mano” en el trabajo, y, por último, el prestigio social de este tipo de obra, el estatus que le garantizara la adquisición del trabajo de un artista y no de un mero técnico o artesano, como se consideraba al fotógrafo.

Igual que en el resto del continente, en los años setenta las obras de crítica e historia del arte se multiplican. Marta Traba publica en 1974 su *Historia abierta del arte colombiano* y, un año después, *América Latina en sus artes: 1950-1970*. En 1975, Eduardo Serrano publica *Un lustro visual*, recopilación de 43 artículos donde se revisa la producción nacional en el periodo 1970-1975¹², y Salvat publica la voluminosa *Historia del arte colombiano*¹³.

En esta década surgen tres revistas especializadas en arte: *Arte en Colombia*, *Revista del Arte* y *la Arquitectura en América Latina y Sobre Arte*.

Arte en Colombia —la actual *Art Nexus*—, dirigida por Celia de Birbragher, es hoy la revista de arte más prestigiosa de toda la América Latina y, según Carolina Ponce de León,

¹⁰ El buen criterio de Zea y Serrano también puede notarse en las obras que se adquirieron durante ese periodo. Por ejemplo, en 1978 compraron *La carbonera Goodspring* (1975), obra de Hilla y Bernd Becher que, teniendo en cuenta la conservadora valoración local del lenguaje fotográfico, parece una arriesgada apuesta. Véase *Boletín del Museo de Arte Moderno de Bogotá*, año 4, Núm. 15, ene.-feb.-mar. 1978, p. 13.

¹¹ Véase Roberto Rubiano, “Fotografía colombiana contemporánea”, en *Fotografía colombiana contemporánea*, p. 12.

¹² Eduardo Serrano, *Un lustro visual*, Bogotá: Tercer Mundo, 1975.

¹³ Lanzada inicialmente en fascículos, esta obra alcanza los cinco volúmenes y más de 1.200 páginas intentado cubrir los más de 3.500 años de arte en el territorio de Colombia, desde el periodo precolombino hasta 1975. Descrito como “un proyecto pluralista” y realizado por “un grupo de antropólogos muy competentes y escritores de muy variadas calidades y antecedentes”, es, para Jorge Orlando Melo, “desigual: al lado de artículos excelentes, hay textos de sorprendente pobreza” (Jorge Orlando Melo, “La literatura histórica en la última década. El ascenso de las editoriales”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Bogotá, vol. xxv, Núm. 15, 1988, pp. 59-69 <www.lablaa.org/blaavirtual/letra-g/grafia/cap3.htm>, (consultado en mayo de 2005).

“creó de alguna manera el primer cuerpo crítico de Colombia”¹⁴. La *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, de muy buena calidad tanto conceptual como editorial, con sede en Medellín y dirigida por Alberto Sierra, circularía por tres años, entre 1978 y 1981, y llegaría a lanzar ocho números¹⁵. *Sobre Arte*, dirigida por los artistas Carlos Echeverri y Beatriz Jaramillo, existiría muy brevemente. Estas publicaciones ocuparon el lugar de las ya extintas *Plástica* y *Prisma*, renovando el debate sobre arte en el país.

Arte-idea

Esta intensa transformación del medio artístico produce efectos inmediatos en la nueva producción local, y a mediados de la década de 1970 aparece la primera camada verdadera de artistas conceptuales. Antonio Caro realizará tres trabajos memorables: en 1970, *Cabeza en sal*, un busto de sal dentro de un tanque de agua, que caricaturiza al presidente Carlos Lleras; el logotipo *Colombia* (1975), en el tipo de letra y los colores de Coca-Cola, y *Homenaje a Quintín Lame*, donde reproduce la intrincada firma del líder indígena. El conceptualismo caló profundamente en los jóvenes de las ciudades menores, que encontraron en él una forma adecuada de opinar sobre su realidad. En Cartagena aparece Eduardo Hernández y, en Medellín, Adolfo Bernal. En Barranquilla surgen Inginio Caro, Álvaro Herazo (1942) y El Sindicato, grupo articulado por Ramiro Gómez e integrado por Alberto del Castillo, Carlos Restrepo, Efraín Arrieta, Antonio Arrieta y Luis Stand¹⁶. Junto a estos artistas aparecerán los cultores del *performance* Jonier Marín, Rósemberg Sandoval y María Evelia Marmolejo.

El reconocimiento del arte conceptual sucede en 1970, en la Segunda Bienal de Coltejer, cuando *Hectárea de heno* de Bernardo Salcedo, consistente en cien bolsas de polietileno llenas de este material, numeradas y apiladas en el centro de la sala de exposiciones del Museo

¹⁴ “En términos generales, en la primera década de *Arte en Colombia*, los autores —Galaor Carbonell, Álvaro Medina, Germán Rubiano, Antonio Montaña, Francisco Gil Tovar, entre los más asiduos— comentan en tono moderado eventos nacionales e internacionales y hablan sobre artistas de diferentes momentos de la historia plástica colombiana” (Ponce de León, pp. 236-237).

¹⁵ Según Ponce de León, “si *Arte en Colombia* se abanderaba de un tono investigativo y profesional moderado, *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina* se caracterizaba tanto por su intención latinoamericanista, por un lado, como también por el tono polémico y vanguardista. La gran diferencia entre las dos publicaciones es que la primera reunía escritores de formación académica más ortodoxa, quienes, además, eran profesores universitarios (lo cual tiene ciertas repercusiones a nivel de lenguaje y de la voluntad de servicio). *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, en cambio, reunía autores más ‘protagónicos’, más involucrados en las instituciones, en el ejercicio del poder, en los medios masivos, en los sistemas de autopublicidad y en el escándalo vanguardista” (Ponce de León, p. 237).

¹⁶ En 1978, el grupo recibió el primer premio en el XXVII Salón Nacional de Artes Visuales con la obra *Alacena con zapatos* —un ensamblaje de zapatos viejos—.

de la Universidad de Antioquia, obtiene el primer premio. La obra causó gran impacto y desconcierto en un público poco acostumbrado a este tipo de manifestaciones¹⁷.

El primer premio del Salón de Artes Visuales de 1978 para el grupo El Sindicato, la exposición *Un arte para los años 80* y el Primer Encuentro de Arte No-Objetual, realizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín en 1981 —“el más importante evento de Arte Conceptual internacional que se ha llevado a cabo en Colombia”¹⁸—, son los tres acontecimientos que marcaron el cenit de la fiebre conceptual, que feneció muy rápidamente ante el empuje del neoexpresionismo y la transvanguardia.

El conceptualismo colombiano se emparienta directamente con lo realizado por la nueva generación de realistas académicos¹⁹ y fotorrealistas²⁰.

Material orgánico

La fotografía conceptual, o fotoconceptualismo, empieza en Colombia cuando Miguel Ángel Rojas²¹ realiza su instalación *Atenas* en el Salón Atenas de 1975, organizado por Eduardo Serrano y patrocinado por la agencia de publicidad Atenas²². En *Atenas*, Rojas colocó en la pared de la sala unos dibujos en que se veían las rodillas flexionadas de un sujeto vestido de cuero y denim. En el suelo, el artista armó un piso falso, formado por un conjunto de reproducciones fotográficas a escala 1:1 de las mismas baldosas que se veían en el dibujo, cubiertas por un vidrio. Sobre ellas regó lo que en la ficha técnica de la obra figuraría como “material orgánico” y que era, en realidad, semen. Según Serrano, el público bogotano estaba tan desacostumbrado a este tipo de manifestaciones artísticas, que una mujer vomitó al enterarse del contenido de la obra²³. A lo largo de la década, Rojas se dedicará a realizar

¹⁷ Salcedo realizará posteriormente trabajos como *Frases de cajón* —iniciado en 1975—, imprimiendo sobre cajas de madera lugares comunes de las columnas de prensa, como “Baja el dólar” o “Sube el café”.

¹⁸ Gilles Charalambos, “Historia del videoarte en Colombia”, en <www.bitio.net> (consultado en marzo de 2005).

¹⁹ Santiago Cárdenas, Luis Caballero, Juan Cárdenas, Darío Morales, Alfredo Guerrero, Alberto Iriarte y Gregorio Cuartas.

²⁰ Óscar Muñoz, Éver Astudillo, Alfredo Guerrero, Tiberio Vanegas, Arnulfo Luna, Cecilia Delgado, Óscar Jaramillo, Mariana Varela, Miguel Ángel Rojas, Darío Morales, Saturnino Ramírez y Roberto Angulo.

²¹ Sobre Rojas véanse los capítulos 2 y 3 de mi libro *Hiper/ultra/neo/post: Miguel Ángel Rojas, 30 años de arte en Colombia*, Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2005.

