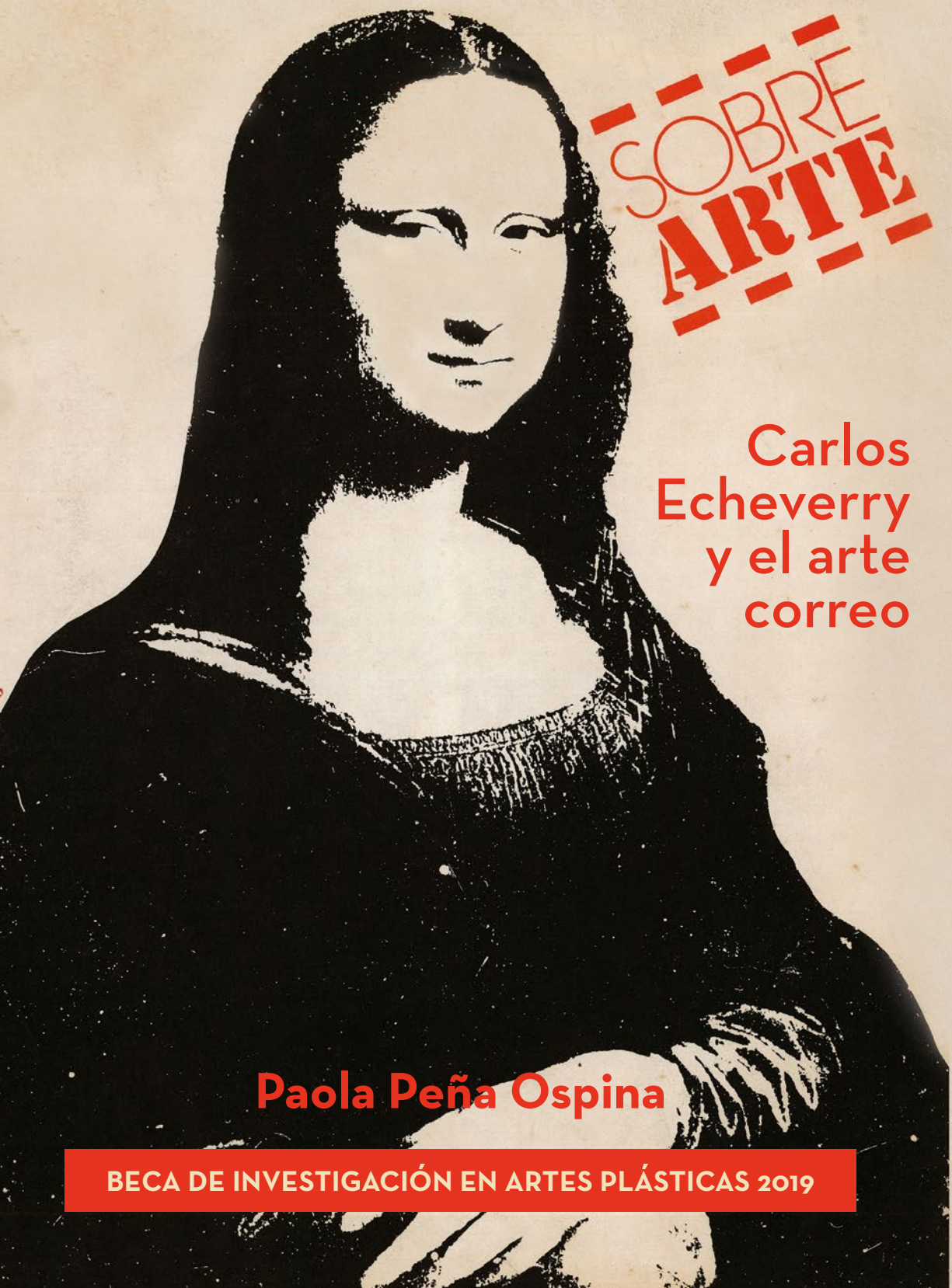


SOBRE ARTE

Carlos Echeverry y el arte correo

Paola Peña Ospina

BECA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES PLÁSTICAS 2019

DE COLOMBIA
LLEGA UN
SOBRE CARGADO
DE: **américa en papel**

CARLOS ECHEVERRY
A.A. 11001 MEDELLIN COLOMBIA

eugenio dittborn LUGAR COMUN

Texto visible y
Texto legible

Sobre Arte: Carlos Echeverry y el arte correo

Beca de Investigación en Artes Plásticas 2019

Alcaldía Mayor de Bogotá

Claudia Nayibe López Hernández
Alcaldesa Mayor de Bogotá

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte

Nicolás Montero Domínguez
Secretario de Cultura, Recreación y Deporte

Instituto Distrital de las Artes-Idartes

Catalina Valencia Tobón
Directora General

Paula Villegas Hincapié
Subdirectora de las Artes

Mauricio Galeano Vargas
Subdirector de Equipamientos Culturales

Leyla Castillo Ballén
Subdirectora de Formación Artística

Adriana Cruz Rivera
Subdirectora Administrativa y Financiera

Gerencia de Artes Plásticas

Catalina Rodríguez
Gerente

Ana María Reyes
Diana Andrea Camacho
Diego Andrés Camargo
Ivonn Revelo
Jasmín Torres
Jennifer Andrea Rocha
José Luis Hoyos
María Clara Arias
María Elvira Ardila
Rubiela Pilar Luengas
Sandra Valencia
Equipo Gerencia de Artes Plásticas

Oficina Asesora de Comunicaciones
Angela María Canizalez Herrera
Asesora de Comunicaciones

María Barbarita Gómez Rincón
Coordinación editorial

María Barbarita Gómez Rincón
Alejandra Muñoz
Corrección de estilo

Cortesía de Carlos Echeverry
Fotografía de carátula

Mónica Loaiza Reina
Diseño

PIXELAR SAS
Impresión

Abril de 2021
ISBN impreso: 978-958-5595-65-1
ISBN pdf: 978-958-5595-66-8

Idartes
Carrera 8 # 15-46 Bogotá, D.C., Colombia
(57-1) 379 5750
contactenos@idartes.gov.co
www.idartes.gov.co
http://galeriasantafe.gov.co/

Paola Peña Ospina

Sobre Arte: Carlos Echeverry y el arte correo

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.
INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES IDARTES
BOGOTÁ


MAIL ART • CARLOS ECHEVERRY • A.A. 11001 • MEDELLIN
COLOMBIA

Contenido


COLOMBIA • MAIL ART • CARLOS ECHEVERRY • A.A. 11001 • MEDELLIN

SOBRE ARTE: CARLOS ECHEVERRY Y EL ARTE CORREO

Beca de Investigación en Artes Plásticas 2019

Sobre Arte: Carlos Echeverry y el arte correo, de Paola Peña Ospina, es la tercera publicación de la colección Beca de Investigación en Artes, de la Gerencia de Artes Plásticas, del Instituto Distrital de las Artes-Idartes, y presenta el resultado de la investigación que en el año 2019 ganó dicha beca. Con la creación de este estímulo en el año 2017, el Idartes ha buscado apoyar la promoción, el fortalecimiento y la circulación de procesos investigativos en artes plásticas y visuales que mediante el diálogo y la reflexión contribuyan a la construcción de un cuerpo de conocimiento sólido y diverso de las prácticas artísticas en el contexto colombiano.

En este libro, Paola Peña Ospina realiza una investigación historiográfica de la revista *Sobre Arte* y de una parte de la producción plástica de Carlos Echeverry, artista que estuvo a la cabeza de ese proyecto, con el objetivo de visibilizar una parte de la historia del arte colombiano que no ha recibido especial atención —el arte conceptual—, para así poner en circulación nuevas lecturas del arte regional en el campo artístico del país.

Para ello, antes de ahondar en el estudio de cada uno de los siete ejemplares de la revista, la autora analiza dos momentos claves en las transformaciones del campo del arte antioqueño, en el que Echeverry se formó como artista. El primero es el fenómeno de las bienales de Coltejer, realizadas en 1968, 1970 y 1972, y el segundo, nueve años después, corresponde a la realización de la IV Bienal de Arte de Medellín, el Coloquio de Arte No-Objetual y Urbano y el Encuentro Internacional de Críticos de Arte Quirama.

El análisis de estos dos momentos le permite a la investigadora dar cuenta de aspectos claves en el desarrollo del trabajo de Echeverry. Del primer caso, caracteriza las transformaciones en cinco puntos específicos: la visibilidad de nuevas poéticas artísticas, la circulación de información que ha ayudado a cambiar la concepción del arte, la demanda de un cambio en la enseñanza del arte, la internacionalización de la producción artística local y la formación de un campo artístico más autónomo. Con respecto al segundo momento, señala que estos eventos impulsaron un cambio epistemológico en términos teóricos, críticos y materiales, que se afincó con fuerza en la década de los ochenta. Esto repercutió no solo

de manera conceptual en la obra de Echeverry, sino también de forma tangible, pues posibilitó una serie de contactos y relaciones que contribuyeron al desarrollo y puesta en marcha de *Sobre Arte*.

Luego del análisis de estos dos momentos claves para la comprensión del contexto, la autora inicia el estudio de *Sobre Arte,* una apuesta editorial híbrida creada plenamente por artistas que dejó atrás los márgenes del papel para convertirse en una plataforma de creación y circulación de actividades artísticas, tanto en Medellín como en el mundo. La revista fue un espacio y un dispositivo de experimentación y discusión sobre el arte, pues no era solamente una publicación seriada, sino una obra viva que se construía en la lectura y el diálogo con el otro. En palabras de Paola Peña Ospina, *Sobre Arte* constituyó un tipo de arte "económico y marginal", pues se tejía mediante la autogestión, la interdisciplinariedad, y con el afán de difusión del conocimiento, lo que la alejó siempre de preciosismos y cuestiones comerciales.

Para el Instituto Distrital de las Artes es un honor contribuir, por medio del Programa Distrital de Estímulos y de la publicación que se encuentra en sus manos, al fortalecimiento de lecturas y reflexiones sobre el arte regional, para así apoyar la gestión de un campo artístico sólido, descentralizado y plural.

Catalina Valencia Tobón
Directora general
Idartes

INTRO-
DUCCIÓN

En 2014 empecé un proyecto de investigación sobre arte antioqueño de los años setenta y ochenta, que pretendía la revisión del pasado a partir de un contexto sociocultural más amplio con el propósito de ensanchar las lecturas del arte regional, superando omisiones y perspectivas que se habían enfocado en otras escenas artísticas[1]. Fue en el desarrollo de esa investigación que conocí la revista *Sobre Arte*, un proyecto editorial que me resultó especialmente interesante por su novedosa presentación y porque era una revista autoeditada que apostó por abrir un espacio a tendencias artísticas poco exploradas en el país como la experimentación con los cruces gráficos entre imagen y palabra, el arte correo y la poesía visual.

Sobre Arte fue una revista fundada por los artistas Carlos Echeverry y Beatriz Jaramillo, en la ciudad de Medellín en 1980, quienes hicieron parte de la segunda generación de artistas conceptuales en Colombia[2]. Con la publicación de esta revista impulsaron una ruptura con el monopolizado espacio institucional local. *Sobre Arte* tuvo una línea editorial clara, relacionada con el pensamiento crítico y afirmativo que se había consolidado en el continente, comprometido con una nueva narración de las prácticas artísticas latinoamericanas entendidas desde su contexto local, donde lo local era pensado como un espacio estratégico para construir un conocimiento antiacademicista y contrahegemónico. Este libro es producto del deseo de narrar una historia aún no contada, a través de la revisión y el análisis de esta inusual revista.

De allí que esta investigación se inscriba en los procesos de revisión de los relatos del arte conceptual y experimental colombiano, sumándose a una serie de investigaciones que han ampliado las perspectivas de

1 La investigación se realizó con el investigador Juan Guillermo Bermúdez y se convirtió en un proyecto curatorial que se materializó en la exposición "Híbrido, cruzado y discontinuo: Arte antioqueño del 70 y el 80", realizada en el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia (MUUA) entre el 14 de noviembre de 2015 y el 31 de enero de 2016.

2 Beatriz González, Álvaro Barrios, Bernardo Salcedo, Feliza Bursztyn, Antonio Caro y Gustavo Sorzano son algunos de los artistas que se han asociado con el surgimiento de las prácticas del arte contemporáneo en el país.

una historia del arte que ha sido excluyente, al privilegiar unos cuantos nombres sobre los cuales se ha concentrado la atención, trayendo como resultado una historia que ha cubierto algunos sectores de producción y creado marcos simbólicos para la recepción de las obras que se han reafirmado a lo largo de los años. En este sentido, la investigación se ubica dentro de la tendencia historiográfica que busca esclarecer y enriquecer el análisis acerca de los procesos de afianzamiento del arte conceptual en el país[3]. La operación historiográfica que ofrece esta investigación permite ver otros matices del conceptualismo a través del estudio de esta singular publicación y una parte de la trayectoria artística de Carlos Echeverry, quien se formó en una ciudad, cuyo campo artístico atravesaba profundas transformaciones como consecuencia de las Bienales de Arte de Coltejer que tuvieron lugar en 1968, 1970 y 1972. Durante su formación, rápidamente se familiarizó con tendencias artísticas experimentales, lo que lo llevó a realizar una práctica que el mismo artista definió como conceptual y que se caracterizó por la exploración plástica de las potencialidades del texto, que se vio materializada en obras impresas en litografía, tipografía, *off set*, fotocopias, etc., cuyo soporte era el papel común, que reafirmaba un tipo de arte que se alejaba del objeto preciosista y hacía énfasis en el mensaje que quería comunicar.

Como el artista se definió a sí mismo como *conceptual*, a lo largo del texto usamos "arte conceptual" y "artista conceptual" para referimos a la práctica de Echeverry. Esta decisión deliberada buscó ofrecer la mirada más cercana a la propia definición que este artista hizo del conceptualismo respetando la propia diversidad de horizontes que tuvieron las poéticas que consolidaron las prácticas del arte contemporáneo en el país. Que Echeverry en ese momento se haya definido como "artista conceptual"

3 Algunas de las investigaciones que se han ido produciendo en diferentes lugares del país, que responden al interés de poner el foco en los contextos locales y han contribuido a ampliar los relatos historiográficos sobre el arte conceptual en Colombia son: *Orígenes del arte conceptual* (1999) de Álvaro Barrios, *Fisuras del arte moderno en Colombia* (2012) de Carmen María Jaramillo, *Emergencia del arte conceptual en Colombia 1968-1982* (2011) y *Gustavo Sorzano: pionero del arte conceptual en Colombia* (2013) de María Mercedes Herrera, *The New Iconoclasts: From Art of a New Reality to Conceptual Art in Colombia, 1961-1975* (2016) de Gina McDaniel Tarver, *Autorretrato disfrazado de artista, arte conceptual y fotografía en Colombia en los años setenta* (2017) de Santiago Rueda, *Despliegues gestuales: Adolfo Bernal, Jorge Ortiz, María Teresa Cano* (2017) de Melissa Aguilar y Jorge Lopera, entre otros.

nos sitúa en un contexto específico que lo pone en relación con una serie de ideas e información que él asimiló y reinterpretó. El uso de estos términos nos ilustra más claramente la manera en que, discursivamente, Carlos Echeverry entendió su práctica y la forma en que la nombraba. Esta mirada particular que el artista tenía acerca de su trabajo puede enriquecer y alimentar el debate sobre las diferentes maneras en que se desarrolló el conceptualismo en el país.

Echeverry no solo produjo obra, sino que también se aventuró a escribir acerca de la naturaleza de su práctica artística y las razones por las que la desarrolló de la manera como lo hizo. Esta faceta de escritor nos adelanta el perfil heterogéneo del artista. Echeverry, entendió el arte conceptual, no solo como un proceso de pensamiento que no está necesariamente vinculado a la producción de objetos, sino también como un tipo de arte contextual. De allí que su práctica artística demandó una transformación en dos vías, la primera, en las formas de hacer y concebir el arte y, la segunda, en los modos de pensamiento que, potencialmente, el arte podía lograr para "alterar los valores" sociales. Por eso su práctica apostó por una variedad de estrategias que no se supeditaban a la producción del arte exclusivamente, sino que transitaban hacia el agenciamiento y agitación del campo artístico y cultural, que lo motivaron a realizar eventos, exposiciones y *Sobre Arte*.

Es importante señalar que, si bien *Sobre Arte* fue un proyecto editorial ideado y dirigido por Echeverry, la revista se hizo en colaboración de muchas personas, dos especialmente importantes son la artista Beatriz Jaramillo y, el también artista y fotógrafo, Argemiro Vélez. Sin embargo, esta investigación solo se centró en el rol de Echeverry por dos razones, la primera, es que no solo fue quien ideó y agenció el proyecto, sino que también era quien tenía los contactos que posibilitaron construir la red de colaboradores internacionales que fueron invitados a participar en *Sobre Arte*, justamente, porque el artista ya estaba participando en la red de arte correo internacional. La segunda, no menos importante, es que cuando la revista adquirió su carácter de originalidad —a partir del tercer número—, el giro editorial, conceptualmente está relacionado con los intereses y las exploraciones plásticas de Echeverry, así como también con su participación en la red de arte correo. Esto hizo que, si bien

Sobre Arte funcionara como una plataforma de colaboración, también operara como un proyecto que extendía su práctica artística. De acuerdo con lo anterior, *Sobre Arte* no es una revista al uso, tiene carácter también de obra, esto ocurre a partir de la tercera edición; como veremos, desde este momento cada revista es tratada artísticamente, es decir, su elaboración no es industrial sino manual, la materialidad de cada una de sus nuevas ediciones es importante, varias de ellas son intervenidas con sellos o manualmente, lo que le otorga un carácter único a cada ejemplar, aun cuando eran ediciones seriadas, allí es donde radica su autenticidad.

Por otro lado, las revistas como objeto de investigación en el campo de las artes se han convertido en un lugar de exploración fructífero. En el país son varias las investigaciones que se han adelantado en esta vía, en la cual las revistas se han analizado desde diversos puntos de vista. En algunos casos, para comprender un contexto específico y el desarrollo del campo del arte desde los contenidos consignados en diversas publicaciones culturales o artísticas[4]; en otros, planteando un análisis comparativo entre revistas, que evidencian posicionamientos intelectuales frente a los debates estéticos o políticos de un momento, así como también poniendo en evidencia las redes construidas por las colaboraciones[5]. En todo caso, las investigaciones han demostrado que las revistas son un objeto privilegiado para entender el funcionamiento y desarrollo del campo cultural y artístico en un momento determinado. Sin embargo, el grueso de investigaciones se ha centrado en revistas de largo tiraje o institucionales y poco sobre revistas hechas por artistas, que se caracterizan por romper los formatos editoriales tradicionales y ser más experimentales en cuanto a diseño. Las revistas de artistas constituyen un lugar novedoso de exploración que puede arrojar resultados interesantes para la historia

4 Como es el caso de Ivonne Pini y Jorge Ramírez Nieto en su libro *Modernidades, vanguardias, nacionalismos: análisis de escritos polémicos vinculados al contexto cultural latinoamericano, 1920-1930* (2012); o Pini en el artículo "Pensar el arte desde las revistas publicadas en Bogotá 1944-1987" (2013).

5 Como es el caso de Sylvia Suárez en su tesis doctoral "*Espiral Revista de Artes y Letras*: un bastión del arte moderno durante la restauración conservadora" (2017), y su artículo "De escalada a ensayos: un estudio de caso sobre el arte las revistas y las comunidades científicas en el ámbito universitario" (2013); o de María Clara Bernal en su artículo "Revista y arte en Colombia: dos publicaciones en las redes del arte latinoamericano" (2013).

del arte del país. Justamente, esta fue la apuesta de esta investigación que centró su análisis en *Sobre Arte*.

Dar cuenta de la revista implicó aproximarse al medio cultural en el que se produjo para poder dimensionar y contextualizar su sentido. Por esto, se prestó especial atención a *Sobre Arte* en función del momento cultural y artístico en el que se generó y desarrolló. La investigación se divide en varios apartados, pero en términos generales hay dos aspectos que son claves para entender el análisis propuesto. El primero de ellos tiene que ver con las transformaciones que las Bienales de Arte de Coltejer del 68, 70, 72 trajeron para el campo del arte en Medellín, y el segundo se relaciona con otros dos emblemáticos eventos que tienen lugar en 1981, la IV Bienal de Arte de Medellín y el Coloquio Latinoamericano de Arte Urbano y No-Objetual. La primera parte del libro es un acercamiento al contexto posbienales Coltejer, que se caracterizó por las profundas transformaciones que experimentó el campo del arte en la ciudad y que se relacionaron con cinco puntos específicos: la visibilidad de nuevas poéticas artísticas; la circulación de información que ayudó a cambiar la concepción del arte; la demanda de un cambio en la enseñanza del arte; la internacionalización de la producción artística local y la formación de un campo artístico más autónomo. Estas transformaciones enmarcaron los años en que Echeverry se formó como artista y en los que empezó a consolidar una carrera, así que son determinantes para comprender las posibilidades de circulación que favorecieron su participación en exposiciones; el tipo de información que circulaba y que le permitió conocer y vincularse con poéticas experimentales que lo llevarían a definirse como un artista conceptual.

El análisis del contexto posbienales nos llevó a dirigirnos a un segundo momento cuando tienen lugar la IV Bienal de Arte y el Coloquio, que marcaron un punto de inflexión, nueve años después de realizada la Bienal de Coltejer de 1972. Una de las tesis que sostiene esta investigación es que estos dos eventos promovieron y afianzaron el cambio epistemológico que ocurrió en las prácticas artísticas experimentales que florecieron a finales de la década de los setenta y principios de la década de los ochenta. Los eventos no solo generaron una atmósfera teórica y crítica que favoreció la circulación de información que nutrió

la práctica artística de Echeverry, sino que también le posibilitaron hacer una serie de contactos que facilitaron el desarrollo de *Sobre Arte*. En definitiva, la pluralidad del debate, la circulación de artistas y obras, y la agitación del campo que los dos eventos produjeron repercutió en la forma en que se transformó la revista en su tercer número. En medio de las consecuencias que implicaron los dos picos de información que trajeron la primera triada de eventos de las Bienales de Coltejer, y nueve años después la dupla IV Bienal y Coloquio, a lo largo del libro se analiza número por número de *Sobre Arte*, intercalando episodios importantes que amplían las circunstancias en que se editó y realizó, expandiendo la comprensión y alcance de su propuesta editorial.

La decisión de tomar como eje de investigación la revista no solo permitió un acercamiento a una parte de la producción plástica de Carlos Echeverry, sino que también amplió el análisis en una perspectiva latinoamericana gracias a las redes que la publicación construyó y de las que se nutrió. Esta situación implicó adentrarnos en el contexto teórico y discursivo en el que participó y tomó algunas ideas que alimentaron su visión editorial. Además, como la apuesta de *Sobre Arte* fue abrir un espacio de difusión de prácticas artísticas vinculadas con el arte correo, la experimentación con la palabra y la poesía visual, posibilitó indagar en corrientes artísticas que han sido muy poco exploradas y documentadas en la historiografía del arte en el país. De esta forma, la revista se convierte en la puerta de entrada para ampliar las perspectivas sobre las diversas formas en que el conceptualismo ha sido documentado y analizado. Este enfoque busca el reconocimiento de la especificidad de la producción local en aras de poner de manifiesto realidades, episodios, procesos y figuras olvidadas por las visiones generales de la historia del arte. Al mismo tiempo, la investigación pone en conocimiento del lector y el público interesado la existencia de materiales documentales que en nuestro contexto han sido ignorados o escasamente considerados como objetos válidos de investigación, demostrando su pertinencia, importancia histórica y, por supuesto, la necesidad de su conservación.

Cuando conocí la revista empecé de forma autónoma a recolectar nombres, recorrer lugares, hablar con sus creadores y colaboradores, empecé a descubrir los relatos de quienes participaron en esa historia;

sus recuerdos y archivos personales, que fueron compartidos con generosidad, me permitieron reunir un material lo suficientemente importante para el desarrollo del libro. *Sobre Arte: Carlos Echeverry y el arte correo* es el resultado de entrevistas, revisión de archivos institucionales y personales, y también de la voluntad de encontrar documentación que estaba en los márgenes. Hubo un momento en que la imposibilidad de encontrar ejemplares de la revista iba a dar por clausurada la investigación. El afortunado encuentro con personas que con cuidado guardaron el material por tantos años fue lo que hizo posible su materialización y el libro que hoy tiene en sus manos; a ellos mi sincero agradecimiento. Es probable que la especulación del mercado del arte, como ha pasado los últimos años, traiga como consecuencia en el corto plazo el interés en este tipo de material documental, de allí la importancia de que este tipo de investigaciones se realicen antes de que dicho material se vuelva inaccesible en caso de llegar a manos de coleccionistas privados nacionales o extranjeros. Por eso mi agradecimiento al Instituto Distrital de las Artes-Idartes, que al otorgarme la Beca en Investigación en Artes Plásticas hizo posible el desarrollo del proyecto y su publicación.

El proceso contó con la ayuda de entidades y personas que desinteresadamente me dieron su tiempo y su opinión. Mi agradecimiento a los diversos encargados de los centros de documentación que me facilitaron información y autorizaron la publicación de algunas de las imágenes incluidas, como la Sala Antioquia de la Biblioteca Pública Piloto, el Centro de Documentación del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia (MUUA) y el Centro de Documentación del Museo La Tertulia.

Quiero agradecer especialmente la ayuda generosa que me brindaron Argemiro Vélez, Gustavo Mesa, Julián Posada, Beatriz Jaramillo, Aníbal Vallejo, Ana María Cano, Guillermo Cuartas, Darío Ruiz y, por supuesto, Carlos Echeverry, quien desde el comienzo se entusiasmó con el proyecto, me compartió sus memorias y, sobre todo, me dio la confianza para llevar a buen término la investigación. Hubo otras personas que de diversas maneras y en diferentes momentos contribuyeron al desarrollo del proyecto, a quienes también quiero agradecer: Halim Badawi, quien me dio el respaldo para realizar una pasantía de investigación en la Fundación Arkhé: Archivos de Arte Latinoamericano, en 2018, que me permitió hacer

un ejercicio de análisis de contenido de cada uno de los ejemplares de *Sobre Arte*; Angélica González Vásquez y Sylvia Suárez, por leer el borrador final y realizar algunas recomendaciones que afinaron los contenidos de la versión definitiva, y Juan David Laserna, quien siempre me brindó su soporte y afecto durante todo el proceso de investigación y escritura.

PRIMERA PARTE

Un acercamiento al contexto posbienales y el proceso de formación de Carlos Echeverry (1973-1980)

Llegada a Medellín y las Bienales de Arte de Coltejer. Breve aproximación

Carlos Echeverry nació en Medellín en 1955, pero creció en Barranquilla. Su madre, delineadora de arquitectura, y su padre, comerciante, consideraban la educación como una oportunidad para ofrecerles a sus hijos un mejor futuro, por esta razón matricularon a Echeverry en el Colegio Alemán, institución de vocación liberal, progresista y humanista. "Mi padre me dijo que en ese colegio me iban a enseñar idiomas y, que eso me iba a servir en la vida, aunque él no habla ni inglés ni alemán tenía una visión de mundo" (Echeverry, comunicación personal, 22 de agosto de 2018).

> Dentro de las actividades curriculares estaban cuatro idiomas: castellano, inglés, francés y alemán, además de clases de música y arte. En las extracurriculares estaban piano, pintura, natación, caligrafía, entre otras. El colegio le daba mucha importancia a las actividades intelectuales y culturales, incluso por encima de las más técnicas. Realmente, en su momento, era un colegio particularmente bueno en el contexto local y nacional. (Badawi, comunicación personal, 3 de junio de 2020)

La biblioteca contaba con una importante colección de libros de arte en diversos idiomas, en italiano sobre el Renacimiento: desde Miguel Ángel hasta Botticelli, había también publicaciones sobre artistas modernos y las vanguardias. Para un adolescente ávido de conocimiento en la ciudad de Barranquilla, como lo era Echeverry, el colegio le ofreció acceso a información privilegiada que despertó desde muy temprano su sensibilidad artística y alimentó intereses que lo acompañarían a lo largo de su vida, por ejemplo, su interés por la comunicación; en 1971, con apenas 16 años, el futuro artista y un grupo de amigos crearon *El Pulpo*, una publicación para la comunidad educativa, donde escribieron varias generaciones de estudiantes. "*El Pulpo* fue mi primer intento de hacer una publicación, pero no sería el último" (Echeverry, comunicación personal, 22 de agosto de 2018). El Colegio Alemán fue un espacio importante en su formación que dejó improntas que explican los intereses profesionales en los que incursionó en su adultez.

Al finalizar el colegio, Echeverry decidió estudiar arquitectura, por lo que en 1973 se trasladó a Medellín y se matriculó en la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB). Allí conoció a la artista Beatriz Jaramillo con quien sostuvo una relación sentimental que lo llevó a casi una década de colaboración y con quien codirigiría *Sobre Arte*. Después conoció a Argemiro Vélez, fotógrafo de profesión y artista, quien lo introdujo en el medio del arte de la capital antioqueña, en donde entablaría amistad con los artistas Guillermo Cuartas, Adolfo Bernal y Julián Posada, la artista María Victoria Vélez y el impresor y editor Gustavo Mesa, personas que serían determinantes en su trabajo de los próximos años, con quienes compartió amistad e intereses. El encuentro con Vélez fue significativo, ya que lo motivó a estudiar simultáneamente artes en el Instituto de Artes Plásticas (1965) adjunto a la Universidad de Antioquia, donde rápidamente encontraría una línea de trabajo que lo interesó más que ninguna otra: el arte conceptual.

Que Echeverry hubiera llegado a Medellín en 1973 determinó que el desarrollo de su trayectoria artística estuviera enmarcado en las sustanciales transformaciones que estaba experimentando la ciudad, que enriquecieron el contexto de la generación de artistas que se formó y emergió en la década de los setenta. Estos cambios fueron producto de las Bienales de Arte de Coltejer realizadas en 1968, 1970 y 1972, las cuales favorecieron espacios para la discusión de ideas propias del pensamiento artístico y fueron esenciales para impulsar el fortalecimiento de un campo cultural en Medellín. De qué se trataron estos eventos tan fundamentales para comprender el contexto al que llegó Echeverry en su arribo a Medellín y cómo este determinó la forma y oportunidades en que se educó y desarrolló su trayectoria artística, son temas que se desarrollarán en las siguientes líneas.

A continuación, me referiré de forma muy general a las Bienales de Coltejer[6], en aras de poder describir después las transformaciones que se generaron en el campo del arte en la ciudad, en otras palabras,

6 Para un análisis detallado de las tres primeras Bienales de Medellín, véase la tesis doctoral del historiador Federico Ardila Garcés (2018) *Las tramas del modernismo: mecenazgo, política y sociedad en las Bienales de Arte de Coltejer, 1968-1972*.

el contexto posbienales que constituye uno de los momentos en donde se centra una parte de este análisis, para dirigirse hacia un segundo momento que tiene lugar casi una década después, cuando otros tres emblemáticos eventos tienen lugar en la ciudad, me refiero a la IV Bienal de Arte de Medellín, el Encuentro de Críticos de Arte en Quirama y el Coloquio Latinoamericano de Arte Urbano y No-Objetual, celebrados en 1981. Los años transcurridos entre las tres primeras Bienales de Medellín y los tres eventos acontecidos en 1981 son el periodo en el que Echeverry se formó como artista y en el que empieza su trayectoria.

Las Bienales fueron patrocinadas por la Compañía Colombiana de Tejidos, Coltejer (1907), durante la presidencia de Rodrigo Uribe Echavarría (Medellín, 1918-2001), quien dirigió la compañía entre 1961 hasta 1974. Uribe Echavarría fue un fiel representante de una élite empresarial que se veía a sí misma como impulsora de procesos de modernización y que consideraba la cultura como parte importante del desarrollo local. Las Bienales de Coltejer, como lo señala el historiador Federico Ardila Garcés (2018), se insertan dentro de unos comportamientos asistencialistas de las élites industriales, que hacen parte de una tradición paternalista de larga data en Antioquia, es decir, que las bienales no fueron un caso aislado de mecenazgo cultural. En el caso de Coltejer, la compañía llevó a cabo diversos proyectos de asistencialismo, no obstante, las Bienales de Arte fueron uno de los proyectos más ambiciosos, el interés de

> hacer un evento masivo, democrático y educativo, sin precedentes en el contexto local [...] estaba en consonancia con los ideales de las élites industriales de la región de contribuir a la transformación de la sociedad por medio de proyectos sociales de largo alcance. Así, el proyecto didáctico promovido, y la Bienal misma, se pensaron como una experiencia de construcción de nuevas sensibilidades culturales acordes al mito de una modernidad urbana y cosmopolita, que dichas élites promovían y defendían. (Ardila, 2018, p. 17)

Ese deseo de impulsar una modernidad urbana y cosmopolita se vio favorecido por una serie de relaciones personales, que afianzaron la materialización de las bienales. Leonel Estrada (1921-2012), un hombre

prolífico, odontólogo, crítico de arte, artista, poeta y gestor cultural, era esposo de la escritora María Helena Uribe Echavarría, hermana de Rodrigo Uribe Echavarría y nieta del fundador de Coltejer. Desde 1955, ambos participaron de manera activa en la vida cultural de Medellín, organizando exposiciones en diversos lugares de la ciudad y tertulias en su residencia. A través de estas actividades y una intensa escritura sobre arte, Estrada rápidamente se convirtió en un divulgador de las corrientes artísticas más contemporáneas de las artes visuales y en un mediador entre el campo artístico y las directivas de la compañía que dirigía su cuñado, cuando fue nombrado como director general de la bienal, que presidió en sus tres versiones.

En 1967, un año antes de la primera bienal, Estrada, el periodista y escritor Darío Ruiz y los artistas Aníbal Vallejo y Samuel Vásquez, gestaron una exposición que buscó mostrar las poéticas de jóvenes artistas descontentos por la falta de espacios de circulación y por la resistencia que el medio encontraba en sus propuestas plásticas. "Arte Nuevo para Medellín" como se llamó la exposición fue patrocinada por Coltejer y se realizó en el recién inaugurado edificio Furatema (1966) en el centro de la ciudad[7]. La muestra incluyó obras de Justo Arosemena, Aníbal Gil, Marta Elena Vélez, Ramiro Cadavid, Jaime Rendón y los mismos Vallejo, Vásquez y Estrada. Esta exposición fue un punto de quiebre entre su generación y la que les precedía[8]. Si bien,

7 Los artistas locales participantes, habían manifestado su descontento con el apoyo otorgado por Coltejer al Salón de Pintores Residentes en Cali que se realizó con motivo de la celebración del sexagésimo aniversario de la compañía. Estrada sirvió de intermediario entre los disgustados artistas y la compañía patrocinadora para que financiara esta exposición.

8 Cuando los Salones Nacionales de 1957 y 1959 consagraron el arte moderno con nombres como Enrique Grau, Alejandro Obregón, Fernando Botero, Eduardo Ramírez Villamizar, Lucy Tejada, Omar Rayo, entre otros. En la ciudad de Medellín artistas como Carlos Correa, Ignacio Gómez Jaramillo, Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez seguían detentando un lugar estratégico dentro del campo que hizo que el arte moderno y contemporáneo llegara tardíamente a la ciudad. La generación de Aníbal Vallejo, Félix Ángel, Rodrigo Callejas, Aníbal Gil, Marta Elena Vélez, entre otros, se ha considerado de ruptura en el contexto del arte antioqueño. Véase "Años sesenta y setenta: la transformación de un pensamiento estético", en la juiciosa investigación realizada por Sofía Stella Arango y Alba Cecilia Gutiérrez (2002) en su libro *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia*.

> este acontecimiento auguraba un cambio de actitud, mas no significaba un cambio radical. Una mentalidad diferente involucra otros factores como es el de la formación de los artistas, la información de lo que se hace en el mundo, el contacto con artistas y obras dentro y fuera del país, la presencia de la crítica, un trabajo permanente de galerías de arte y museos, mesas redondas y debates abiertos en torno al tema del arte, y lo más importante, una actitud crítica de los mismos artistas con su propia obra. (Arango y Gutiérrez, 2002, p. 205)

Ese cambio radical requeriría un par de años más, hasta que se afianzaran las consecuencias que trajeron las bienales en sus tres ediciones al campo artístico de la ciudad. La I Bienal Iberoamericana de Pintura (1968), como se le llamó a la primera edición, se organizó con el objetivo de conmemorar los sesenta años de fundación de la compañía y como una ampliación, pero esta vez con alcance iberoamericano, de la muestra local mencionada "Arte Nuevo para Medellín". La bienal rápidamente adquirió un carácter internacional y se convirtió en uno de los eventos culturales más destacados del campo del arte nacional y regional. Los icónicos eventos, celebrados cada dos años, fueron fundamentales para el fortalecimiento y la renovación del campo del arte puesto que la circulación de ideas, obras y agentes que permitieron, resultaron esenciales para la consolidación de un campo artístico para el arte moderno y contemporáneo con relativa autonomía[9].