²² Rojas participó junto a la dibujante hiperrealista Mariana Varela, los primeros artistas conceptuales colombianos Antonio Caro, Enrique Hernández y Adolfo Bernal y los pintores Antonio Barrera y Édgar Silva.

²³ Eduardo Serrano, “Grano y otras obras de Miguel Ángel Rojas”, *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, vol. 2, Núm. 6, 1981, pp. 42-47.

fotografías en los baños de algunos cines bogotanos donde ocurren encuentros sexuales y producirá su célebre serie *Faenza*, un inquietante testimonio de la represión sexual y política de fines de la década de los setenta²⁴.

En 1976, Fernell Franco recibe una Medalla Especial en el Salón Nacional de Arte²⁵ por la serie *Interiores*, dedicada a registrar la vida en las casonas de origen colonial convertidas en inquilinatos en el Valle del Cauca. Fue un reconocimiento notorio, pues, por primera vez en los 35 años del salón, un fotógrafo recibía esta distinción²⁶. Así, Franco abre la puerta de los salones de arte a los fotógrafos y consigue para sí el tan negado estatus de artista que tantos colegas suyos no lograron obtener²⁷.

El mismo año aparece, en la segunda edición del Salón Atenas, Camilo Lleras, quien junto a Rojas y los fotógrafos de Medellín Jorge Ortiz y Luis Fernando Valencia, que surgen en los años inmediatamente siguientes, utilizará la fotografía como soporte y reflexión de la idea artística. Otros artistas, como Inginio Caro y Fernando Cepeda, utilizarán la fotografía para registrar sus *performances* y obras efímeras y completarán el reducido grupo de practicantes del fotoconceptualismo colombiano.

Camilo Lleras

Lleras fue el primer artista colombiano que utilizó la fotografía como instrumento para explotar el humor, emparentándose directamente con artistas como Beatriz González y Bernardo Salcedo. Lleras desistiría de utilizar la fotografía como “arma política”, sin renunciar por ello a una sutil actitud crítica con que parodiaría el arte, la mojigatería religiosa y las políticas sexuales tradicionales.

Como fotógrafo y artista, Lleras tuvo una carrera bastante corta, que sin embargo resume en buena parte la escena de los años setenta²⁸. En 1973 realiza sus primeros autorretratos,

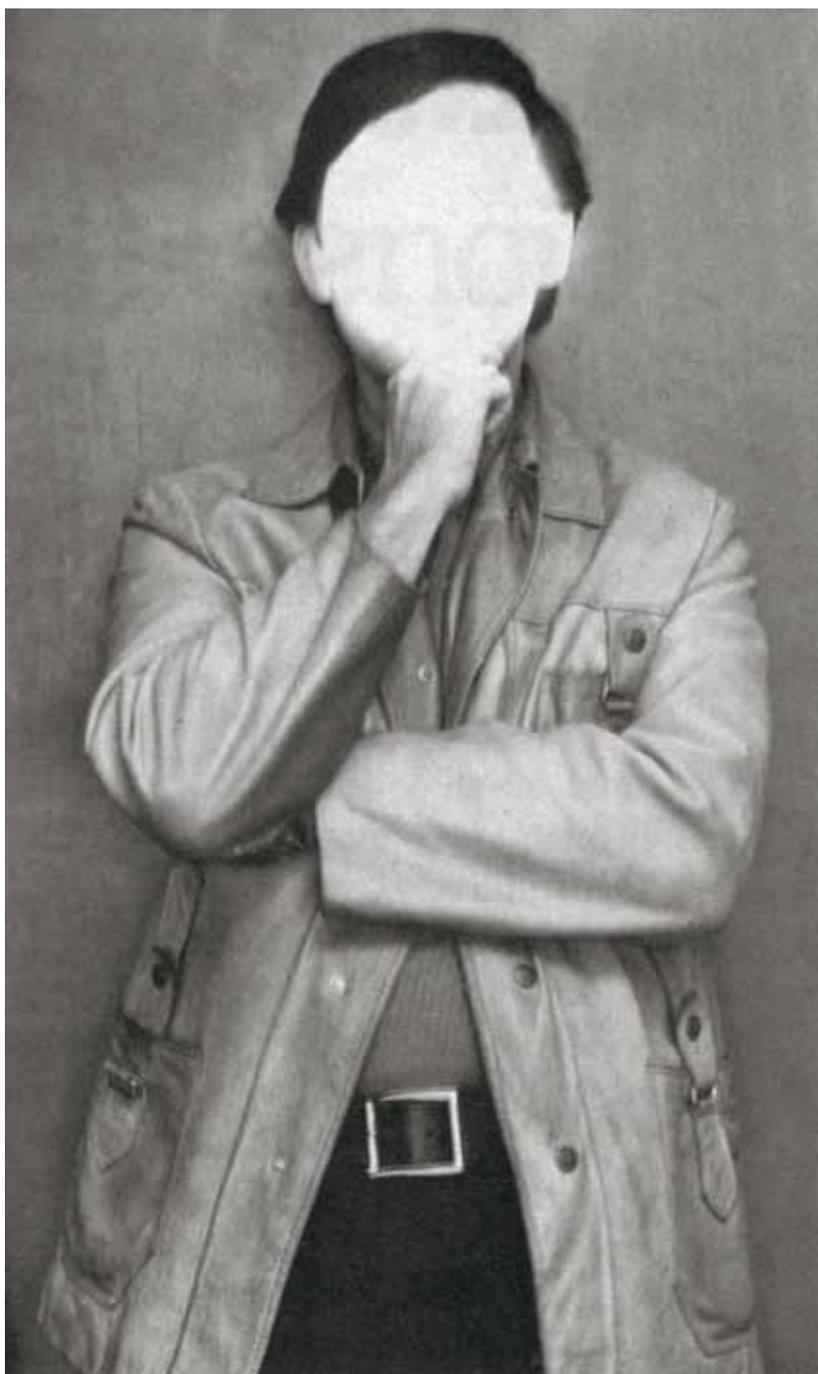
²⁴ Sobre el tema véase mi ensayo “Los malos visten de negro: la obra de Miguel Ángel Rojas y el cine”, en Miguel Ángel Rojas, *Objetivo subjetivo*, Bogotá: Banco de la República, 2007, pp. 37-52.

²⁵ Y no el primer premio, como se ha señalado erróneamente en publicaciones como *50 años del Salón Nacional de Artistas* y la serie de postales titulada *Primeros Premios Salones Nacionales 1940-1998*, editada por la Alcaldía Mayor de Bogotá, el Ministerio de Cultura y el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1998.

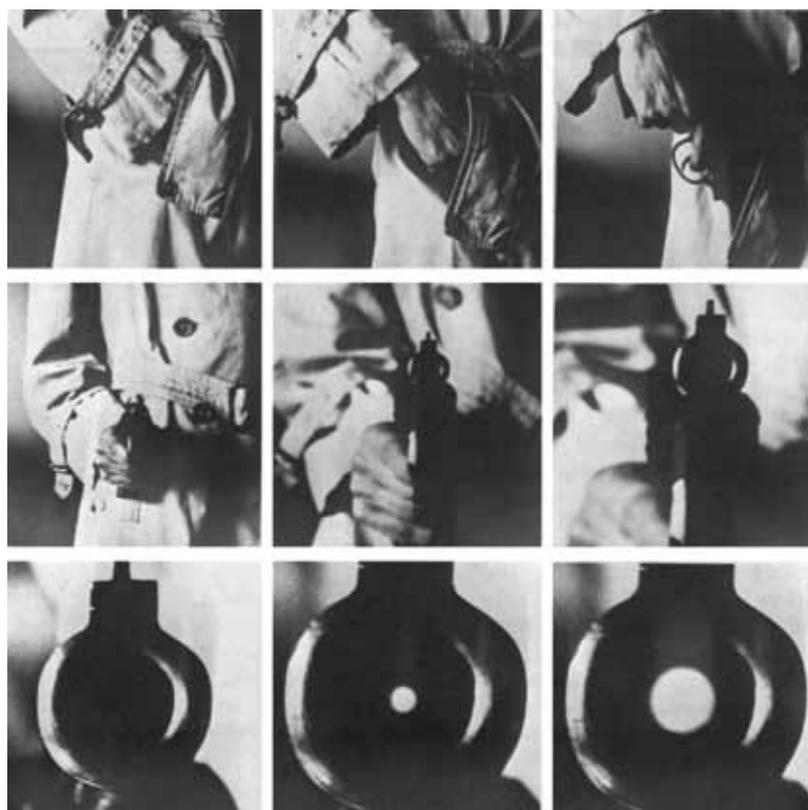
²⁶ Vale la pena mencionar que con esta obra Franco había ganado el Salón Regional de la Zona Suroccidental, uno de los preliminares al Salón Nacional, frente a un grupo de 105 artistas que presentaron 240 obras. El salón, inaugurado el 22 de julio, se realizó en la Universidad del Valle, en Cali. Los otros premios los obtuvieron María de la Paz Jaramillo y Héctor Oviedo (*Arte en Colombia*, Bogotá, año 1, Núm. 2, oct.-dic. 1976, p. 12).