9 Con las bienales el público de Medellín pudo acercarse, en muchos casos por primera vez, a los lenguajes de la modernidad artística —que cuestionaban las formas y estilos de representación de la pintura tradicional—, especialmente, en la primera bienal. En la segunda y tercera bienales, el público se encontró con *happenings, performances* e instalaciones que cuestionaban y criticaban esa misma modernidad artística. Es decir, que en un lapso de solo cinco años los medellinenses tuvieron que sacudirse el arte del pasado y ponerse a tono con las tendencias modernas y contemporáneas del arte de su tiempo.

Cinco transformaciones del campo artístico

Desde la realización de la primera bienal en 1968, el campo del arte en Medellín se transformó; cada vez que se realizaba la siguiente versión, se afianzaban los cambios que cada evento implicaba. Las transformaciones más importantes se relacionan con la visibilidad de poéticas artísticas antes desconocidas; el carácter pedagógico y educativo de los eventos permitió la circulación de información que ayudó a cambiar la concepción del arte; lo que a su vez llevó a la demanda de un cambio en la enseñanza del arte; los eventos favorecieron la internacionalización de la producción artística y la formación de un campo artístico más autónomo. En lo que sigue, desarrollaré cada uno de los cinco aspectos mencionados y, especialmente, en los tres últimos, señalaré cómo se relacionan con el contexto que vivió Carlos Echeverry en su periodo de formación y comienzos de su carrera.

El primero se relaciona con la visibilidad que estos eventos dieron a poéticas del arte que eran desconocidas para la mayor parte de la población de la ciudad. Las bienales presentaron una heterogénea variedad de tendencias artísticas; la primera bienal mostró lenguajes que exploraban desde las nuevas formas de figuración hasta la abstracción geométrica, alejándose decididamente de cualquier forma de arte tradicional, de corte costumbrista o nacionalista. La segunda y tercera bienal exhibieron obras que exploraban lenguajes tales como el *opt-art*, el *pop art*, el arte óptico hasta el arte conceptual, desde el *happening* a la instalación. El artista Guillermo Cuartas, quien estuvo en los eventos afirmó:

> En Medellín en esa época hubo un despertar muy integral, de todas las manifestaciones de arte. Con Julián Posada, por ejemplo, soñábamos preparando *happenings*, y se hablaba de *happenings* en Medellín y hablábamos de arte conceptual con propiedad. Hablábamos de los artistas *pop*, con una propiedad como si los conociéramos. (Cuartas, comunicación personal, 6 de diciembre de 2019)

El mismo Cuartas desarrolló una obra de clara influencia *pop* que, en nuestro contexto —como lo hicieron también otros artistas— fue un

pop reinterpretado, que creó una tendencia con un carácter propio, que respondió a condiciones socioeconómicas y culturales, así como de producción y circulación, muy diferentes a las que determinaron el *pop art* en Inglaterra o Estados Unidos. El sentido de lo popular implicado en la abreviación "pop" resonó diferente en el contexto local, donde la exaltación mediática del consumo estuvo acompañada por la visibilización de realidades políticas y socioeconómicas[10].

1. Guillermo Cuartas. *Homenaje a la gran Colombia* (1977). Vinilo-*hardboard*, 121 x 271 cm. Colección Museo Universitario Universidad de Antioquia (MUUA).

En la Medellín posbienales Coltejer se evidencia cierta circulación de información que se relaciona con el segundo aspecto, a saber, el carácter pedagógico y educativo que tuvieron los eventos. Antes de la realización de las bienales, es decir, a mediados y finales de la década de los sesenta, el arte moderno y contemporáneo tenía poca o nula circulación en la ciudad. La experiencia que dejó la Bienal de 1968 y el desconcierto del público

10 En Medellín, el *pop art* llega a principios de la década de los setenta, mediado a través de la influencia de algunos artistas radicados en Bogotá que habían sido legitimados por Marta Traba, bien sea porque referenciaban sus obras a través de algún evento expositivo —tales como los salones nacionales— o porque habían visto algunas exhibidas en la ciudad e, incluso, porque habían tenido la posibilidad de formarse artísticamente en el extranjero. Javier Restrepo, Ethel Gilmour, Félix Ángel, Aníbal Vallejo, Juan Camilo Uribe, Dora Ramírez, Marta Elena Vélez, fueron algunos de los artistas que se aproximaron en algún momento de su carrera a esta tendencia plástica.

frente a un arte que era imposible de descifrar y entender, incitó a los organizadores a implementar un programa pedagógico que le proporcionara al público no especializado conocimientos mínimos para comprender las propuestas artísticas que se iban a presentar durante las siguientes dos versiones. La labor en la que se embarcaron los organizadores del evento no fue fácil, toda vez que los públicos medellinenses se apegaban a

> modelos artísticos conservadores, consumidores de los géneros figurativos convencionales, reflejo a su vez de epistemes determinadas por un moralismo cristiano que aún amenazaba a sus artistas con la posibilidad de excomunión ante obras cuestionadoras del *statu quo*, tal y como le sucedió a la artista Débora Arango tan solo veinte años antes. (Uribe, 2014, p. 51)

Las Bienales de 1970 y 1972 se realizaron con un nutrido programa pedagógico, desde conferencias, charlas, publicaciones —prensa, catálogos, un diccionario—, ciclos de cine y documental, visitas guiadas a los eventos, etc.

> Entre los críticos de arte nacionales y extranjeros que presentaron cursos o conferencias en la Bienal de Coltejer de 1970 estaban los argentinos Marta Traba y Jorge Glusberg, y los colombianos Germán Rubiano Caballero y Darío Ruiz. Además de esas conferencias mencionadas, se presentaron otras charlas de los críticos Giobanni Lenci, Aldo Pellegrini, José María Moreno Galván, Mark Berkowitz. (Ardila, 2018, p. 147)

En la Bienal de 1972, el crítico Jorge Romero Brest y Rafael Squirru fueron invitados para dictar conferencias como antesala a esa edición. Las conferencias eran acompañadas de notas de prensa muchas veces con estilo didáctico, donde se explicaban términos o presentaban artistas que participarían de los eventos. Para la segunda bienal, Leonel Estrada realizó un diccionario llamado *Arte actual. Diccionario de términos, conceptos y tendencias*; la publicación tenía el objetivo de explicarle al

público no especializado términos y conceptos de las prácticas artísticas, fue repartido de forma gratuita a los visitantes del evento[11].

Como señala Carmen María Jaramillo, el énfasis pedagógico de las bienales a partir de su segunda edición

> generó un puente entre el público y la nueva concepción del arte que rompía con cualquier esquema de aproximación existente. El enfoque pedagógico resultó decisivo en el éxito de los eventos y provino sin duda de una comprensión lúcida del cambio radical que se estaba dando en el pensamiento artístico, donde el énfasis en las ideas iba a jugar un papel decisivo. (Jaramillo, 2012, p. 237)

Ahora bien, esa circulación de información favoreció que los artistas jóvenes se familiarizaran con tendencias del arte antes desconocidas en la ciudad, sin embargo, como también explica Cuartas:

> Todo eso nos fue llegando con una precariedad de medios, pero también con un hambre de conocimiento que hoy en día me aterra. Que con los poquitos medios hayamos logrado apropiarnos de un lenguaje y unas percepciones, no digamos de un conocimiento, unas percepciones de lo que estaba en el mundo en esa época. (Cuartas, comunicación personal, 6 de diciembre de 2019)

Las percepciones de lo que pasaba en el mundo no solo influyeron en la producción artística de la ciudad, sino que también incidieron en el que sería el tercer aspecto de este análisis: la demanda de un cambio en la enseñanza del arte. Un grupo de artistas jóvenes (Aníbal Gil, Javier Restrepo, Luis Fernando Valencia, John Castles, Marta Elena Vélez y Hugo Zapata), que vivieron las bienales, pensaron que Medellín requería una nueva escuela de artes que estuviera a tono con las tendencias y teorías artísticas más contemporáneas. Consideraban que las instituciones de

11 Para una revisión detallada de las actividades educativas de las bienales, véase la tesis doctoral de Federico Ardila Garcés (2018): *Las tramas del modernismo: mecenazgo, política y sociedad en las Bienales de Arte de Coltejer, 1968-1972*, pp. 144-162.

formación en artes de la ciudad como el Instituto de Bellas Artes (1910) y el Instituto de Artes Plásticas (1965) adjunto a la Universidad de Antioquia, eran espacios obsoletos que no respondían a las necesidades e inquietudes de los nuevos artistas. Sus ideas se vieron materializadas en la creación de la primera carrera profesional de artes en la Universidad Nacional de Colombia, en 1976. Sin embargo, la demanda en las transformaciones en la enseñanza del arte se venía consolidando, incluso, en una institución que se caracterizó durante muchos años por ofrecer una formación técnica, influida por la tradicional enseñanza de las artes, como fue el Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas adjunto a la Universidad de Antioquia, en el que se inscribió Echeverry cuando decidió tomar cursos para emprender su formación como artista en 1974.

Después de años de insistir en que la enseñanza de las artes en general debía ser incluida en la formación universitaria, en 1964, la Asamblea Departamental determinó que el Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas fuera una dependencia de la Universidad de Antioquia. Sin embargo, solo fue hasta el 7 de junio de 1965, durante la rectoría de Lucrecio Jaramillo Vélez, que el instituto se anexó definitivamente a la universidad, lo que significó un paso importante hacia la consolidación y estructuración de los programas de enseñanza artística e implicó un cambio de lugar, las clases ya no se dictarían en la antigua Casa de la Cultura, sino en el tercer piso de la Facultad de Derecho y en el primer piso del Paraninfo, ambos edificios pertenecientes a la universidad y ubicados en el centro de la ciudad. En 1969, el instituto se trasladó definitivamente a la nueva sede universitaria, que estaba en construcción,

> en esta nueva etapa, el Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas se adaptó a las nuevas transformaciones educativas que incluían la formación artística a nivel universitario. El nuevo plan para la enseñanza de las artes plásticas se sustentó en varios objetivos: impartir enseñanza en el campo de las artes plásticas puras y aplicadas, cultivar la apreciación artística, estimular la creatividad de los estudiantes, poner a los estudiantes en contacto con las nuevas técnicas y movimientos artísticos, preparar personal docente para la enseñanza de las artes plásticas y permitir que

> la comunidad en general continuara fortaleciendo su conocimiento y comprensión de las mismas. (Aguirre, 2006, p. 31)

Echeverry se inscribe en un instituto joven, que se encontraba en un proceso de transformación interna, que le tomaría años afianzar, pero en el que ya se empezaban a materializar algunos cambios, tales como el replanteamiento del programa académico en función de la masificación y profesionalización de las artes que incluyó cuatro programas de formación[12]; la adecuación de infraestructura para la enseñanza de las artes y la capacitación y contratación de personal docente cualificado. Este último aspecto es importante porque en los inicios de la década de los setenta llegaron profesores como Alonso Ríos y Fabio Parra, para escultura; Francisco Valderrama, para pintura y grabado; Germán Vieco, para acuarela y dibujo, Aníbal Vallejo, para pintura —muchos de ellos fueron alumnos del instituto y ahora ingresaban en calidad de docentes—. Aníbal Vallejo fue profesor de Carlos Echeverry y según el artista uno de los profesores que más lo influenció. Vallejo, además de artista y docente, también fue un destacado gestor, como vimos, estuvo involucrado en la exposición "Arte nuevo para Medellín" (1967) y llevó adelante la Galería El Parque (1974) que, pese a su poco tiempo de funcionamiento, logró ser reconocida como un espacio importante del arte de la ciudad en su momento.

Hacia mediados de la década, Francisco Arrubla, quien era el director del instituto por esa época,

> tuvo que enfrentar una de las revueltas más significativas, llevadas a cabo por los estudiantes y los profesores nuevos, quienes reclamaban reformas académicas y administrativas. En el mes de septiembre de 1975 los estudiantes exigieron un relevo generacional, rechazaron la dirección

12 Los programas de formación eran Licenciatura en Artes Plásticas y técnico en las especialidades de Pintura, Escultura, Diseño Publicitario, Grabado o Cerámica, que funcionaban en tiempo completo. Los otros dos programas funcionaban en tiempo parcial y eran formación en alguna de las especialidades (Pintura, Escultura, Diseño Publicitario, Grabado o Cerámica) y Formación en Artesanías (talla en madera, repujado en cuero, tapetería, repujado en metales, esmaltado sobre cobre); solo se expedía un certificado de asistencia.

> de Francisco Arrubla e impugnaron la administración y la enseñanza de los profesores viejos. (Aguirre, 2006, p. 34)

La revuelta fue determinante para la salida de los profesores más antiguos, por su parte, Arrubla estuvo hasta inicios de 1976, fue reemplazado por el argentino Néstor Martínez, un profesor de la nueva generación que solo estaría diez meses. Pese al poco tiempo logró

> determinar que los estudiantes que ingresaran a la universidad en busca de formación artística debían tener bachillerato completo y que quienes estaban en los programas de tiempo completo y tiempo parcial tenían que ajustarse a las nuevas modificaciones, las cuales incluían su paso al programa de la licenciatura. (Aguirre, 2006, p. 35)

La licenciatura funcionó desde 1970 y para cursarse requería un título de bachiller, un examen de admisión y cursar los cuatro años que duraba el programa. Sin embargo, hasta ese momento la universidad otorgaba también un título técnico en las especialidades de pintura, escultura, diseño publicitario, grabado o cerámica, requería cuarto año de bachillerato y un examen de admisión. En esta modalidad, los estudiantes veían los mismos cursos de la licenciatura, pero no los correspondientes a la Facultad de Ciencias y Humanidades. Existían, además, otros dos programas que funcionaban en tiempo parcial, el primero, para formarse en algunas de las especialidades (pintura, escultura, diseño publicitario, grabado o cerámica), y el segundo, para formarse en artesanías (talla en madera, repujado en cuero, tapetería, repujado en metales, esmaltado sobre cobre), solo requerían el primer año de bachillerato y un examen de aptitud, ambos tenían una duración de dos años y se expedía un certificado de asistencia.

Esa estructura curricular evidencia que la formación en artes hasta antes de la reforma que planteó Martínez no estaba completamente establecida como una formación universitaria y altamente especializada. Estos cambios marcaban una ruptura con la forma tradicional de enseñanza artística y un giro hacia la definición de un campo académico más delimitado que se vio materializado solo en la década de los ochenta cuando el Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas se unió al Conservatorio de Música y la Escuela de Teatro para formar la Facultad de Artes. “En

1980 mediante el acuerdo 5 del Consejo Superior Universitario se creó la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia y se extinguió el Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas, cuya figura cambió, hasta la actualidad, en Departamento de Artes Visuales" (Aguirre, 2006, p. 37).

Echeverry se formó como artista en un instituto que, si bien ofrecía un ambiente que planteaba cuestionamientos, en el que la tradición estaba en tensión permanente al no cumplir con las expectativas y demandas de los nuevos artistas, las transformaciones eran lentas. Había cierta precariedad en la enseñanza artística que lo llevó a desarrollar un ímpetu autodidacta y a buscar lugares de encuentro fuera del campo académico[13]. El cambio en la enseñanza artística era el resultado de un largo proceso que formalizaba el deseo de cambiar el paradigma de la educación artística fundamentada en el oficio por una que consolidara la enseñanza profesional en artes acorde a las nuevas tendencias y teorías de las artes que la ciudad y el mundo estaban viviendo. Apenas un año después de la formación del Departamento de Artes Visuales, la ciudad recibiría tres eventos que nuevamente alimentarían la llama prendida en 1968 con la primera versión de la bienal, se trataba de la IV Bienal de Arte de Medellín, el Coloquio de Arte No-Objetual y Urbano celebrado en el recién fundado Museo de Arte Moderno de Medellín (1978) y el Encuentro Internacional de Críticos de Arte Quirama. Sobre estos eventos nos referiremos más adelante.

El cuarto aspecto que se debe analizar, que trajeron consigo las bienales, se relaciona con la internacionalización de la producción artística regional. Si bien la participación de artistas locales en las dos primeras bienales fue mínima, en la tercera edición tuvo una nómina más nutrida[14], lo que daba

13 La Biblioteca Pública Piloto, el Museo de Zea, la galería La Oficina de Alberto Sierra, el taller de impresión de Gustavo Mesa y la Galería Finale fueron espacios de encuentro para el grupo de artistas cercano a Echeverry, en ellos socializaban, asistían a talleres, exposiciones o eventos relacionados con arte.

14 En la primera bienal participaron 11 países y 160 obras, el único antioqueño invitado a participar fue Jorge Cárdenas Hernández. En la segunda se convocaron 26 países con 324 obras de 164 artistas, 40 de ellos nacionales, 2 de ellos antioqueños: Fernando Botero y Rodrigo Callejas. En la tercera edición se exhibieron 600 obras provenientes de 29 países, participaron 220 artistas, de los cuales 57 fueron nacionales. Para esta ocasión por Antioquia participaron: Rodrigo Callejas, John Castles, Aníbal Gil, Hildebrando Mejía, Dora Ramírez, Saturnino Ramírez, Alberto Sierra, Aníbal Vallejo, Marta Elena Vélez y Juan Camilo Uribe.

cuenta de una transformación en la concepción del arte y su producción, que se vio favorecida por la visibilización de procesos artísticos y por el establecimiento de contactos que las bienales posibilitaron a los agentes del arte, y que, posteriormente, se concretaban en el reconocimiento y circulación de artistas locales tanto a nivel nacional como internacional.

Durante las bienales se realizaron muestras paralelas, como la exposición que organizaron Dora Ramírez, Juan Camilo Uribe, Blanca Restrepo y Karen Stern, que llamaron humorísticamente "la Minibienal" (1970) o la exposición colectiva e itinerante, llamada "4 veces 10" (1970)[15]. Después de las bienales, Juan Camilo Uribe fue invitado en 1973 a "Nuevos nombres en el arte colombiano", exposición organizada por el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Pocos meses después, el mismo museo organizó la exposición "Barranquilla, Cali, Medellín", curada por Eduardo Serrano y, en 1975, organizó la exposición "Once artistas antioqueños", esta muestra

> constituyó el primer intento de mostrar el arte producido en Medellín por artistas jóvenes posteriores a las bienales. En ella participaron: Félix Ángel, John Castles, Rodrigo Callejas, Hugo Zapata, Marta Elena Vélez, Dora Ramírez, Juan Camilo Uribe, Óscar Jaramillo, Javier Restrepo, Humberto Pérez y Álvaro Marín. Es claro el hecho de que estamos hablando de una generación de artistas "posbienales", que heredan y aprovechan los aprendizajes dejados por estos eventos. (Uribe, 2014, p. 72)

Ese mismo año, en la galería La Oficina (1972), dirigida por Alberto Sierra, partiendo de la exposición anterior, se realizó la muestra "Generación urbana", en la que además de los once artistas mencionados se incluyó a Guillermo Cuartas y Ethel Gilmour. Echeverry se formó en una ciudad

15 La muestra se realizó en diferentes lugares y universidades como la Universidad de Antioquia, 7 al 16 de septiembre; la Universidad Autónoma, 21 de septiembre al 2 de octubre; Instituto Politécnico Colombiano, 6 al 19 de octubre; Universidad de Medellín, 19 al 31 de octubre y Universidad Nacional, 2 al 13 de noviembre. Aunque su nombre alude a diez artistas en dos de los folletos promocionales aparecen los nombres de ocho: Aníbal Vallejo, Armando Londoño, Gonzalo Giraldo, Óscar Jaramillo, Cristian Restrepo, Javier Restrepo, Renán Arango y Álvaro Marín. Para un recuento detallado de los eventos realizados después de las bienales, véase "La gestión cultural en la ciudad posbienal, 1972-1981. Aprendizajes y nuevas actitudes" de Conrado Uribe (2014).

donde los artistas medellinenses empezaban a tener visibilidad en el país y en el exterior, a diferencia de épocas anteriores, el campo del arte local se fortalecía ampliando la escena artística nacional, en la que se incorporaron ciudades que antes no eran tenidas en cuenta. Hasta ese momento, Bogotá había sido el epicentro de la escena artística nacional; a partir de la década de los setenta se inició un proceso de descentralización del discurso artístico que permitió la emergencia de escenas antes minimizadas como lo eran la de Medellín, Cali y Barranquilla. Figuras como Alberto Sierra, Miguel González y Álvaro Barrios ganaron mayor reconocimiento en sus respectivas ciudades, después de la salida de la crítica colombo-argentina, Marta Traba, que abandonó el país en 1969.

Ese efecto dinamizador se relaciona, a su vez, con el quinto aspecto a considerar, las bienales favorecieron la formación de un campo artístico más autónomo. La visita de personalidades del mundo del arte: artistas internacionales, gestores culturales, críticos de arte y periodistas "fue fundamental para la consolidación de un campo artístico que logró, en ese momento, cierta autonomía gracias a las discusiones, debates y conflictos que la bienal propició sobre temas propios del arte y la cultura" (Ardila, 2018, p. 170). Estas discusiones abonaron el terreno para que otras instituciones pudieran cultivar y emprender proyectos artísticos y editoriales que —de manera paralela a ellas, y posteriormente— darían continuidad a ideas que las bienales trajeron consigo. Podemos mencionar algunos ejemplos: después de las bienales la ciudad empezó a ver la aparición de galerías: La Oficina (1972), dirigida por Alberto Sierra; Arkas, de propiedad de Alberto Hoyos Echeverri (1973); El Parque (1974), dirigida por Aníbal Vallejo; Partes, fundada por Mariluz Ramírez y Walter Correa (1977); y Finale (1976), fundada por Gustavo Vásquez. En esta última galería, que funcionaba como un espacio mixto de taberna-galería, Echeverry realizó su primera exposición individual en mayo de 1976. Según el mismo artista "este espacio dio una alternativa a artistas para exponer porque era muy abierto al arte joven" (Echeverry, comunicación personal, 22 de agosto de 2018).

2. Imagen que acompañó el texto entregado al público escrito por Aníbal Vallejo para la exposición de Carlos Echeverry en la Galería Finale en 1976. Archivo Sala Antioquia, Biblioteca Pública Piloto.

Aníbal Vallejo, quien fue su profesor en el Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas, escribe para la exposición acerca del trabajo de Carlos Echeverry, lo siguiente:

> Su trabajo con materiales iconográficos basado en fotografías y la transcripción de textos impresos cargados de fuertes dosis de significados asociativos, despiertan nostalgias posdadaísticas o surrealistas derivadas del vasto mundo de las imágenes y textos publicitarios en la sociedad del consumo. La figura, representada por medio de fotomontajes, ampliaciones, fragmentaciones, yuxtaposiciones, etc., y generalmente aislada, engendra su propio espacio con la insinuación de encerramientos lineales. La fotografía deja de ser un modelo para imitar con los medios pictóricos y se convierte en un proceso, donde el artista controla los estadios del desarrollo mecánico de la obra. De modo similar al "comic" se advierte la influencia de articulaciones espaciales, encuadres, montajes y secuencias. Las relaciones entre los diferentes encuadres se traducen en divisiones del espacio. (Vallejo, 1976)

Estos son de los primeros trabajos que conocemos de Echeverry, quien para ese momento empezó a participar en espacios de circulación que también fueron consecuencia de las bienales. Tras la II Bienal de Coltejer se abrió el Salón de Arte Joven del Museo de Zea (actual Museo de Antioquia) que se realizó sistemáticamente a lo largo de la década de los setenta y en el que participaría Echeverry en 1979, en su décima versión. Otro proyecto expositivo con este formato fue el Salón de Artes de la Universidad de Antioquia, que dio paso a los Abriles Artísticos, quizás para diferenciarse del Salón de Arte Joven del Museo de Zea. Los Abriles Artísticos fueron liderados por el Museo Universitario para divulgar el arte moderno; se realizaron seis versiones consecutivamente desde 1972 hasta 1977. Estos certámenes querían continuar la labor de apertura iniciada por las bienales y aparecen en un momento en el que ya era evidente que su continuidad no iba a ser posible. Las directivas del museo rápidamente comprendieron la importancia de abrir un espacio para el nuevo arte que estaba emergiendo con el trabajo de jóvenes artistas, de esta forma los Abriles Artísticos se convirtieron en una plataforma de difusión y conservación, pues, a través de la selección de algunas de

las obras presentadas en las diferentes versiones del evento, el Museo Universitario inició su colección de artes plásticas.

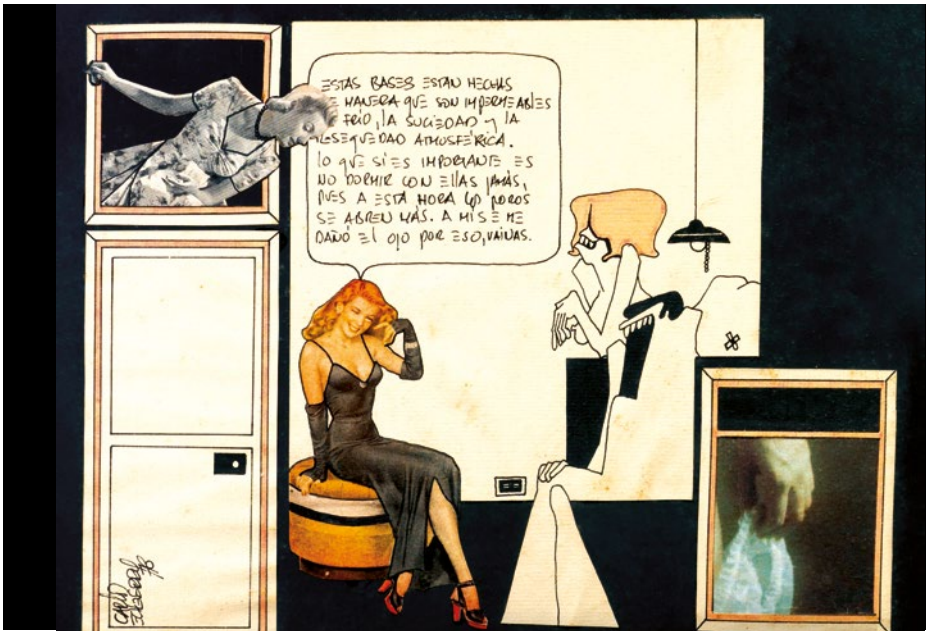
> En el ámbito local y regional, los Abriles Artísticos le dieron continuidad a la labor de difusión de los valores del arte moderno, tarea que, en un ámbito cultural cerrado como lo era Antioquia en los años 50 y 60, habían asumido con grandes dificultades Leonel Estrada y otros gestores culturales de la región, y que había tenido su momento de apogeo con las dos primeras Bienales de Arte de Medellín (1968 y 1970), cuyo propósito fundamental fue darle visibilidad en la esfera regional al arte moderno internacional, como un aporte a la formación artística del público antioqueño. (Mesa y Osorio, 2014, pp. 6-7)

Echeverry, quien para ese momento cursaba estudios en el Instituto de Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia, participó en el v Abril Artístico realizado del 6 de mayo al 18 de junio de 1976, así como también en dos eventos organizados en el mismo museo ese mismo año, el primero, una muestra individual de su trabajo y, el segundo, un certamen llamado v Arte Idea, en los tres eventos presentó nuevamente las obras expuestas en Finale. La muestra individual llamada "Grupos Portanles" fue realizada entre el 21 de junio y el 2 de julio, inmediatamente después del v Abril Artístico y estuvo acompañada por un texto del periodista Elkin Alberto Mesa, en el que afirmó que "Echeverry parte de una ruptura radical e involucra ensambles de papel, recortes, fotografías tan nostálgicas como antiguas; pequeños titulares, algunos comentarios textuales de humor" (Mesa, 1976). La serie *Saca la mugre y las manchas para dar limpieza* (1976), presentada durante la muestra, pertenece hoy a la colección del Museo Universitario. En ella, el artista experimentó con el *collage*, tomaba ilustraciones de libros y revistas de clara influencia *pop* y las adhería sobre cartulina negra, para, posteriormente, adicionar textos que enriquecían la composición pictórica y ponían de relieve el interés de Echeverry por el uso de las palabras y el empleo de una gráfica cercana al cómic y las historietas, como lo señaló Vallejo. Los textos tomados no guardaban relación aparente con la situación planteada en las imágenes generando situaciones paradójicas. El uso del texto lo llevaría a explorar con medios técnicos y modelos conceptuales, como veremos más adelante.

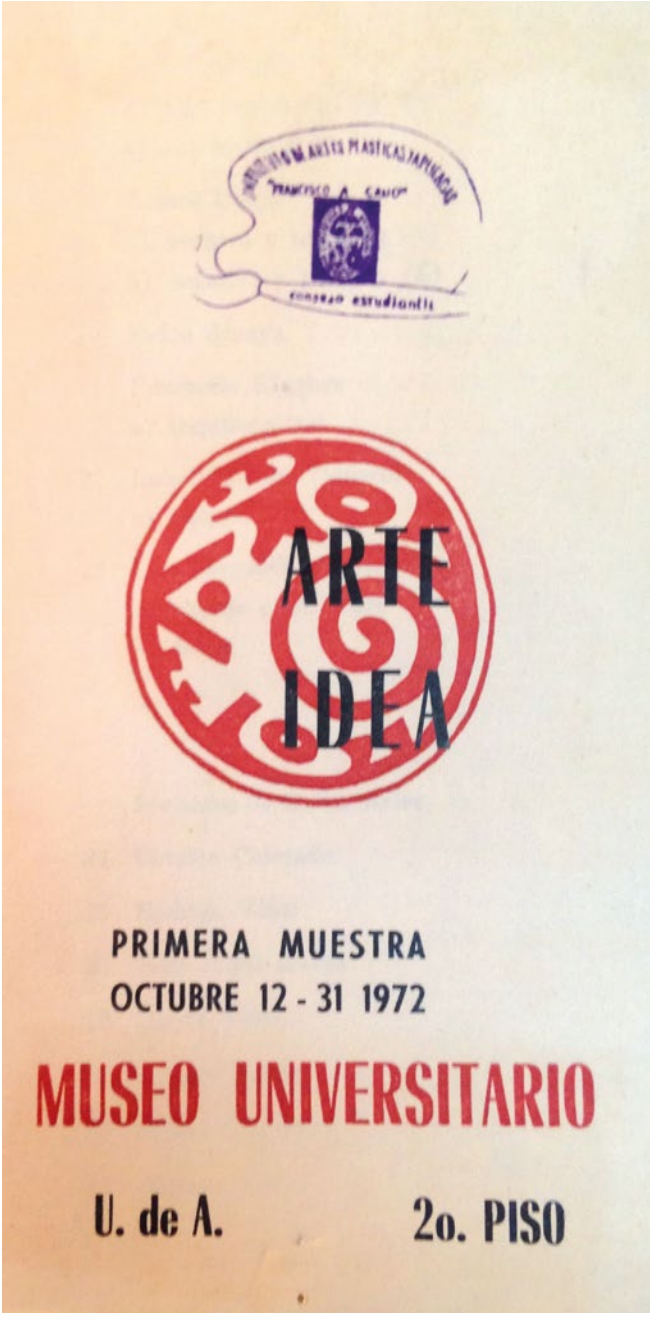
» 3. Carlos Echeverry, *Saca la mugre y las manchas para dar limpieza* (1976). *Collage*, 47 x 34 cm cada una. Colección Museo Universitario de la Universidad de Antioquia (MUUA). Fotos: Felipe García López.


CARLOS ECHEVERRY 76
LA COSA ES QUE LAS DE CALIDAD INFERIOR SUELEN CAUSAR LA FORMACIÓN DE COLORES GRISEOS, ESTO PUEDE DISPARAZARSE CON COLOR ARTIFICIAL, PERO PRODUCE IRRITACIÓN. CLARO QUE CON UN POCO DE HABILIDAD SE CONSIGUE UNA PURA YUE NO LASTIME O ESCORIE LA PIEL
ASI NO MÁS

≈ 3.1. Carlos Echeverry, *Saca la mugre y las manchas para dar limpieza* (1976). *Collage*, 47 x 34 cm cada una. Colección Museo Universitario de la Universidad de Antioquia (MUUA). Fotos: Felipe García López.



≈ 4. Carlos Echeverry, *Saca la mugre y las manchas para dar limpieza* (detalle) (1976). Colección Museo Universitario de la Universidad de Antioquia (MUUA). Fotos: Felipe García López.



5. Plegable Primer Arte Idea (1972). Imagen archivo personal de Aníbal Vallejo. Foto: Paola Peña Ospina.

Por otro lado, los Arte Idea eran unos eventos que se organizaban en el Museo Universitario desde 1972; el nombre del evento evidencia que ya se había asimilado que el arte, más que un oficio limitado a cierto tipo de medios —pintura, escultura, dibujo, etc.— responde a preguntas e inquietudes que llevan al artista a explorar diversas formas de expresar una idea que amplían la manera de formalizar el arte. El v Arte Idea fue organizado por Beatriz Jaramillo, Gloria Arriaga y Echeverry, quienes participaron en el evento, junto con Adolfo Bernal, Hernán Cárdenas, Guillermo Cuartas, José Echavarría, Ramiro Izasa, Maritza Jiménez, Julián Posada, Fabián Rendon y Alfonso Sánchez. La participación en la organización del evento nos empieza a revelar un rasgo importante del perfil polifacético de Echeverry, a saber, su temprana tendencia a la autogestión, que lo llevó, como veremos, a agenciar la organización de eventos, exposiciones y la dirección de *Sobre Arte*.

Elkin Mesa escribió el texto de la publicación que acompañó el v Arte Idea, en el que realizó una breve descripción de cada una de las obras presentadas en la exposición. Este evento evidencia una serie de amistades que serán determinantes para el desarrollo de la carrera del artista, varias de ellas participarán en *Sobre Arte*. Adolfo Bernal, Guillermo Cuartas, Julián Posada eran muy cercanos a Beatriz Jaramillo y Carlos Echeverry. El artista refiriéndose a Bernal afirmó:

> Éramos muy amigos, muy, muy amigos. Es decir, había como cuatro personas que éramos muy amigas que íbamos juntos a todas partes, Adolfo, Gustavo Mesa, aunque no era artista estaba metido en eso, estaba yo y estaba Guillermo Cuartas, que luego estuvo desaparecido del panorama. Éramos muy unidos, hubo cuatro o cinco años que éramos muy unidos los cuatro. [...] también ahí estaba Argemiro Vélez y yo, creo que nos influenciábamos mucho. Había también dos personas más: María Victoria Vélez, Julián Posada, pero los que trabajábamos más con palabras y con conceptos éramos Adolfo y yo y eso nos unía mucho; intercambiábamos obra, nos regalábamos trabajos, sobre todo él conmigo y con Argemiro, que también trabajaba mucho las palabras. (Echeverry, comunicación personal, 14 de noviembre de 2019)

Esa cercanía durante estos años fue importante para el desarrollo de la obra de Echeverry, hubo mucha afinidad entre su trabajo y el de Adolfo Bernal, ambos compartían un interés por el lenguaje, el uso de la palabra en el arte y la exploración de sus posibilidades y límites. Con Argemiro Vélez, también se influenciaron mutuamente: "había mucha química entre nosotros, cualquier idea que a mí se me ocurría, Carlos la había captado inmediatamente, siempre como que hacíamos las obras en conjunto", manifiesta Vélez (comunicación personal, 4 de diciembre de 2019) refiriéndose a que los intereses compartidos fueron muy cercanos, tanto así, que él participaría en casi todos los números que se realizarían de *Sobre Arte*. Por su parte, Bernal y Cuartas compartían el gusto por la poesía, ese mismo año, 1976, mientras Echeverry empezó a exponer, Bernal, durante su época de estudiante de Diseño en la Universidad Pontificia Bolivariana, publicó *Antes del día*, una sencilla compilación de 27 poemas cortos. El artista, refiriéndose a ella, dijo lo siguiente: "hace algún tiempo estoy trabajando con la palabra, investigando la palabra, estudiando la forma y alrededor de esos conceptos estoy haciendo lo posible por sintetizar, de modo que este discurso poético lleve casi que a crear una imagen" (*El Colombiano*, 13 de abril de 1976). Estas palabras de Bernal nos anticipan una serie de intereses que se relacionan con la poesía concreta, la poesía visual y el arte conceptual, que aparecerán luego en varios de los números de *Sobre Arte*. La revista decantará una serie de temáticas que estaban en circulación y que el grupo de amigos más próximo a Echeverry también compartía. Ahora bien, los intereses eran afines, pero la forma en que cada artista desarrolló sus procesos creativos fue muy diferente. Lo cierto es que todos tenían un fuerte impulso por descubrir y hacer, lo que no solo se manifestó en la organización de proyectos expositivos, editoriales o radiales, sino también en un deseo de viajar y conocer el mundo[16].

En 1977, Echeverry participó en el VI Abril Artístico, realizado en el Museo Universitario del 19 abril al 21 de mayo, que fue la última edición

16 Adolfo Bernal y Guillermo Cuartas fueron los productores de un programa infantil llamado *De ronda ronda*, transmitido por la emisora cultural Radio Bolivariana de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. *De ronda ronda* era transmitido de lunes a viernes a las 7:30 p. m. y tenía como finalidad formar e integrar a los niños al mundo cultural.

de este certamen. El evento contó con una programación nutrida, que incluyó recitales de música, proyección de películas de arte y un ciclo de conferencias sobre la historia del arte colombiano a cargo de Álvaro Medina. El catálogo del evento clasificó las obras presentadas en arte conceptual, pintura, dibujo, técnica mixta, grabado, fotografía, escultura, diseño gráfico, cerámica y textiles. Esto demuestra que se estaba haciendo un esfuerzo por entender y categorizar las nuevas manifestaciones del arte que aparecían en la ciudad. Echeverry participó con una heliografía llamada *La gallinita de Elbita*, que fue incluida en la categoría grabado[17]. Su temprana participación en exposiciones en espacios galerísticos como Finale, o en certámenes como el Salón de Arte Joven del Museo de Zea, los Abriles Artísticos y los Arte Idea organizados por el Museo Universitario, muestran un campo del arte en desarrollo, que se fortalecía con iniciativas privadas y públicas que dinamizaban los espacios de circulación del arte, evidenciando la asimilación de prácticas artísticas que se inscribían en las tendencias más contemporáneas del momento. Esto pone de manifiesto la relación intrínseca que hubo entre los fenómenos analizados: la diversificación de poéticas artísticas, el cambio en la concepción del arte y su enseñanza, la internacionalización de la producción artística local y consolidación de un campo artístico más autónomo.

17 En el mismo evento participaron otros artistas como Guillermo Cuartas y Adolfo Bernal, quienes presentaron una obra conjunta que fue clasificada en la categoría arte conceptual; Julián Posada presentó dos ensambles que fueron clasificados en la categoría diseño gráfico, en la que también aparece el nombre de Gustavo Sorzano, quien presentó una obra llamada *Partituras mentales: paisaje-valla*. Sorzano es uno de los artistas que se considera pionero del arte conceptual en el país, para ese momento, por invitación del crítico Alberto Sierra, ya había expuesto en Medellín dos años antes, en una exposición colectiva llamada "Salón Delima" (1975). Félix Ángel escribió una mordaz crítica sobre el trabajo de Sorzano presentado en el salón. Ángel, junto con Clemencia Lucena, quien también criticó públicamente a Sorzano, participaron en el v Abril Artístico. Ángel con dos *collages* llamados *Mire y Tómelo con calma*, clasificados en la categoría de técnica mixta, y Lucena con un grabado llamado *Educación revolucionaria*, clasificado en grabado.

El deseo de conocer el mundo

A finales de 1977, Guillermo Cuartas, Beatriz Jaramillo y Carlos Echeverry realizaron un viaje por Suramérica en un Renault 4, su motivación era el inmenso deseo de conocer el mundo. Cuartas, refiriéndose a la experiencia, dijo lo siguiente:

> Fue maravilloso, fue un despertar a muchas cosas [...] Llegábamos a Chile en el momento de Pinochet, a Argentina en momento de Videla, en Chile no podíamos contar que nos gustaban Violeta Parra, que nos gustaba la música. Los carabineros nos seguían, pero nosotros absolutamente inocentes. Nos podrían haber encontrado muertos en un rincón con una sonrisa de satisfacción y nadie sabía que nos habíamos muerto de la dicha. Fue una bomba de sueños. (Cuartas, comunicación personal, 6 de diciembre de 2019)

Las palabras de Guillermo Cuartas dan cuenta de una nueva actitud y un momento de efervescencia de una generación que estaba ávida de nuevas experiencias. Este espíritu no solo transformó el arte, sino que también cambió los imaginarios de la ciudad y el *ethos* de sus ciudadanos, en una Medellín que se estaba modernizando cultural y urbanísticamente.

> Los mayores estaban entrando en la nostalgia del pasado y nosotros estábamos casi despreciando esa nostalgia, nos parecía cursi, *kitsch* y por eso tocábamos lo *kitsch* de una manera irónica y burlesca [...] No se nos ocurría hacer las rumbas con los cuchos, ni la música popular, ni la ranchera, era una cosa así casi alérgica contra el pasado. Nos tocó ver cosas como la apertura de la oriental, que eso era como una cuchillada en el estómago de Medellín. (Cuartas, comunicación personal, 6 de diciembre de 2019)

A principio de la década, entre el 18 y el 20 de junio de 1971, se llevó a cabo uno de los eventos más importantes en la historia de la contracultura colombiana: el Festival de Ancón. Fue realizado en el parque del mismo nombre, ubicado en el pequeño y conservador municipio de La Estrella, se

estima que unas 200.000 personas participaron en el evento[18]. El mismo Cuartas rememorando esta década mencionaba que "estaba Pink Floyd, estaba Led Zeppelin. Había una cosa universal. Creo que sintonizamos y creo que no más se podía dar sino en Medellín, en ninguna otra parte de Colombia se estaba dando eso. De pronto en Cali, íbamos de rumba a Cali" (Cuartas, comunicación personal, 6 de diciembre de 2019). Efectivamente, el festival era el preludio de los profundos cambios —sociales, culturales, urbanos— que experimentó la sociedad medellinense durante los setenta, Echeverry, Jaramillo, Cuartas, Posada, Vélez compartían el deseo de conectarse con el mundo, así que no es casualidad que se hayan inclinado por conocer y participar en las últimas tendencias artísticas.

Este grupo de amigos hizo parte de la generación que empezó a sacudirse un tradicionalismo fuertemente arraigado en la cultura paisa, vivían en una ciudad que les ofrecía una experiencia urbana más moderna, llevándolos a romper los vínculos con la tradición y demandar nuevas perspectivas, no solo querían ver el mundo sino conocer lo que pasaba en él. El viaje en el caso de Echeverry también agudizo su visión de la realidad hacia una más crítica y menos ingenua, lo que ciertamente influirá en el *ethos* que adquirirá *Sobre Arte* y una parte de su producción plástica. El artista hablando sobre su experiencia afirmó:

> Haber descubierto América Latina de esa manera, por supuesto, fue maravilloso, pero a mí en lo personal, se me quedaron las librerías de Buenos Aires, yo me acuerdo muy, muy bien que a mí me gustaban mucho Nicanor Parra y Violeta Parra, eran los cantautores de esa época, los que escuchaba uno cantar en la Universidad de Antioquia. Yo me acuerdo muy bien que nosotros salimos de Buenos Aires hacia Bahía Blanca, de Bahía Blanca atravesamos toda la Patagonia y llegamos a Osorno, en Chile, y ahí nos pararon en la frontera y nos quitaron todos esos libros, eso lo tengo muy vívido porque yo no entendía por qué nos estaban quitando unos libros de poemas. El tema es que Violeta Parra y Nicanor Parra estaban proscritos, ahí se da cuenta uno de que realmente era verdad

18 Para más información de este mítico festival, véase Festival de Ancón: Sexo, drogas y rocanrol en el Woodstock criollo (2015, en línea) por Juan Sebastián Barriga Ossa.

> toda esa mano dura derecha que había en ese momento en Chile y en Argentina, hasta que te quitan unos libros en una frontera perdida allá en los Andes. (Echeverry, comunicación personal, 6 de febrero de 2020)

El impulso por viajar, las ansias de participar de "eso universal", como lo afirmó Cuartas, da cuenta de una generación con unos valores más modernos y unas aspiraciones más cosmopolitas, lo que también, sin lugar a dudas, influyó más adelante en que *Sobre Arte* tuviera una vocación latinoamericanista. De hecho, las mismas bienales no solo sirvieron para promover el internacionalismo y el cosmopolitismo en el arte, sino que también buscaron con su programa didáctico una transformación más profunda de la sociedad, que iba más allá de la divulgación de los lenguajes del arte moderno y contemporáneo. Tal como lo argumenta Federico Ardila (2018, p. 184), las bienales buscaron "la formación de una actitud moderna en la sociedad de Medellín que sirviese como mecanismo de diferenciación con los valores culturales de la sociedad rural y campesina que imperaban en los sectores medios y bajos de la sociedad". Es decir que estos eventos, como lo afirma este historiador, fueron utilizados para promover una suerte de *cosmopolitización* de la cultura que

> no se manifestó, únicamente, en la actualización de los lenguajes recientes del arte internacional, sino también en otras transformaciones sociales como la circulación de artistas y críticos de arte extranjeros en el contexto local; en los cambios en los imaginarios sobre la posición social que artistas tenían en la sociedad; y en la actualización de diversas manifestaciones culturales, como fue el caso de la moda. Todos esos aspectos contribuyeron a afianzar, al menos en el imaginario de los organizadores de la Bienal, la idea de que la ciudad donde esta se realizaba era cosmopolita y moderna. (Ardila, 2018, p. 188)

Los artistas de esta generación compartían el deseo de ser cosmopolitas; en el segundo semestre de 1978, Echeverry y Jaramillo emprenden otra vez un nuevo viaje, esta vez, su intención era llegar a Europa. Para ese momento tenían una oficina de diseño llamada Trazo, administrada por Echeverry, que vendieron para poder viajar. Sin embargo, antes de referirnos

a este viaje, es importante considerar brevemente el hecho de que Echeverry dirigiera una oficina de diseño, puesto que la forma en que se desarrollaría su producción plástica da cuenta de esta experiencia heterogénea, que le permitiría incursionar en un medio artístico con un enfoque muy particular. Su producción plástica es deudora de estrategias comunicativas y de formalización que se podrían relacionar con la práctica profesional del diseño, que requiere creatividad, pero también la capacidad de concreción para traducir aspecto, forma y color en algo funcional como objeto, sea mobiliario, editorial, industrial, decorativo, etc., pues de eso dependerá su interacción con el usuario. Esas cualidades que requiere un buen diseñador —creatividad y concreción— Echeverry las llevaría al arte, ya no para materializar un objeto funcional sino una obra plástica, con una estética sencilla y efectiva en la comunicación, que cuestionaría las formas de producción y circulación del arte.

Lo que motivó a Echeverry y Jaramillo a viajar a Europa era que ambos querían estudiar cine, su destino fue Bruselas, sin embargo, allí permanecieron poco tiempo, las circunstancias no los favorecieron y decidieron irse a París. En París estuvieron cinco meses, según Jaramillo fue un tiempo al que se dedicaron a ver cosas; recordando este viaje, la artista afirmó: "ese viaje a París en el que nos la pasábamos en el Pompidou" (Jaramillo, comunicación personal, 20 de noviembre de 2019). El Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, cuyo edificio fue diseñado por los arquitectos Renzo Piano y Richard Rogers, se convirtió en un hito arquitectónico en los años setenta. El centro fue inaugurado el 31 de enero de 1977, un año y medio antes de que la pareja de artistas llegara a la ciudad. Echeverry, refiriéndose a esta experiencia, mencionó que ir al Pompidou "fue ver de primera mano todo el arte pop, todo el arte moderno, todo el arte europeo [...] estaba todo lo de Duchamp, lo conocido, lo menos conocido" (Echeverry, comunicación personal, 14 de noviembre de 2019). Estas experiencias dejaron improntas importantes en ambos artistas, la posibilidad de ver arte moderno y contemporáneo de primera mano les ampliaría su perspectiva de la práctica artística, que se vio reflejada en la manera en que ambos desarrollaron su obra, una que implicó abordar temáticas locales desde planteamientos rupturistas, con un ímpetu que traspasó lo local, imprimiendo un aire de renovación a la producción artística de la ciudad, como lo veremos más adelante.


COLOMBIA • MAIL ART • CARLOS ECHEVERRY • A.A. 11001 • MEDELLIN

La escena local finalizando los años setenta

Después de su regreso a Medellín, el artista empezó a trabajar en el recién fundado periódico *El Mundo* (1979) haciendo publicidad. En este medio, Álvaro Barrios imprimió para la primera Trienal Latinoamericana de Grabado de Buenos Aires uno de sus famosos grabados populares. Los grabados populares se le ocurrieron a Barrios en 1972, cuando realizó una serie dibujos publicitarios para la prensa que promovían el café colombiano. Después de publicados el artista declaró que esas obras eran grabados originales y podían ser firmados gratuitamente por él a quienes los presentaran, a partir de ese momento Barrios publicó sus *Grabados populares* en diferentes ocasiones. Estos son un antecedente importante del uso de medios de comunicación masiva para la circulación del arte, en este caso específico, el enfoque recae más sobre el grabado mismo que sobre el uso del medio. Según el artista "uno de los propósitos de la *Grabados populares* ha sido desmitificar los principales valores respetados dentro de los grabados tradicionales. No solo el valor económico y la limitación de la edición, sino también la firma misma" (Barrios, 1980, p. 22).

Su trabajo como publicista llevó a Echeverry a interesarse en el mundo editorial, de allí que no fue casualidad que editar publicaciones terminaría siendo uno de sus principales intereses y a lo que se dedicaría para ganarse su sustento económico. Paralelo a su trabajo, Echeverry seguía realizando su producción artística, este año participó en el II Salón Regional de Artes Visuales (zona noroccidental), que se realizó entre el 23 de junio y el 14 de julio en el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, con dos impresiones tipográficas, *Mi primera participación* (1978) y *Cupón* (2.500) (1978). La serie de trabajos que realizó entre 1978 y 1979 apuntan claramente no solo a criticar la instrumentalización del lenguaje sino también a invertir el juego de poder de este al dirigirlo contra las instituciones. Las series en las que interviene textos de uso popular —cartillas escolares o manuales de comportamiento social— son bastante ilustrativas de este procedimiento de crítica*: La alegría de leer*, *Manual de urbanidad Don "t"*, un compendio de notas claves sobre este libro clásico de lectura infantil; *Manual de urbanidad Don "t"*, un resumen irónico de la *Urbanidad* de Carreño sobre lo que debe hacerse o no en la

sociedad; *Cartillas de ortografía*, un manual sintético sobre ideología y formación social; y, finalmente, *Educación sensorial*, una serie de *collages* que cuestionan, con actitud crítica y altas dosis de sarcasmo, algunas reglas de comportamiento social (Mesa, 1980).

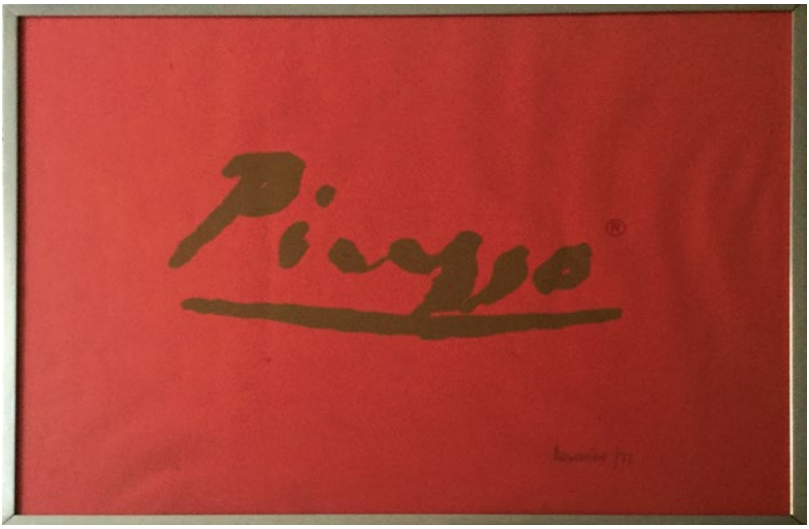
6. Álvaro Barrios, *Grabado popular* publicado en un periódico para la I Trienal Latinoamericana de Grabado de Buenos Aires (1979). *Off set* 93/60.000, 36,5 x 29,7 cm. Registro 1399. Reproducido con el permiso del Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO).

7. Carlos Echeverry. Recuerdo de mi primera participación en el Salón Nacional (1978). Impresión sobre papel, 8 x 5 cm. Imágenes del archivo personal de Aníbal Vallejo.

En el II Salón Regional de Artes Visuales participó también Argemiro Vélez con *Picasso, marca registrada* (1977), Guillermo Cuartas con *La candidata nacional insignia* (1978), Beatriz Jaramillo con *Audiovisual, color y medio* (1978), Adolfo Bernal con *Objeto* (1978) y Julián Posada con *Nunca te creí capaz de semejante monstruosidad…* (1978) y *No trates de ocultarnos la verdad de tu existencia…* (1978). Las obras presentadas en este salón regional participaron posteriormente para ser elegidas en el XXVII Salón Nacional de Artes Visuales[19], que es recordado dentro de

19 El XXVII Salón Nacional de Artes Visuales se organizó con base a los seis salones regionales de distintas zonas del país, así: zona norte (Sucre, Cesar, Córdoba, La Guajira, Atlántico, Bolívar, Magdalena y San Andrés y Providencia); zona noroccidental (Antioquia, Caldas y Chocó); zona nororiental (Santander, Norte de Santander y Arauca); zona central (Boyacá, Cundinamarca, Meta, Casanare, Vichada, Guainía); zona central del sur (Risaralda, Quindío, Tolima, Huila y Caquetá); zona suroccidental (Cauca, Nariño, Valle, Amazonas, Putumayo y Vaupés).

la historia del arte colombiano porque el grupo de arte experimental El Sindicato fue ganador, junto con Ana Mercedes Hoyos, del premio compartido del certamen. El Sindicato presentó su controversial ensamble *Alacena con zapatos* (1978) que también había ganado el primer premio en el II Salón Regional de Artes Visuales (zona norte) realizado en Barranquilla, cuyos jurados fueron el crítico Eduardo Serrano y el artista Álvaro Barrios, y en el que también participaron artistas como Eduardo Hernández con su obra *Aura de tronco* (1978), Álvaro Herazo con *Mapa* (1978), Antonio Higinio Caro con *Eterna vida* (1978) o Fernando Cepeda con *Arte libro.* Las obras enunciadas muestran la consolidación de una generación de artistas que afianzó las prácticas del arte contemporáneo en Colombia, que se desarrollaron en una amplia variedad de poéticas artísticas, que ampliaron las formas en que se materializó y comprendió el arte, incorporando la corporalidad como parte de la obra; alejándose del espacio galerístico o museal para dar cabida a otras espacialidades que se relacionan con la apropiación del espacio público u otros medios de circulación; subvirtiendo el espacio galerístico y museal para abrir espacio a obras instalativas o arte de acción, o ampliando las posibilidades de medios y materiales para formalizar una idea.



≈ 8. Argemiro Vélez, *Picasso, marca registrada* (1977). Serigrafía, 50 x 65 cm. Cortesía del artista.

Por otro lado, un hecho que también resulta importante mencionar, pues da cuenta de la dinamización del campo del arte que estaba ocurriendo en ese momento y que tiene interés dentro la reconstrucción del contexto previo a la creación de *Sobre Arte*, fue el lanzamiento de la *Re-vista del Arte y la Arquitectura en América Latina* (1978)[20]. Se trató de una publicación trimestral, dirigida por Alberto Sierra, que buscaba llenar el vacío existente en la ciudad de publicaciones especializadas en temas artísticos. *Re-vista* es el resultado de la apertura hacia los nuevos discursos e ideas que posibilitaron las Bienales de Arte de Coltejer. De hecho, la compañía publicó de manera interrumpida desde 1944 hasta 1975 un semanario titulado *Lanzadera*, en el que se incluían notas sobre temas de diversos —literatura colombiana y universal, historia, arte y noticias sobre la empresa—, era de distribución gratuita y se distribuía a los empleados de la compañía y sus familias.

> A partir de 1964 la publicación pasó a ser dirigida por Rodolfo Pérez, quien fuera el jefe del Departamento Cultural de la compañía durante las Bienales de Arte de Coltejer. En 1966 dejó de publicarse por un periodo de cinco años para ser, en 1971, reeditada bimensualmente, bajo la dirección del mismo Rodolfo Pérez en colaboración con Luis Fernando Cano, Adolfo de Greiff y Francisco Pérez; y la edición de Ana Cristina Navarro y Marta Luz Posada. Entre 1971 y 1975, *Lanzadera* atravesó por una nueva etapa donde se advierte en su edición el interés de la compañía por llevar a cabo una publicación de carácter cultural y artístico. Dicho interés se percibe tanto en los contenidos de la revista, como en su mismo diseño gráfico y diagramación, realizado en esa etapa por el artista, arquitecto, y posteriormente curador y cofundador del Museo de Arte Moderno de Medellín Alberto Sierra. Su diseño moderno de colores planos y vibrantes, con numerosas reproducciones fotográficas, algunas de ellas a todo color, y la posibilidad de ver en sus páginas obras de artistas de talla interna-

20 Durante los dos primeros números, la revista se llamó *Re-vista del Arte y la Arquitectura en Colombia*. Fue a partir del número 3 que la revista tomó el subtítulo *América Latina*. Este cambio demuestra el carácter internacional que adquirió la publicación durante su desarrollo. En adelante, me referiré a ella como *Re-vista*.

> cional, hizo de *Lanzadera* un caso excepcional entre las publicaciones institucionales de las compañías textiles. (Ardila, 2018, p. 40)

La experiencia ganada con *Lanzadera* le sirvió a Sierra para *Re-vista*, la cual tuvo ocho entregas desde 1978 hasta 1982. La publicación se caracterizó por su carácter vanguardista y "sostuvo vínculos con los más destacados críticos de arte en Latinoamérica y se constituyó en espacio decisivo para la confrontación y la difusión de nuevas ideas y propuestas artísticas" (Jaramillo, 2012, p. 237). La *Re-vista* se convirtió en un referente a superar cuando Carlos Echeverry y Beatriz Jaramillo lanzaron, dos años después, *Sobre Arte*. Un aspecto que nos interesa de la publicación impulsada por Sierra es que establece otro antecedente del uso de medios de comunicación masiva para la circulación del arte a través de

> la inclusión desde el número dos y hasta el número seis de un "obsequio de *Re-Vista* para los lectores"; un impreso que en algunos casos reproduce la imagen de una obra de arte y en otros constituye una obra en sí misma. Los artistas que participaron en este proyecto fueron Beatriz González, Álvaro Barrios, P. G. Montoya, José Posada y Luis Fernando Valencia. (Ruiz, 2017, pp. 126-127)

Como veremos, las dos primeras ediciones de *Sobre Arte* también incluyeron una obra regalo para los lectores, sin embargo, a partir del tercer número se dio un cambio radical en el uso del medio y el formato editorial que la llevó más lejos de los antecedentes que existían en la ciudad. El "obsequio de *Re-Vista* para los lectores" y los *Grabados populares* de Barrios demuestran la circulación de ciertas ideas que, posteriormente, el arte postal, en el que incursionaría Echeverry, se radicalizarían, tales como: la apropiación del correo para la distribución de arte, la versatilidad del formato de las obras para facilitar su circulación y la distribución gratuita. Todas estas estrategias respondían a un fuerte sentido crítico del sistema artístico oficial y sus formas de legitimación.

Ese mismo año, 1978, Sierra estuvo involucrado en la idea de crear un museo para la ciudad; con el apoyo económico de empresarios antioqueños y con la gestión de un grupo de artistas locales fue fundado

el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), que abrió sus puertas al público el 22 de abril de 1980. La investigadora Imelda Ramírez ha señalado que las bienales fueron

> la base de los ideales que fundamentaron el proyecto del nuevo museo, pues operaron como un pasado mítico que se pretendía "reeditar" y en torno al cual se aglutinó un grupo amplio de personas [...] las bienales también representaron unos ideales proyectados como componente utópico, el cual sirvió como "marco ideológico" de orientación para las actividades de la nueva institución. (Ramírez, 2012, p. 213)

La expansión del campo editorial y museístico demuestra las importantes transformaciones que se estaban afianzando en el campo del arte de la ciudad.

Para finales de la década de los setenta, tanto Echeverry como Jaramillo eran dos artistas bastante activos en el medio, ese año ambos participaron en el X Salón de Arte Joven del Museo de Zea (hoy Museo de Antioquia), que se inauguró el 2 de octubre de 1979. Los jurados del salón fueron Alicia Baraibar, Eddy Torres y Miguel González. En el pequeño catálogo de la muestra, la obra de Echeverry fue descrita como *Objeto-tipografía* y la de Jaramillo aparece como técnica mixta y película súper 8, con esta obra de la serie Color y Medio, la artista obtuvo una mención en dicho salón. Si bien no hay registro fotográfico de las piezas, por su descripción, podemos concluir que para ese momento Echeverry ya empezaba a incursionar en el uso de la tipografía en sus obras, alejándose de los *collages* estilo pop con los que venía trabajando. El uso de la impresión tipográfica por Echeverry coincide con el uso que hace de esta Adolfo Bernal, su declarado entusiasmo por la poesía lo conducen no solo a leerla y escribirla sino, fundamentalmente, a experimentarla desde el espacio urbano, como lo hizo con su más conocida serie de palabras: amante/chicago, seda/*beatle*, rana/jinete, camisa/bicicleta, luna/papel, con la que participó en el V Salón Atenas (Aguilar y Lopera, 2017). Por su parte, Jaramillo empezaba a materializar una de las líneas de trabajo que caracterizarían su producción artística por esa época, a saber, la investigación del color y el diseño de la vivienda rural, que vinculaba con

su interés por el video. De hecho, el catálogo del x Salón contiene una programación para todo el mes, el 10 de octubre, aparece registrado un evento sobre Súper 8 a cargo de Beatriz Jaramillo y Guillermo Cuartas. Cuartas junto con María Victoria Vélez habían realizado una película muda, en color, de 27 minutos de duración, en 8 mm, que se llamó *Vida, pasión y gloria de Remedios la Bella* (1979), basada en el personaje de Remedios la Bella de la obra de Gabriel García Márquez. La película obtuvo el tercer premio del Primer Festival de Cine Súper Ocho realizado en el cine club Subterráneo de El Poblado que dirigían Jorge Farberoff y Francisco Espinal. El primer premio del festival fue para la película *Buscando tréboles* (1979) de Víctor Gaviria, quien para esa época se estrenaba como director. Estos hechos demuestran, como afirmó Cuartas, que en "Medellín en esa época hubo un despertar muy integral, de todas las manifestaciones de arte". (Cuartas, comunicación personal, 6 de diciembre de 2019). Tanto Cuartas, como Jaramillo y Echeverry desarrollaron interés por este nuevo medio.

» 9. Adolfo Bernal, serie Amante/chicago, seda/beatle, rana/jinete, camisa/bicicleta, luna/papel (1979). Intervención urbana con carteles tipográficos de 50 x 70 cm, durante el v Salón Atenas. Foto: Oscar Monsalve. Archivo del artista. Cortesía de la familia Bernal Henao y Galería Casas Riegner.


Abajo la Persecución Sindical
LUNA
PAPEL
V SALON ATENAS MUSEO DE ARTE MODERNO BOGOTA NOVIEMBRE 1979
LUNA / PAPEL ADOLFO BERNAL
CAMISA
BICICLETA
V SALON ATENAS MUSEO DE ARTE MODERNO BOGOTA NOVIEMBRE 1979
CAMISA / BICICLETA ADOLFO BERNAL
AMANTE
CHICAGO
V SALON ATENAS MUSEO DE ARTE MODERNO BOGOTA NOVIEMBRE 1979
AMANTE / CHICAGO ADOLFO BERNAL

En definitiva, la década de los setenta fue de cambio, no solo en Medellín sino en el país. En la cuarta edición de la *Re-vista* se publicó un artículo escrito por Eduardo Serrano llamado "Los años setenta y el arte en Colombia", en el que el curador y crítico hace un balance de ese decenio. Serrano empieza señalando las particularidades del contexto colombiano, y como una especie de *déjà vu*, más de treinta años después, dice lo siguiente, vale la pena citarlo en extenso:

> Sería estéril además de presuntuoso pretender enumerar en un artículo como este, todos y cada uno de los hechos extraestéticos que sirvieron de contexto para el arte colombiano de la década. En primer lugar, son muchos, y en segundo, su injerencia en la creatividad de los artistas no siempre fue directa. Pero no es un secreto para nadie que la corrupción es la característica más definitoria de la vida del país durante los últimos diez años. Y sería irresponsable, en consecuencia, ignorar esta realidad tan ubicua e inmediata en la consideración de nuestra más reciente producción artística [...] La corrupción marca esta década en Colombia con el mismo ímpetu salvaje que la violencia política marcó la década de los cincuenta y que la guerra de los Mil Días identifica nuestros comienzos de siglo. Nadie pudo ignorarla o pretender no reconocerla. Todos tenemos más de una anécdota al respecto que nos parece inverosímil, pero que ya ni siquiera se comenta: son hechos tan cotidianos y comunes que, como el aire poluto, nos impregnan sin que a primera vista nos quede más remedio que una amarga y dolorosa tolerancia. (Serrano, 1980, p. 25)

Es interesante que Serrano se esmere por esbozar el contexto en el que se desarrollan las prácticas artísticas del momento, porque esto le da más perspectiva al análisis que posteriormente realiza del medio artístico que, en su opinión, estuvo marcado por el cambio que impulsaron las dinámicas ocasionadas por los espacios de legitimación de este. Para el crítico, eventos como la II Bienal de Coltejer, el XXI Salón de Artistas y la reapertura del Museo de Arte Moderno de Bogotá, revelan las transformaciones que se empezaban a consolidar en los cinco primeros años de esta década y que permitían dejar atrás la poco estimulante década de los sesenta. Continúa comentando las confrontaciones que implicaron

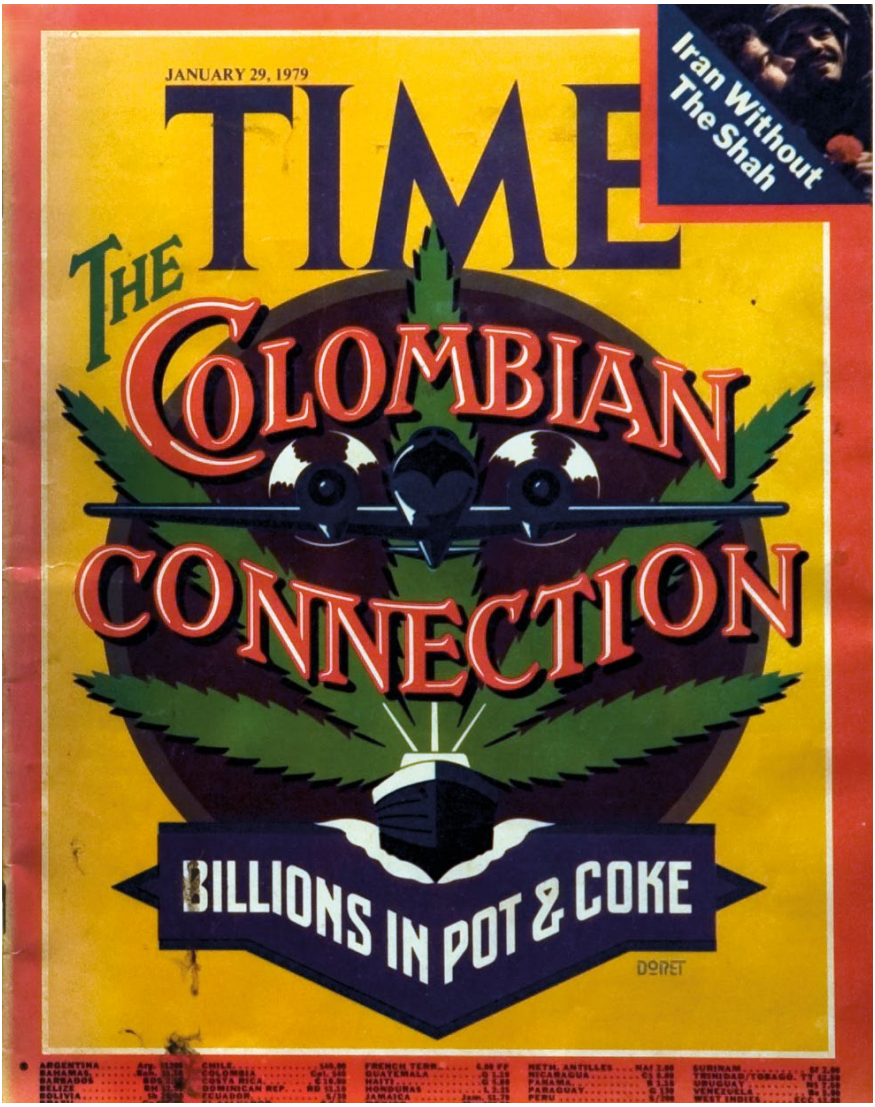
los sucesivos cambios en la estructura de premiación de los Salones Nacionales, muchas veces para ajustarse a los cambios que empezaba a demandar el arte más reciente. Estas confrontaciones e inconformismo de un sector de la comunidad artística, que no se sentía representada en los salones, dieron lugar al surgimiento de otros espacios de circulación como el Primer Salón Independiente de la Universidad Jorge Tadeo Lozano en 1972.

> Fue una confrontación generacional por cuanto estuvo encaminada a agrietar el duro muro del "curriculum" en la concesión de premios nacionales; y como tal abrió camino para la más amplia e interesante escena creativa que empezaba a consolidarse en los setentas. Pero fue ante todo una confrontación artística que buscaba, si no erradicar, al menos sí disminuir el énfasis en el oficio (o "metier", o "conocimiento de los secretos de la técnica") a que se habían reducido en nuestro medio la producción y apreciación del arte. (Serrano, 1980, p. 31)

En uno de los apartados finales, refiriéndose al segundo lustro de la década, afirma que el Salón Nacional de Artistas dejó de ser el único evento de importancia en el país, la III Bienal de Artes Gráficas de Cali (1976) y el recién lanzado Salón Atenas (1975) lo demostraban. Especialmente, este último evento se convirtió en un certamen clave para la circulación de las propuestas más vanguardistas, donde los artistas más jóvenes estaban renovando las formas de pensar y hacer arte. La importancia de este artículo radica en que ofrece un panorama de los años setenta como una década de ruptura, que trajo una escena "más experimental y urbana, y menos académica y temerosa" (Serrano, 1980, p. 32), en la que se asumió con más tranquilidad que "el arte es algo vivo, que la vida implica cambios, y que las revoluciones en el arte son inevitables porque ellas son su esencia y tradición" (Serrano, 1980, p. 43).

Los cambios descritos por Serrano se radicalizarían en la década siguiente, no solo en el arte sino también en el contexto político y económico que viviría el país. La imagen de presentación de la *Re-vista*, que incluyó el artículo del crítico, era elocuente: consiste en un *collage* compuesto por tres imágenes: la primera, un fragmento dispuesto verticalmente,

que ocupaba la mitad del plano, tomado de la portada de la revista estadounidense *Time* del 29 de enero de 1979, que fue dedicada a Colombia bajo el título "The Colombian Connection". La revista incluyó un informe sobre el tráfico de drogas en Colombia y Latinoamérica, según el cual Colombia manejaba las dos terceras partes del tráfico de marihuana y el 80 % del de cocaína. Este fue el comienzo de la construcción de la imagen de Colombia en el exterior como un país exportador de droga y anunciaba lo que sería la década de los ochenta y la narcotización de las relaciones entre Estados Unidos y Colombia (Guanumen, 2012). La segunda imagen es un fragmento de una fotografía de dos soldados destruyendo cultivos ilícitos de marihuana, que también está dispuesto verticalmente, ocupando la otra mitad del plano y completando de esta forma la composición central de la portada. La tercera imagen es un retrato del arquitecto Rogelio Salmona, ubicado en la esquina inferior izquierda, que simula el doblez de una hoja de papel, donde informa acerca de una entrevista que se incluyó en la publicación y que fue realizada por Sandra Caicedo y Patricia Gómez al arquitecto colombiano. Es claro que la composición de Sierra, como lo analiza Jorge Ruiz Díaz (2017), es un comentario sobre el contexto que vivía el país; a partir de tres capas de información se señala la forma en que se estaba construyendo el discurso de identidad en torno al país, de allí que los "*collages* de Sierra para las portadas de *Re-vista* no pretenden únicamente ilustrar el contenido de alguno de los artículos incluidos en cada entrega; más bien son comentarios gráficos sobre eventos y situaciones específicas relacionadas con el país y el arte que se produce en Latinoamérica" (Ruiz, 2017, p. 125). La portada de la *Re-vista* número cuatro plantea dos importantes temas que empezaron a ganar protagonismo: el problema de la construcción de la identidad y el auge y consolidación del narcotráfico. El primero se relaciona con el campo del arte, en el que se debatirá ampliamente en la siguiente década, y el segundo se convertirá en el telón de fondo del contexto económico y político del país.