²⁷ Sobre Franco véase también Miguel González, “El fotógrafo Fernell Franco”, *Arte en Colombia*, Núm. 11, dic. 1979, p. 44.

²⁸ Nacido en Bogotá, realizó estudios de Arquitectura y Bellas Artes en la Universidad Nacional de Colombia. En 1972 los abandonó y se dedicó a trabajar de lleno en fotografía. Con su amigo



▲ **AUTORRETRATO DE UN HOMBRE BRILLANTE.** Camilo Lleras, 1973. Fuente: *Arte en Colombia*.



▲ EL REVÓLVER. Camilo Lleras, 1973. Fuente: *Arte en Colombia*.

que serán a la postre lo mejor y lo más prolijo de su producción. En *Autorretrato de un hombre brillante*, homenaje a René Magritte inspirado en el cuadro *El principio del placer* del pintor belga, Lleras posa frontalmente frente a la cámara y, cubriendo en el estudio su rostro con una “colombina” de laboratorio²⁹, logra un efecto por el que él mismo aparece como una mancha luminosa.

En 1974 realiza *Autorretrato tomando un autorretrato*. En ocho de las nueve fotografías que componen la secuencia, Lleras escenifica todo el procedimiento que lo lleva a obtener el autorretrato que presenta en la última imagen de la secuencia. En este caso, y según Ardila, “utiliza un truco de laboratorio que parece extraído de la tira cómica: un rayo de

Jaime Ardila, con quien había hecho varios trabajos y con quien desarrollará buena parte de su obra posterior, empezó a fotografiar obras de arte, oficio que desempeñaban principalmente Antonio Nariño y Hernán Díaz.

²⁹ Jaime Ardila, “Obra fotográfica de Camilo Lleras”, *Arte en Colombia*, Núm. 2, 1976, p. 18.



▲ LA NOCHE AMERICANA, Camilo Lleras en homenaje a François Truffaut, 1973.

luz que sale de la cámara y cubre al sujeto representa al consabido click del disparador. El rayo de luz reemplaza la burbuja de la tira cómica, y evita tener que usar palabras escritas”³⁰.

En 1975 realiza *Autorretrato disfrazado de artista*, nueva secuencia de doce fotografías tomadas desde el mismo lugar, donde, “a medida que va pintando de vinilo blanco una pared, aprovecha una actividad de la vida casera para divertirse con la relación entre el pintor de brocha gorda y el pintor artista”³¹.

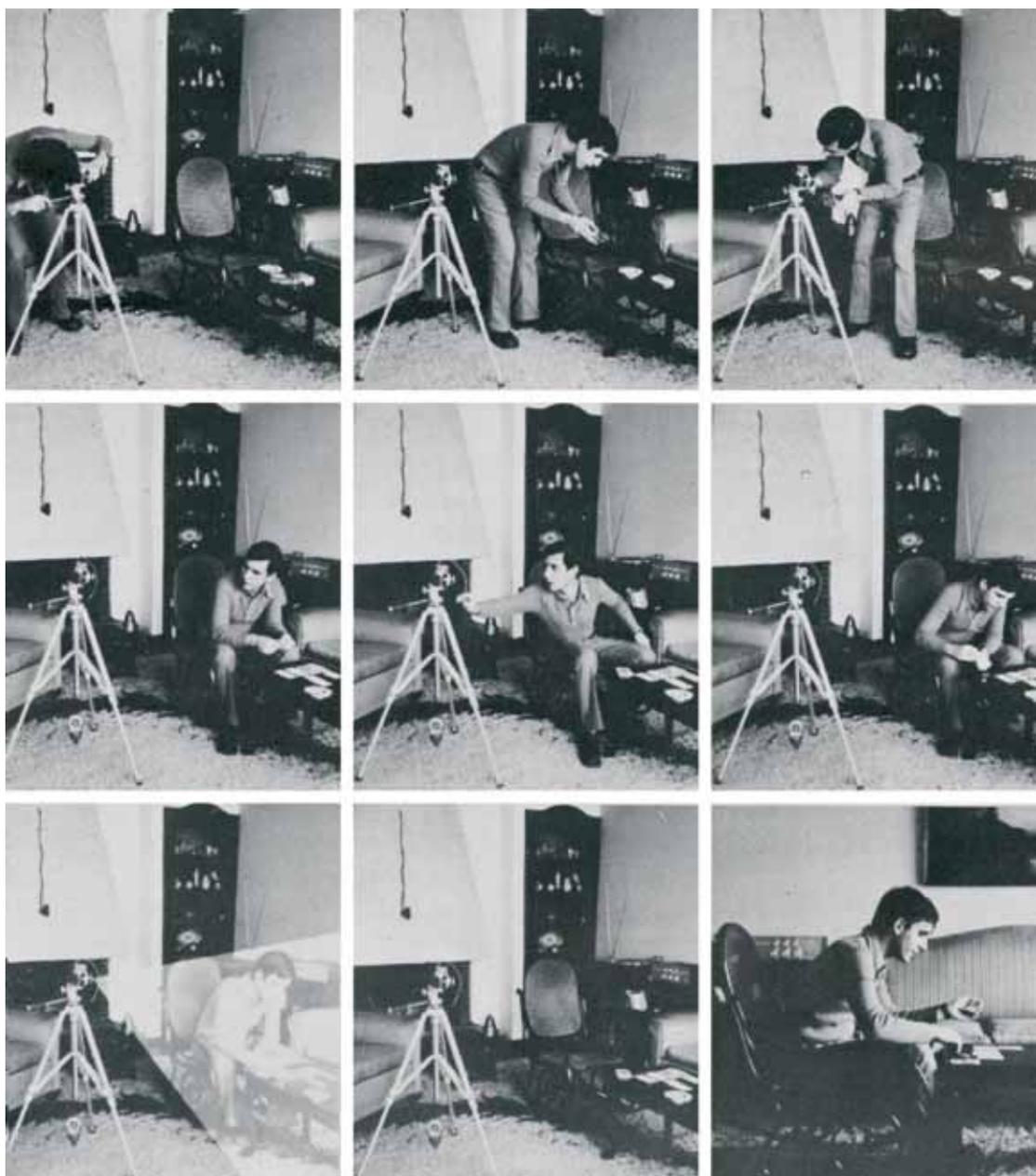
Según Ardila, estos autorretratos

vienen precedidos cronológicamente por tres hechos: el primero, cuando sabe que los profesores del taller de fotografía de Ansel Adams están promoviendo el tema del autorretrato; el segundo, cuando visita la exposición de pintura de Juan Cárdenas en el M.A.M. de Bogotá; y el tercero, cuando ha adquirido experiencia en la técnica de la copia múltiple (por medio de la cual se pueden copiar imágenes de varios negativos en una misma área de papel fotográfico, sin que se noten las uniones entre imágenes).³²

³⁰ Ardila, p. 19.

³¹ P. 19.

³² P. 19.



▲ AUTORRETRATO TOMANDO UN AUTORRETRATO. Camilo Lleras, 1974.

La parodia de los autorretratos de Juan Cárdenas es clara y pretende, según Ardila, más que burlarse del entonces afamado pintor, reflexionar sobre la condición del artista joven

a quien de pronto llevan a que se exhiba como niño prodigio, de pronto a ver en sus obras más de lo que en realidad hay [...]. Ante una situación tal, como ante muchas otras, Camilo presenta obras de buen humor: en vez de enojarse con la situación, rehúsa dejarse ofender por ella y demuestra que, al contrario, le representa motivos de placer; al menos, de placer estético.³³

En 1976, Lleras participa en el Segundo Salón Atenas, que tiene lugar en la sede del Museo de Arte Moderno, y es invitado a exponer su trabajo en el Museo de Bellas Artes de Caracas, en la exposición *El desnudo en fotografía*. En el Salón Atenas presenta *Estudio para un autorretrato de pies a cabeza*³⁴ y *Testigo matinal (Autorretrato)*³⁵, dos polípticos rectangulares que, a manera de secuencia, lo retratan ejecutando diferentes actividades. Es difícil no pensar en el arte conceptual narrativo y en la obra de Duane Michals³⁶. Es probable que Lleras no conociese el trabajo de Michals ni el de muchos artistas fotoconceptualistas y del arte conceptual narrativo activos en este periodo³⁷. Lo interesante es que Lleras reconoce como sus modelos a Man Ray, Moholy-Nagy, Brassai y Warhol, los mismos artistas que inspiraron a los conceptualistas europeos y norteamericanos³⁸.