10. Carátula de la revista *Time*, 113 (15) (29 de enero de 1979). Impresión *off set* a color sobre papel, 28 x 21 cm. Colección particular. Fotografía: Archivo Equipo TRansHisTor(ia).

11. Carátula de la *Re-vista del Arte y la Arquitectura*, 4, 1980. Diseño de Alberto Sierra. Impresión *off set* a color sobre papel, 28 x 21 cm. Colección particular. Fotografía: Archivo Equipo TRansHisTor(ia).


COLOMBIA • MAIL ART • CARLOS ECHEVERRY • A.A. 11001 • MEDELLIN

Una nueva década: ganarse un espacio dentro del medio como artista conceptual

Los ochenta refuerzan la asimilación del arte conceptual en el país, a pesar de que los trabajos definidos como "conceptuales" producidos en la década de los setenta "en el momento de su producción no fueron comprendidos como tales, en parte, por la desinformación sobre los movimientos internacionales y, además, porque se les rechazaba de plano al considerarlos una moda extranjerizante e invasiva culturalmente" (Herrera, 2011, p. 47), la generación a la que pertenece Carlos Echeverry la podemos considerar una segunda generación de artistas conceptuales que, al contrario de sus predecesores, tenía acceso a información y participaba activamente de los debates más contemporáneos de su época.

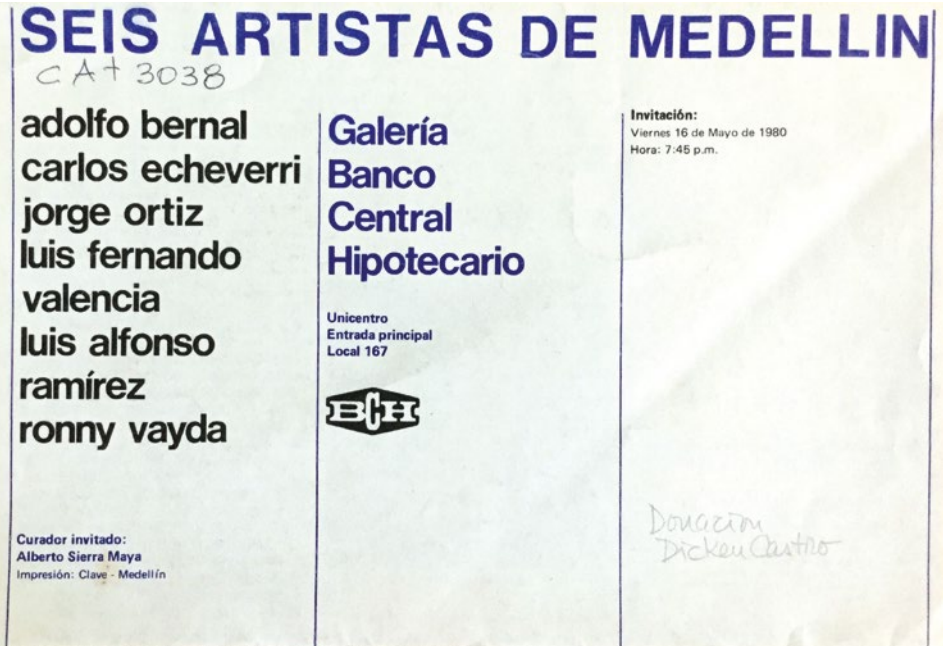
Para 1980, Echeverry se asumía como un artista conceptual y estaba desarrollando su producción en esta línea, especialmente trabajando con la palabra y el texto. Al tener su obra un fuerte componente comunicacional no sorprende que una revista se convirtiera en una parte importante de su producción. En julio sería publicada la primera revista Sobre Arte y en septiembre saldría el número dos. Cada una de estas publicaciones las analizaremos en detalle más adelante. Por ahora comentaremos la participación artística de Echeverry en diferentes eventos durante este año, evidenciando que se encontraba en un momento muy productivo, en el que además empezó a ganarse un espacio dentro del medio.

Echeverry participó en III Salón Regional de Artes Visuales del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia y realizó una muestra individual en el Museo de Zea en Medellín. También empezó a circular en Bogotá, que era el centro de legitimación y visibilización del arte en el país. En mayo participó en la exposición "Seis artistas antioqueños" realizada en la galería del Banco Central Hipotecario, curada por Alberto Sierra, quien en el plegable que acompañó la exposición escribió:

> Carlos Echeverry enfatiza agudamente un nuevo comportamiento en la apreciación visual de todo lo que atañe con el arte. Ideas como "El papel del arte" o "El contexto del arte", además de anular el hecho artesanal o realización de la obra de arte, evocan el sentido más claro posible los

> planteamientos del llamado arte conceptual. Sus alusiones frescas e inteligentes, presentaron una agresiva propuesta al convencionalismo general. (Sierra, 1980)

Los otros cinco artistas de la exposición fueron Adolfo Bernal, Jorge Ortiz, Luis Fernando Valencia, Luis Alfonso Ramírez y Ronny Vayda. Esta lista de artistas deja claro que, para Sierra, el trabajo de Echeverry participaba en esa nueva generación de artistas antioqueños que a principios de la década de los ochenta consolidaron las tendencias más vanguardistas del arte local, y puntualmente, con Echeverry, del arte conceptual.


SEIS ARTISTAS DE MEDELLIN

CAt 3038

adolfo bernal
carlos echeverri
jorge ortiz
luis fernando valencia
luis alfonso ramírez
ronny vayda

Galería Banco Central Hipotecario

Unicentro
Entrada principal
Local 167

BCH

Invitación:
Viernes 16 de Mayo de 1980
Hora: 7:45 p.m.

Curador invitado:
Alberto Sierra Maya
Impresión: Clave - Medellín

Donación Dicken Castro

12. Plegable de la exposición "Seis artistas de Medellín", mayo de 1980. Archivo Sala Antioquia, Biblioteca Pública Piloto. Foto: Paola Peña Ospina.

En Bogotá, durante el mes de noviembre de 1980 —después de publicados los dos primeros números de *Sobre Arte*— el artista participó en dos importantes eventos que se realizaron simultáneamente, el XXVIII Salón Nacional de Artes Visuales en el Museo Nacional y el VI Salón Atenas del Museo de Arte Moderno de Bogotá. En el primero presentó la litografía *El contexto del arte* (1980) que aludía a una intervención exterior que consistió en rodear todo el Museo Nacional con una línea de *stickers* rojos, que formaban una línea continua; cada tramo estaba pegado sobre las paredes exteriores a la altura de la cabeza de una persona, el gesto demarcaba el lugar donde ocurría el arte de forma irónica, porque realmente lo que el artista estaba haciendo era llevar el arte al exterior del museo.

El primer premio de este XXVIII Salón Nacional lo obtuvo Beatriz Jaramillo, con su conocida serie *Zócalos* que consistió en 48 diapositivas y 5 litografías que mostraban fragmentos de los diseños de las fachadas de la arquitectura popular y rural de Antioquia. Jaramillo, también ganó el primer premio en el XI Salón de Arte Joven de Medellín ese mismo año; como Echeverry, la artista estaba en un momento muy productivo, en el que también se abrió un espacio con nombre propio por su trabajo[21].

21 Las obras del Salón Nacional eran seleccionadas de los Salones Regionales, en el caso de Echeverry y Jaramillo del III Salón Regional (zona noroccidental), el primer premio de este regional lo obtuvo Luis Fernando Valencia con un tríptico fotográfico llamado *Sin título* (1980), el segundo premio fue para la escultura en vidrio de Carlos Duque Saldarriaga llamada *A través de una ventana* (1980) y el tercer premio lo obtuvo Ronny Vayda con una escultura en hierro y vidrio llamada *Sin título* (1980). Las menciones fueron para los óleos sobre tela y madera llamados *Simón y Manuelita* (1980) de Ethel Gilmour, la escultura en madera y acero llamada *Sin título* de Alberto Uribe Duque y la hoy famosa serie fotográfica *Boquerón* (1980) de Jorge Ortiz. Otros de los artistas que participaron en el regional (zona noroccidental) y que también fueron seleccionados para el Salón Nacional fueron: Adolfo Bernal, John Castles, Alba Cecilia Gutiérrez, María Victoria Vélez, Hugo Zapata, Juan Diego Arango, Mariela Restrepo, Federico Vargas y Ana Libia Vélez. En esta nómina de artistas encontramos varios de los nombres que serían protagonistas del arte antioqueño en la década del ochenta.

13. Carlos Echeverry, El contexto del arte (XXVIII Salón Nacional y VI Salón Atenas), 1980. Litografía comercial sobre papel, 24 x 16,5 cm. Cortesía Colección Proyecto Bachué.

En el VI Salón Atenas, Echeverry expuso junto con Fernando Cepeda, Martha Lacoraza, Sara Modiano, Juanita Pérez, Natalia Rivera, Jaime Silva y Ronny Vayda. Este evento se había convertido en uno de los certámenes que ayudaron a consolidar las nuevas poéticas del arte en el país. Tal como como aparece en el catálogo de su sexta edición, el salón resume el espíritu y carácter que comenzó a tomar la escena artística colombiana a partir de los años setenta. Los Salones Atenas dejaron "plenamente establecido el cambio de valores —de un conservador y resignado énfasis en el oficio y en la anécdota, a una búsqueda de ideas y de conceptos profundos y ambiciosos— que ha empezado a producirse en nuestra definición y comprensión del arte" (Serrano, 1980a).

14. *El arte se vende como pan* (1980) de Carlos Echeverry. Instalación de bolsas de pan con impresión tipográfica, que se repartieron al público con un pan en su interior durante el VI Salón Atenas. Imagen cortesía del artista.

15. Carlos Echeverry, *El arte se vende como pan*, 1980. Bolsa de papel con impresión tipográfica, 15 x 8 cm. Imagen cortesía Colección Proyecto Bachué.

Las obras que Echeverry presentó en el salón fueron: *El contexto del arte*, que consistió en la misma intervención exterior con la línea roja discontinua pero en este caso en el Museo de Arte Moderno; *El arte con baño de oro*, una impresión tipográfica con las letras doradas; *El arte a oscuras*, impresiones tipográficas completamente negras con la frase blanca, con las que se forró una sala pequeña del museo; *El valor del arte*, pequeñas etiquetas con la frases impresas, dispuestas sobre la pared en una línea horizontal de cinco metros aproximadamente, que hacían un comentario entre humorístico e irónico acerca del valor del arte. Además, expuso *Original de mi puño y letra*, que era marcador sobre papel, de las cuales el artista regaló varias entre el público y, finalmente, *El arte se vende como pan*, una impresión tipográfica sobre una bolsa de pan, que se repartió al público con un pan en su interior. Las bolsas fueron dispuestas "en toda la mitad de la sala, en una mesa blanca cuadrada y bajita, como una mesa de centro de sala, de un metro por un metro y ahí estaban las cien o doscientas bolsitas con el pan" que el público se podía llevar (Echeverry, comunicación personal, 4 de abril de 2020).

Las obras que presentó el artista están fechadas en 1980 y tienen un elemento importante en común: la relevancia del texto escrito como elemento gráfico formal. La disposición de las letras sobre la superficie, la elección de los soportes, la diversidad de las tipografías y el uso de color añaden elementos semánticos que refuerzan el significado de cada obra. Cada una de ellas nos muestra la manera como Echeverry estaba experimentando la relación entre el sentido de la frase y su soporte para potenciar su mensaje —esa forma de proceder es deudora de su experiencia como diseñador—, así, a la combinación de frases que problematizaban el estatuto del arte, le añade otra capa de sentido, con las acciones que potenciaban sus postulados críticos.

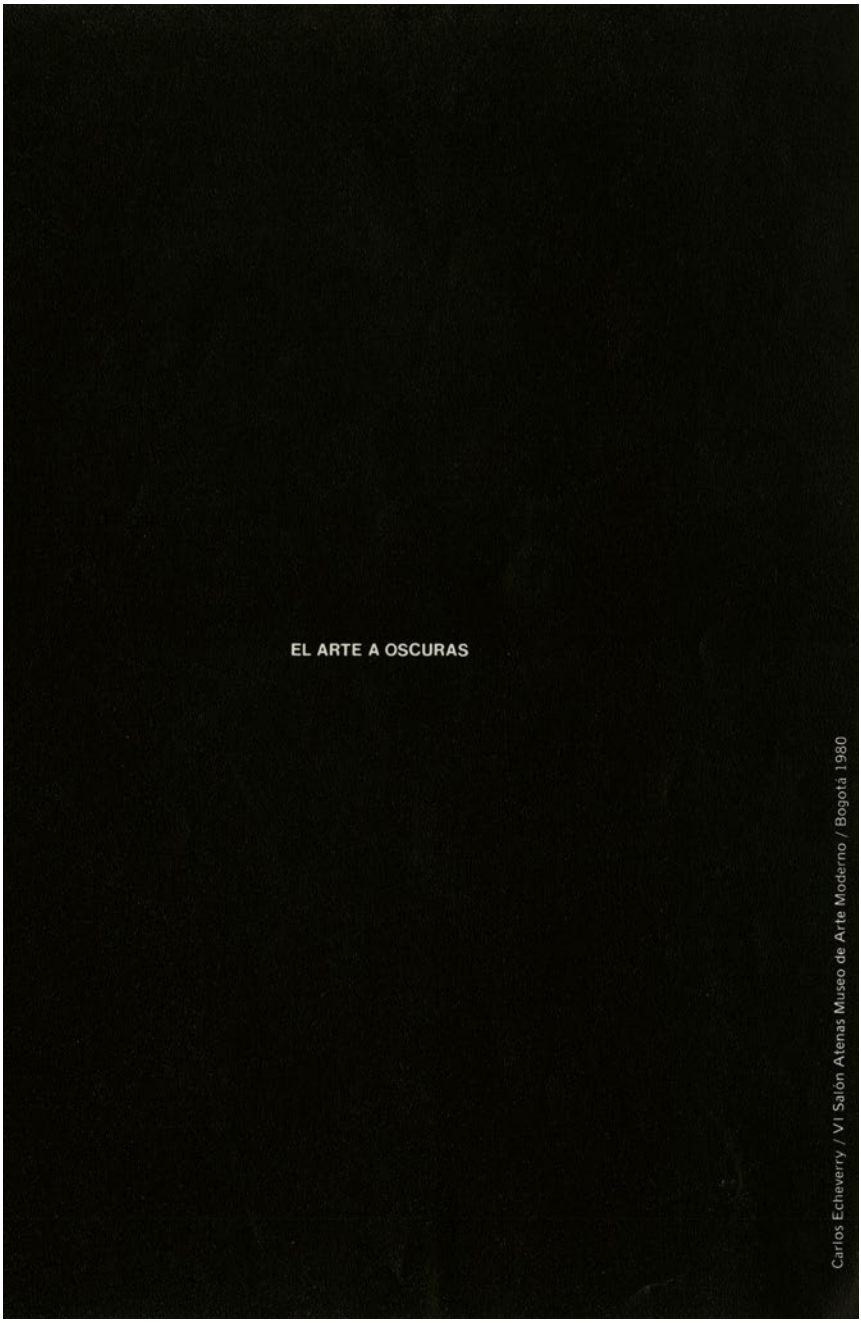
Eduardo Serrano escribió sobre las obras lo siguiente:

> Carlos Echeverry confronta el arte primordialmente como lenguaje, es decir, como manera de información y comunicación, y por lo tanto en su trabajo se prescinde sin contemplaciones de objeto estético como todas sus implicaciones de icono y sus posibilidades de análisis formal. Para Echeverry lo importante radica en las ideas que de algún modo se logran

proyectar, y el artista se acoge a su expresión particular, a pensamientos que permiten una calificación de tipo artístico, bien por el contexto y las características de su presentación, o bien por la naturaleza definitoria de sus cuestionamientos. (Serrano, 1980a)

16. Carlos Echeverry, *Original de mi puño y letra*, 1980. Manuscrito con rotulador sobre papel, 24,5 x 17 cm. Imagen cortesía Colección Proyecto Bachué.

17. Carlos Echeverry, *El valor del arte*, 1980. Impresión tipográfica sobre papel, 13 x 13 cm aprox. Imagen cortesía Colección Proyecto Bachué.



18. Carlos Echeverry, *El arte a oscuras*, 1980. Impresiones tipográficas sobre papel, 24,5 x 17 cm. Imagen cortesía Colección Proyecto Bachué.

El conjunto de artistas reunidos en el VI Salón Atenas mostraba la multiplicidad de direcciones e independencia de criterio que estaba tomando el arte del país. Echeverry, además de estar produciendo arte, también estaba reflexionando acerca de él. En un sobre de manila fechado ese mismo año, en el que el artista incluyó una serie de textos y obras, anticipando además la forma de presentación que tomaría el número tres de Sobre Arte, reflexionaba acerca de la naturaleza de su trabajo y del arte conceptual. El primero de los textos compilados, titulado *Carlos Echeverry: descodificar como reto*, fue escrito por el periodista Elkin Mesa —colaborador del artista en otras oportunidades— que en él analiza el trabajo de Echeverry desde sus comienzos hasta las propuestas presentadas en el VI Salón Atenas. Según Mesa el "anhelo creciente de comunicación por parte de artistas y la avidez de conocimientos por parte del público, han hecho, especialmente al arte de ideas, la propuesta apropiada para las actuales funciones del arte en la sociedad" (Mesa, 1980, p. 1). En la tendencia del arte de ideas se inscribe la propuesta artística de Echeverry, para quien

> se ha hecho evidente su necesidad imperiosa de plantear propuestas y revisar conceptos arcaizantes acerca de los medios tecnológicos y los modos conceptuales de hacer uso de ellos, así como del rol de la obra de arte y del artista. Este proceso lo ha llevado a raciocinios más consecuentes y de raigambre semiológica y sociológica. El objeto es aquí la trampa para la descodificación ineludible que, como reto, imparten sus ideas como arte. Operando de esta manera y a través de frases cortas (pero de nítido contenido) y asociaciones sígnicas y simbólicas (como agudos comentarios que no excluyen el humor como respuestas), el artista pone en tela de juicio el "arte" como lenguaje y vehículo de comunicación de ideología, su situación económico-social, la iconización del objeto de arte e inclusive el arte de procesos (que el artista utiliza en su actividad creadora) como metalenguaje. (Mesa, 1980, p. 1)

Junto con el texto de Mesa, Echeverry incluyó *Uno, dos, tres, cuatro*, una serie de escritos donde el artista y el periodista reflexionan acerca del arte conceptual y tratan de brindar elementos de juicio que permitan

comprender la naturaleza de este[22]. Es interesante que Echeverry se aventure a la especulación de corte más teórico, no era habitual que los artistas escribieran sobre arte, lo que hace que sus reflexiones acerca de la naturaleza del arte conceptual sean significativas, puesto que nos permiten comprender lo que entendía acerca de la naturaleza de su práctica artística y las razones por las que la desarrolló de la manera en que lo hizo. Según Echeverry, los artistas conceptuales

> están interesados en explorar una nueva zona de la especulación estética que parece representar una dramática ruptura respecto a las habituales actividades de la producción, contemplación y apreciación artísticas. Esto trae implícito un decidido rechazo a los aspectos comerciales y de consumo del arte, así como una preocupación por hacer incidir la obra en un contexto más amplio de inquietudes sociales e intelectuales en oposición a la producción de objetos diseñados según criterios firmemente establecidos, continuadores de la tradición europea de la pintura y la escultura. (Echeverry, 22 de febrero de 1980)

Esta última afirmación es importante porque el artista entiende el arte conceptual, no solo como un proceso de pensamiento que no está necesariamente vinculado a la producción de objetos, sino también como un tipo de arte contextual, latinoamericano si se quiere, que no está vinculado a una tradición europea. En el mismo escrito más adelante afirma lo siguiente:

> Es evidente que en nuestro medio la obra de arte conceptual seguirá siendo un hecho insólito mientras no sean los mismos artistas quienes empiecen a difundirla y a informar sobre ella. Y esta solo será efectiva en cuanto tenga la capacidad para crear nuevos niveles de interpretación del arte, nuevos canales de comunicación, nuevas propuestas en el campo artístico. Sabemos que ya el arte tradicional no tiene capacidad

22 Los escritos están fechados en diferentes momentos: *Uno* es del 22 de febrero; *Cuatro* es del 15 de abril, estos los firma Echeverry. *Dos* es del 4 de marzo y lo firma Mesa; *Tres* no está en el sobre al que se tuvo acceso en esta investigación y no se pudo encontrar más documentación al respecto. Sin embargo, el artista lo menciona en *Uno*. Espero que con el tiempo siga apareciendo información que nutra este primer acercamiento al trabajo de este artista.

> para alterar los valores dados por presiones económicas, políticas, tecnológicas, educativas y publicitarias. Tal vez sea el arte conceptual el que pueda crear cierta inquietud en una sociedad como la nuestra. Aunque sea por unos instantes. (Echeverry, 22 de febrero de 1980)

Es interesante la manera como Echeverry entendió el arte conceptual, en el que depositaba una esperanza de ruptura y transformación, no solo en la práctica misma del arte, sino también en las formas de pensamiento potenciales que podía desatar para "alterar los valores". Para el artista, el arte conceptual era una actitud crítica que reaccionaba en contra del arte pensado como oficio y la inmovilidad de la sociedad. Su interés en el arte conceptual lo condujo a una línea de trabajo que indagó "los múltiples aspectos de una idea, en este caso la idea de 'arte', con una serie de consideraciones abstractas (su papel, su condición) unas, y concretas otras (valor, oficio)" (Echeverry, 15 de abril de 1980). Cobran, entonces, más sentido las exploraciones plásticas que el artista estaba realizando para el momento en que escribió los textos, obras impresas en litografía o tipografía, cuyo soporte era el papel común, con esto el artista reafirmaba que el arte conceptual no se relacionaba con el objeto preciosista sino con el mensaje que quería comunicar. Su trabajo buscó ser accesible a todo aquel que estuviera interesado en él, por eso su distribución fue gratuita y no pretendió que sus obras fueran decorativas, estas podían ser destruidas, enmarcadas o guardadas. A Echeverry no le importaba el destino que tuvieran, ya que no afectaría la idea o el propósito central de su trabajo. En este primer ejercicio compilatorio en un sobre de manila el artista incluyó también algunas obras: la primera, una nueva versión de *El contexto del arte*, en un mapa de Medellín, de forma similar como lo hizo para el VI Salón Antenas, señaló los lugares donde "ocurría" el arte, es decir, museos y un par de galerías. La segunda, una de sus frases que ponía en entredicho el estatuto del arte, *El arte en letras de molde*[23].

23 En el número *dos* de sus reflexiones se menciona que el sobre contenía también una obra impresa de Beatriz Jaramillo, que no se conserva en el sobre al que se tuvo acceso en esta investigación.

CARLOS ECHEVERRY: DESCODIFICAR COMO RETO. ELKIN A. MESA

Indudablemente el dibujo y el arte de procesos son las dos modalidades artísticas que más han contribuido al desarrollo de nuestro arte. El anhelo creciente de comunicación por parte de artistas y la avidez de conocimientos por parte del público, han hecho, especialmente al arte de ideas, la propuesta apropiada para las actuales funciones del arte en la sociedad.
El trabajo de Carlos Echeverry se inscribe sin aprioris ni problemas en las últimas consecuencias de este replanteamiento del hecho artístico.
Fundamentalmente su obra cuestiona el objeto de arte, la fetichización estetizante que se ha hecho de este, en el marco de la relación arte-sociedad.
Al mismo tiempo el artista se ha propuesto romper con el objeto artístico utilitarista suceptible de oferta y demanda, y con el divorcio continuado entre el público y el arte de élites.

A estas premisas Echeverry agrega una moderada sapiencia al expresarse con medios técnicos diversos y de gran economía, revertidos en objetos conceptuales proteiformes (impresos, hojas de papel, adhesivos, etc) de los cuales se sirve para multiplicar sus mensajes en un más amplio público receptor.

Su trabajo actual está intrínsecamente ligado a sus primeros planteamientos, más cautelosos y formalistas, pero de idéntica actitud crítica. Se trataba de collages elaborados sobre cartulina negra, donde adhería ilustraciones tomadas de libros y revistas con clara influencia de los sistemas visuales del Pop. Un plano básico, negro, servía de soporte, escenografía ó espacio ilimitado donde la imágen (código extralingüistico) y los textos (código lingüistico) se interaccionaban cumpliendo los mismos mecanismos de comunicación de los comics e historietas. El color contribuía a acentuar el mensaje, siempre crítico y reminicente; los textos, tomados literalmente, adicionados en burbujas o al desgaire, no guardaban relación aparente con la situación planteada por las imágenes, conduciendo el resultado a un delicioso absurdo, corroborado por una velada poética.
En los trabajos del 78 y 79 su lenguaje se torna decididamente conceptual. Inicia la serie "La alegría de leer" (compendio de las notas claves sobre este libro clásico de lectura infantil) "Manual de Urbanidad Don't" (resumen irónico a la manera de Carreño, sobre lo que debe hacerse o no hacerse con los usos en la sociedad), "Cartillas de Ortografía" (manual sintético sobre ideología y formaciones sociales), y finalmente presenta en el II Salón de Artes Visuales del 78 y Arte Jóven del 79, recordatorios-estampas en memoria de su participación y borradores con los colores patrios listos para usar; realiza tambien los últimos collages "educación sensorial", donde, siempre con actitud crítica, vincula nociones de percepción, sarcasmos sutiles y normas de comportamiento, cuestionadas bajo la óptica de Marroquín y Pombo.
En el carácter investigativo de su último trabajo ahora presentado-se ha hecho evidente su necesidad imperiosa de plantear propuestas y revisar conceptos arcaisantes acerca de los medios técnicos y los modos conceptuales de hacer uso de ellos, así como del rol de la obra de arte y del artista.
Este proceso lo ha llevado a raciocinios más consecuentes y de raigambre semiológica y sociológica. El objeto es aquí la trampa para la descodificación ineludible que como reto, imparten sus ideas como arte. »

« » 19 y 20. Hojas interiores del sobre de manila de Carlos Echeverry, 1980. Primera página del texto de Elkin Mesa y *Uno*, texto de Carlos Echeverry, 21,8 x 27,8 cm (cada una). Imágenes del archivo personal de Aníbal Vallejo.

UNO

En años anteriores se hizo patente en el mundo artístico la irrupción de un nuevo tipo de arte. Esta nueva propuesta rápidamente bautizada con el nombre de arte conceptual incluía una extraordinaria variedad de obras las cuales con frecuencia ni siquiera existían como objetos, más bien continuaban siendo ideas, conceptos y a menudo lo único que existía era algún tipo de documentación que hacía referencia a ellas.

Una definición más general de arte conceptual sería decir que constituye una investigación del concepto "arte" en lo que este a venido a significar actualmente. Los artistas conceptuales están interesados en explorar una nueva zona de la especulación estética que parece representar una dramática ruptura respecto a las habituales actividades de la producción, contemplación y apreciación artísticas. Esto trae implícito un decidido rechazo a los aspectos comerciales y de consumo del arte, así como una preocupación por hacer incidir la obra en un contexto más amplio de inquietudes sociales e intelectuales en oposición a la producción de objetos diseñados según criterios firmemente establecidos, continuadores de la tradición europea de la pintura y la escultura.

Las dificultades para juzgar y analizar el arte conceptual en nuestro medio son producto de una deficiente información aunada a la incapacidad de críticos, galeristas, coleccionistas, escritores de arte, periodistas, para encontrar nuevos canales de análisis que no apoyen su discurso en base a la "herencia" que pueda tener el arte conceptual del arte anterior. Siempre se ha llevado la definición de arte a un terreno morfológico, convirtiéndose en un mero recuento de cualidades físicas con un desarrollo literario (un lienzo rectangular con estas y aquellas formas proporcionan tal y cual experiencia) pero sin añadir ningún conocimiento a la comprensión de la naturaleza o función del arte. Aquí se cierra el camino. El arte conceptual por su misma naturaleza se presta a ser investigado y cuestionado, no tanto por lo que es en sí, sino por las ideas y cambios que pueda generar en el campo de los valores culturales. Pero las personas o entidades que tienen los medios para difundir e informar este tipo de arte carecen de un adecuado sentido crítico o por lo menos de espíritu investigativo. Los informadores de arte han adoptado un método peculiar y sutil para justificar y disfrazar su incapacidad de análisis frente a este nuevo lenguaje: en lugar de derivar principios de la obra, educan a "ver" principios.

Es evidente que en nuestro medio la obra de arte conceptual seguirá siendo un hecho insólito mientras no sean los mismos artistas quienes empiezen a difundirla y a informar sobre ella. Y ésta solo será efectiva en cuanto tenga la capacidad para crear nuevos niveles de interpretación del arte, nuevos canales de comunicación, nuevas propuestas en el campo artístico. Sabemos que ya el arte tradicional no tiene capacidad para alterar los valores culturales como en épocas anteriores; los cambios actuales vienen dados por presiones económicas, políticas, tecnológicas, educativas y publicitarias. Tal vez sea el arte conceptual el que pueda crear cierta inquietud en una sociedad como la nuestra. Aunque sea por unos instantes.

Carlos Echeverry
Febrero 22-1980
medellín

≈ 21 y 22. Obras incluidas dentro del sobre de manila de Carlos Echeverry, 1980. *El contexto del arte* y *El arte en letras de molde*, 21,8 x 27,8 cm (cada una). Imágenes del archivo personal de Aníbal Vallejo.

EL ARTE EN LETRAS DE MOLDE

En términos generales, el arte conceptual, tal como lo entendió Echeverry, cuestionaba la concepción clásica del arte. Desde luego, muchas de las prácticas artísticas que se desarrollaron en la época lo corroboran, el trabajo con ideas y conceptos, poniendo énfasis en el proceso y no en el producto, estaban presentes en el panorama artístico local, fueron varios los artistas contemporáneos a Echeverry que hicieron una producción crítica contra el arte objetual y el sistema del arte. En esa inmensa gama de proposiciones conceptuales que emplearon los más variados medios y técnicas, encontramos características comunes:

> La transitoriedad de los medios, la precariedad de los materiales utilizados, la actitud crítica frente a las instituciones, la reproducibilidad, el cuantitativismo, la mezcla aparentemente indisoluble entre documento y obra, así como la utilización de formas alternativas de circulación de las proposiciones artísticas. En ese contexto se encuentra, entre diversas propuestas, el arte correo. (Pianowski, 2013, p. 71)

No es casual que Echeverry haya desarrollado interés por esta práctica, que tenía formatos similares a los que venía trabajando, pero también y aún más importante, eran afines en el sentido crítico hacia el sistema arte, sus formas de circulación y consumo. No podemos afirmar que Echeverry fue pionero del arte conceptual porque no fue así, varios artistas habían desarrollado (o estaban desarrollando) ideas similares, sin embargo, sí fue de los pocos que practicó con determinación el arte correo, que si bien forma parte de esas tendencias conceptuales que se dieron en el país en esta década, se presenta también como una tendencia artística autónoma que tiene características particulares susceptibles de análisis dentro de su propio universo.

Este año Echeverry participó en Envío Postal I, convocatoria de arte correo organizada por César Toro Montalvo en Lima, como queda registrado en la biografía que envió para el catálogo del VI Salón Atenas. Aunque el artista manifiesta que practicaba arte correo desde 1977, lastimosamente, para la historia del arte, no tanto para el artista, dada la naturaleza de su práctica, gran parte del trabajo desarrollado durante este momento no existe. De allí la dificultad de corroborar si los envíos de arte correo de Echeverry son

efectivamente desde ese entonces. El primer registro de arte correo que está documentado es el que acabo de referir. Sin embargo, más allá del año en que podríamos fechar su inicio en la práctica del arte correo, que no deja de tener importancia a la hora de determinar qué tan rápido se asimiló esta en el país, lo cierto es que fue posterior en relación con el contexto latinoamericano, donde desde finales de los años sesenta se estaban realizando piezas postales que se veían "como un cruce entre pequeños afiches y poesía concreta, reducidos a tamaño carta y frecuentemente con contenido político explícito" (Camnitzer, 2009, p. 105). Artistas como Clemente Padín en Montevideo, Liliana Porter y Luis Camnitzer en Argentina son de los primeros en practicar este tipo de intercambios. Porter y Camnitzer organizaron la que se considera la primera exposición de arte postal en América Latina, "Arte de correspondencia" que se realizó en el Instituto di Tella de Buenos Aires en 1969. Al año siguiente, 1970, Pedro Lyra en Brasil, publicó un manifiesto de arte postal y desde mediados de los setenta se realizaron varias exposiciones internacionales. La primera fue el "Festival de La Postal Creativa", organizado por Clemente Padín en Montevideo en 1974; después se realizaron muestras como: Last International Exposition of Mail Art, organizada por Edgardo Antonio Vigo y Horacio Zabala en Buenos Aires en 1975; la Primera Exposición Internacional de Arte Postal, organizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho en Brasil en 1975[24], o la exposición "Poéticas Visuais" que organizó Julio Plaza junto a Walter Zanini en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo, en 1977 (Juliá, 2015). La incursión de Echeverry en el arte correo se relaciona con su vocación informativa y su interés en la comunicación, que lo motivó a escribir sobre arte conceptual y a desarrollar una práctica artística que lo alejó de los medios tradicionales. Por eso, no es casualidad que se embarcara en un proyecto editorial, que tiene el mérito de ser la primera revista de arte conceptual del país, dedicada al arte correo, la poesía visual y al arte que experimentó y usó el lenguaje como su insumo principal. A continuación, analizaremos los dos primeros números de *Sobre Arte*.

24 Para un análisis ampliado de la práctica del arte correo en Latinoamérica, véase *Análisis histórico del arte correo en América Latina* de Fabiane Pianowski (2013). Y el breve artículo "Arte correo en Latinoamérica" (2010) del uruguayo Clemente Padín, en el que se traza una breve visión histórica en el continente, señalando artistas, publicaciones y exhibiciones.

El comienzo de *Sobre Arte*

23. Carátula de revista *Sobre Arte*, 1, 1980.

La primera *Sobre Arte* se publicó en julio de 1980, fue una revista en formato tradicional, con encuadernación rústica fresada, tenía un valor comercial de 100 pesos. En su página de presentación aparece Carlos Echeverry como director, Beatriz Jaramillo como subdirectora, Elkin A. Mesa como asesor de información, Ana María Cano como periodista y Juan Escobar, Leonel Estrada, Juan Gaviria, Olga Lucía Jaramillo, Darío Ruiz Gómez y Argemiro Vélez como los colaboradores, quienes, como veremos, podían ser traductores, escritores o los entrevistados y variaron en cada edición. Tanto el comité como su estructura editorial se aproximan a las formas de producción de una revista tradicional. En su interior, *Sobre Arte* inicia informando acerca de algunas de las muestras que se verían en Medellín y en otras ciudades del país, durante los próximos meses[25]. La reseña de exposiciones muestra la vocación informativa con que nace la revista, que buscó promover un tipo de arte que consideraban de vanguardia. Algunos de los nombres de los artistas que aparecen reseñados —Ronny Vayda, Álvaro Barrios, Olga de Amaral— son conocidos hoy como artistas que hicieron parte de la generación que consolidó la transformación de medios que se desarrolló en el país desde la década de los sesenta[26].

25 Las exposiciones que se reseñaron son las siguientes: el III Salón Regional de Artes Visuales (zona noroccidental), que se inauguró el 17 de julio en la Biblioteca Pública Piloto de Medellín; una exposición de fotografías del estadounidense Duane Michaels, curada por Nohra Haime en el Museo de Arte Moderno de Medellín; a partir de la segunda semana de julio, una muestra de esculturas recientes de Ronny Vayda en la galería La Oficina; dos exposiciones, una de Bernardo Salcedo y otra de Olga de Amaral, durante agosto y septiembre respectivamente, en la Cámara de Comercio de Medellín; una exposición de dibujos y pinturas de Gregorio Cuartas en julio, y una de otro artista colombiano radicado en París, Francisco Rocca, en agosto, ambas en la galería Finale; la Galería Partes organizó una colectiva de desnudo y otra muestra de tres artistas españoles: Arroyo, Monjalés y Alfaro, que según la nota representaron a su país en la Bienal de Venecia en 1976. También reseñan exposiciones en Bogotá, Pereira, Barranquilla y Cartagena. Todas las reseñas de exposiciones trataban de informar al público de los eventos de arte más contemporáneos de la ciudad.