³³ Ardila, p. 20.

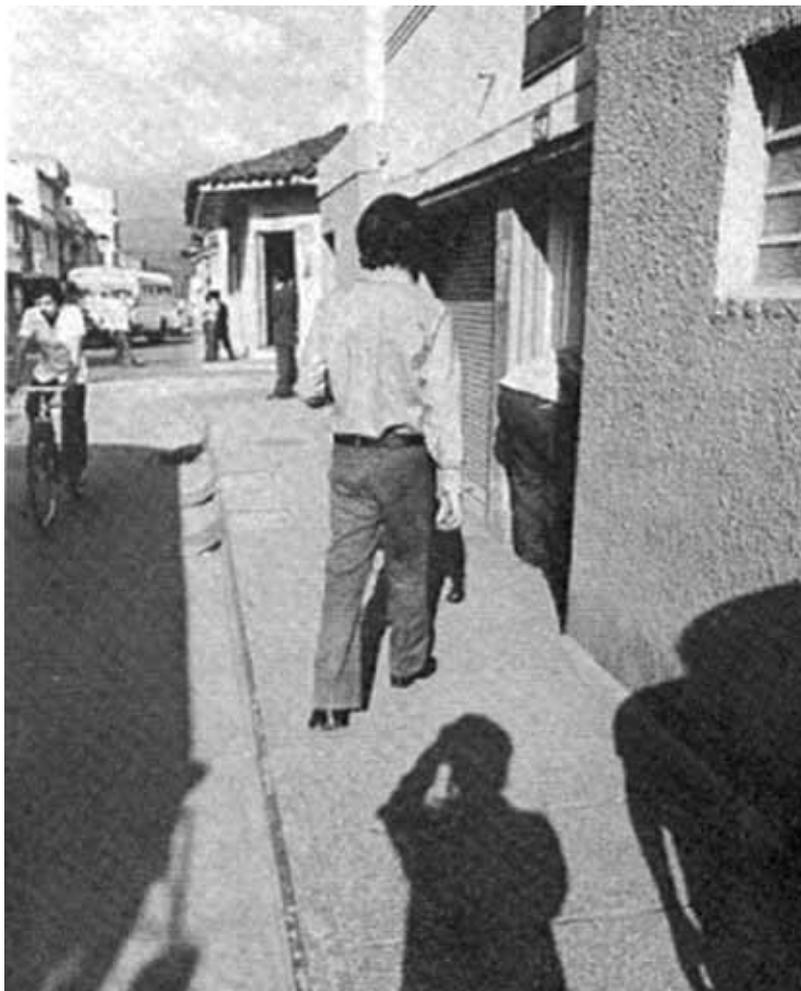
³⁴ *Estudio para un autorretrato de pies a cabeza* está compuesto por doce fotografías de idéntico tamaño que, de izquierda a derecha y de arriba abajo, muestran el cuerpo del artista, literalmente, de pies a cabeza. Al situar la cámara y su propio cuerpo a la misma distancia en todas las tomas, Lleras simula un documento científico en esencia similar a los que obtuvo Eadweard Muybridge noventa años atrás. De nuevo aprovecha las calidades expresivas de la solarización para crear una pieza donde su cuerpo, iridiscente por las sales de bromuro de plata, remeda el canon escultórico de la belleza clásica.

³⁵ En *Testigo matinal (Autorretrato)* utiliza el mismo recurso, trasladándolo al espacio íntimo de su baño para retratarse frente al espejo mientras se seca con una toalla, se aplica desodorante, se viste, se cepilla los dientes, se peina y se marcha, doblemente, por la esquina derecha de la última fotografía y en la imagen del espejo.

³⁶ En 1980, Nohra Haime gestionó una exposición de la obra de Michals en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Michals, amigo de Magritte, de manera muy abierta, con sencillez y generosidad, aceptó realizar la exposición. Con ese motivo, la revista *Fotografía Contemporánea* lanzó su número 4, parcialmente dedicado al fotógrafo norteamericano (“La exposición del año”, *Fotografía Contemporánea*, Núm. 4, p. 17).

³⁷ Si nos guiáramos por la bibliografía publicada en español sobre el arte conceptual, podríamos reconocer que efectivamente en ese periodo era muy difícil para un artista colombiano enterarse de las últimas novedades del arte internacional. *Del arte objetual al arte de concepto, de 1960 a 1974*, de Marchaz Fiz, por ejemplo, sólo se publicaría en 1975, y *Arte y filosofía*, de Gregory Battock, otro de los pocos libros publicados en castellano sobre el tema durante la década, saldría en 1977, editado por Gustavo Gili.

³⁸ Al respecto, Lleras declara: “Me gustaba muchísimo Man Ray. Y Moholy-Nagy, y Warhol, y claro Duchamp, a quien hice un pequeño homenaje. Es una piedra que recogí en un paseo y que me recordó la quijada de Duchamp. Monté la piedra en un pedestal y la llamé *Retrato de Marcel*”.



▲ AUTORRETRATO DE CAMILO LLERAS TOMADO POR JAIME ARDILA.
Camilo Lleras, 1976. Fuente *Re-Vista*.

El mismo año realiza, junto a Ardila, uno de sus mejores trabajos conjuntos, *Autorretrato de Camilo Lleras tomado por Jaime Ardila*. En una calle cualquiera, un hombre se aleja caminando de espaldas al fotógrafo, cuya presencia es revelada por su sombra. Nos encontramos ante una imagen banal, defectuosa, que el fotógrafo ni siquiera ha querido tomar, cediendo la autoría, delegándola en otro.

Duchamp, es un *ready-made*. Creo que yo nunca fui un fotógrafo. [Risas] En los años sesenta quise ser un artista pero nunca quise ser fotógrafo. Yo quería ser respetado en el mundo del arte. [Risas]" (Ardila, p. 20).



▲ OLGA, CATALINA Y YO. Camilo Lleras, 1979. Fuente: *Gaceta de Colcultura*.

Lo que hace realmente interesante este trabajo de Ardila-Lleras son las motivaciones y el contexto específico que los llevaron a realizarlo:

Se cambiaron las reglas de un concurso de arte joven, cuyo límite era para personas de 35 años, a 34 años, porque se quería excluir a Jaime. Yo podía participar, y estaba escogido, entonces hice esa obra que se llama *Autorretrato de Camilo Lleras tomado por Jaime Ardila*. Influenciados por Warhol, no le dábamos mayor importancia al autor de la obra, o a si la obra estaba terminada. Y eso, esas actitudes molestaban bastante.³⁹

La exposición en cuestión era el II Salón de Arte Joven del Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali, llevado a cabo en 1977.

Lleras retoma la actitud iconoclasta, anticlerical y radical que encontramos en la obra de Miguel Ángel Rojas para realizar otro tipo de trabajos:

Hice un estudio de una crucifixión basado en Bernini, donde utilicé a mi amiga Constanza Duque como modelo. La fotografía, un contacto en 6 x 6, mostraba a Constanza en la misma pose de la obra de Bernini, pero por el tamaño de la copia, que era un contacto, y por la ubicación, que yo había colocado muy cerca del suelo, la gente a primera vista no percibía que ese Cristo era una mujer. Lo que yo quería era que la gente se agachara, hiciera una venia a la obra de Camilo

³⁹ Ardila, p. 20.

Lleras y encontrara a Cristo con vagina. Un amigo mío estaba filmando todo esto, la reacción enojada de la gente ante una imagen sacrílega.⁴⁰

“En manos de la Iglesia católica, la pintura se vuelve un anzuelo envenenado. Te atraen con la sensualidad para destruir tu sensualidad”, afirmaría alguna vez Luis Caballero⁴¹, el artista que luchó a brazo partido por el desbarrancamiento del castigador dogma católico en la sociedad colombiana. Pero los tiempos han cambiado, y Lleras afirma en 2005 sobre su *Crucifixión*: “¡Esas cosas ya no tiene sentido hacerlas! Hoy en día se puede hacer cualquier cosa”⁴².

En 1980 expone su trabajo en la Bienal de Venecia, en la muestra colectiva que se programa para la ocasión. Envió una de las últimas series fotográficas que realizará en su corta carrera. La serie, dedicada a fotografiarse a sí mismo y a sus amigos desnudos, como todos sus trabajos, no tiene intención de ir más allá del documento. Ni técnica ni temáticamente quiere el fotógrafo demostrar algo que no sepamos. Los retratos, tomados en habitaciones ordinarias, no se hacen atractivos ni interesantes, excepto por presentar cuerpos desnudos de personas comunes y corrientes. La intención es transgredir la rigidez del código moral, tan exageradamente castigador de la desnudez. Luis Caballero, que dedicó su obra exclusivamente al desnudo, diría que “en Colombia el desnudo no existe. Estamos demasiado frustrados y obnubilados sexualmente para que el desnudo sea promesa de armonía y felicidad. Es violencia y sexo en su estado bruto”⁴³.