26 Esta generación se refiere a la que se consolida posterior a la de los maestros: Enrique Grau, Alejandro Obregón, Fernando Botero, Eduardo Ramírez Villamizar, Guillermo Wiedemann, Edgar Negret, entre otros, que fueron impulsados por la crítica de arte Marta Traba. Los maestros le abrieron el paso a una generación emergente en la que podrían señalarse nombres como: Beatriz Daza, Bernardo Salcedo, Feliza Bursztyn, Carlos Rojas, Beatriz González,

Los textos que se incluyeron en el primer número nos permiten entender su política editorial, por lo que analizaré cada uno. El primero de ellos es "Arte y medio", en el que la artista y subdirectora Beatriz Jaramillo hace una reflexión acerca del desarrollo de la noción de arte pensada desde Occidente y cómo está intrínsecamente ligada a sus circunstancias socioeconómicas. Para Jaramillo,

> los movimientos artísticos siempre han estado sometidos a factores de desarrollo social, político, económico y tecnológico, que los determinan y condicionan. Así, Románico y Gótico sirvieron al cristianismo, el Renacimiento se da paralelo al Humanismo y el estudio de los fenómenos naturales; el Barroco nace en el clima de la Contrarreforma católica y el Neoclasicismo para glorificar los ideales de la Revolución francesa, Impresionismo, Expresionismo y Cubismo surgen en los febriles años de cambio de siglo, Dadá como reacción a la guerra, la Bauhaus de la confianza en el Racionalismo y el progreso humano, y el Pop norteamericano en el clímax de una sociedad de consumo. (Jaramillo, 1980, p. 12)

Esa relación con el contexto la analiza también en el caso latinoamericano, donde según la artista, la noción de arte se desarrolló mediada por un colonialismo que determinó que el arte latinoamericano estuviera en una relación de dependencia de las grandes metrópolis, "España primero, Francia después —en general Europa— y en las últimas décadas Estados Unidos, que han impuesto su coloniaje cultural y proporcionan los conceptos y los lenguajes plásticos que nuestros artistas recrean y adoptan" (Jaramillo, 1980, p. 12). Para Jaramillo, esta situación en el caso latinoamericano tiene una consecuencia, a saber, el arte se mantiene aislado de su contexto real porque si bien participamos de la cultura occidental, lo hacemos desde unas condiciones propias de un país subdesarrollado, atravesado por unos recursos y unas costumbres culturales que también son susceptibles de ser dominadas. Para evitar este doble proceso de

Miguel-Ángel Cárdenas, Norman Mejía, Álvaro Barrios, Clemencia Lucena, Delfina Bernal, Santiago Cárdenas, entre otros.

dominación, la artista reivindica y revalora "lo propio" y el arte como un medio de comunicación y autoafirmación de la cultura:

> Poseemos valores propios, raíces y signos culturales que nos unen e identifican, un origen precolombino y un pasado hispánico que tiene su validez, y una realidad vital con factores externos que nos determinan y condicionan [...] El arte, tal como funciona en nuestro medio, carece de fuerza, y es solo el reflejo de unas estructuras y unos sistemas que hoy se hallan en tela de juicio, y para nosotros si quiere mantener su vitalidad, solo puede tener sentido en la reflexión y recuperación deliberada de unos valores que nos son propios y comunes ayudando a la determinación de nuestro destino cultural y a la identificación de lo ordinario en su verdadero contenido. (Jaramillo, 1980, pp. 13-14)

Resultan interesantes los postulados de Beatriz Jaramillo y los planteamientos que propone en relación con su comprensión del arte en el contexto local. Sus ideas claramente están influenciadas por una discusión que marcó la época, se trata justamente del giro discursivo que en el arte de América Latina se expresó en una nueva conciencia de resistencia que partió de la afirmación de una subjetividad latinoamericana como desafío al centro como otorgador de sentido y espacio articulador de la modernidad. Fueron varios los críticos e historiadores implicados en la revisión conceptual del continente: Juan Acha, Marta Traba, Federico Morais, Aracy Amaral, Jorge Alberto Manrique, Damián Bayón, Fermín Fèvre, Nelly Richard, Saúl Yurkievich, Néstor García Canclini, Mirko Lauer, Mario Pedrosa, Jorge Romero Brest, entre otros. Tal como lo propone Dagmary Olívar (2014), todos persiguieron objetivos similares en cuanto a la plástica de la región, aunque utilizaron rutas diferentes, debido a que cada uno tuvo su área de interés y su visión particular sobre el arte y Latinoamérica. En todo caso, todos aportarían al debate sobre la especificidad de las artes plásticas en el continente que continuó desarrollándose en la década siguiente[27].

27 Gran parte del debate se desarrolló a través de importantes eventos como el simposio ocurrido en Quito en 1970, donde se proyectó la publicación de *América Latina en sus artes* (1974)

El análisis propuesto por Jaramillo participa del entusiasmo de la época por repensar el arte desde lo local, su texto estaba acompañado de algunas imágenes, una de ellas de su serie *Zócalos*. Su trabajo estaba pensando el color y el diseño de la vivienda rural —tal como aparece reseñado en la descripción de los colaboradores de la revista–, es decir que durante el tiempo de edición y producción de la revista se encontraba desarrollando esta obra, con la que participó a finales de ese mismo año en el XXVIII Salón Nacional en el Museo Nacional de Bogotá, en el que ganó el primer premio, como se mencionó. Resulta innegable que las ideas consignadas en su artículo permiten dimensionar el trabajo realizado por la artista en ese momento, para quien la creación de un arte más acorde con la época requería renovación y, para ella, esto significaba un arte que se asumía desde lo local. *Zócalos* mostraba fragmentos de los diseños de las fachadas de la arquitectura popular y rural de Antioquia. De hecho, José Hernán Aguilar (1981) se refirió a la obra de Jaramillo en un artículo donde comparó las obras presentadas en el mencionado Salón Nacional y las del VI Salón Atenas en el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

> Jaramillo reúne 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 me-

editada por Damián Bayón. En 1975 se llevó a cabo el simposio de la Universidad de Texas en Austin, cuyo organizador fue el mismo Bayón y contó con la colaboración de la revista mexicana *Plural*. En 1978 se realizaron tres eventos: el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía (México, 14-16 de mayo), el Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos (Caracas, 18-27 de junio) y el simposio en el marco de la Primera Bienal Latinoamericana de São Paulo (3-6 noviembre). Otros eventos de menos envergadura fueron el simposio "Situación y Perspectivas de las Artes Visuales en América Latina" organizado por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) (Ciudad de México) y el simposio promovido por la Sección Argentina de la Asociación de Críticos de Artes (AICA) (Buenos Aires). El punto cumbre del debate se desarrollaría en 1981, durante el Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual y Arte Urbano (Medellín, 18-21 de mayo). Véase "La crítica de arte en Latinoamérica" (1979) de Juan Acha para un recuento de los eventos referenciados hasta 1978.

> diados de los sesenta: 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). 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. (Aguilar, 1981, p. 17)

Resulta significativo que Aguilar ubique la obra de Jaramillo como continuadora de una tradición que empieza en los setenta, con artistas que claramente hicieron parte de la emergencia del arte conceptual. Efectivamente, tanto Jaramillo como Echeverry, ambos muy activos artísticamente durante este periodo, hacen parte de una segunda generación de artistas conceptuales, que a diferencia de los de la emergencia, sí se asumían como tal. Jaramillo también estaba experimentando con formatos en papel como lo demuestra la serie llamada *Hecho pintura* (1980) en la que la artista imprime pequeñas tarjetas que tienen las imágenes de sus pinturas que llevan el mismo nombre.

Imágenes en las que, a través del color y la forma, "que podría responder a la descripción literal de un interés abstracto, es en Jaramillo estrictamente realista, hasta hacer trascender el color de lo meramente estético a la identificación de un valor cultural, el hallazgo del arte a través de lo auténtico y lo simple" (Mesa, 4 de marzo de 1980).

24. Beatriz Jaramillo, *Hecho pintura*, 1980. Impresión tipográfica sobre papel, 8 x 12 cm. Archivo Sala Antioquia, Biblioteca Pública Piloto.

El segundo texto de la revista es "El arte moderno hace medio siglo" de John Canaday, con traducción de Juan Gaviria que fue escrito en noviembre de 1979. El texto reseña la exposición "El arte de los años 20" con la que el Museo de Arte Moderno (MOMA) celebró sus 50 años, en el que propone un análisis del impacto que tuvo el museo en las generaciones que crecieron con él y el papel que desempeñó al familiarizar al público con el arte moderno. Según el crítico,

> los americanos que han creído en el MOMA como algo siempre existente en sus vidas culturales, quienes no recuerdan cuando el museo no existía, pueden difícilmente imaginar el impacto causado por las primeras exposiciones del museo, a un público no familiarizado con la clase de arte del momento. (Canaday, 1980, p. 18)

De allí que la exhibición de aniversario fue un tributo al museo como una de las fuerzas educacionales en la vida americana. Más allá de los contenidos del artículo, resulta interesante quien lo escribe. Canaday era un crítico de arte, que para ese momento gozaba de reconocimiento por haber sido el principal crítico de arte de *The New York Times*, desde 1959 hasta 1973. Sin embargo, era considerado un crítico conservador, desde la publicación de su primera columna el 6 de septiembre de 1959, Canaday escandalizó el establecimiento del arte al criticar el expresionismo abstracto, el estilo dominante de la época. Resulta curioso que una revista que buscaba ser vanguardista invite a un crítico con ese sesgo ideológico. Sin embargo, alguna de la información que se incluía en la revista, dependía de los contactos que lograban realizar para conseguir colaboradores. A este respecto, Echeverry comentó:

> Los críticos que teníamos más cercanos que me ayudaron mucho fueron Leonel Estrada, porque él tenía también una base de datos impresionante, y Darío Ruiz, ellos estaban relacionados con artistas internacionales y cuando yo les conté de esta inquietud ellos me dieron los contactos; yo escribí y contestaban. (Echeverry, comunicación personal, 14 de noviembre de 2019)

Durante 1980, Leonel Estrada estaba organizando la IV Bienal de Medellín, Echeverry trabajaría en el diseño del catálogo del evento, justamente, gracias a *Sobre Arte*. Según el artista, cuando fue a llevar la primera revista para su difusión a la Cámara de Comercio de Medellín, conoció a Oscar Mejía, quien fue el director de la Corporación de la Bienal de Arte[28] y quien lo invitó no solo hacer el diseño sino también la señalética del evento. Como veremos, este afortunado encuentro sería determinante en las conexiones que establecería la revista en su tercera edición.

El tercer artículo se llama "Artistas de vanguardia en Colombia", fue escrito por el periodista y asiduo colaborador de Echeverry, Elkin Mesa. Este texto tiene especial interés, porque en él se reseñaron una serie de artistas que Mesa consideraba eran la renovación del arte en el país. El primer artista que menciona es Antonio Caro, del que señala obras importantes como *Cabeza de Lleras* presentada en el XXI Salón Nacional de Artistas de 1970 o los 2.000 dibujos firmados para el público que presentó en la Bienal de Artes Gráficas de Cali (en compañía de Jorge Posada) en 1971. Reseña también la escena de Barranquilla y cómo a partir de 1975 irrumpen en el panorama del arte nacional una serie de artistas partidarios del arte de conceptos, refiriéndose al El Sindicato trae a colación una cita de su promotor Álvaro Barrios, en el que señala algunos de sus rasgos: la manera como usan elementos deliberadamente "antiartísticos", su carácter anticomercial, su sentido del humor y la agudeza crítica y, finalmente, la disolución de un estilo personal a favor de una obra colectiva. Como ejemplo, menciona su famosa obra *Alacena de zapatos* premiada en el XXVII Salón Nacional de Artes Visuales de 1978.

Además, Mesa menciona una serie de artistas como Delfina Bernal, Eduardo Hernández, Inginio Caro, Álvaro Herazo, Javier Barrios, Efraín Arrieta y Ramiro Gómez, los dos últimos integrantes de El Sindicato junto con Alberto del Castillo y Carlos Restrepo, quienes para el periodista son artistas precursores claves para entender las nuevas dinámicas del arte

28 A diferencia de las tres primeras bienales, que fueron financiadas por Coltejer, para la IV Bienal de Arte de Medellín (1981) se constituyó una corporación que tenía el objetivo de realizar cada dos años el certamen. El Banco Comercial Antioqueño, Suramericana de Seguros, Fabricato S. A., Colombiana de Tabaco, liderados por la Cámara de Comercio de Medellín, fueron las empresas que se unieron. Sin embargo, solo lograron llevar a cabo la IV Bienal.

de la época. A ellos suma los nombres de Álvaro Barrios y Olga de Amaral, junto con los de jóvenes artistas como Guillermo Cuartas y su folclórico *kitsch* desmesurado, Álvaro Castaño y sus *videotapes*, Argemiro Vélez con sus reflexiones sobre la comercialización del arte, Carlos Echeverry y sus cuestionamientos de la naturaleza del arte, Gustavo Sorzano con las vallas y Beatriz Jaramillo con sus trabajos audiovisuales.

Colombia

ARTISTAS DE VANGUARDIA EN COLOMBIA

ELKIN A. MESA

ANTONIO CARO

El primer trabajo calificado abiertamente de conceptual en Colombia, ha sido el de Antonio Caro (1950). Este artista fue pionero en desacralizar el objeto de arte, cuestionando los medios técnicos, sirviéndose de ellos como vehículos accesorios para la comunicación de contenidos. Su presentación en el XXI Salón de Artistas Nacionales de 1970, es el punto de partida para la comprensión de su obra por sus móviles y ligereza de ejecución. La obra de Caro en el Salón, titulada "Cabeza de Lleras" se aparta radicalmente de los postulados de la pintura social o política de la época, para promover contenidos de fuerte descarga crítica y de fácil lectura y recepción: en una caja de cristal llena de agua, la cabeza del expresidente, modelada en sal, se va deshaciendo con las respectivas gafas flotando, acentuando la causticidad del tema. En 1971 el artista presenta en la Bienal de Artes Gráficas de Cali (en compañía de Jorge Posada) 2.000 dibujos firmados y para el público. Con este trabajo el acervo crítico de su obra se extenderá a la comercialización del arte y la reciente actitud mercantilista con respecto a éste.

"Una vez establecido que en su idea de arte no encajaban ni los precios ni la decoración, Caro proyecta la definición "arte igual formación" en la III Bienal de Medellín a través de un trabajo primordialmente descriptivo y literario, y en la siguiente Bienal de Cali con una grabado hecho en sal y titulado "Sal", en el cual atestigua uno de los momentos más penetrantes en su producción" (1).

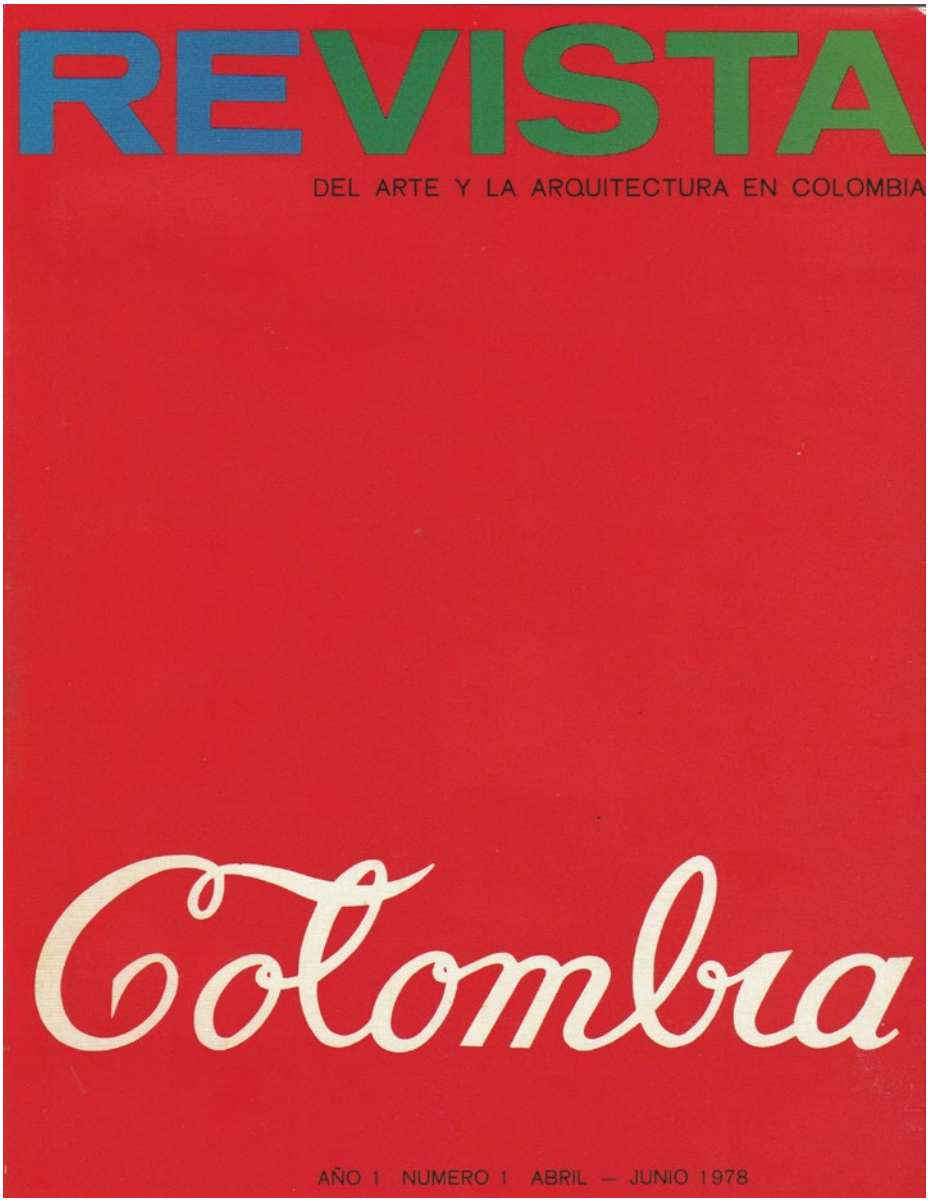
Su interés por la sal se originaría en connotaciones de carácter social, vertidas en películas como "El hombre de sal" de Graciela Samper. Pero su trabajo a partir del 75, se enfocará hacia las claras definiciones y nociones reivindicativas, propias de un arte en constante pulsión de su tiempo histórico. En 1976, Caro realiza uno de los trabajos más fulgurantes y efectivos de su carrera. Federico Mora es registra así esta suspicaz obra: "Escogida como un símbolo de penetración, la Cocacola fue usada por el artista Antonio Caro para realizar uno de los trabajos más provocadores. Un gesto simple: tomó la C de Cocacola, y la colocó en lugar de la C de Colombia, todo sobre un fondo rojo como si quisiera fundir las dos palabras en una sola: Cocacolombia. Un gesto de humor sin duda mucho más consecuente que los juegos de humor de Omar Rayo. En un país de pintores artesanos, que valorizan el diseño de una obra terminada, hecha para durar y vender, Caro es una excepción. Y uno de los raros conceptualistas colombianos, siempre dispuesto a cuestionar los circuitos del arte" (2).

Su trabajo reciente se ha centrado en la especulación sobre el tema del líder indígena Quintín Lame. El personaje ha sido trabajado desde la perspectiva del valor ideológico de su liderazgo y recurriendo a fuentes de orden antropológico y cultural.

Por su participación en la muestra "Arte de los años 80" en el Museo de la Tertulia de Cali, su obra fue calificada como "un análisis muy personal de la sociedad colombiana, enfatizando su dependencia cultural y negligencia en la reivindicación y reconocimiento de sus valores originales. Caro transforma estas deficiencias con fuerza, humor e imaginación, siendo el primero en utilizar en Colombia el arte de conceptos para este propósito. En su obra cuenta más el conjunto de la investigación de los objetos aislados; así, su trabajo sobre el indígena Quintín Lame resume la compleja gama de sus intereses artísticos desde las artes gráficas hasta la sociología y la antropología aplicadas" (3).

27

25. Páginas interiores de la revista *Sobre Arte*, 1, 1980.



26. Carátula de la *Re-vista del Arte y la Arquitectura en Colombia*, 1, 1978. Impresión *off set* a color sobre papel, 28 x 21 cm. Foto: Paola Peña Ospina.

Si bien el artículo de Mesa reseña a los que, para el momento, efectivamente, son los artistas de vanguardia en Colombia, parece un eco resumido del texto "El arte como idea en Barranquilla" de Álvaro Barrios, publicado tres años antes en el número dos de la *Re-vista* en 1978. La similitud entre los contenidos de los artículos no parece ser una casualidad, la *Re-vista* fue un referente para el comité editorial de *Sobre Arte*. El artículo de Mesa fue publicado con la imagen de la icónica obra de Antonio Caro, en la que sobre un fondo rojo vemos la palabra Colombia escrita en la tipografía de Coca-Cola. Ciertamente no fue predeterminado, pero resulta curioso que sea esa la misma imagen que aparece en la portada de la primera *Re-vista.* Estas coincidencias revelan la clara conexión de intereses que compartieron en un principio ambas publicaciones. Una de las motivaciones para hacer *Sobre Arte*, en palabras de Carlos Echeverry,

> era que quería hacerle competencia a Alberto Sierra. Yo estaba muy lejos de ese grupo de Alberto y sus amigos, yo estaba como en el otro grupo, entonces, decidí hacer *Sobre Arte*, como un emprendimiento propio y diferente a la *Re-vista*, ellos tenían más dinero, más patrocinadores y tenían una calidad excelsa, había arquitectos y diseñadores [...] yo estaba empezando, quería una revista no tan formal, quería algo diferente. (Echeverry, comunicación personal, 22 de agosto de 2018)

Cuando se publicó *Sobre Arte*, la *Re-vista* había publicado cuatro números, un somero repaso de sus contenidos da cuenta de las discusiones que se estaban llevando a cabo en el contexto del arte en el país y también revela una serie de artistas que estaban circulando en el panorama artístico tanto local como nacional. De allí que los temas y artistas que aparecieron en la *Re-vista* tomen relevancia dado que esta se convirtió rápidamente en referencia obligada, no solo porque su director, Alberto Sierra, era uno de los agentes más influyentes del arte en Medellín en ese momento, sino también porque quienes participaron en ella eran actores activos dentro del medio, lo que garantizó una recepción amplia en el campo del arte e interés por aquellos que quisieran estar enterados de lo que estaba pasando en el mismo. ¿Qué novedad representó *Sobre Arte*? ¿Qué la hizo diferente a la ya existente? Como veremos, los dos primeros

números no representaron un cambio radical, ni superaron en calidad ni contenidos a la *Re-vista*, fue a partir del tercer número que *Sobre Arte* adquiere un carácter realmente propio. La *Re-vista* fue un referente, pero a su vez un modelo a superar, que llevaría a *Sobre Arte* a desmarcarse en formato y contenidos de su predecesora, alejándose de ser una revista convencional para convertirse en un proyecto artístico en sí mismo.

El siguiente texto de *Sobre Arte* se llama "El cartel cubano" de Carlos Echeverry, en él conocemos el interés del artista por la gráfica publicitaria; Echeverry señala cómo esta contiene un elemento que va más allá de lo meramente comercial.

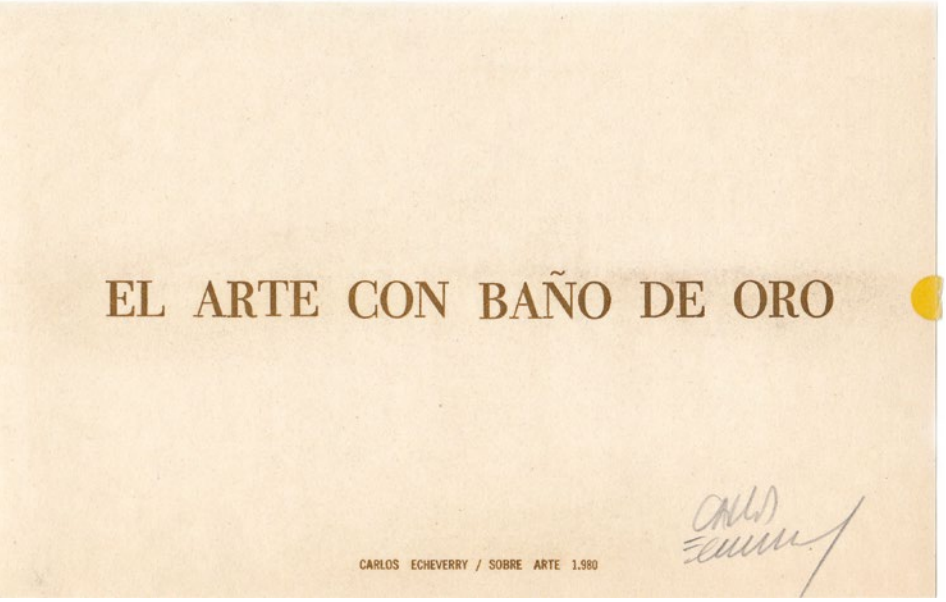
> Aunque los primeros carteles nacieron en un contexto y con unas funciones comerciales pronto los cartelistas fueron considerados y reconocidos como "artistas"; y los carteles empezaron entonces a tener un valor que trascendía más allá de lo meramente efectivo como estímulo para la compra. (Echeverry, 1980, p. 34)

El texto desarrolla someramente la evolución del cartel desde su reconocimiento en París, con artistas como Toulouse-Lautrec y Alphonse Mucha, hasta llegar a la gráfica cubana que, según el artista, para 1965 ya había alcanzado una independencia e identidad propias desarrolladas por gráficos como Alfredo Rostgaard, Antonio Pérez "Ñiko", René Azcuy, entre otros, quienes generaron una visualidad ligada a las necesidades y problemáticas de la cotidianidad. Más adelante, Echeverry cita al pintor, diseñador y fotógrafo cubano Raúl Martínez, quien explica cómo la gráfica cubana a pesar de no tener una tradición directa se apropia de la tradición universal para que el lenguaje propio se vaya construyendo, es decir que, pese a la influencia de tendencias europeas y americanas, la producción local no pierde originalidad, pues interpreta de forma autónoma lo asimilado, generando una gráfica nueva para el continente. La defensa de lo local y su originalidad, son ideas afines a los postulados de la estética de la resistencia de Traba y a las expresadas por Beatriz Jaramillo. Esta será una de las políticas editoriales de *Sobre Arte*, que se hizo manifiesta en los dos siguientes artículos "Introducción al estudio de la arquitectura regional" de Darío Ruiz Gómez y "Diseño precolombino"

de Juan Escobar, quienes reafirman el interés de la revista por repensar lo local y, a su vez, reivindicar la tradición desde una perspectiva actualizada. Ciertamente, incluir estos temas: cartelismo, arquitectura y diseño, era insistir en lo contemporáneo, al introducir nuevos elementos visuales en el corpus teórico del pensamiento sobre el arte.

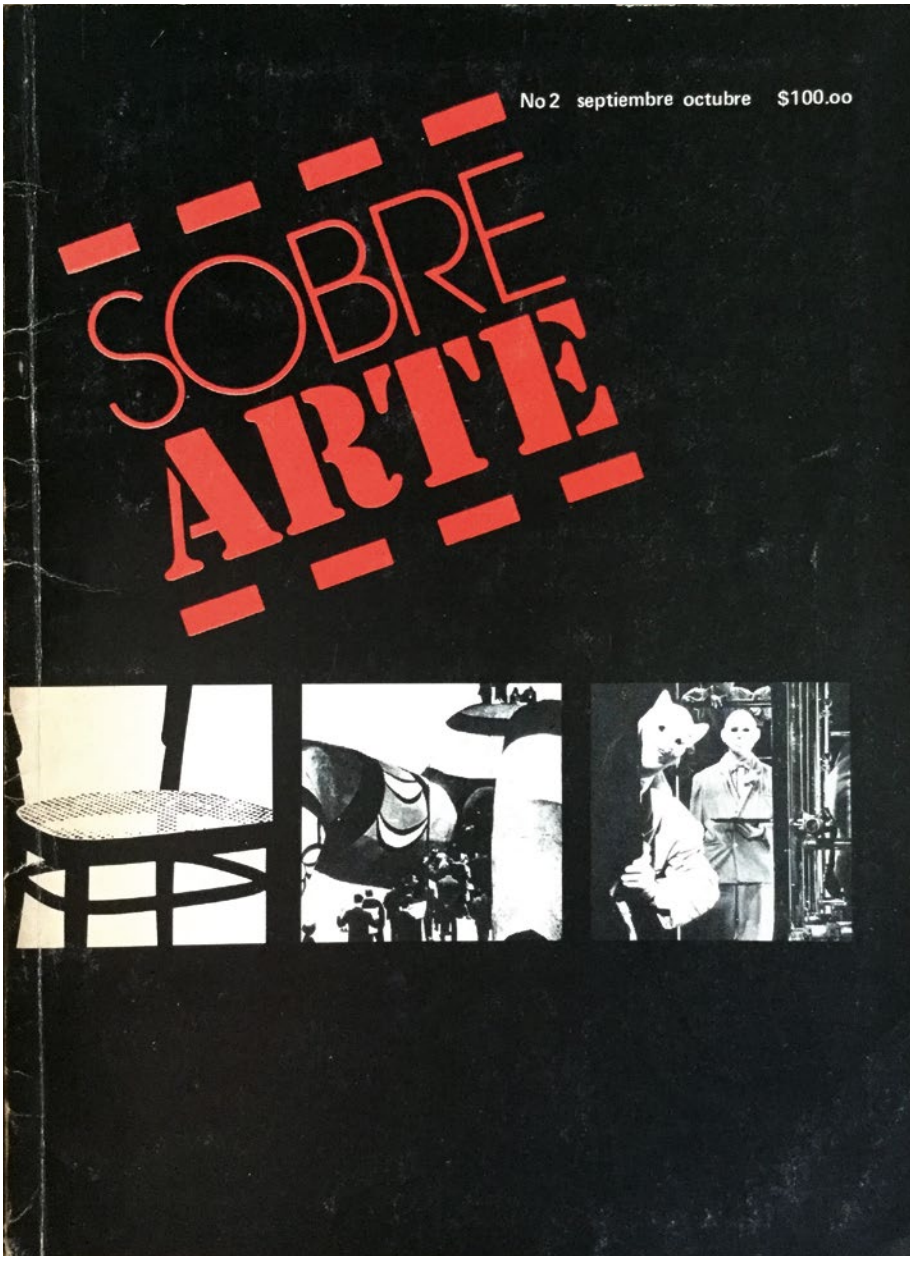
El último artículo de la revista se trató de una entrevista a Leonel Estrada realizada por Ana María Cano titulada "IV Bienal de Arte Medellín", en la que se daba cuenta del evento, su gestación y su alcance. Cano, quien se convertiría en una importante periodista cultural de la ciudad, ya empezaba una notoria carrera periodística, no solo había tenido la primicia de anunciar la apertura de la nueva sede del Museo de Arte Moderno de Medellín cuando empezó su trabajo en el periódico *El Mundo*, sino que también hizo parte del área encargada de las comunicaciones del Coloquio de Arte No-Objetual, es decir que Cano estaba bien enterada del arte que circulaba en la ciudad y tuvo la oportunidad de entrevistar a varios de los protagonistas del arte del momento, entre ellos, al crítico peruano Juan Acha. Estos hechos resultarán importantes, puesto que Cano no solo era amiga de Echeverry, sino que también trabajarían juntos en una publicación que sería deudora de *Sobre Arte*, que se llamó *Sobre Todo* (1982).

Finalmente, la revista incluyó como regalo para los lectores una pequeña impresión tipográfica con la frase en letras doradas *El arte con baño de oro* de Echeverry. Este regalo nos recuerda la estrategia utilizada por la *Re-vista*. Con estos contenidos empezó el proyecto editorial de *Sobre Arte*. Su segunda edición tuvo el mismo formato que la primera, una pequeña revista encuadernada de manera tradicional; es importante mencionar este formato porque fueron los dos únicos números que lo tuvieron. Nos adentraremos brevemente en los contenidos del segundo número; este análisis, así como el del primer número son necesarios pues permiten entender el cambio radical que experimentó la revista en su tercera edición.



27. Carlos Echeverry, *El arte con baño de oro*, 1980. Impresión tipográfica, 22 x 13,7 cm. Obra-regalo incluida en *Sobre Arte*, 1, 1980. Imagen cortesía de Paola Peña Ospina.

Mantener el impulso



28. Carátula de la revista *Sobre Arte*, 2, 1980. Archivo Sala Antioquia, Biblioteca Pública Piloto. Foto: Paola Peña Ospina.

El segundo número de *Sobre Arte* se publicó en septiembre de 1980, sigue conservando la estructura de una revista tradicional con un comité editorial: Echeverry como director, Jaramillo como subdirectora, Elkin Mesa como asesor de información, Ana María Cano como periodista, Juan Gaviria como traductor, Argemiro Vélez como fotógrafo. Darío Ruiz Gómez, Leonel Estrada, Francisco Gil Tovar, Agnes Denes, Rodrigo Castaño y Silvio Montoya son los colaboradores de esta edición. Aparecen también unos corresponsales: César Toro Montalvo desde Lima, Gustavo Mesa en Washington y Humberto Chávez en México. Estos nombres revelan un proyecto editorial materializado en colaboración de amigos y colegas con los que Echeverry estaba en contacto.

Al igual que el anterior, esta edición empieza con pequeñas reseñas de exposiciones que pretenden informar sobre el arte de vanguardia del momento. Vale la pena mencionar una de ellas, que recomendaba visitar una muestra que daba cuenta de los modos de expresión en los nuevos medios audiovisuales, llamada "Audiovisual I", realizada en la Biblioteca Pública Piloto entre el 6 y 23 octubre. El evento lo organizó *Sobre Arte* y la galería Finale, en su catálogo se ve una imagen en blanco y negro del soporte de una diapositiva, lo que llamaban una proyección audiovisual era realizado con diapositivas. Así lo explica Echeverry:

> Eran carruseles de diapositivas que tenían 80, lo que uno hacía era una historia en 50, 40 u 80 diapositivas. Uno las iba pasando manualmente y los que tenían más sofisticación estaban sincronizados con la música o con el audio. Eran pasos de diapositiva que tenían un sentido de arte o de contar una historia [...] Como si fuese una proyección video de hoy en día, era una proyección que llamábamos audiovisual, con diapositivas. (Echeverry, comunicación personal, 14 de noviembre de 2019)

Este evento muestra como *Sobre Arte* iba a traspasar los límites de un proyecto editorial para convertirse en una plataforma de gestión, "Audiovisual I" no fue la única iniciativa que impulsó la revista, que también gestionó convocatorias de arte correo y exposiciones. En el evento participaron una

nómina de artistas cercana en intereses a Echeverry, por ejemplo: Antonio Caro participó con *When I was a Little boy*, Adolfo Bernal con *Imagen que muta* (1980), Beatriz Jaramillo con *Pintura*[29], Rodrigo Castaño con *El sermón,* el mismo Echeverry participó con *El arte*. "Audiovisual I" reunió a 31 realizadores con obra audiovisual y fue el momento en el que Echeverry se empezó a interesar por el videoarte. En la ciudad, desde la segunda Bienal de Arte de Coltejer de 1970, ya se habían expuesto algunas obras que hacían uso de material electrónico de tipo "video-televisivo", sin embargo, el primer gran evento dedicado al videoarte se realizaría seis años después, cuando el Museo de Arte Moderno de Medellín organizó la primera Bienal Internacional de Video Arte en 1986.

Por su parte, en la capital del país, en 1976 en el Centro Colombo Americano realizó la exposición "Videoarte", que presentó el trabajo de una importante generación de artistas norteamericanos, entre ellos, Bruce Nauman, Vito Acconci, John Baldessari, Allan Kaprow, Les Levine, Bill Viola y Andy Warhol. También, en 1978, en el Salón Atenas organizado por el Museo de Arte Moderno de Bogotá, habían incluido los primeros trabajos de videoarte colombiano exhibidos museográficamente en el país: *In-pulso* de Sandra Isabel Llano y *Autorretrato* de Rodrigo Castaño. Así que este medio era realmente una novedad para la época y que la revista estuviera organizando un evento para su exhibición daba cuenta de su espíritu vanguardista. Tiene sentido que otro de los textos incluidos en este número de *Sobre Arte* fuera "Multimedia", se trata de una entrevista a Rodrigo Castaño y Silvio Montoya realizada por la periodista Ana María Cano, en la que cada uno de los entrevistados dio su opinión en extenso sobre el multimedia. Ambos coinciden en el carácter experimental y abierto que tiene este medio para ensanchar las posibilidades del arte y su relación con el público. Para el fotógrafo, cineasta y director de televisión Rodrigo Castaño:

> El alto índice de ambigüedad que tienen estos medios electrónicos hace que sus sugerencias sean vastísimas: lo que el artista hace es distinto a

29 Jaramillo ya tenía experiencia en este medio, que usó en su serie *Zócalos* cuando fue ganadora del XXVIII Salón Nacional de Artistas.