Entre los retratados se encuentra Ardila, *Jaime* (1980), sentado en una sencilla cama. Las imágenes más interesantes serán las del retrato de grupo *Olga, Catalina y yo* y *Olga y Catalina*, ambas de 1979. Lleras subvierte totalmente el estereotipo de la foto familiar, habitualmente dedicada a enseñar el rostro de los retratados y, en especial, el de los niños en crecimiento, para reemplazarlo por la tranquila exhibición del desnudo mostrando partes del cuerpo aún hoy bastante problemáticas.

En los años ochenta, y después de algunas investigaciones sobre la historia del arte y la fotografía realizadas en conjunto con Ardila, Lleras decide retirarse de las actividades artísticas y la investigación estética.

Cables y boquerones

En 1977, Jorge Ortiz aparece en el panorama nacional con una fotografía de pequeño formato, *Sin título*, en que se muestran detalles de una red de distribución de energía eléctrica de alto voltaje en Medellín.

⁴⁰ Ardila, p. 20.

⁴¹ Tomado del folleto *Caballero y el erotismo*, en <www.colarte.com/colarte/cons pintores.asp?idartista=17> (consultado en marzo de 2005).

⁴² En entrevista con el autor, enero de 2005.

⁴³ *Caballero y el erotismo*.

Un año después realiza series fotográficas en blanco y negro sobre papel, escogiendo los postes de distribución eléctrica y sus cables, en que mantiene un rigor de registro: fondos neutros dados por el cielo plomizo de Medellín, los mismos tema, enfoque y distancia en cada toma y la consiguiente organización serial de su presentación, haciendo un registro de arqueología urbana muy similar al de los esposos Bernd e Hilda Becher, y fuertes contrastes creados por las líneas negras sobre el fondo blanco, aparente abstracción que simula dibujos geométricos o pentagramas.

En el Salón Atenas de 1978, Ortiz presentó dos polípticos del grupo de *Cables*. Cada uno constaba de doce fotografías y constituía variaciones de dos motivos diferentes. En una de las series se presentaban fotografías de postes de luz que, situados en el centro de la composición, creaban un interesante juego de tensiones visuales, donde los cables entraban y salían de cada imagen en líneas rectas y diagonales extremas. En el segundo políptico presentaba segmentos de los cables contra el cielo, tomando como motivo las juntas, los soportes y los puntos de enlace y de distribución de corriente de los mismos. Las imágenes remiten inmediatamente al constructivismo ruso, a los dibujos y pinturas del primer Ramírez Villamizar y, obviamente, al trabajo de los Becher y a sus topologías de la arquitectura industrial alemana⁴⁴.

Alberto Sierra, el principal crítico de arte de Medellín, reseñó su trabajo en el artículo “El arte en Medellín”, publicado en el segundo número de *Revista del Arte y la Arquitectura en Colombia*⁴⁵, afirmando que Ortiz “extrae fragmentos de imágenes producidas por el deterioro tecnológico urbano. Su excesivo cuidado compositivo disloca la consideración de la fotografía en sí y remite a apreciaciones equívocas de lenguaje: la utiliza como medio y no como fin primordial, como si Ortiz dibujara con la fotografía”⁴⁶.

Sierra emparenta el trabajo de Ortiz con el de los dibujantes fototranshiperrealistas de Medellín Luis Alfonso Ramírez y Raúl Restrepo. A nuestro juicio, el trabajo constructivista de Ortiz, como el del también fotógrafo Luis Fernando Valencia, se relaciona igualmente con el de escultores abstractos de su misma generación como John Castles, Germán Botero, Alberto Uribe y Ronny Vayda, a los que José Hernán Aguilar llamaría *L'École de Medellín*⁴⁷. El registro de procesos temporales y las consideraciones acerca de los condicionamientos culturales hacia el paisaje y la naturaleza son comunes, y no es exagerado señalar el trabajo

⁴⁴ Véase Klaus Honnef, “O desafio da televisão”, *Arte do Século XX*, vol. II, p. 671.

⁴⁵ *Revista del Arte y la Arquitectura en Colombia*, año 1, Núm. 2, 1978, pp. 32-38.

⁴⁶ *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, p. 32.

⁴⁷ Estos escultores continuaron la tradición abstracta nacional inaugurada por Negret y Ramírez Villamizar, añadiéndole experiencias provenientes del minimalismo, el arte procesual y el *land art* y utilizando el vidrio, el hierro y materiales de bajo costo y poco aprecio en la tradición clásica de la escultura, para realizar obras que describen sensaciones, meditaciones y emociones sobre la vida en el mundo posindustrial similares a las que Ortiz trata.



▲ CABLES. Jorge Ortiz, 1979. Fuente: *Re-Vista*.

del fotógrafo como el equivalente, en papel y bromuro de plata, de la obra de estos escultores. En 1979, Ortiz realiza una nueva serie de fotografías donde el cableado eléctrico contra el cielo parcialmente nublado se hace protagonista. *Cables* (1979) y *Sin título (El Retiro, Antioquia)* hacen parte de esta serie y fueron obtenidas utilizando una cámara de formato 6 x 6, con un lente de 80 mm y una película ASA 100⁴⁸.

Entre 1979 y 1980, Ortiz realizará *Boquerón*, registros de exacta sincronía —de enfoque, de encuadre, de tipo de película— donde el motivo pasa a ser exclusivamente el cielo y las nubes, registrados a intervalos de cinco minutos, lo que documenta visualmente el paso del tiempo, perceptible apenas por el movimiento de las nubes, que “entran, se transforman y salen de un encuadre estático, dejando a veces visible sólo el espacio y el muro oscurecidos por filtros y separados entonces por una línea de luz apenas perceptible”⁴⁹.

En 1981, John Stringer, director de Artes Visuales del Center for Interamerican Relations, reseñó de la siguiente manera la participación de Ortiz en la exposición *3 Latinoamericanos en NY*:

El terreno y la altura impactan inmediatamente a cualquier visitante que se adentre en las montañas colombianas. El cielo posee una agresiva presencia y las nubes realizan un juego infinito de

⁴⁸ *Fotofolio paisaje colombiano, 14 fotografías*, Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1979.

⁴⁹ Eduardo Serrano, “Fotografía y video”, en *Cien años de arte colombiano. 1886-1986*, en <www.villegaseditores.com/loslibros/9589084060/10-4.html> (consultado en junio de 2005).



▲ **EL RETIRO.** Jorge Ortiz, 1977. Fuente: *Fotofolio Paisaje colombiano*, MAM.

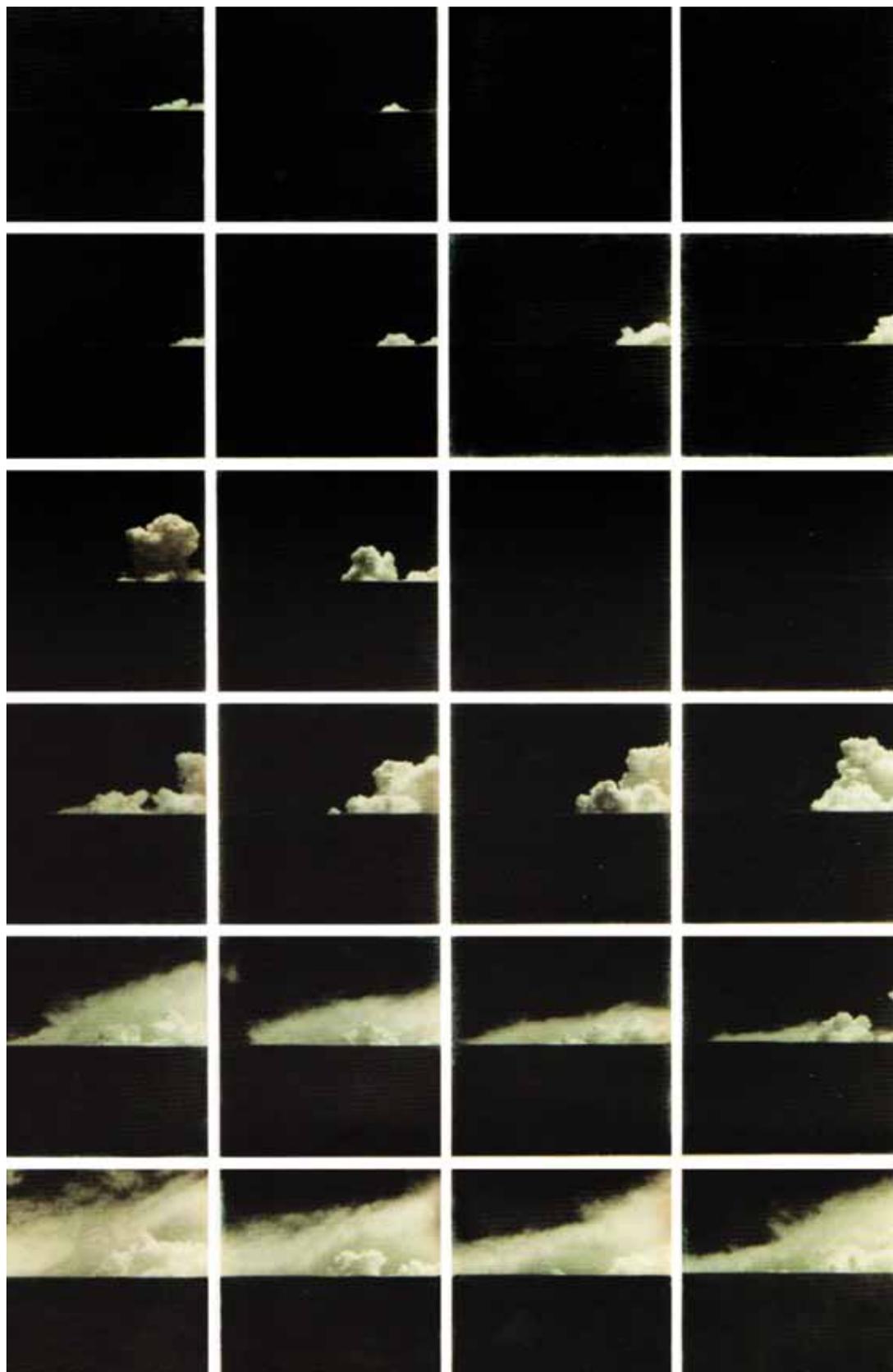
configuraciones dramáticas: por ello es apenas lógico pensar que este tema específico tenga una fuerte influencia en las tradiciones artísticas locales. Resulta sorprendente encontrar que no es así, y que uno de los pocos artistas conocedores de este distintivo fenómeno de los Andes está en realidad orientado conceptualmente y que su trabajo está lejos de los requerimientos pictóricos aceptados por la fotografía del paisaje.⁵⁰