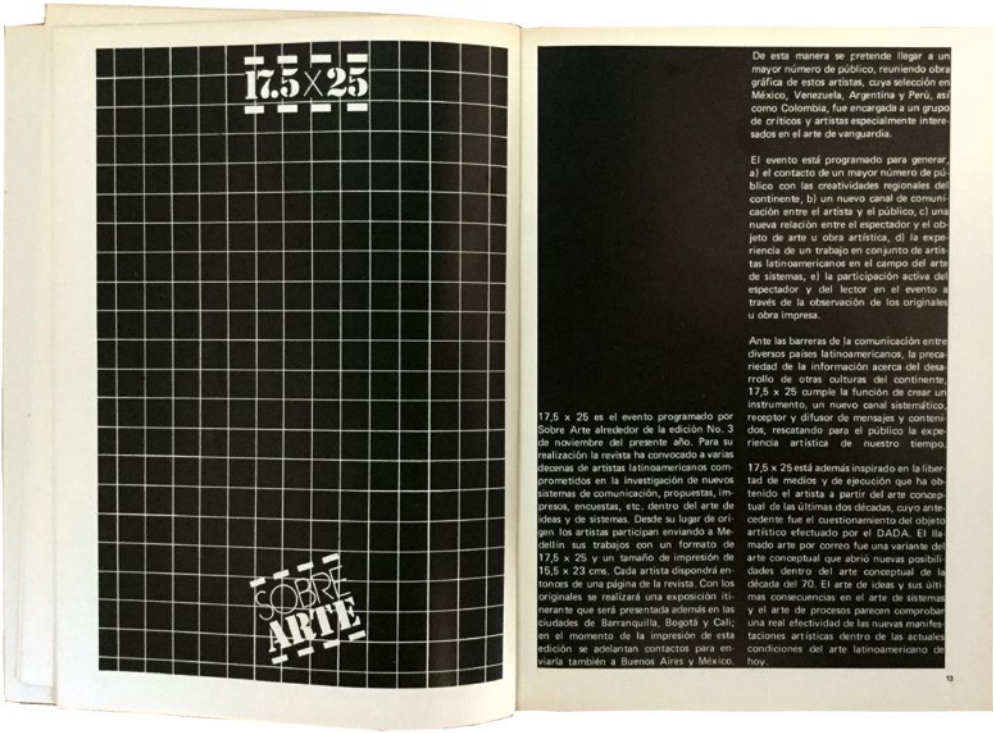
> lo que cada receptor ve y esto entabla una relación con la obra. Como el lenguaje onírico, aquí se trabaja con circunstancias ilimitadas; entra en juego el error y el imprevisto donde puede enunciarse una nueva forma de arte al contrario del tremendo cálculo que antes tenía la obra. No se sabe el resultado previamente, pero esto necesita del artista un filtro, un "background" para saber cuándo un error está bien. (Castaño, 1980, p. 35)

Para Castaño, pese a la gran cantidad de posibilidades que tienen estos medios, lo más importante es la intención: "no cualquier cosa es arte y tiende a considerarse cualquier cosa como vanguardia sin considerar los ritmos, los climas, los códigos y un conocimiento técnico muy claro que, pese a todo no puede estar ceñido a una norma" (Castaño, 1980, p. 37).

Por su parte, el ingeniero y actor que estaba radicado en Ámsterdam desde el sesenta, Silvio Montoya, abordó el multimedia para crear colectiva y transdisciplinariamente. Montoya dirigió el Taller Ámsterdam, que agrupó "creadores de distintas disciplinas artísticas y científicas para los cuales su trabajo está inserto dentro de sus vidas [...]" (Montoya, 1980, p. 39). Este grupo interdisciplinario creó la obra *La ciudad transparente* que incorporó el *performance* y la exploración de multimedios para plantear una reflexión acerca de las sociedades superorganizadas como la holandesa. La obra consistía en una puesta en escena con música, vestuario y efectos visuales que buscaban explorar y ampliar las posibilidades de uso de nuevas tecnologías. En la entrevista se informa que sería presentada en Medellín durante la VI Bienal de Arte.

Estas entrevistas evidencian el interés tanto del comité editorial de la revista, como de sus colaboradores, por informar y conocer sobre el medio videográfico, incluso desde una mirada más amplia. El trabajo de Silvio Montoya resulta de especial importancia, pues vinculaba unos cruces transdisciplinares, inusitados en la capital antioqueña para la época. Además, confirma que tanto Echeverry como los colaboradores de *Sobre Arte* estaban al tanto de lo que iba a ocurrir durante la IV Bienal, que será determinante para el giro que dará la revista en su próximo número.

29. Carátula del catálogo Audiovisual I organizado por *Sobre Arte* y la galería Finale. Archivo Sala Antioquia, Biblioteca Pública Piloto. Foto: Paola Peña Ospina.



17,5 × 25 es el evento programado por Sobre Arte alrededor de la edición No. 3 de noviembre del presente año. Para su realización la revista ha convocado a varias decenas de artistas latinoamericanos comprometidos en la investigación de nuevos sistemas de comunicación, propuestas, impresos, encuestas, etc. dentro del arte de ideas y de sistemas. Desde su lugar de origen los artistas participan enviando a Medellín sus trabajos con un formato de 17,5 × 25 y un tamaño de impresión de 15,5 × 23 cms. Cada artista dispondrá entonces de una página de la revista. Con los originales se realizará una exposición itinerante que será presentada además en las ciudades de Barranquilla, Bogotá y Cali; en el momento de la impresión de esta edición se adelantan contactos para enviarla también a Buenos Aires y México.

De esta manera se pretende llegar a un mayor número de público, reuniendo obra gráfica de estos artistas, cuya selección en México, Venezuela, Argentina y Perú, así como Colombia, fue encargada a un grupo de críticos y artistas especialmente interesados en el arte de vanguardia.

El evento está programado para generar, a) el contacto de un mayor número de público con las creatividades regionales del continente, b) un nuevo canal de comunicación entre el artista y el público, c) una nueva relación entre el espectador y el objeto de arte u obra artística, d) la experiencia de un trabajo en conjunto de artistas latinoamericanos en el campo del arte de sistemas, e) la participación activa del espectador y del lector en el evento a través de la observación de los originales u obra impresa.

Ante las barreras de la comunicación entre diversos países latinoamericanos, la precariedad de la información acerca del desarrollo de otras culturas del continente, 17,5 x 25 cumple la función de crear un instrumento, un nuevo canal sistemático, receptor y difusor de mensajes y contenidos, rescatando para el público la experiencia artística de nuestro tiempo.

17,5 x 25 está además inspirado en la libertad de medios y de ejecución que ha obtenido el artista a partir del arte conceptual de las últimas dos décadas, cuyo antecedente fue el cuestionamiento del objeto artístico efectuado por el DADA. El llamado arte por correo fue una variante del arte conceptual que abrió nuevas posibilidades dentro del arte conceptual de la década del 70. El arte de ideas y sus últimas consecuencias en el arte de sistemas y el arte de procesos parecen comprobar una real efectividad de las nuevas manifestaciones artísticas dentro de las actuales condiciones del arte latinoamericano de hoy.

13

30. Páginas interiores de la revista *Sobre Arte*, 2, 1980. Archivo Sala Antioquia, Biblioteca Pública Piloto. Foto: Paola Peña Ospina.

Esta edición también incluía un anuncio a doble página que tiene bastante interés. Se trata de otro evento organizado por la revista llamado "17,5 × 25", en el que se convocó a "varias decenas de artistas latinoamericanos comprometidos en la investigación de nuevos sistemas de comunicación, propuestas, impresos, encuestas, etc. dentro del arte de ideas y de sistemas" (*Sobre Arte*, 1980, p. 13). Cada artista debía enviar su trabajo en un formato de 17,5 × 25 y un tamaño de impresión de 15,5 × 23 cm. La idea era que cada participante tuviera una página de la revista y con los originales se haría una exposición itinerante en Barranquilla, Bogotá y Cali, con posibilidades de llevarla a Buenos Aires y México. Vale la pena citar en extenso las intenciones del evento:

> El evento está programado para generar, a) el contacto de un mayor número de públicos con las creatividades regionales del continente, b) un canal de comunicación entre el artista y el público, c) una nueva relación entre el espectador y el objeto de arte u obra artística, d) la experiencia de un trabajo en conjunto de artistas latinoamericanos en el campo del arte de sistemas, e) la participación activa del espectador y del lector en el evento a través de la observación de los originales u obra impresa.
>
> Ante las barreras de la comunicación entre diversos países latinoamericanos, la precariedad de la información acerca del desarrollo de otras culturas del continente, *17,5 × 25* cumple la función de crear un instrumento, un nuevo canal sistemático, receptor y difusor de mensajes y contenidos, rescatando para el público la experiencia artística de nuestro tiempo. (*Sobre Arte*, 1980, p. 13)

Esta convocatoria resulta importante porque adelanta el rumbo que tomó la línea editorial en los próximos números, que dio prelación al arte correo y a promover redes artísticas latinoamericanas y locales. Es claro que los promotores de esta convocatoria estaban al tanto de ciertas prácticas artísticas vinculadas al arte de ideas y de sistemas. Sobre este tipo de prácticas artísticas se encontraba información en la ciudad, de hecho, en el segundo número de *Re-vista*, publicado en 1978, hay un artículo que evidencia la circulación de ideas que fueron importantes para Echeverry, se trata de un texto escrito por el por ensayista, curador y gestor argentino Jorge Glusberg, llamado "El grupo CAyC". En el escrito, Glusberg hace un breve recorrido que describe lo que fue la conformación del colectivo conocido inicialmente como el Grupo de los Trece, que posteriormente se convertiría en el Grupo Centro de Arte y Comunicación (CAyC), que recoge el nombre del centro que le da cabida.

La circulación de esta información es de suma importancia por dos razones. La primera, porque ponía en conocimiento de los lectores —especialmente los jóvenes— ideas y postulados de un grupo de artistas que se convertiría en fundamental, no solo en la historia del arte argentino, sino también de Latinoamérica. El trabajo de este grupo marcó una época de efervescencia y cambio en las prácticas artísticas y discursivas,

y desempeñó un papel decisivo en el desarrollo del conceptualismo en el continente.

> La premisa fundamental del Grupo CAyC es la de no competir con *marchands* ni galerías, para no entrar en el círculo mercantil que asigna valores monetarios a las obras. Esto no significa oponerse a que los objetos artísticos se incorporen a la senda de la circulación de consumo, sino permitir la superación del circuito cerrado de una cultura no siempre al alcance de todos sus destinatarios [...] Por eso decidimos promover casi con exclusividad hechos experimentales, entendiendo que el arte no es una propiedad individual sino que debe estar ligado a la vida, que debe ser un proceso educativo y de humanización. Sin el arte, creemos, el hombre es inconcebible; está verdaderamente vivo cuando advierte que puede ser un creador, y en todos los campos, no solo en el del arte mismo. (Glusberg, 1978, p. 31)

La segunda razón es que estas ideas y postulados influenciaron el medio local, toda vez que desde sus inicios el Grupo de los Trece estuvo en contacto con la ciudad de Medellín. El grupo realizó su primera exhibición en la muestra "Hacia un perfil del arte latinoamericano", en el marco de la III Bienal de Coltejer (Medellín) en 1972[30], dato importante cuando se mira en perspectiva porque sus contactos con la ciudad se mantuvieron como lo evidencia la publicación del artículo referido en la *Re-vista* y las tres muestras sobre arte de sistemas, que el CAyC[31], con Glusberg a la

30 En septiembre de ese mismo año le siguió "Arte de sistemas II", y, en diciembre, "El Grupo de los Trece en arte de sistemas", ambas en Buenos Aires; las tres son reseñadas por Glusberg.

31 "Los miembros del grupo varían a lo largo del tiempo. En la muestra inicial—"Hacia un perfil del arte latinoamericano", de 1972—, los nombres señalados son los de Jacques Bedel, Luis Benedit, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Víctor Grippo, Vicente Marotta, Jorge González Mir, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich y el propio Glusberg. Hacia fines de ese mismo año, para la muestra "El Grupo de los Trece en arte de sistemas", ya no figura Pellegrino, pero se agrega el nombre de Horacio Zabala, quien había sido uno de los invitados de la muestra anterior. La conformación del grupo se ve nuevamente modificada en 1975, cuando Ginzburg, Teich y Dujovny dejan el país; mientras que Pazos y Romero se alejan del CAyC a partir de 1977. En ese periodo Leopoldo Maler y Clorindo Testa son invitados a sumarse. A partir de este momento, se les conoce como Grupo CAyC aunque a veces vuelva a aparecer la vieja denominación de "los Trece"; más allá del

cabeza, realizaría en el Museo de Zea, como un evento satélite durante la IV Bienal de Arte de Medellín en 1981.

"17,5 × 25" era un evento que evidenciaba la influencia y asimilación de ciertas prácticas y postulados artísticos que circulaban en la ciudad. El evento estaba previsto para realizarse en noviembre paralelo a la publicación de la tercera edición de *Sobre Arte*, sin embargo, nunca ocurrió. Quizás porque para ese mes, tanto Echeverry como Jaramillo estaban en Bogotá participando en el XXVIII Salón Nacional de Artes Visuales en el Museo Nacional y el VI Salón Atenas del Museo de Arte Moderno. Lo cierto es que varias de las ideas que se postularon en el evento, tales como: posibilitar un canal de comunicación entre el artista y el público; crear una nueva relación entre el espectador y la obra artística; promover un trabajo en conjunto de artistas latinoamericanos o abogar por una participación más activa del lector a través de la observación de los originales u obra impresa, se iban a materializar a partir del siguiente número, que no saldría hasta el año siguiente después de realizada la IV Bienal de Arte de Medellín y el Coloquio de Arte No-Objetual y Arte Urbano.

Otros artículos publicados en *Sobre Arte n.º 2* son "Diseño y sociedad" del escritor y crítico de arte Darío Ruiz Gómez y "Veronese: juicio ante el tribunal de la inquisición" de la artista Agnes Denes. En el primero, Ruiz plantea una revisión crítica al diseño colombiano:

> Cuando se habla entre nosotros de diseño se lo toma en ese sentido equívoco de hacedor de logotipos, del decorador de "gusto", del hombre "incapaz de "decir lo último" en decoración, es decir, alguien que por incapacidad o extravío para la arquitectura se dedicó a esta actividad que linda con la publicidad. (Ruiz Gómez, 1980, p. 18)

Para el crítico, el diseño en Colombia se ha limitado a una imitación con una clara tendencia esnobista de versiones europeas, lo que se ve

número exacto de miembros, como Grupo CAyC, continuarían presentándose en innumerables muestras en todo el mundo. Para los años noventa, el grupo CAyC contaba con seis miembros: Bedel, Benedit, Portillos, Grippo y Testa como artistas, Glusberg exclusivamente dedicado a la producción teórica y la gestión, y así continuará hasta la última muestra del grupo, en 1994" (Sarti, 2013).

claramente en los muebles que se producen en el país donde lo único que tienen de colombiano es la mano de obra o la artesanía, pero un "aporte artesanal convertido ya en mano de obra desprovisto de todo significado cultural y colocado en el mercado de frente a las necesidades de un público consumidor que los convertirá en evidencia de su 'gusto', de su poder económico" (Ruiz Gómez, 1980, p. 19). Ruiz hace un llamado a las facultades de Arquitectura para que se piensen el problema del diseño como algo intrínsecamente ligado a la vida y no como una mera caricatura cultural al servicio del mercado y del "buen gusto"; hace un llamado a valorar algunas creaciones de ebanistas nacionales que fueron verdaderas obras maestras y que, según Ruiz, "nuestra habitual incapacidad intelectual no nos ha permitido incorporar como referencia cultural" (Ruiz Gómez, 1980, p. 19).

Por su parte, el segundo artículo es una transcripción del juicio que le hace un Tribunal de la Inquisición en 1573 a Pablo Veronese (1528-1588) por incluir elementos seculares (bufones, borrachos, sirvientes, etc.) considerados inadecuados en una pintura religiosa llamada *La fiesta de la casa de Simón* que hacía alusión a la última cena[32]. Lo más interesante de este artículo en particular es quién lo firma: la artista conceptual estadounidense de origen húngaro Agnes Denes, hoy reconocida como una de las pioneras del arte conceptual y medioambiental. Denes se ha interesado por las ciencias físicas y sociales, la filosofía, la lingüística, la psicología, la historia del arte, la poesía y la música, por lo que sus obras abordan una variada gama de intereses y medios. Se le conoce por sus instalaciones y esculturas y por explorar lo que denomina filosofía visual, diagramas realizados a mano o con computadores. La inclusión de esta artista en este número de *Sobre Arte* no es casual, evidencia las conexiones y redes que estaba tratando de establecer. Ya se hacía manifiesto en su convocatoria *17,5 × 25*, citada más arriba, pero que se puede ampliar

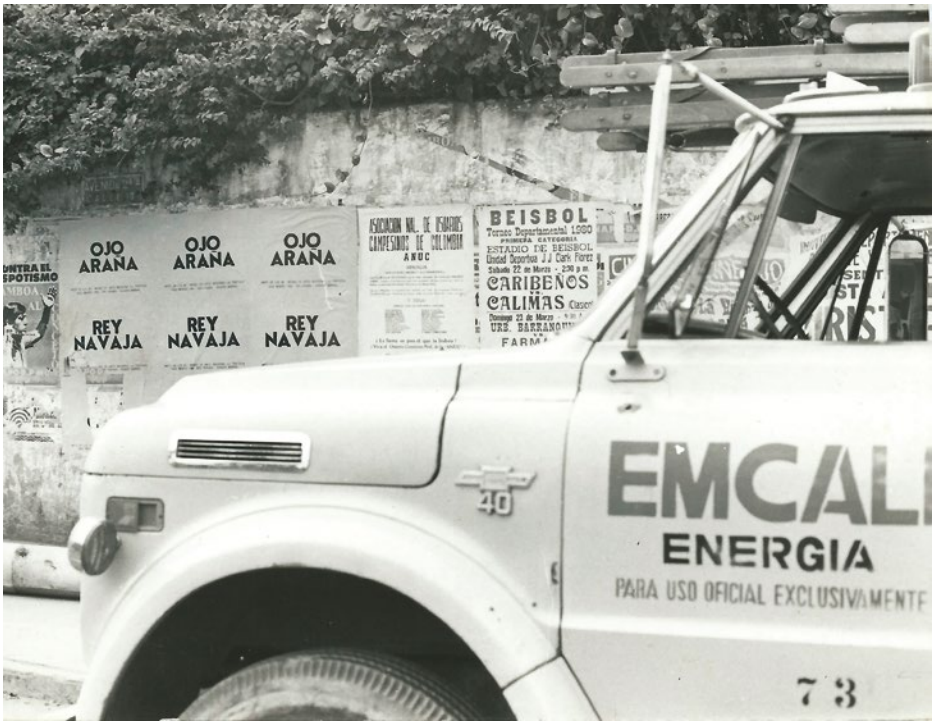
32 Jasia Reichart trae a colación el juicio de Veronese como uno de los momentos para explicar los problemas de la comunicación en el arte. En un texto llamado "Sobre tres tipos de no documentación", incluido en el catálogo de la IV Bienal de Medellín, la crítica pone como ejemplo a Veronese, quien, en vez de repintar su obra para eliminar los elementos seculares que molestaron a la Inquisición, incluidos en su interpretación de la última cena, opta por cambiar el nombre del cuadro. En este caso, según la crítica fue la falta de comunicación la que produjo que los contemporáneos de Veronese tomaran literalmente sus efectos visuales.

a la revista en su totalidad; *Sobre Arte* buscaba ser una plataforma, un "canal sistemático, receptor y difusor de mensajes y contenidos" que quería difundir lo que para ellos era el arte de su tiempo. Este rasgo de su línea editorial se radicalizaría en su siguiente número, no solo en los contenidos sino también en el formato.

Los siguientes artículos de la revista tienen especial interés para lo que nos ocupa porque se refieren a artistas y proyectos que bajo los criterios de la publicación eran los más vanguardistas. Uno de ellos está dedicado a Bernardo Salcedo, escrito por Elkin Alberto Mesa, asiduo colaborador de la revista. Allí el autor hace un breve recorrido por la obra de Salcedo analizándola en el contexto de la época, y revisando las implicaciones que tuvo la participación del artista en eventos de importancia para el medio y que hoy hacen parte de la historia del arte nacional, como fueron los Salones Nacionales o las Bienales de Arte de Coltejer. Mesa concluye que Salcedo es uno de los más prominentes artistas dentro del arte experimental del momento, ya que, desde los años setenta comenzó la consolidación de un proceso artístico que con sus investigaciones fortalecía el arte de ideas.

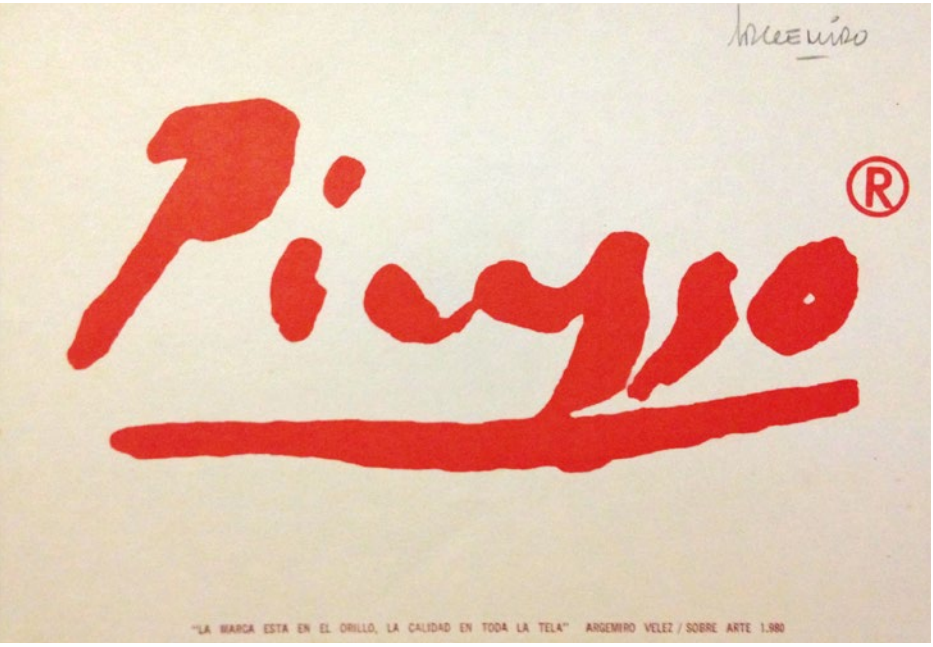
El siguiente artículo llamado "Proyectos para espacios públicos" nos presenta una serie de artistas que participaron de un programa organizado por el Consejo de Artes de Cambridge, Massachusetts, que buscó introducir arte en diferentes estaciones del metro en los alrededores de Boston. Por ejemplo, Gyorgy Kepes propuso un mural en vidrios de color que se acentúa con las luces de los trenes que pasan por la estación subterránea de Harvard Square, de tal manera que el pasajero que espera se comprometa "activamente con la dinámica visual instantánea de movimiento que implica una situación de tránsito" (*Sobre Arte*, 1980a, p. 45), o Christopher Jane Corkery planteó un proyecto llamado "Poesía sobre superficies", que consistía justamente en imprimir poemas en los ladrillos de los pisos de varias áreas de la estación Davis Square, con el fin de "dar a la gente que espera algo más de interés para leer que solamente los regulares avisos y signos de los que usualmente están atiborradas las estaciones" (*Sobre Arte*, 1980a, p. 47). Este último proyecto tiene afinidad con las intervenciones con carteles que estaba realizando Adolfo Bernal y que durante este mismo año expuso en Medellín. La serie

Labio/lagarto, neón/plomo, Asia/naranja (1980) la realizó para la muestra inaugural del Museo de Arte Moderno de Medellín, llamada "El arte en Antioquia y la década de los setenta", y *Bar/open, rey/navaja, ojo/araña* (1980) para la exposición "Un arte para los ochenta" organizada por el Museo de Arte Moderno La Tertulia que itineró por Pereira y Medellín (Aguilar y Lopera, 2017).



31. Adolfo Bernal, Serie *Bar/open, rey/navaja, ojo/araña* (1980). Intervención urbana con carteles tipográficos de 50 x 70 cm, durante la exposición "Un arte para los ochenta". Archivo del artista. Cortesía familia Bernal Henao y Galería Casas Riegner.

Los artículos citados reafirman el interés de la revista por ampliar el registro del arte en la ciudad; *Sobre Arte* estaba haciendo una apuesta por reseñar un tipo de arte que estaba ampliando las posibilidades de pensar, entender y materializar su propia práctica. Desde el arte de ideas (Bernardo Salcedo), pasando por nuevos medios (multimedia), hasta las intervenciones en espacios urbanos, la revista hacía un esfuerzo por promocionar e informar al público sobre las tendencias más progresistas del arte del momento. En esta ocasión, la revista incluyó como obra regalo para sus lectores una impresión tipográfica de Argemiro Vélez, quien también participó en la exposición "Un arte para los ochenta".



32. Argemiro Vélez, *Picasso, marca registrada* (1980). Impresión tipográfica de 22 x 13,7 cm. Obra-regalo incluida en *Sobre Arte*, 2, 1980.

Después de la publicación de los dos primeros números de *Sobre Arte*, como se mencionó, Echeverry y Jaramillo participaron en Bogotá en el XXVIII Salón Nacional de Artes Visuales en el Museo Nacional y en paralelo Echeverry en el VI Salón Atenas del Museo de Arte Moderno. Este Salón junto con la IV Bienal de Arte y el Coloquio de Arte No-Objetual y Arte Urbano, que se realizarían en Medellín el año siguiente, fueron eventos en los que el arte como idea, con todos sus matices, estuvo presente, y "con su realización se logra que todo lo que tiene que ver con la opción conceptual de la producción artística se convierta en algo accesible para los artistas colombianos, y comprensible —aunque no siempre— para el público" (Gutiérrez, 2009, p. 144). Dada la relevancia de estos dos últimos eventos nos referiremos brevemente a cada uno.

SOBRE
ARTE

SEGUNDA PARTE

Medellín un lugar de confluencia y el desarrollo de *Sobre Arte* (1981-1982)

Dos eventos fundamentales empezando la década

Después de nueve años de realizada la última Bienal de Coltejer en 1972, un grupo de empresarios se unió para realizar otra edición, dirigida nuevamente por Leonel Estrada, la VI Bienal de Arte de Medellín volvió a hacer la apuesta por actualizar a la ciudad en las últimas tendencias del arte nacional e internacional[33]. Según Estrada,

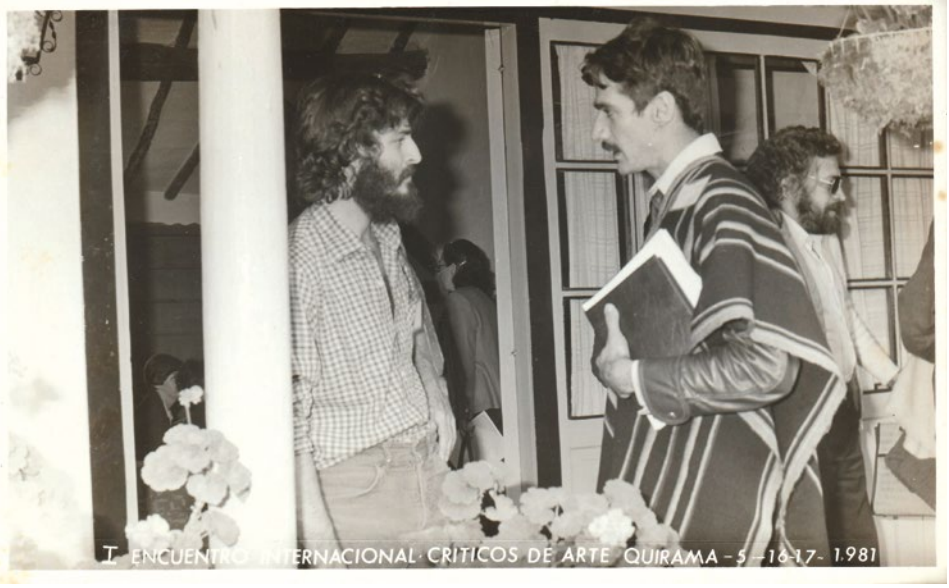
> cuando Venecia, 1980 se ocupaba específicamente de revisar con sentido histórico un pasado inmediato, y la Bienal de París, en el mismo año, mostraba las novedades de la gente joven y la de São Paulo en Brasil insistía en reunir el arte geográficamente, la Bienal de Medellín ponía su entusiasmo en programar un certamen didáctico que, desde un mismo sitio, pudiera mostrar un panorama pluralista del arte contemporáneo. (Estrada, 1981, s. p.)

Esa apuesta por la pluralidad reunió 647 obras de variadas tendencias que, tal como lo definió su director, fue "un corte transversal en el arte de ahora, el de 1981".

La VI Bienal también tuvo la misma vocación que sus predecesoras, la de ser un evento educativo que más que proyectarse como una muestra de obras de arte actual, buscó ser un certamen para instruir y enseñar a la gente por medio del arte. Durante los cincuenta días que el evento estuvo abierto al público, del 15 de mayo al 4 de julio, contó con una nutrida programación paralela, uno de los eventos más destacables fue el I Encuentro Internacional de Críticos de Arte en Quirama, en el cual estuvo presente Carlos Echeverry como lo atestigua una foto de la época.

33 Banco Comercial Antioqueño, Suramericana de Seguros, Fabricato S. A., Colombiana de Tabaco, liderados por la Cámara de Comercio de Medellín, constituyeron una corporación que tenía el objetivo de realizar cada dos años el certamen. Sin embargo, solo se logró llevar a cabo la VI Bienal.

33. Valla publicitaria IV Bienal de Arte de Medellín (1981).
Archivo periódico *El Mundo* (Medellín).



34. Carlos Echeverry (izquierda) y Aníbal Vallejo (derecha), Carlos Granada (atrás), en el I Encuentro Internacional de Críticos de Arte, Quirama (1981). Imagen del archivo personal de Aníbal Vallejo.

Quirama era un recinto campestre ubicado a aproximadamente veinte kilómetros de Medellín, allí durante dos días y con la participación de trescientas personas alojadas en distintas dependencias de este lugar, se reunieron para discutir sobre la situación actual del arte latinoamericano un grupo prominente de críticos entre los que estaban: la crítica de arte Marta Traba, los críticos Pierre Restany y Jorge Romero Brest, la exdirectora de la Whitecapell Gallery, Jasia Reichardt, el argentino Fermín Fevre, el brasileño Carlos von Schmidt, los gestores de arte colombianos Eduardo Serrano, Alberto Sierra, Miguel González, los críticos bogotanos Germán Rubiano, Galaor Carbonell y Francisco Gil Tovar. Umberto Eco estaba invitado, pero canceló en el último momento.

Fermín Fevre, refiriéndose al evento, afirmó:

> Hubo participación y predominó el respeto por la opinión ajena. Todos (al menos los invitados extranjeros) conocíamos nuestras posiciones desde

> hace años y volvimos a confrontarlas sin mayores sorpresas. Desde la interpretación marxista y sus métodos de análisis (hoy un tanto trasnochados) hasta la apetencia por un espiritualismo cósmico no muy bien definido, pasando por las nociones del ser en Heidegger, o la reivindicación de lo mítico, numerosos interrogantes sobre la creación artística y el futuro del arte quedaron expuestos. (Fevre, 1981, p. 14)

La opinión del crítico argentino pone de manifiesto que el debate sobre la especificidad del arte latinoamericano en el continente era de vieja data para ese momento. Efectivamente, la confluencia de eventos en Medellín, la VI Bienal, el Encuentro Internacional de Críticos y, especialmente, como lo veremos más adelante, el Coloquio de Arte No-Objetual y Urbano, son el punto cumbre de una serie de discusiones que se venían adelantando en el continente desde hace varios años, incluso desde los albores de su modernidad. Aunque no vamos a desarrollar toda la discusión en detalle de cómo se llegó a este momento, sí es importante esbozar algunas consideraciones.

Cuando nos referimos a la modernidad europea, siguiendo a Ivonne Pini (2010), consideramos que esta tiene dos escenarios, a saber, uno estructural y objetivo: industrialización, urbanización, tecnología, racionalización, secularización, etc., todas estas características que se encuentran en cualquier proceso de modernización; y, otro subjetivo, el que vivencia el *yo* moderno, que es el que crea y experimenta ese nuevo conjunto de experiencias del tiempo y el espacio que comparten los hombres y las mujeres en la modernidad: este doble carácter de la modernidad se manifiesta como un complejo de relaciones materiales y de nuevas ideas, que rechazan la tradición y promulgan nuevas formas de vínculo con la realidad. Por su parte, el "concepto moderno en el campo del arte se relaciona con el surgimiento de movimientos de fuerte renovación del lenguaje: las vanguardias. Ese reconocimiento del arte moderno en las vanguardias y en ir contra la tradición, implicó hacer de la ruptura su ámbito de acción central" (Pini, 2010, p. 14).

En Europa, *grosso modo*, la modernidad implicó un rechazo a la tradición y procesos de ruptura en el campo artístico. Por su parte, en el contexto latinoamericano esta forma de entender la modernidad no opera de

la misma forma, ya que encontramos diferentes procesos que nos llevan a problematizar este concepto e, inclusive, muchas veces supone hablar de modernidades[34].

La lectura de la modernidad en América Latina ha estado mediada por las oposiciones binarias, lo local y lo universal, lo propio y lo ajeno, el centro y la periferia, etc., esto es así porque la discusión siempre estuvo mediada por el "otro" europeo, dada nuestra condición de colonias. Hablar de modernidad en Latinoamérica es entrar en un terreno problemático y, se vuelve mucho más complejo cuando se pretende estudiarla como un proceso homogéneo en la región, sin considerar las particularidades que tiene por país. Por un lado, la "construcción historiográfica tradicional de la modernidad poco ha mirado los rasgos de los países latinoamericanos, y le ha apostado al rol fundador de las transformaciones producidas en las metrópolis europeas y al papel meramente de receptor e imitador de los países de América Latina" (Pini, 2010, p. 15).

Por otro lado, esta concepción de la modernidad, entendida como ruptura en el terreno artístico, tiene problemas para explicar la especificidad de la vanguardia latinoamericana, ya que esta debe considerarse en la variedad de procesos ocurridos en los espacios locales, pues no puede entenderse al margen de la situación específica en la que se produce[35].

El problema de la especificidad latinoamericana ha estado presente desde principios del siglo XX; en el ámbito del arte derivó en la pregunta acerca de la identidad y la búsqueda de lo propio, que se desarrolló en todo el continente. Si bien no se puede caer en falsas generalizaciones,

34 Para Pini la coexistencia de diferentes modernidades está mediada por múltiples factores tales como: la forma como operó la colonización, el peso de la población indígena o de origen africano, el proceso de mestizaje, la incidencia o no de la migración europea y, obviamente, las particularidades de sus procesos políticos y sociales. En un sentido parecido sostiene el escritor cubano Alejo Carpentier en la novela *Los pasos perdidos* que en América Latina es posible retroceder en el tiempo y encontrar y ver, en nuestro propio tiempo, todas las épocas y todos los tiempos.

35 De la misma forma, respecto a Europa, la vanguardia no puede ser pensada sin los procesos específicos de la sociedad que la produce, tal como lo propone Peter Bürger en su hoy clásico libro *Teoría de la vanguardia* (1987). Desde luego la lectura que este pensador hace de la vanguardia europea no se puede transpolar, sin un examen crítico, para entender la vanguardia latinoamericana, pero su metodología es una buena forma de abordar análisis acerca de la historia del arte.

sí se puede rastrear un común denominador caracterizado por la búsqueda y afirmación de los elementos locales, unido a la utilización de un lenguaje artístico permeado por el conocimiento de algunas vanguardias europeas. De allí que una característica importante que ha mediado la discusión sobre el arte latinoamericano a lo largo de los años ha sido la relación de lo moderno y lo tradicional.

En la segunda mitad del siglo XX, después de la Bienal de São Paulo de 1951, se entra en una nueva instancia de la discusión, como señala Susana Leval, "esa bienal fue el primer foro que reunió artistas de todos los países de América Latina, rompiendo con el aislamiento que existía con anterioridad entre ellos y con respecto al resto del mundo. Ello trajo como resultado el intento de buscar una identidad 'latinoamericana'" (Leval, 1994, p. 24).