Seguramente Stringer desconocía el trabajo de los paisajistas de inicios del siglo xx, que lograron algunas de las más notables interpretaciones pictóricas de la luz de los trópicos de la América equinoccial; pero su manera de ver la obra de Ortiz es válida⁵¹.

La última participación de Ortiz en los acontecimientos que cierran la década de 1970 ocurre simultáneamente en la IV Bienal de Medellín y en el Primer Coloquio de Arte No. Objetual, también en Medellín, en el mismo 1981. Lo hace realizando una acción plás-

⁵⁰ John Stringer, “Reseñas: 3 Latinoamericanos en NY”, *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, vol. 2, Núm. 6, 1981, p. 59.

⁵¹ Stringer continúa así: “Desde 1979, Ortiz ha adoptado una severa aproximación programática y todas sus fotografías se han reducido a la misma composición elemental. Una división horizontal rompe la imagen cuadrada en dos partes iguales: la más baja es una pared, la más alta el cielo. Las fotografías han sido tomadas cerca de Medellín, en Boquerón (...) y con intervalos de 5 minutos registran cambios celestes. Ortiz trabaja solo aquellos días cuando siente que las condiciones de las nubes habrán de interesarle y cada serie de imágenes está limitada por el número de exposiciones disponibles en el rollo; además de las fotografías Ortiz realiza un pequeño registro manual de cada configuración al ser fotografiada, documentando tanto el tiempo como el lugar” (p. 59).



◀ **BÓQUERON.** Jorge Ortiz, 1980.

Fuente: *Historia de la fotografía en Colombia 1950-2000*.

tica o *performance* de treinta minutos de duración en que, de una manera casi didáctica, reescenifica y expone los procesos que lo llevaron a obras como *Boquerón*. En palabras de José Hernán Aguilar, el fotógrafo utilizó “polaroides y papel fotográfico sensibilizado que se expuso a la luz del día mostrando los cambios tonales ante el público reunido fuera del museo. Dentro del mismo, Ortiz apuntó la cámara hacia la pared y luego fue colocando las impresiones sobre la misma pared, un comentario escueto sobre la relación sujeto-objeto y su identificación como tema”⁵².

Luis Fernando Valencia

Luis Fernando Valencia tendrá un papel más activo que Jorge Ortiz en la escena artística de la capital de Antioquia. Aparte de fotógrafo, era crítico de arte y colaborador de los diarios *El Colombiano* de Medellín y *El Pueblo* de Cali y de la *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina* y del *Boletín del Museo de Arte Moderno de Bogotá*, lo que complementaba con su trabajo como profesor de las universidades Nacional y Bolivariana. Como crítico de arte, reseñista y columnista, intentó promover a escultores como Ronny Vayda, con quien compartía afinidades como artista⁵³; fue jurado de eventos como el Premio León Dobrzinsky⁵⁴ y realizó algunos textos sobre fotografía, entre ellos *La fotografía de Carlos Caicedo*, publicado en el catálogo de la exposición que el Museo de Arte Moderno de Bogotá le dedicó a este reportero gráfico en 1976⁵⁵.

En 1974, Valencia ejecuta una de sus primeras obras, el políptico de seis fotografías *Reseña de rutina*, autorretratos en *photoboot*, similares a los que habían realizado Francis Bacon y Andy Warhol y los primeros de este tipo en Colombia⁵⁶. En 1976, en *Colina*, políptico de diez fotografías en blanco y negro, muestra diferentes tomas de un mismo accidente topográfico⁵⁷. En 1977 produce *Paisaje con nubes*, obra casi idéntica a *Boquerón* de Ortiz. Valencia presenta dos copias de dos paisajes diferentes cuyo motivo principal, en ambos casos, son

⁵² José Hernán Aguilar, “El lujo de Medellín”, *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, vol. 2, Núm. 7, 1981, pp. 51-56.

⁵³ Luis Fernando Valencia, “La escultura de Ronny Vayda”, *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, pp. 18-20.

⁵⁴ Véase *Boletín del Museo de Arte Moderno de Bogotá*, oct.-nov.-dic. 1978, p. 19.

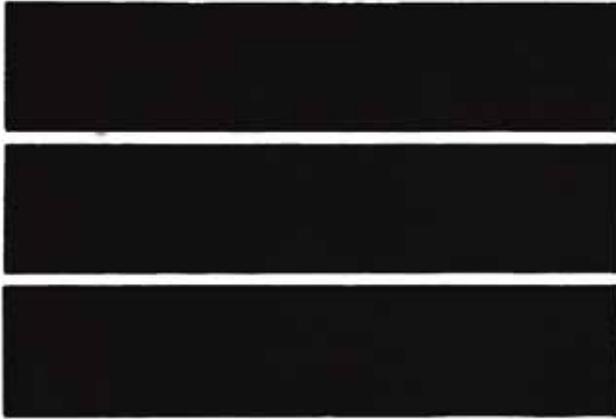
⁵⁵ Véase *Carlos Caicedo* (catálogo de la exposición), Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1976.

⁵⁶ El políptico, parte de su serie *Lo cotidiano*, fue presentado en la exposición *Se acabó el rollo?* en el Museo Nacional de Bogotá, en el segundo semestre de 2005.

⁵⁷ Véase *Boletín del Museo de Arte Moderno de Bogotá*, oct.-nov.-dic. 1977, p. 29.



▲ COLOMBIA TV. Luis Fernando Valencia, 1977. Fuente: *Re-Vista*.



▲ PAISAJE. Luis Fernando Valencia, 1979. Fuente: *Fotofolio*.

las nubes. En 1978 realiza *Colombia TV*, grupo de secuencias donde fotografía a diferentes presentadores de televisión, registrando una teatralidad que la fotografía muda en blanco y negro amplifica. El mismo año empieza a trabajar como fotógrafo de obras de arte para la ya mencionada *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*.

En 1979, con *Paisaje*, Valencia les hace un guiño tanto a Ortiz como a la fría abstracción de Fanny Sanín, Omar Rayo y, probablemente, Carlos Rojas. *Paisaje* es un fotograma compuesto por tres sencillos bloques logrados mediante la exposición hasta el velado de tres áreas del papel fotográfico que contrastan con el blanco iluminado de la copia, imagen que contradice la expectativa que genera el título. La obra adquiere interés si tenemos en cuenta que con ella Valencia participó en el *Fotofolio paisaje colombiano, 14 fotografías*, editado por el Museo de Arte Moderno de Bogotá y donde participaban fotógrafos con un trabajo no conceptual de paisaje fotográfico, como Nereo, Abdú Eljaiek, Hernán Díaz, Rafael Moure, Óscar Monsalve y Trujillo-Dávila⁵⁸.