En estas décadas, la teoría y la crítica de arte desempeñaron un papel determinante en el debate; críticos como Jorge Romero Brest o el brasileño Mario Pedrosa, líderes de la crítica latinoamericana de los años cincuenta y sesenta, quienes tuvieron mucha influencia y formaron nuevas generaciones de críticos, representaron en su momento la consolidación de una producción de crítica y teórica desde Latinoamérica, abonando el camino para que se consolidara un campo artístico más estable en el continente. A su producción intelectual se suma la del crítico peruano Juan Acha y la crítica colombo-argentina Marta Traba, quienes representan el cambio que se dio en la crítica en Latinoamérica hacia teorías de corte más ideológico, las cuales propusieron

> la socialización de la actividad crítica, tratando de hacer posible la máxima asimilación de los valores estéticos, una crítica que, sin despreciar el gesto creador, aquel que genera la obra de arte, se preocupa más por la inserción de la obra en el medio social, por el control de los medios de distribución y del consumo de la producción artística. (Morais, 1990, p. 5)

Traba y Acha estuvieron en el centro del debate que se dio en Medellín alrededor de la IV Bienal y el Coloquio y en cierta forma representaron las posiciones antagónicas con las que se esquematizó el debate, en el que se asoció a la crítica colombo-argentina con la defensa de la IV Bienal

en oposición al arte presentado en el Coloquio respaldado por el crítico peruano.

Marta Traba, consideró que la IV Bienal ofrecía

> una cara real de la situación, una clara dominancia de la pintura y la escultura, sobre pocos artistas conceptuales, ningún antiarte y ningún video es el resultado de este trabajo que coincide con las actuales bienales que acaban de realizarse en los Estados Unidos y con la última Bienal de Venecia. De modo que la Bienal de Medellín presenta un panorama de las opciones actuales de mayor vigencia en el mundo, mientras el Coloquio de Arte No-Objetual persiste en repetir experimentos que tuvieron un valor de ruptura durante los años sesenta. (Traba, 21 de mayo de 1981, 5D)

Estas ideas reafirmaban su posición acerca de que durante los años sesenta las vanguardias ayudaron a expandir las formas de hacer arte, pero que seguir insistiendo en tendencias que tuvieron un valor de ruptura en ese momento —refiriéndose a lo que estaba pasando en el Coloquio— era parte de una crisis cultural por la que atravesaban las artes. Adicionalmente, esta posición "hacía eco de los debates internacionales más recientes, en los cuales, para algunos, el regreso de la pintura era la expresión más evidente de la transformación que comenzaba a tomar forma como posmodernismo" (Ramírez, 2012, p. 33). Por su parte, el Coloquio, que se enfocó en tendencias no objetuales y más experimentales, fue defendido por Acha, quien consideraba que

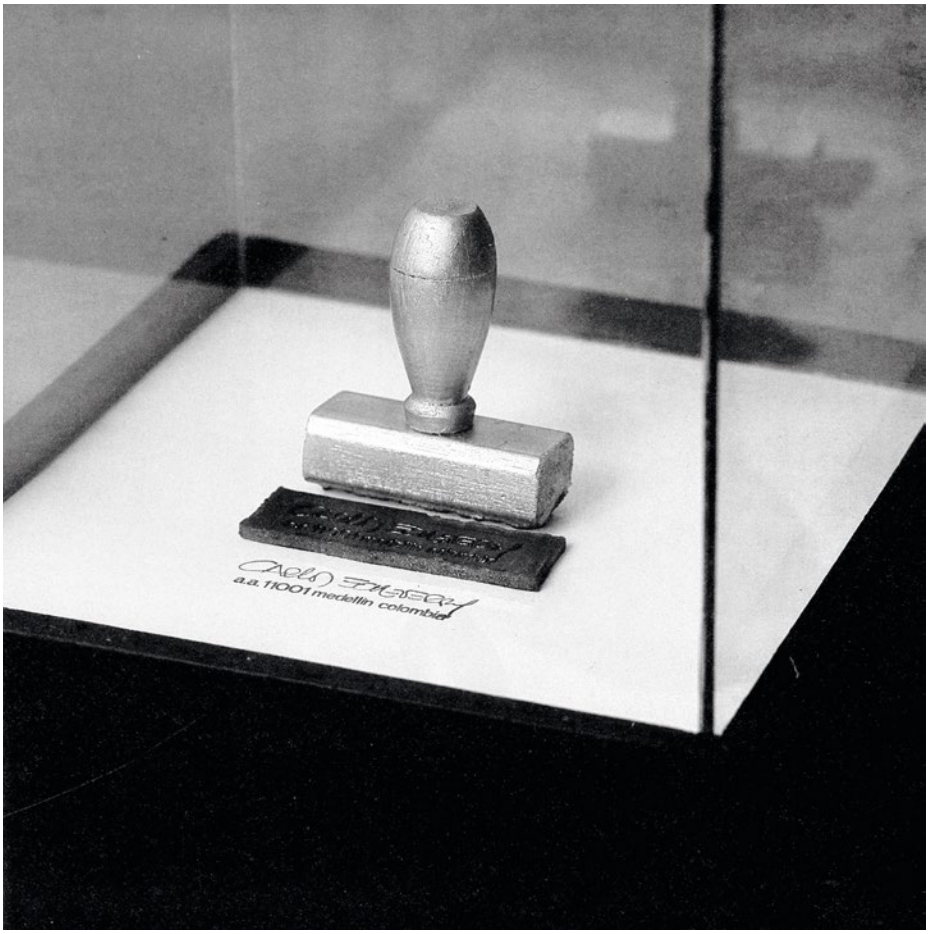
> alegar que los no-objetualismos han periclitado por pertenecer al pasado de los países desarrollados, constituye una aseveración propia de mentalidades colonizadas que supeditan todos nuestros valores a los de las naciones superdesarrolladas. Es cierto que ya quedó muy atrás el auge europeo y neoyorquino de los no-objetualismos. Pero también es innegable que cada día hay más artistas internacionales produciendo videos, acciones corporales y conceptualismos. De tal suerte que si hoy los latinoamericanos los practican es por necesidad local y no por una importancia internacional que estaría generando modas y remedos entre nosotros. (Acha, 1981, p. 26)

Sin embargo, la oposición que se planteó sobre estos dos grandes eventos fue más a nivel discursivo que *de facto*. La muestra de la IV Bienal, si bien incluyó de manera predominante pinturas de tendencias neoexpresionistas, neofigurativas o tipo *naif*, hizo una apuesta por la pluralidad que se evidenció en la inclusión de obras tipo ensamble, *collage*, instalativas, ambientales y conceptuales de muy variado tipo. Ciertamente, dada la magnitud del evento, la preminencia, la pintura y el debate de antagonismos discursivos en el que se encontraba inmersa, hizo que las obras instalativas, ambientales y conceptuales fueran menos comentadas. Sin embargo, allí estuvieron y tienen interés, pues artistas y obras hacen parte de esa constelación de relaciones e información que, de forma directa o indirecta, permitió la materialización de *Sobre Arte*. Algunos de los artistas que nos interesan incorporaban el texto en su trabajo; si bien cada uno operaba de forma muy diversa, evidencian que la exploración y uso del lenguaje y la palabra eran tendencias que se estaban practicando en ese momento; así lo demuestran, por ejemplo, *Strigfive* del neoyorquino Richard Kostelanetz, una ambientación con texto que el artista denomina "texto sonoro" o "poesía sonora", los términos hacen referencia a algo "intermedio entre las artes del lenguaje y las artes musicales [...] caracteriza un lenguaje cuyo medio de coherencia es el sonido y la no sintaxis o la semántica [...] difiere de la poesía oral, la cual es sintácticamente un lenguaje escrito corriente para ser leído en voz alta" (Kostelanetz, 1981, p. 338).

Ejercicio I y *II* (1978) del español José Luis Alexanco, unos dibujos-*collages* que semejaban una plana caligráfica; *Carta anónima* (1980), *Carta abierta* (1975) y *Versos a la muerte* (1978), pinturas del mexicano Ricardo Rocha, que exploraban, tal como lo afirma Salvador Elizondo en el texto acerca de la obra para el catálogo, la "posibilidad de la escritura pura" (Elizondo, 1981, p. 260); *Est/Ouest* (1981) de Philippe Cazal, veinte fotografías intervenidas con alguna de las dos palabras que le dan nombre a la obra, que iban acompañadas de un texto; *Abril 2 de 1981* de Adolfo Bernal, una intervención urbana con sus impresiones tipográficas; *Las obras malas son muy buenas* (1981) de Álvaro Barrios, el artista en papelería —hojas tamaño cartas membretadas— del *Museo Duchamp de arte malo* que él inventó, certifica que la obra de Fernando de Szyslo,

exhibida en la misma bienal es muy buena, los "certificados" estaban exhibidos al lado de la obra del artista peruano; este gesto era una crítica con tono humorístico a la forma de valoración de las obras de arte; *Aviso publicitario en periódico* (1981) de Juan Camilo Uribe, tal como lo indica el nombre, se trataba de avisos en un periódico en el que el artista informaba al público que abandonaría la ciudad durante el tiempo de la bienal, una crítica a la importancia del artista y su presencia —a veces vanidosa— en este tipo de eventos; *Mejillones*, *La sed de tus ojos*, *Cargamento de polvo* de Eugenio Dittborn, imágenes extraídas de periódicos intervenidas con textos. El mismo Echeverry participó con *Arte* (1981), un ensamble con sellos, linotipos y clisés, según el artista la obra era producto de un proceso de investigación basado en el estudio de sistemas de información y comunicación. En *UNO*, el primero de sus escritos sobre arte conceptual, Echeverry afirmaba que su trabajo se desenvuelve siguiendo a algunos artistas conceptuales norteamericanos y argentinos, en torno a una línea de trabajo que indagaba en los sistemas de información con el fin de explorar los múltiples aspectos de la idea acerca del arte.

Encontramos también otro grupo de obras que se pueden incluir en tendencias experimentales como *Novela (fragmentos)* (1980-81) de Luis Camnitzer, *Octaedro encuesta* (1980) del Grupo Octaedro, *Mapas* (1981) de Horacio Zabala, *Pero dime tú el retrato de la vieja donde está* (1980), dos ensambles de Carlos Zerpa, acerca de los que Elsa Flores (1980, p. 18) se refería como "propuestas conceptuales" que transitan sobre varios temas generales tales como: la iconográfica popular mágico-religiosa, que combina elementos sagrados y profanos; la ambientación *La parábola del espacio* (1981) de Liliana Porter, las fotografías *Sin título* de Ana Mendieta, obras de artistas nacionales como *Estratificaciones-Basurero utópico* (1981) de Alicia Barney, *Pintura* (1981) de Beatriz Jaramillo, el *videotape Poesía visual* de Silvia Mejía, una estructura en ladrillos que podían habitar los visitantes llamada *La tumba del arte* de Sara Mondiano o la instalación *Off-Set* (1981) de Bernardo Salcedo. La inclusión de estas obras demuestra que la IV Bienal fue más diversa de lo que habitualmente se ha dicho. De hecho, algunos de los artistas referenciados participaron también en el Coloquio, que fue otro de los eventos que se sumaron a la programación paralela de la IV Bienal.



≈ 35. Carlos Echeverry, *Arte* (1981). Sellos, linotipo, clisés, ensamble. Imagen del catálogo de la IV Bienal de Arte de Medellín. Foto: León Ruiz.

> La IV Bienal fue, pues, un evento de gran magnitud, orientado al reconocimiento de las últimas tendencias en el arte, desde su diversidad formal y desde una perspectiva internacionalista que desestimaba las implicaciones relacionadas con el lugar de procedencia de las obras. Estos y otros aspectos contribuyeron a delimitar las diferencias y a marcar los contrastes entre la IV Bienal y el Coloquio y Muestra sobre Arte No-Objetual, pues en este último, por el contrario, se consideraba prioritaria la reflexión sobre lo particular del arte latinoamericano, en relación con las formas de experimentación más recientes. (Ramírez, 2012, p. 35)

El Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano, realizado del 18 al 21 de mayo de 1981, buscó servir de "plataforma para dar a conocer el [recién fundado] Museo como institución de vanguardia, y para proyectarlo en el contexto latinoamericano" (Ramírez, 2012, p. 29). El Coloquio reunió a un grupo críticos y artistas de la región, que, con sus posiciones teóricas y sus obras, buscaron desafiar los sistemas tradicionales de representación, así como las formas convencionales de producción de valor en relación con el arte latinoamericano. El evento contó con una programación académica y expositiva que se articulaba para crear un "ambiente dinámico en donde las hipótesis sobre el estado de la producción del arte latinoamericano fueron permanentemente reformuladas" (López, 2017, p. 99). La programación académica nos interesa especialmente pues, como ya se ha mencionado, los críticos y teóricos ocupaban un lugar preponderante en el sistema del arte, de tal manera que la reunión de estos académicos sobresalientes del campo del arte latinoamericano se hizo con una intención programática que buscaba tener repercusiones de orden artístico e intelectual.

Como su nombre lo indica, el evento estuvo articulado bajo dos grandes temáticas: el no-objetualismo y el arte urbano; nos interesa más la primera que la segunda porque bajo el concepto de no-objetualismo se aglutina gran parte de la discusión que nos ocupa. Para el crítico peruano Juan Acha, practicar los no-objetualismos presupone desechar las ideas establecidas de un tipo de arte que resulta inoperante o contraproducente. Estas ideas se relacionan con el arte que desde el renacimiento ha devenido en la fetichización del objeto, definiendo "los partidarios de

un arte 'puro' y los de un arte 'aplicado' que no aceptan la etiqueta por considerar inexistente la 'pureza' sensitiva o artística" (Acha, 1981, p. 77). De tal manera que los no-objetualismos "le dan la espalda al objeto 'puro', portable y venal de arte" (Acha, 1981, p. 77). Para Acha, el arte era un fenómeno sociocultural que iba más allá de la producción de obras y, por consiguiente, dio importancia a los procesos de significación que trascienden la mera materialidad. Es importante aclarar que el concepto de no-objetualismo

> ... no es un equivalente del llamado arte conceptual o de lo que la crítica norteamericana Lucy Lippard denomino "la desmaterialización del objeto", al contrario, el no-objetualismo de Acha fue una crítica marxista a las políticas de representación de la modernidad occidental y un cuestionamiento de las jerarquías del gusto o del arte elevado, por ello, no se trataba de una gramática, de un estilo o de una formalización estética estricta era, en cambio, una manera de posicionarse en la cadena de producción, distribución y consumo. Para Acha, el no-objetualismo, podía ser tanto una *performance*, video o un *ready-made*, así como una pieza de diseño popular, artesanías indígenas o un carnaval campesino, en tanto todas estas formas ponían en crisis la concepción occidental única y burguesa del objeto artístico. (López, 2017a)

Tal como lo plantea Miguel A. López, el no-objetualismo era un concepto flexible que agrupaba diferentes formas de experimentación del arte (instalaciones, intervenciones, arte de ideas, arte procesual, corporal, piezas de diseño, artesanía, etc.), que conllevaba una nueva actitud en relación con la práctica artística. La negación del objeto, que implicaba el término, abrió la puerta hacia otras dimensiones del hacer artístico como la documentación, la comunicación, la información, el proceso, o la experiencia, lo que posibilitó una atmósfera pluralista, que agrupó y reflexionó sobre una serie de prácticas experimentales a través de diversos planteamientos teóricos alrededor de estas, los cuales, coincidieron y reafirmaron la necesidad de teorizar desde Latinoamérica, repensando el arte de la región desde una perspectiva no colonial que cuestionara los marcos interpretativos eurocéntricos. En ese sentido, el evento concretaba

una serie de discusiones que estaban realizando dicha tarea, creando categorías de pensamiento propias para comprender la especificidad del arte latinoamericano y, a su vez, replantear la gestión del campo para dar cuenta de esa realidad. Según Augusto de Valle el Coloquio fue tan inédito porque concretaba una serie de fuerzas que se derivan de discusiones más amplias: la I Bienal Latinoamericana de São Paulo (1978) y la I Bienal de La Habana (1984)[36]. "Ambos acontecimientos sitúan al evento en Medellín como el momento culminante, el pico más alto, de una deriva identitaria del arte contemporáneo" (Del Valle, 2011, p. 35).

En la programación académica participaron: de Argentina, el crítico y promotor cultural Jorge Glusberg y el escritor y crítico cultural Néstor García Canclini; de Brasil, la crítica Aracy Amaral; de Colombia, el gestor de arte Eduardo Serrano y el artista Álvaro Barrios; de México participó el teórico del arte Óscar Olea, la historiadora del arte e investigadora Rita Eder, el teórico del arte y director del Coloquio Juan Acha y el artista Manuel Hernández (Hersúa); de Perú, el ensayista y poeta Mirko Lauer y el crítico e historiador del arte Alfonso Castrillón; de Venezuela, la crítica de arte María Helena Ramos; de Chile, la teórica cultural Nelly Richard, quien también participó como artista en la IV Bienal de Medellín.

36 La I Bienal Latinoamericana de São Paulo (1978) fue una muestra de arte que buscó visibilizar la producción latinoamericana y tuvo la pretensión se sustituir las Bienales Internacionales de São Paulo, que habían sido creadas a partir del modelo de la Bienal de Venecia. La crítica Aracy Amaral y el crítico Federico Morais defendieron la propuesta, que no fue bien recibida por el medio artístico e intelectual brasileño, lo que impidió la continuidad del proyecto. Uno de los aspectos más interesantes del evento fue el simposio centrado en el latinoamericanismo organizado por Juan Acha. "La lista de participantes fue impresionante y entre ellos figuraban Jorge Glusberg, Mario Pedrosa, Néstor García Canclini, Mirko Lauer, Marta Traba, Darcy Ribeiro y, de Estados Unidos, Donald Goodall y Jacqueline Barnitz [...]. Las mesas redondas tenían como temas mitos y magia en el arte latinoamericano, problemas generales del arte latinoamericano y propuestas para la II Bienal Latinoamericana de São Paulo de 1980" (Barragán, 2019, en línea). El propósito del encuentro era plantear y elaborar una teoría independiente desde Latinoamérica que posibilitara conceptualizar las realidades artísticas de la región, desmarcada de los centros hegemónicos de poder europeos y norteamericanos. Por su parte, la I Bienal de La Habana (1984) fue uno de los primeros eventos internacionales en centrar su atención exclusivamente en Latinoamérica y el Caribe; a partir de su segunda edición en 1986 se sumaron África y Asia. Nacida con un carácter antihegemónico, el evento se convirtió en uno de los más importantes del entonces llamado Tercer Mundo, al abrir un espacio a propuestas artísticas que hasta ese entonces no tenían cabida en los discursos dominantes del arte contemporáneo. Financiada por el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam con la subvención del Ministerio de Cultura de Cuba, la bienal ha buscado ser una alternativa al modelo de las grandes muestras internacionales.

La ponencia de Richard llamada *Cuerpo y paisaje como escena crítica* aborda el no-objetualismo en la escena chilena y lo vincula a una serie de prácticas que se alejan del arte oficial al formular "modelos alternativos a los modelos institucionales, modelos críticos de cuestionamiento de la normatividad" (Richard, 2011, p. 212). Lo que significaba un arte que superaba los límites técnico-expresivos (pintura, escultura, grabado) vinculados a una categoría estética ligada a la noción de representación. Para Richard, los nuevos soportes como el cuerpo, el paisaje, el video, el cine movilizaron una textualidad diferente y propiciaron desplazamientos de los "signos totales de producción del arte". En definitiva, la crítica chilena reivindica un arte latinoamericano antiinstitucional que demanda nuevas interpretaciones y categorías de análisis, dado que

> nuestros procesos de arte emergen —en el paisaje latinoamericano— de una historia cuya condición es residual; historia hasta hoy regida por modelos extranjeros de dominación cultural y como tal inhibida por un trato académico de subordinación artística a las tendencias prescritas por organismos internacionales. Historia ficticia porque enteramente sustentada (y fabulada) por la intrusión sistemática de datos foráneos; historia anacrónica porque siempre retrasada en la circunstancia de inserción local de tales datos, descoordinados de su propia coyuntura productiva. (Richard, 2011, p. 211)

En su ensayo, Richard menciona algunos artistas chilenos que se inscriben en estos desplazamientos de producción del arte como: Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, el Colectivo de Acciones de Arte (C. A. D. A.), Carlos Altamirano, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, entre otros. La mención de estos artistas resulta importante porque Dittborn y Altamirano colaboran con *Sobre Arte*. Pero no solo eso, el único artículo que se incluye en la tercera *Sobre Arte*, que marcó el giro de la revista es de Richard, como lo analizaremos más adelante. Ciertamente, hay una afinidad por parte de Echeverry con esta línea de pensamiento crítico y los artistas cuya práctica se sitúa en sintonía con ella; esto es así, porque la práctica artística de Echeverry estaba explorando unas formas de hacer y pensar

el arte que lo ubicaban también en la ruptura que superaba los límites técnico-expresivos y desplazaba los signos de producción del arte.

El Coloquio estuvo acompañado de una muestra de arte no-objetual, realizada entre el 17 de mayo hasta el 15 de junio en las instalaciones del MAMM, en la que se destacaron acciones de arte procesual y formas enunciativas del arte (lo que esta antes del objeto), nunca en el país se había realizado un evento que diera tanta preponderancia y consistencia a estas prácticas[37]. Los artistas participantes eran una muestra del momento de efervescencia de las prácticas artísticas experimentales que se veían abriendo camino desde los años sesenta y consolidando en todo el continente en los setenta[38].

> En la exposición había obras conceptualistas, videos, acciones corporales y ensambles-ambiente. Su tenor iba de lo intelectual a lo lúdico, escaseando el predominio del plano expresionista y abundando las obras que subvierten ideas de arte al uso, hechos políticos y la cultura en general. Como era de esperarse, fueron poquísimas y débiles las obras de video. Predominaba, en cambio, el número de obras conceptualistas con textos y/o fotografías, dentro de una amplia gama de actitudes (Acha, 1981, p. 26).

37 Desde luego hay antecedentes, y bien conocidos, que señalan el inicio del arte conceptual en el país, como la exposición "Espacios ambientales" (1968) curada por Marta Traba con obras de los artistas Álvaro Barrios, Feliza Bursztyn, Santiago Cárdenas, Ana Mercedes Hoyos, Bernardo Salcedo, y el maestro de obras Víctor Celso Muñoz. La obra presentada por Antonio Caro en el XXI Salón Nacional de Artistas (1970) que hoy se conoce como *Cabeza de Lleras*, la famosa *Hectárea de Heno*, presentada por Bernardo Salcedo en la II Bienal de arte de Coltejer (1972), por citar algunos de los más conocidos antecedentes. Sin embargo, un evento de alcance latinoamericano enfocado exclusivamente en estas prácticas era una apuesta novedosa y única en el país.

38 Estos son algunos de los nombres de los artistas participantes en el evento en lo relacionado con el arte no-objetual. De Argentina: Leopoldo Mahler, Liliana Porter y Marta Minujín; las dos últimas participaron también en la IV Bienal; de Brasil: Cildo Meireles, Lygia Clark; de Cuba: Ana Mendieta; de México: Grupo Proceso Pentágono, No Grupo, Felipe Ehrenberg, Lourdes Grobet, Manuel María, Magali Lara; de Perú: Marie France Cathelat, Teresa Burga y Alfonso Castrillón; de Venezuela: Pedro Terán, Diego Barboza, Marco Antonio Ettedgui, Diego Rísquez, Héctor Fuenmayor, Claudio Perna, Yeni y Nan, Carlos Zerpa, este último participó en la IV Bienal; de Colombia: Grupo Utopía, Rodrigo Castaño, Gilles Charalambos, Edgar Acevedo, Álvaro Herazo y Antonio Iginio Caro. Artistas colombianos que también estuvieron en la IV Bienal y participaron en el Coloquio: Jonier Marín, Álvaro Barrios, Juan Camilo Uribe, Adolfo Bernal, Carlos Echeverry, Julián Posada y Jorge Ortiz.

Entre las obras que utilizaban texto estaban las de Juan Camilo Uribe, Adolfo Bernal, Álvaro Barrios y Carlos Echeverry, quien participó repartiendo copias de su obra *Original de mi puño y letra* entre el público. Estos artistas usan la palabra como soporte y pieza, pero también la palabra y el lenguaje como un dispositivo que agencia relaciones y encuentros (Giraldo, 2017).

El Coloquio y la Muestra de Arte No-Objetual y Urbano anticiparon líneas de prácticas artísticas que se desarrollarían en las siguientes décadas, no quiere decir que necesariamente fueran resultado del evento, pero sí es evidente que la congregación de críticos, artistas y agentes del arte en este momento en la ciudad, generó un impacto en el campo del arte y, particularmente, en los artistas jóvenes, tal como ocurrió en su momento con las Bienales de Coltejer del 68, 70 y 72. Podemos afirmar que el contexto de formación y producción artística de Echeverry y sus contemporáneos estuvo determinado y se desarrolló en medio de estos dos picos de información correspondientes a las tres Bienales de Coltejer y, posteriormente, a la IV Bienal y el Coloquio.

La IV Bienal, el Encuentro de Críticos y el Coloquio promovieron y afianzaron el cambio epistemológico que ocurrió en las prácticas artísticas experimentales que florecieron a finales de la década de los setenta y principios de la década de los ochenta, que demandaban una crítica y teoría propias. De allí que el ámbito de las ideas resulte fundamental para entender el giro que a partir del tercer número experimentó *Sobre Arte*, pues se inscribe en un contexto en el que la teoría cobra especial importancia para dar cuenta de las prácticas artísticas, especialmente, las asociadas al no-objetualismo que se solidificaron a través de esos nuevos discursos que las legitimaban. Los tres eventos generaron una atmósfera teórica y crítica que favoreció la circulación de información que nutrió la práctica de los artistas —entre ellos Echeverry—, estos se constituyeron como el clímax de un debate de varias décadas que iba a experimentar una nueva etapa en el transcurso de la década.


COLOMBIA • MAIL ART • CARLOS ECHEVERRY • A.A. 11001 • MEDELLIN

Un punto de inflexión

La pluralidad del debate, la circulación de artistas y obras y la agitación del campo trajeron consigo un cambio para el tercer número de *Sobre Arte* (1981). Este cambio marcó un punto de inflexión que convirtió a la revista en algo realmente novedoso. Como directores de este número aparecen Carlos Echeverry y Beatriz Jaramillo, esta última en los números anteriores aparecía como codirectora. ¿Significaba esto un trabajo más horizontal? Podría pensarse que sí, pues la estructura del comité asesor también se terminó, ya solo aparecen los colaboradores que nutren los contenidos de la revista, aunque no participan de las decisiones de su línea editorial. Sin embargo, el cambio más significativo tiene que ver con su nueva presentación, *Sobre Arte* ahora es un sobre de manila serigrafiado con las páginas puestas dentro de él de forma individual, es decir, sin estar cosidas por ningún tipo de medio. Su editorial también nos anuncia el nuevo rumbo:

> *SOBRE ARTE* pretende a partir de este número plantear un nuevo nivel de crítica, creación e información, más directo y eficaz, al margen de presiones institucionales y económicas. Este cambio implica un nuevo formato, una variación sustancial en el costo para el lector y una mayor rapidez en la edición, con miras a incidir en forma más aguda y positiva en la tradicional y facilista concepción del problema del arte en Colombia y Latinoamérica. (*Sobre Arte*, 1981, s. p.)

El nuevo formato era más versátil y económico, si los dos primeros números costaban 100 pesos cada uno, este era solo de 20 pesos, como se puede leer sobre el hombro de la Mona Lisa. Pero el cambio no solo fue cuantitativo, también fue cualitativo, este número solo contiene un artículo principal y una serie de colaboraciones que no eran textos analíticos, ni entrevistas o artículos informativos, sino que eran obras de arte correo. Para este momento, Echeverry ya participaba en la red de arte correo y, según explica, el cambio de formato de *Sobre Arte* se debe a esta actividad:

36. Imagen de la tercera edición de *Sobre Arte*, en la que se aprecia el sobre serigrafiado y sus hojas interiores.
Foto: Paola Peña Ospina.

> En ese momento el arte por correo llegaba por correo, llegaba en sobres. Entonces yo decía: tengo una revista que se llama *Sobre Arte* y no estoy siendo consecuente con lo que estoy haciendo en mi trabajo con el arte correo. En ese momento di el giro para hacer más redonda la idea y más sólida conceptualmente. Trabajaba mucho arte correo, me enviaban muchas obras artistas, y convertí la revista en un sobre. (Echeverry, comunicación personal, 14 de noviembre de 2019)

Este cambio emparenta la revista con otras publicaciones de artistas pensadas para difundir imágenes, poemas y texto, no noticias[39]. Es probable que Echeverry conociera otras publicaciones de artistas que lo influenciaron para darle el giro a *Sobre Arte*, pero, sin duda, una de ella es *Março* editada por Alejandro Olmedo, Gilda Castillo, Magali Lara, Mauricio Guerrero, Sebastián y Manuel Marín. Con este último, Echeverry entró en contacto desde el Coloquio y fue quien lo invitó a participar con una obra para la primera revista de aniversario de la publicación mexicana.

A partir de este número cada revista es tratada artísticamente, es decir, opuesta a lo industrial, su atención a la elaboración manual, la materialidad de cada una de sus nuevas ediciones y sobre todo el carácter único de cada ejemplar, aun cuando eran ediciones seriadas, convirtieron cada revista en una obra única, lo que les otorgó un carácter de autenticidad. Esto es así porque paradójicamente, aunque su distribución a partir del número cuatro —es decir, el siguiente— se volvió gratuita y abierta, sus formas de producción la limitaron en cantidad, lo que hizo que la revista circulara para unos pocos. Sin embargo, debemos aclarar que su carácter experimental, vinculado al arte correo y con esto a su forma de producción, la alejaron del libro de artista más convencional

39 Vale la pena mencionar algunos ejemplos de este tipo de publicaciones que no son exclusivamente de arte correo: *dé-coll/age* (1962-1969) editada por Wolf Vostell; *Kontexts* (1969-1977) editada por Michael Gibbs; *KWY* (1958) realizada en París por un grupo de artistas de Portugal y Bulgaria; *Fandangos* (1971-1977) realizada en Ámsterdam por el artista colombiano Raúl Marroquín; *Schumuck* (1972-1976) editada por Felipe Ehrenberg y David Mayor, dos de los miembros fundadores de la editorial The Beau Geste Press; *OVUM* (1969-1975) dirigida por Clemente Padín; *Ephemera* (1977-1978) realizada por Ulises Carrión; *Março* (1979-1982) editada por el colectivo conformado por Alejandro Olmedo, Gilda Castillo, Magali Lara, Manuel Marín, Mauricio Guerrero y Sebastián, entre muchas otras.

que conserva cierto carácter esteticista, en las obras contenidas en esta edición y en las que vendrán hay cierta precariedad, dados los medios y técnicas en que fueron realizadas: *off set*, plantillas, sellos de caucho, fotocopias, tipografía e, incluso, algunas estaban intervenidas a mano.

La nueva edición incluyó un único artículo principal "Aproximaciones críticas a un concepto de arte latinoamericano" escrito por Nelly Richard; nos llama especialmente la atención, no solo por la relevancia de su autora, quien era una de las críticas más respetadas del arte del continente, sino también porque reafirma la continuidad de ciertos intereses de la línea editorial, que se relacionan con el pensamiento crítico y afirmativo que se había consolidado en las últimas décadas en Latinoamérica, acerca de la construcción de la historia y las prácticas del arte. Pensamiento que la autora legitima y con el que la revista comulgaba entusiastamente. Así que la selección de este artículo es una reafirmación de dicha línea editorial.

> Nuestros procesos de arte emergen —en el paisaje latinoamericano— de una historia cuya condición es residual; historia regida por modelos extranjeros de dominación cultural y, como tal, inhibida por un trato académico de subordinación artística a las tendencias prescritas por organismos internacionales [...] Descontinuados en nuestra historia (y exiliados en ella), hoy requerimos de la exploración autoconsciente de un concepto de identidad cultural apto a proyectar la heterogeneidad de nuestros referentes (históricos, nacionales e internacionales) en la positividad material de un modo específico de producción artística que nos inscriba —como sujetos divididos o fragmentados— en el cruce productivo de nuestra inserción americana. (Richard, 1981, s. p.)

Las palabras de Richard son elocuentes, la crítica cultural chilena tenía una visión incisiva para acercarse a la historia del arte latinoamericano que no podía estar desvinculada del contexto, así, lo local se convierte en un espacio estratégico para construir un conocimiento antiacademicista y contrahegemónico. No podemos ignorar que la obra crítica de Richard

> emerge durante los años convulsionados de la dictadura de Pinochet (1973-1990) con la intención de dar cuenta de los trabajos neovanguar-

> distas de un grupo de artistas —designados por Richard como la "Escena de Avanzada"— cuyas obras querían interrogar, desde una estética de lo fragmentario, lo parcial y lo oblicuo, las gramáticas del poder hegemónico dictatorial. (Lazzara, 2014, p. 151)

Justamente, en el texto publicado en *Sobre Arte* la autora pone como ejemplo de prácticas vitalizadas por alternativas de producción de signos, algunas prácticas de arte chilenas que cambiaron los modos de hacer arte.

> Las prácticas multimedia, hoy activas en Chile, que validan la ocupación de nuevos materiales artísticos (cuerpo humano, paisaje, biografía individual y colectiva) y nuevos registros comunicativos (foto, cine, video, textos), recalcan la potencialidad de las formas (de las operaciones significantes) como factor estructurante de la experiencia artística y flexibilizan el proceso de arte en función de sus variantes sígnicas. [...] Dichas prácticas se demuestran autónomas capaces de elaborar proposiciones de trabajo suficientemente vitales (referidas a la impulsión creativa de dinámicas de acción consciente) para cuestionar modos no únicamente disciplinantes (artísticos) sino generales de comportamiento humano, tendiendo a la concepción de lo creativo como experiencia integral de perversión de la normatividad). (Richard, 1981, s. p.)

Richard tiene en mente los artistas de la Escena de Avanzada[40], sin embargo, más allá del contexto chileno, ¿cómo podemos interpretar la selección de este texto para su publicación en una revista en la ciudad de Medellín en 1981? No existe certeza de en qué mes apareció la

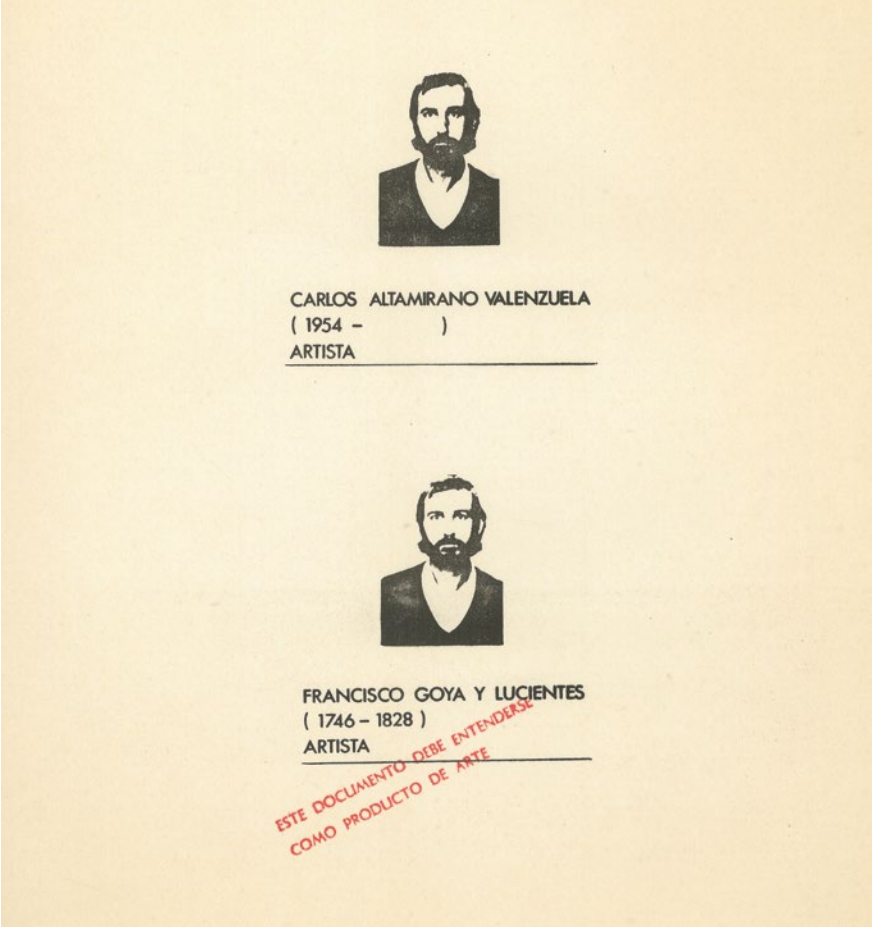
40 La expresión aparece publicada por primera vez en su texto *Una mirada sobre el arte en Chile* (1981), en el cual la autora analiza una serie de obras del periodo comprendido entre 1977 y 1981, que se caracterizaron por cambiar las mecánicas de producción utilizadas por el circuito del arte chileno. Entre los artistas de los cuales su obra fue considerada como parte de la Escena de Avanzada cabe destacar a Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, el Colectivo de Acciones de Arte (C. A. D. A.: compuesto por Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit, Fernando Balcells y Raúl Zurita y Juan Castillo), Juan Dávila, Carlos Altamirano, Victor Codocedo, Mario Soro, Arturo Duclos, Alfredo Jaar, Gonzalo Mezza, Gonzalo Díaz, Virginia Errázuriz, Francisco Brugnoli, Marcela Serrano, entre otros. Cada uno de ellos con diversa vinculación y nominación en la producción teórica-textual de Nelly Richard.

tercera edición de la revista, pero podría especularse que fue realizada después de mayo de 1981. Las razones de tal afirmación se relacionan con los tres eventos analizados: la VI Bienal, el Encuentro Internacional de Críticos y el Coloquio, que crearon un ambiente intelectual que influenció notablemente el contexto del arte en la ciudad y *Sobre Arte*, en particular, a partir de este número. Los eventos son fundamentales para entender las corrientes de pensamiento e ideas acerca de las prácticas artísticas experimentales que se consolidaron en la ciudad y el continente a comienzos de los años ochenta. En este sentido, *Sobre Arte* comparte con el pensamiento de Richard el deseo de reconfigurar las fronteras del conocimiento desde una óptica más transversal y transdisciplinaria, haciendo una apuesta también por desarticular formas hegemónicas de pensamiento que en el espacio local se tradujo promoviendo un arte que está en contravía del dominante.