Serán los trabajos realizados en los albores de la década de 1980, presentados en la exposición *Un arte para los años 80*, organizada por Álvaro Barrios⁵⁹, y su muestra individual en la Galería La Oficina, de Medellín, en mayo de 1981, los que darán proyección a su obra. Valencia realiza, sobre papel mural, impresiones de su propio cuerpo cubierto de revelador,

⁵⁸ *Fotofolio paisaje colombiano*

⁵⁹ Véase Álvaro Barrios, “Un arte para los años ochentas”, *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, vol. 2, Núm. 5, 1980, pp. 42-45.

presentando “una simbiosis del papel y de la carne” en “una especie de desfaseamiento de la acción física en el coito”⁶⁰.

En la reseña que dedicó a la exposición en la Galería La Oficina, el crítico José Hernán Aguilar señala que Valencia persistía “en su idea de crear una visión que no se relacione con las ideas populares sobre la fotografía (pensada como documento o interpretación pasiva de la realidad exterior) sino que se convierta en una experiencia real y viva”. Aguilar, quien testificó atentamente el desarrollo del arte y la fotografía colombiana de este periodo, llegaría a afirmar que, en estos trabajos de Valencia, “por primera vez la fotografía se constituye en una directa acción sensual pero conservando su integridad como medio expresivo”⁶¹.

No se equivocaba Aguilar al reconocer el carácter pionero de la obra de Valencia en el arte del país. De hecho, los únicos precedentes de la presencia directa del cuerpo en el terreno del arte fotográfico eran los ya mencionados Rojas y Lleras, pero ninguno de ellos, como bien apunta el crítico, había llegado a un grado tal de experimentación con la química fotográfica⁶².

Zócalos

En 1980, en el XXVIII Salón Nacional de Artistas, Beatriz Jaramillo recibe el primer premio por *Zócalos*, una investigación fotográfica consistente en 58 transparencias seriadas sobre los diseños de fachadas de la arquitectura popular de Antioquia. El premio otorgado a *Zócalos* cierra el periodo de interés por el arte-documento y el fotoconceptualismo en Colombia. *Zócalos* será, por mucho tiempo, la última obra fotográfica premiada en el más importante acontecimiento del arte colombiano, pues solo en el último año de la siguiente década (1989) otro artista será reconocido en el salón con una obra fotográfica, cuando Miguel Ángel Rojas sea premiado por sus revelados parciales *Cupido equivocado* y *Felicidad perdida*.

Zócalos es una obra de la misma vena que *Interiores* e *Inquilinatos* de Franco y Muñoz, *Grano* de Rojas y *Ensayo de camuflaje a escala* de Monsalve, un homenaje a la arquitectura popular urbana y rural. Según Aguilar,

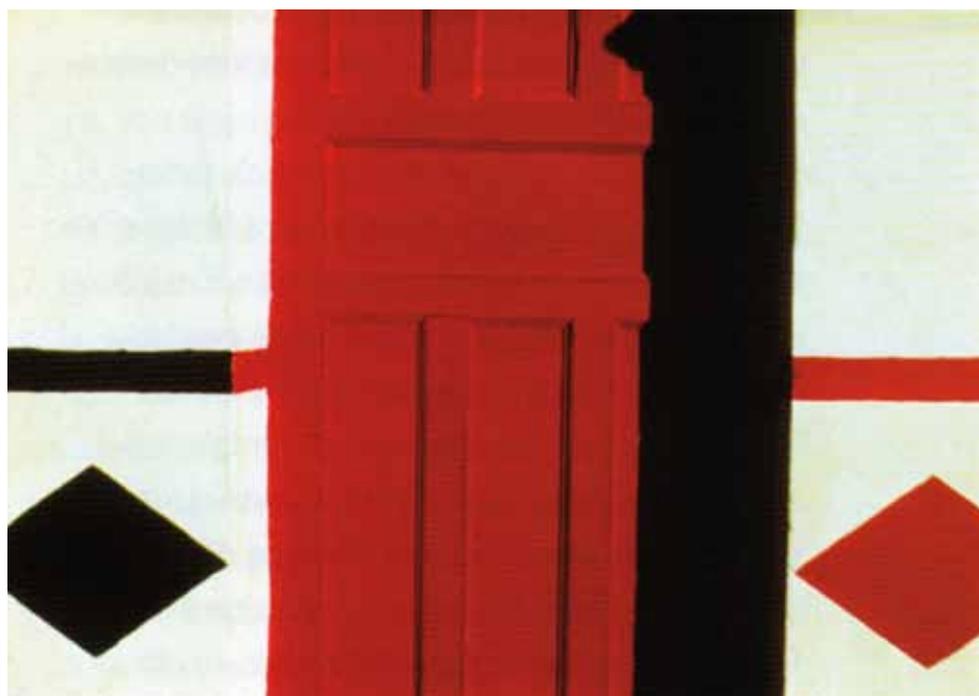
en una sensitiva e inteligente puesta en escena, Jaramillo retiene elementos arquitectónicos del pueblito para mostrar actitudes formales populares: paredes, puertas, ventanas y relieves pintados en colores planos y brillantes. Con predominio del rojo, azul, negro y blanco. Lo atractivo del trabajo de Jaramillo es su actitud: una curiosidad de visitante de pueblos dormidos. (Esta actitud es sintomática de mucho arte colombiano, especialmente en los artistas surgidos a mediados de los sesentas: Santiago Cárdenas, Beatriz González, Álvaro Barrios y Juan Camilo Uribe. Lo que Jaramillo hace es continuar una tradición colombiana pero con intenciones investigativas casi sociológicas.)⁶³

⁶⁰ José Hernán Aguilar, en *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, vol. 2, Núm. 7, p. 56.

⁶¹ P. 56.

⁶² Véase también Serrano, “Fotografía y video”.

⁶³ José Hernán Aguilar, “Salón Atenas vs. Salón Nacional”, *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, vol. 2, Núm. 6, 1981, p. 17.



▲ ZÓCALOS. Beatriz Jaramillo, 1980. Fuente: *Historia de la fotografía en Colombia 1950-2000*.

Resulta interesante observar el análisis de Aguilar, en que relaciona la obra de Jaramillo con la de artistas plásticos mas no con el trabajo de fotógrafos como Fabio Serrano, Nereo López y Abdú Eljaiek, otros visitantes de pueblos dormidos.

Aguilar detecta aquí la presencia de lo que años después Néstor García Canclini denominaría “intertextualidad transclasista”, el esfuerzo consciente que ciertos artistas latinoamericanos empezaron a realizar a partir de los años sesenta para integrar a sus creaciones la riqueza de sus tradiciones populares, urbanas y rurales, que se encontraban enmudecidas, silenciadas e ignoradas:

El punto de vista de Jaramillo es entonces popular, y más, si no se adentra en los espacios privados y solo se reduce al espacio de la plaza. Pero este espacio exterior trasciende su condición arquitectónica-visual para convertirse en un discurso sobre cultura popular; para esto, nada mejor que la diapositiva —un medio enteramente visual— para atestiguar tal transformación; sin embargo, el discurso de Jaramillo no es demagógico. Su serie es asimétrica, fresca y poderosa como el lenguaje popular que la inspiró. El resultado es doblemente satisfactorio; un texto popular introducido en el contexto del arte (museo) para contrastar brillantemente dos culturas colombianas.⁶⁴

⁶⁴ Aguilar, “Salón Atenas vs. Salón Nacional”.

Jaramillo editó cinco serigrafías de sus zócalos, en diferentes colores, de las cuales sacó una edición de cien copias que regaló el día de la inauguración del salón “a aquellos que se enteraron, en un último y efímero esfuerzo de Jaramillo por popularizar lo popular”.

Aparte de los elogiosos comentarios de Aguilar, la recepción de la obra por parte de la crítica fue poco menos que clamorosa. Galaor Carbonell: “El conjunto de diapositivas de Beatriz Jaramillo con el tema de los zócalos de colores es hermoso. Buen ojo, buen gusto y buena sensibilidad se vislumbran en esta selección de diseños populares, en los que sobresalen los patrones de una geometría elemental, enriquecidos por los mas bellos y vibrantes tonos”.

Habría que acotar que *Zócalos* debe gran parte de su éxito a las investigaciones sobre arquitectura popular que desde años atrás venían realizando los arquitectos-fotógrafos Alberto Saldarriaga, Lorenzo Fonseca y Sergio Trujillo Jaramillo y al hecho de ser un tema recurrente en el arte colombiano del periodo, como lo prueban las pinturas de fachadas de Cecilia Delgado —“puertas, ventanas, techos, balaustradas y diversos detalles decorativos de diversas casas del barrio La Candelaria de Bogotá”—, las obras de los dibujantes Luis Alfonso Ramírez y Raúl Restrepo, de Medellín, y Éver Astudillo, Óscar Muñoz y el ya mencionado Fernell Franco, de Cali.

La letra con sangre entra

Para fines de la década, cuando el conceptualismo empezaba a practicarse de una manera más abierta, diversos artistas utilizaron la fotografía para registrar sus instalaciones, *performances* y obras efímeras. Inginio Caro realizaba un trabajo que consistía mayormente en la fabricación de figuras (velas) de cera “según el proceso académico del modelado, vaciado, etc., cuyas mechas enciende, [de suerte que,] luego que el fuego las consume, [queda] solo el documento fotográfico y un informe material derretido”. *Viacrucis*, presentado en el Salón Atenas de 1979, era un políptico de quince fotografías en blanco y negro donde se documentaba el derretimiento de un Cristo crucificado. Al virar las copias al sepia de forma irregular, Caro subrayaba la destrucción del material.

Eduardo Hernández presentará, en el mismo Salón Atenas, *La letra con sangre entra*, donde dibuja sobre papel, con su propia sangre, dicho refrán, en la caligrafía con que se obligaba a aprender a escribir a los niños. Hernández fotografía el proceso de creación desde su visita al centro médico donde se le extrae la sangre hasta la finalización física de la obra.

Un tercer artista conceptual oriundo del Caribe, como Caro y Hernández, es Fernando Cepeda, quien registrará mediante 48 fotografías, en *Trampa* (1980), el encierro voluntario, por 48 horas, en una celda colocada en el Museo de Arte Moderno, de su amigo Álvaro Herazo, durante el Salón Atenas de 1980. La obra hacía clara referencia al robo de las armas del Cantón Norte, realizado por el M-19, y a la consecuente oleada de torturas que desencadenó el ejército para dismantelar esta organización. Hay que señalar que Cepeda mismo no pudo realizar la *performance* por estar fuera de Bogotá y se la encargó a Herazo.



▲ INTERVENCIONES EN EL I ENCUENTRO DE ARTE NO-OBJETUAL DE MEDELLÍN.
Adolfo Bernal, 1980. Fuente: *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*.

Otros trabajos, como las impresiones tipográficas de Adolfo Bernal, idénticas a las que la publicidad popular pega en los muros de la ciudad, necesitaron el soporte fotográfico como prueba y registro.

Ancore a cet astre

No puede terminar de escribirse una breve historia de la relación entre arte y fotografía en Colombia sin mencionar a Álvaro Barrios, el segundo artista conceptual que aparece en Colombia, después de Bernardo Salcedo.

En los últimos años de la década, Barrios entra en un periodo de investigación casi obsesiva sobre Marcel Duchamp y se dedica a seguir e imitar a su ídolo. *Sueños con Marcel Duchamp* son tarjetas postales con obras del artista francés, donde Barrios escribía sus sueños —motivado por uno en que Duchamp lo invitaba a seguirlo—. Posteriormente recreó el *Gran vidrio* y realizó las dos obras fotográficas por las que decidimos incluirlo en este inventario. *Álvaro Barrios como Marcel Duchamp como Rose Selavy* es un autorretrato donde el artista caribeño imita esa conocida imagen del padre del conceptualismo travistiéndose e imitando con fidelidad el original.

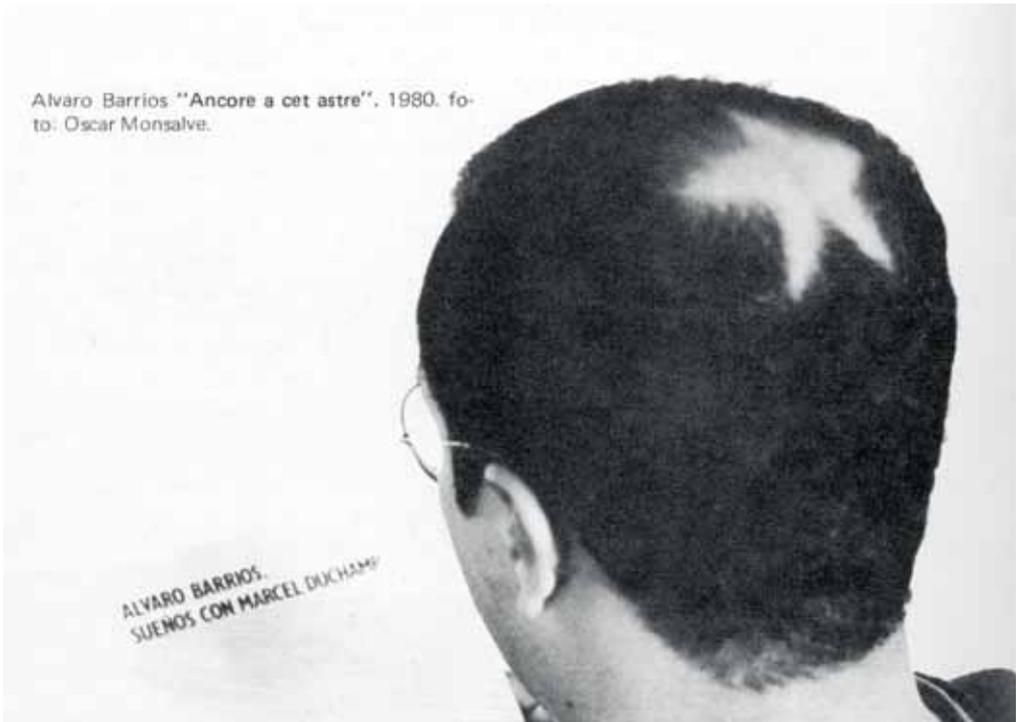
El mismo año (1980), en *Ancore a cet astre*, se hace una tonsura idéntica a la de Duchamp, en forma de estrella, y es fotografiado por Óscar Monsalve, quien realiza la gráfica



▲ TRAMPA, Álvaro Herazo, 1980. Fuente: *Re-Vista*.



▲ ÁLVARO BARRIOS COMO MARCEL DUCHAMP COMO ROSE SELAVY, 1980.
Fuente: *Historia de la fotografía en Colombia 1950-2000*.



▲ **ANCORE A CET ASTRE**, Álvaro Barrios y Óscar Monsalve, 1980. Fuente: *Arte en Colombia*.

desde una distancia casi igual a la que utilizó Man Ray cuando fotografió al artista francés. Sin saberlo, con su exposición *Un arte para arte para los años ochenta*, Álvaro Barrios cierra el periodo dorado del conceptualismo colombiano, cruzado y contaminado por las experiencias internacionales y cuyo transcurso registró, de manera limitada, la fotografía.

Como ya se ha mencionado, la década siguiente tomó un cariz radicalmente distinto, pues se ocupó de la pintura y las particulares mitologías personales y ficciones historicistas del neoexpresionismo.

La historia del fotoconceptualismo en Colombia no puede verse como ajena al desarrollo del Salón Atenas y de acontecimientos claves como el Salón Nacional de Artistas y el Encuentro de Arte No-Objetual. Evidentemente es producto del apoyo institucional al arte joven del momento, de la valoración de la fotografía como lenguaje y medio de expresión y de su popularización en la sociedad colombiana.

La muy corta lista de artistas que practicaron un conceptualismo fotográfico —Miguel Ángel Rojas, Camilo Lleras, Jaime Ardila, Beatriz Jaramillo, Jorge Ortiz, Luis Fernando Valencia, Fernando Cepeda, Inginio Caro, Álvaro Barrios y Eduardo Hernández— se sincroniza de una manera directa, aunque en apariencia distante, con los grandes temas de la pintura de la década: el paisaje, el retrato y el gusto y el color populares.

La brevedad de su desarrollo, su evolución hacia el registro de acciones corporales y su rápida desaparición en la década siguiente, dominada por los ya mencionados neoexpresionismos —no exclusivamente figurativos—, hacen de esta corriente una expresión insular. La irreverencia, las reflexiones sobre el paso del tiempo y la presencia humana denotan una actitud generacional que canibaliza abiertamente las influencias internacionales, la gramática del arte y el creciente interés por lo propio. El fotoconceptualismo colombiano, menos político que el arte comprometido continental del momento y menos cerebral que sus versiones euronorteamericanas, tuvo en Colombia un carácter intimista y reflexivo, humorístico y teñido de una actitud fresca y espontánea hacia la fotografía, como facturada por un visitante de pueblos dormidos. Es necesario resaltar de nuevo que este corto ensayo apenas ha intentado nombrar a los artistas más visibles y algunas de sus obras más representativas, sacrificando el análisis individual de unos y otros para ofrecer una visión panorámica, un mapa que permita situar los acontecimientos, las ideas, las imágenes, las formas y los textos esenciales. Este es apenas uno de los posibles puntos de partida para conocer nuestra propia versión del arte conceptual, del arte como idea y de la idea como fotografía.