Guillermo Cuartas quien, como vimos, fue uno de los artistas invitados por Alberto Sierra a participar en la segunda versión de la icónica exposición "Generación urbana" (1972), nos da una idea del espíritu que encarnó la revista. El artista refiriéndose al crítico, quien para ese entonces representaba una figura de considerable influencia en el campo del arte de la ciudad, menciona que veían en Sierra "al marchante, los intereses económicos", por el contrario, ellos —su grupo de amigos— se sentían como "una especie de contra", se sentían "más vanguardia que los artistas que él mismo patrocinaba" (comunicación personal, 6 de diciembre de 2019). En tal sentido, la tercera edición de *Sobre Arte* radicaliza ideas que ya venían desarrollando sus directores en su práctica artística, Echeverry con un arte que no se dejaba domesticar por el sistema, eludiendo lo comercial y evitando la creación de objetos preciosistas, y Jaramillo con un arte que reafirmaba lo local, para a través del color y la forma transformarlo en contemporáneo.

Sobre Arte toma una de las premisas claves del proyecto de Richard, a saber, el sentido de alteridad respecto de todo discurso dominante, no solo para legitimar ciertas prácticas artísticas que ella apoyaba y que los directores mismos practicaban, sino también para —a partir de este número— perfilarse como un proyecto artístico en sí mismo. Esto se materializa en la nueva forma de presentación, en los contenidos que incluyó

y en la manera en que decidió empezar a circular en la siguiente edición, gratuitamente. Además del artículo de Richard, este número contenía varias obras de arte correo, una del artista chileno Carlos Altamirano, otra del uruguayo Carlos Barea perteneciente al colectivo Octaedro y, un manifiesto del grupo mexicano Março. ¿Qué nos dicen estos nombres? Cada uno de ellos hace parte de la escena del arte que, en sus respectivos países de origen, rompió con lo instituido.



37. Obra de Carlos Altamirano incluida en la tercera edición de *Sobre Arte*, 1981, 21,8 x 27,8 cm. Imagen cortesía Paola Peña Ospina.

Carlos Altamirano es uno de los artistas que Nelly Richard incluyó en la "Escena de Avanzada", es decir que hace parte de los artistas que después del Golpe Militar de 1973, utilizó nuevos lenguajes visuales y modificó las estrategias discursivas del arte chileno. En esa misma línea, se encuentra el trabajo del colectivo Octaedro en Uruguay, que maduró su práctica artística durante la dictadura militar (1973-1985), lo que determinó que, dado el contexto de represión, los artistas desarrollaran estrategias de trabajo colectivo. Como lo explica la investigadora uruguaya May Puchet, si bien, "es cierto que la cultura fue un campo marcado por la censura y el estancamiento, también es importante resaltar que a partir de cierto momento se produjo lo que podríamos llamar una *red cultural alternativa del insilio*, que contó con una estrategia muy singular de autogestión y sobrevivencia" (Puchet, 2014, p. 21).

Octaedro no fue el único grupo que se constituyó en Uruguay, también están Los Otros y Axioma, su denominador común es la resistencia y el acento en lo experimental. Todos empiezan a desarrollar su práctica en los años siguientes a 1975 y 1976, que son considerados como el pico más alto de represión en todos los aspectos.

> Lo producido por estos grupos consistía en diferentes obras efímeras y realizadas colectivamente que cuestionaban el estatuto de autoría y de obra única, provocando una ruptura con los géneros tradicionales en el arte. Propusieron además una nueva relación entre la obra y el espectador, inscribiéndose entre los modos del arte contemporáneo que, entre otras cosas, consideran al espectador como partícipe de la creación. Cada uno de estos tres colectivos se plantearon abordajes y prácticas diferentes dentro de lo que podemos llamar *estrategias conceptuales*. Esto se produce en un momento donde no solo operaba la censura dictatorial, sino que también había que imponerse frente a los círculos más tradicionales y resistentes a las nuevas propuestas estéticas. Al mismo tiempo, el panorama del arte local estaba marcado por el rechazo de muchos artistas a presentarse a los concursos oficiales y por el cuestionamiento a un tipo de arte *para galerías* exclusivo para la venta. Lo cierto es que se trató de un empuje renovador que se manifestó a través de distintos

> proyectos creados desde la incertidumbre, los cuales no se vincularon con casi ningún código de lo anterior. (Puchet, 2014, pp. 23-24)

La participación de Octaedro en *Sobre Arte* da cuenta del tipo de prácticas artísticas que la revista estaba haciendo visibles, las cuales eran afines a las *estrategias conceptuales* que también estaba implementando y cuyos directores practicaban. A fines de 1978 y principios de 1979, Carlos Barea, Fernando Álvarez Cozzi, Gabriel Galli, Juan Carlos Iglesias, Miguel Lussheimer, Carlos Rodríguez, Abel Rezzano y Carlos Aramburu conforman Octaedro. En los años siguientes realizaron proyectos instalativos, de *collage* y obras de forma individual y colectiva. Su segunda exposición realizada en la galería de la Cinemateca Uruguaya en 1980 incluyó una obra llamada *Octaedro encuesta*. Como lo indica su título, el colectivo realizó una encuesta a cien personas sobre sus gustos y preferencias, con el objetivo de indagar cuál era el vínculo que la gente tenía con la obra de arte. De acuerdo con los resultados, tal como lo explica Puchet "el grupo elaboró una pintura al óleo de un paisaje de campo al estilo impresionista con paleta alta y marco dorado, que instalaron junto a un panel donde habían colocado las papeletas de las encuestas, de modo que todo el proceso era exhibido. Esta obra fue enviada a una bienal de arte en Colombia" (Puchet, 2014, p. 29).

La bienal a la que se refiere la investigadora uruguaya fue la IV Bienal de Arte de Coltejer, en su catálogo, efectivamente, está reseñada la participación del grupo con la obra *Octaedro encuesta* (1980). El catálogo, además, incluía un comentario general de cada una de las obras expuestas, en la del colectivo se reprodujo un texto de su autoría que es una suerte de manifiesto, vale la pena citarlo en extenso:

> La unión hace la fuerza. Se crea el grupo para facilitar la labor de presentar nuestros trabajos al público. No se pretende formar una escuela, sino fomentar entre nosotros un sentido de búsqueda de nuevos caminos. Es esto lo que nos lleva a unirnos y es aquí donde radica la coherencia de nuestros trabajos individuales, más que la existencia de una línea similar. Nuestras reuniones traen aparejadas un intercambio de ideas, que esclarecen y enriquecen la labor individual de los integrantes. Esto

tiende a lograr una maduración grupal que nos llevaría a realizar, en un futuro próximo, trabajos en conjunto, en una línea de experimentación.

La individualidad no está en peligro. Lejos de estarlo, se aproxima a ser incrementada inusitadamente, a enriquecerse con los aportes de los demás.

Todo vale. No nos interesa definir "pintura" o "dibujo" y trabajar dentro de los límites de la definición. Nos interesa el arte. Nos interesa crear arte, sea como sea, siempre que se investigue, siempre que se deje el esfuerzo último en cada trabajo. Estamos lejos de la cibernética y la grandiosidad. No hay acero inoxidable ni grandes obras de cemento.

Usamos lo que podemos, lo que conseguimos. Nuestro arte no es grandioso ni pretende serlo. De todos modos, la sensibilidad no necesita de artificios exorbitantes. Tratamos de sacar partido a los materiales que obtenemos. Materiales acaso pobres en un sentido y ricos en potencia por el solo hecho de existir. La obra de arte puede estar hecha con un trapo de cocina o con el viejo cajón tirado en el sótano, siempre y cuando agregue "algo" y deje aunque sea una pequeña huella en el espectador.

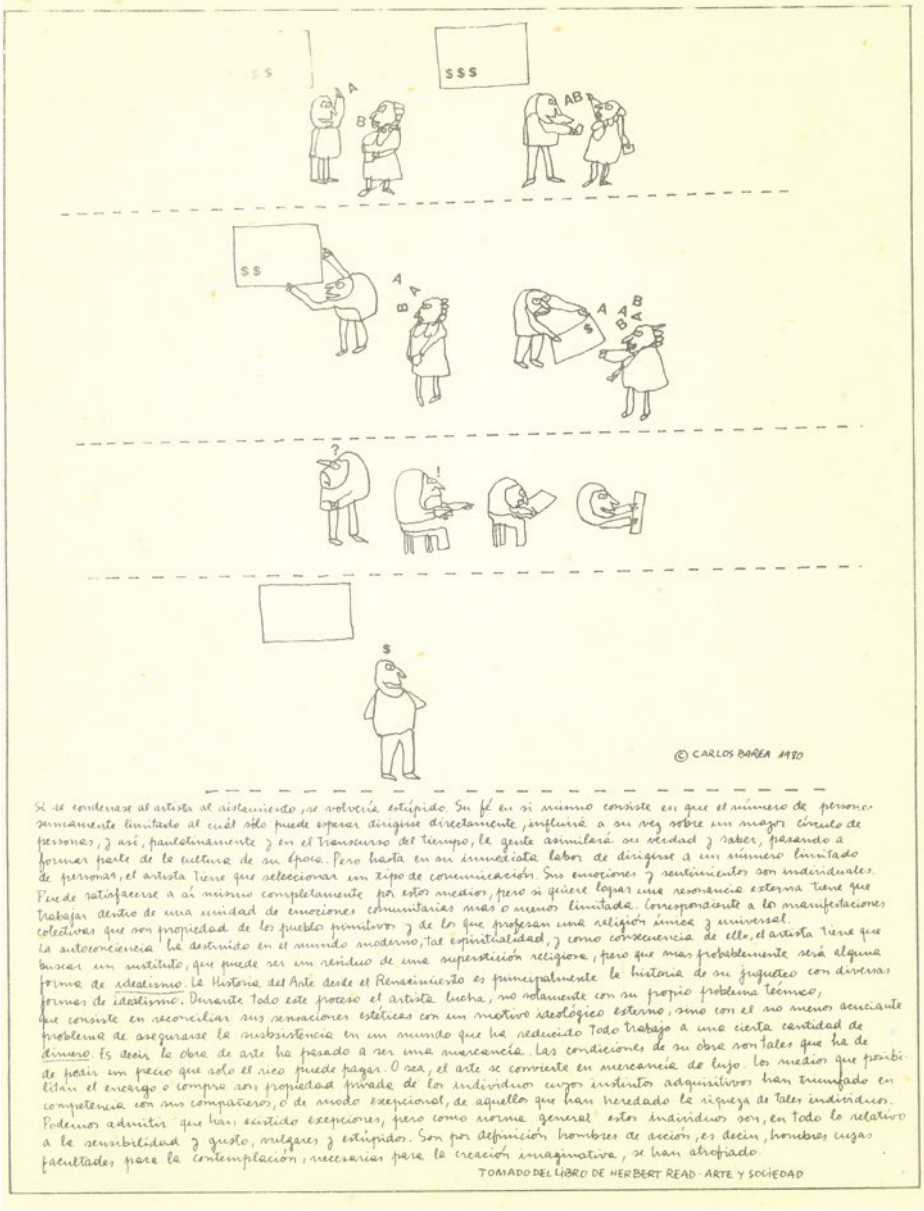
Somos jóvenes pero no inmaduros, no somos promesas, somos hoy. No pretendemos llegar a ninguna cumbre ni vender obras al mejor postor. Creemos que la valía de un artista no radica en el precio de sus obras, ni en las galerías en que exponga. El verdadero valor está en entregarse totalmente en cada trabajo, en buscar día a día un camino nuevo por el cual dar rienda suelta a la energía esencial de toda actividad artística. (Octaedro, *Catálogo de la IV Bienal de Arte de Coltejer*, p. 144)

Esta declaración de principios recoge varias de las ideas con las que también comulgaba *Sobre Arte*, la apuesta por los materiales y medios precarios, la búsqueda de nuevos caminos, ese ímpetu juvenil de querer

romper el molde, una crítica al mercado y la forma de circulación del arte. Esta amalgama de ideas constituyó un espíritu de época que abrazaron varios artistas en todo el continente latinoamericano. La pieza de Octaedro incluida en la revista es un dibujo firmado por Carlos Barea, que hizo parte también de la documentación presentada en la bienal. El dibujo es una viñeta en la que critica con cierto humor satírico al artista que produce arte para vender, en la parte inferior hay un texto de Herbert Read, en el que se habla de la manera como el arte devino en mercancía de lujo, donde solo el hombre de "acción" tiene el poder adquisitivo para comprar arte y que, en la mayoría de los casos, según el autor, su facultad para la contemplación y la imaginación está atrofiada. Es más que evidente la toma de posición a favor de un arte que no es realizado para sucumbir al mercado. En el reverso de la página se lee un párrafo irónico:

> ¿Ve? Los pintores de ahora: la misma cosa. Habría que dictar una LEY / ¿Y si se prohibiera la venta de tubos de colores? / No se crea, estos desgraciados le pintan con cualquier cosa, hollín, fondo de cerveza, escupidas mezcladas con puchos / ¿Y los escultores? Domesticar la luz, dígame un poco qué idea. Muy bien hecho eso de expulsar de Francia a Julio Le Parc, así aprenderá. ¡Ah, Rodin, heso hera hel harte!

El fragmento es extraído del libro *Último round* de Julio Cortázar, texto que se ha descrito como un *collage* literario, que aglutina microrrelatos y microensayos que se alternan con fotografías y poemas. El texto incorpora también fragmentos con diferentes tipografías, que incluso cambian de orientación para leerse a veces de forma apaisada, este párrafo era uno de ellos. La figura de Cortázar es importante porque el colectivo se llama Octaedro, no solo en alusión a la figura geométrica sino también al libro de este escritor argentino que lleva el mismo nombre. El párrafo claramente se refiere también a la polémica suscitada en varios países entre el arte figurativo, que representó la tradición nacional, y el arte moderno que implicó una renovación en las formas y los medios.



» 38. Anverso y reverso de obra de Carlos Barea incluida en la tercera edición de *Sobre Arte*, 1981, 21,8 x 27,8 cm. Imagen cortesía Paola Peña Ospina.

¿Ve? Los pintores de ahora: la misma cosa. Habria que dictar una LEY/ ¿Y si se prohibiera la venta de tubos de colores?/ No se crea, estos desgraciados le pintan con cualquier cosa, hollín, fondo de cerveza, escupidas mezcladas con puchos/ ¿Y los escultores? Domesticar la luz, dígame un poco qué idea. Muy bien hecho eso de expulsar de Francia a Julio Le Parc, así aprenderá. ¡Ah, Rodin, heso hera hel harte!

Por su parte, el grupo Março hace parte de un fenómeno que ocurrió en México, entre 1977 y 1982, donde varias agrupaciones de artistas y teóricos —Tepito Arte Acá, Proceso Pentágono, Mira, Suma, Germinal, el Taller de Arte e Ideología (TAI), El Colectivo, Tetraedro, Peyote y la Compañía, No Grupo, el Taller de Investigación Plástica (TIP) y Fotógrafos Independientes, entre otros—, que, pese a sus diferencias formales,

> se propusieron realizar un trabajo colectivo, por encima de la idea tradicional del artista aislado, al tiempo que buscaron nuevos públicos y espacios de circulación de la obra de arte. Renovaron el lenguaje artístico al incorporar innovaciones en las técnicas de impresión (conocidas en México como neográfica) y realizaron diversos acercamientos al arte conceptual. (Vázquez, 2006, p. 194)

El grupo Março surge en 1979 y está conformado por Alejandro Olmedo, Gilda Castillo, Magali Lara, Manuel Marín, Mauricio Guerrero y Sebastián. "El grupo definía su trabajo sobre tres constantes básicas: a) la palabra como estímulo significativo, b) la participación colectiva como mecanismo de producción, c) la estructura sistémica como condición de retroalimentación y autogeneración de comunicación" (Debroise, 2006, p. 230). El grupo editó también la revista *Março*, que circuló en Medellín durante el Coloquio, en la que abordaron temas como la relación entre imagen y palabra, el arte correo y la producción de un arte colectivo. Todos estos temas eran afines a los intereses de *Sobre Arte* y se verán materializados en sus números posteriores. Podría pensarse incluso, en una influencia directa del trabajo colectivo desarrollado por este grupo mexicano sobre la revista. De hecho, uno de sus integrantes, Manuel Marín, realizaría posteriormente el número seis de *Sobre Arte*, lo que demuestra que Echeverry mantuvo contacto, si bien, no con todos los integrantes del grupo, sí con este artista, quien es conocido hoy como uno de los más representativos artistas de arte correo mexicano junto con César Espinosa, Mauricio Guerrero, Gerardo Yépiz, Magali Lara, Leticia Ocharán, Luis Arteaga, Aarón Flores, Humberto Jiménez, Arturo Kemchs, Dave Zack, entre otros. Todos pertenecientes a la generación de los ochenta,

que fue precedida por figuras tan prominentes como Mathías Goeritz o Felipe Ehrenberg. Recordemos que, durante los sesenta, Goeritz

> participó en el movimiento de Poesía Concreta Internacional y luchó para introducir al público mexicano en este movimiento protoconceptual, basado en impresos, a través de publicaciones y exposiciones. Mediante sus actividades, Goeritz y sus compañeros mostraron a los artistas jóvenes las posibilidades creativas y el potencial político que se desataba al formar su propia red de intercambio de ideas. Estos esfuerzos contribuirían a elevar nuevas prácticas artísticas colectivas como "Los grupos" durante los setenta. (Josten, 2011, p. 5).

La poesía concreta como un movimiento internacional fue posible por el uso del servicio postal y los viajes de algunos de sus participantes más importantes, fue de esta forma que artistas de remotos rincones del mundo establecieron relaciones mediante el intercambio de cartas, revistas, libros y obras. Para mediados de los sesenta, el movimiento estaba establecido como una extensa red de participantes esparcidos a lo largo de Europa, América y Asia. En 1966 se llevó a cabo la "Exposición de Poesía Concreta Internacional" en la Galería Aristos de la UNAM. La exposición fue muy concurrida y su impacto fue duradero gracias a que dejó una diversa documentación en forma impresa. "Estas incluyeron un catálogo multicolor y un cartel diseñado por Vicente Rojo que reimprimía varios ejemplos de poemas concretos, con textos introductorios del movimiento realizados por [Ida] Rodríguez y de la curadora inglesa Jasia Reichardt" (Josten, 2011, p. 5). Reichardt fue una de las invitadas al I Encuentro Internacional de Críticos de Arte Quirama.

Para este mismo momento, en la muestra del Coloquio, uno los artistas que estaba participando era Felipe Ehrenberg, quien presentó el *performance Condición ritualista íntima* que cuestionó la condición de la tradición en el sistema artístico. Ehrenberg también llevó a cabo otra acción llamada *Escultura caminada-caminada escultórica*, que fue registrada fotográficamente e inscrita sobre un mapa que señalaba el recorrido. Este *performance* planteaba que la acción podía entenderse como una forma escultórica y que el esfuerzo físico que la acción implicaba estaba

motivado por una idea[41]. De cualquier manera, la presencia de Reichardt y Ehrenberg en la ciudad de Medellín evidencia cómo la circulación de críticos, artistas, ideas y obras que produjeron la triada de eventos que acogió la ciudad en ese momento fueron determinantes para el rumbo que tomó *Sobre Arte*, puesto que posibilitó conexiones tangibles, con los colaboradores de los siguientes números y, otras de carácter intangible, produciendo una suerte de constelación de información que nutrió la revista.

También vale la pena mencionar que, en 1972, Felipe Ehrenberg, junto con su esposa —la también artista Martha Hellion— y David Mayor fundaron la mítica editorial Beau Geste Press, ubicada en Langford Court South, en Cullompton (Devon); fue una de las empresas pioneras en la creación de libros hechos por artistas. Ehrenberg sostuvo una nutrida correspondencia epistolar con Ulises Carrión, quien desde 1972, instalado en Ámsterdam, se convirtió en una especie de agente de Beau Geste Press[42]. Esta experiencia le sirvió a Carrión para en 1975 crear su propia editorial Other Book and So (OBAS) con la que tejería una amplia red de

41 En 1978 Rosalind Krauss escribió un lúcido artículo llamado "La escultura en el campo expandido", donde esgrimía la dificultad que supone seguir denominando "escultura" a muchas de las manifestaciones artísticas que se presentaban como tales, comprobando que cualquier cosa (objeto, imagen, texto o acción) puede ser interpretada como escultura, llegando así a un agotamiento de las posibilidades del término para designar algún tipo concreto de obra.

42 Ehrenberg y su esposa, la artista Martha Hellion llegaron a Londres en 1970. Desde ese momento, Ehrenberg participó en el incipiente arte del *performance*. Uno de los *performances* realizados en ese año fue *Garbage Walk*, que contó con la ayuda del artista austriaco Richard Kriesche. "Durante una huelga del servicio de limpieza de Londres se acumularon montañas de basura en las calles, durante varios días ambos artistas marcaron en el suelo con *spray* los contornos de las montañas de desperdicios, utilizando diferentes colores según el barrio, al terminar la huelga y levantarse los montones de basura quedaron sobre el suelo las marcas de sus contornos, como las marcas de un cadáver realizadas por la policía tras un asesinato. La acción se filmó dando origen a la película de 16 mm *La Poubelle: It's a Sort of Disease*" (Maderuelo, 2016, p. 38). Al año siguiente, 1971, la documentación de la acción se mostró en la exposición "The Seventh Day Chicken" en la Sigi Krauss Gallery. Fue justamente en esta exposición donde Ehrenberg y Hellion conocieron a David Mayor, quien para ese momento estaba organizando una exposición sobre el grupo Fluxus, que contaba con la aprobación de George Maciunas y Ken Friedman. "La exposición, que se tituló 'Fluxshoe', se mostró en diferentes ciudades del suroeste de Inglaterra entre octubre de 1972 y agosto de 1973. Producto de este encuentro y de la necesidad de editar tarjetas, carteles, anuncios y un catálogo para las exposiciones en las diferentes sedes fue el nacimiento de la editorial Beau Geste Press, que ha sido una de las empresas pioneras en la creación de libros hechos por artistas" (Maderuelo, 2016, p. 38).

corresponsales y colaboradores, que le permitió en 1977 realizar una serie de proyectos relacionados con el arte postal, uno de ellos llamado Erratic Art Mail International System. Tal como afirma Javier Maderuelo, la "intensa dedicación de Felipe Ehrenberg a escribir cartas y realizar envíos postales es un claro preludio de la actividad postal que desarrolló Ulises Carrión a partir de estos años" (Maderuelo, 2016, p. 45). ¿Qué tiene que ver Ulises Carrión con *Sobre Arte*? Precisamente, una de las obras de este número incluye el manifiesto que Carrión escribió cuando lanzó su proyecto Erratic Art Mail International System (E. A. M. I. S.) (Sistema Internacional de Arte Correo Errante), lo curioso es que el manifiesto lo envía el grupo Março.

Para 1981, año en que Echeverry estaba editando este número, Ulises Carrión ya se había distanciado del arte postal, sin embargo, era ampliamente conocido, no solo por los proyectos que realizó vinculados a esta práctica sino también porque fue de los pocos que generó reflexión "vagamente teórica"[43] sobre este tipo de arte. En 1978 escribió *Mail Art and the Big Monster*, uno de sus ensayos más conocidos y uno de los primeros textos teóricos y críticos sobre arte postal o arte correo.

> Muy resumidamente se puede sintetizar el texto con las siguientes ideas: el sistema postal es solo un soporte, como lo es el lienzo, la madera o el papel; lo importante no es el medio (el correo), sino la obra (el arte) que se envía; se entiende que lo que habitualmente es un medio (el correo) se puede convertir en un soporte para producir arte postal. La obra de arte postal puede prescindir de la red del sistema postal oficial, sirviéndose el emisor de otras maneras de hacer llegar las obras sin que por ello cambie el significado de la pieza enviada. Lo significativo, para Carrión no es que lo lleve el cartero, sino el empleo de unos determinados elementos característicos: palabras, dibujos, papel, plástico… Pero ni solo este tipo de elementos significativos, ni solo el hecho de ser enviada y recibida (sea cual sea el modo de envío) hacen que la pieza pueda ser

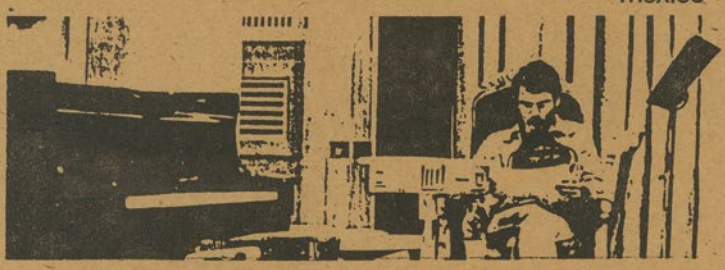
43 Expresión que utilizó Carrión para describir un texto de carácter explicativo, que le envió a Octavio Paz, en 1972, con una selección de sus *Poesías*. Véanse las correspondencias entre Ulises Carrión y Octavio Paz en la revista mexicana *Plural* (1973).

> considerada arte postal, para que lo sea es necesaria la conjunción total o parcial de estas dos circunstancias. (Maderuelo, 2016, pp. 164-165)

Estas ideas se verán radicalizadas en el Erratic Art Mail International System (E. A. M. I. S.) que se lanzó en Varsovia, en mayo de 1977, el proyecto que tenía la pretensión, algo utópica, de crear una red de arte postal independiente, cuya base operativa era OBAS. La idea era utilizar los viajes de amigos para enviar obras de arte postal, creando una red de artistas entre los integrantes que sirvieran como mensajeros de los envíos. Si bien, los "servicios de E. A. M. I. S. estuvieron operativos durante dos meses, en ese tiempo se reexpidieron a su destino veinticuatro sobres y paquetes, mientras que nueve no encontraron emisario y se quedaron sin entregar" (Maderuelo, 2016, p. 171), las ideas del arte postal harían eco en Latinoamérica, como fue el caso del grupo Março, que las replicó en el envío que hicieron para participar en *Sobre Arte*[44]. En este no solo estaban los puntos del manifiesto, sino dos párrafos introductorios en los que mencionan a Carrión y su editorial OBAS, así como su revista de arte *Ephemera*, otro de los proyectos relacionados con arte postal de Carrión, que estuvo dedicada exclusivamente a difundir obras de arte correo y obras efímeras, logrando editar doce números entre noviembre de 1977 y octubre de 1978. *Ephemera* se convirtió en un referente para el grupo Março —que también editó la revista que lleva el mismo nombre del colectivo, como se mencionó antes— y en un antecedente de publicaciones dedicadas a la difusión del arte correo.

44 El grupo Março publicó por primera vez en México, Erratic Art Mail International System (E. A. M. I. S.) en el tercer número de su revista en 1979.

março·grupo texto enviado por março mexico



Ulises Carrión fundó en 1975 la primera galería del mundo dedicada a los libros de artistas (libros alternativos y/o marginales), poesía visual y efímera, "Other Books and so", que se cerró en diciembre de 1978. Exposiciones, Performances, conciertos y publicaciones se realizaron ininterrumpidamente en esta galería. Su trabajo como coordinador de "Other Books and So" y como editor de la revista EPHEMERA lo llevó a desarrollar un concepto del arte como una actividad dentro de la sociedad contra el arte como una creación de obras de arte.

Desde ese punto de vista, la utilización de varios medios -visuales, correo, sonido, -no está considerada como factor definitivo en la actividad artística, ya que es más bien la coordinación de un sistema complejo de actividades que tienen lugar en una realidad social y también envuelve los factores no artísticos: gente, lugares, objetos tiempo, etc. Un ejemplo de esto es su "Erratic-Art Mail International-System" (Sistema Internacional de Arte Correo Errante), fundado en 1978, el cual es una alternativa frente a las Oficinas Nacionales de Correo, que transmite mensajes libres de cualquier mediación económica política o burocrática.

SISTEMA INTERNACIONAL DE ARTE CORREO ERRANTE

Una alternativa diferente a las Oficinas de correos.

1. El E.A.M.I.S. incluye mensajes de cualquier formato (tarjetas postales, cartas, paquetes, etc) hechos en cualquier medio (libros, cassettes, cintas, películas etc).

2. Los mensajes deben llegar a las oficinas del E.A.M.I.S por cualquier medio que no sea el Correo Oficial. Pueden ser entregada por el autor o por otra persona.

3. El E.A.M.I.S es gratuito. Sin embargo, cualquier pieza o propuesta para circular debe ir acompañada de una copia o duplicado, el cual se guardará en los archivos del E.A.M.I.S una vez enviado el original.

4. El E.A.M.I.S garantiza la circulación de las piezas que se le confían, por otro medio que no sea el Correo Oficial. Si por alguna razón una pieza permanece tres años sin circular, se le regresará al autor por cualquier medio que no sea el Correo Oficial.

5. El E.A.M.I.S mantiene en sus instalaciones, abiertas para cualquier receptor potencial, un repuesto de material aún no circulado. Por otro lado, no es necesario ser un receptor potencial para visitar nuestros archivos.

6. Aceptamos piezas de correo sin importar el tamaño, el país de orígen y el país al que están destinadas.

7. El E.A.M.I.S no se responsabiliza por falsificaciones. Cada pieza del E.A.M.I.S lleva nuestras estampillas y nuestros sellos.

8. Al usar el E.A.M.I.S apoyas la única alternativa frente a las burocracias nacionales y fortaleces la Comunidad Internacional de Artistas.

39. Texto del grupo Março que replica los puntos del Erratic Art Mail International System (E. A. M. I. S.), incluido en la tercera edición de *Sobre Arte*, 1981, 21,8 x 27,8 cm. Imagen cortesía Paola Peña Ospina.

Mirar lo textual

En la cuarta edición de *Sobre Arte* (1981), la primera hoja que encontramos es la editorial, en la que el lector se percata de que los contenidos están enfocados al arte que reflexiona y lleva hasta las últimas consecuencias el lenguaje. Tema que se relaciona con los intereses que se empezaron a enunciar desde el número anterior.

En la parte superior de la página se lee: "texto, texto, texto", lo que enfatiza el contenido de la publicación. Lo acompaña un único párrafo donde se referencian artistas que han utilizado la forma de escritura y sus códigos para la producción de obras, tales como: letreros de neón de Sol Lewitt; las definiciones de Joseph Kosuth; la apropiación de los códigos cartográficos de los mapas de Horacio Zabala o los poemas de braille de Annalisa Alloatti, entre otros. Zabala y Alloatti participaron en la IV Bienal de Arte de Coltejer, lo que demuestra el papel determinante de este evento en el cambio de enfoque de la revista.

En esta ocasión, en el sobre de la revista hay un subtítulo: "Texto visible y texto legible", es justamente, el nombre del artículo central que encontramos después de la editorial, escrito por el traductor y crítico literario mexicano Salvador Elizondo[45].

45 Elizondo ha sido reconocido por la crítica literaria mexicana como uno de los integrantes de la Generación de Medio Siglo o de Ruptura, compuesta por escritores que realizaron su búsqueda estética en modelos universales, tales como Juan García Ponce, Sergio Pitol, Juan José Gurrola, Jorge Ibargüengoitia, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, José Emilio Pacheco, Vicente Leñero, Julieta Campos y José de la Colina —por señalar algunos de los más estudiados—. En esta generación se podría incluir el nombre de Ulises Carrión. Todos ellos "modificaron la fisonomía de la literatura hispanoamericana, la forma de entender el trabajo creativo, el arte novelesco, la poesía, la narración, la crítica y el teatro. Trastocaron un modelo hegemónico de lo literario que estaba vinculado a un referente nacionalista, a motivos políticos, históricos y sociales, por su afán renovador en materia de forma, su reivindicación de temas y tonos, de realizar una lectura crítica de la tradición universal y una concepción distinta de la función del arte y del artista" (Vázquez, 2011, p. 2).

» 40 y 41. Sobre de manila serigrafiado y con sellos, correspondiente a la cuarta edición de *Sobre Arte*, 1981, 22,5 x 29 cm y página editorial del mismo número intervenida con sello, 21,8 x 27,8 cm. Imágenes cortesía de Paola Peña Ospina.

texto texto texto SOBRE ARTE

Nº4/81

Una de las preocupaciones de los artistas plásticos a partir de los años setentas, aunque con claros antecedentes en los años anteriores, ha sido la de buscar ciertos modos de expresión a través de la utilización de formas de escritura, de códigos existentes o creados; ejemplos clásicos son los letreros en neón de Sol Lewitt, utilizando los sistemas empleados en publicidad, los mapas de Horacio Zabala, apropiándose de códigos cartográficos, las definiciones de objetos de Joseph Kosuth basados en la estructura del diccionario, los poemas Braille de Annalisa Alloatti, trabajados como símbolos de un sistema de comunicación cerrado. Pero indudablemente existe un vacío total en cuanto a la información sobre los orígenes y posterior desarrollo, así como un cierto menosprecio, del trabajo desarrollado en torno al texto por los artistas contemporáneos. El presente número de Sobre Arte plantea un exhaustivo análisis de todo el proceso del texto, e incluye obras de artistas que trabajan en este campo actualmente. Los impresos incluídos deben considerarse, pués, obras de arte.

DIRECCION: Carlos Echeverry / Beatriz Jaramillo
SOBRE ARTE / Apartado Aéreo 11001, Medellín, Colombia.

COLABORAN EN ESTE NUMERO:

Salvador Elizondo.	Escritor y crítico mexicano.
Ricardo Rocha.	Artista Mexicano
Elisabetta Gut. Betty Danon.	Artistas Italianas. La obra aquí incluída hace parte de la exposición itinerante "De la Página al Espacio", organizada por Mirella Bentivoglio y coordinada en Medellín por Silvia Mejía.
Texto Poético.	Grupo de artistas españoles. La obra incluída corresponde a la carpeta Texto Poético 6.
Gustavo Mesa.	Impresor
Argemiro Vélez	Fotografía
Carlos Echeverry.	Diseño

> Entre 1974 y 1975, Salvador Elizondo participó en un proyecto de la revista *Artes Visuales*, donde analizó las relaciones posibles entre la manifestación artística plástica y la escritura. Con este propósito, escribió una serie de textos: "Grafismo y escritura" (1974), "Texto legible y texto visible" (1975) y "Valor textual de la forma" (1975), si bien es en el segundo donde desarrolla sus planteamientos de manera más profunda y dirige sus reflexiones a la posibilidad de imbricación en el objeto artístico del efecto visual y la textualidad. (Gutiérrez, 2016, p. 185)

El texto de Elizondo resulta sumamente importante no solo porque condensa una parte significativa de sus ideas acerca de la relación entre artes plásticas y escritura, sino también porque en él están las claves de lectura de las obras contenidas en esta entrega. Tal como se hizo en el número anterior, el texto principal estaba acompañado por obras de diferentes artistas, en la editorial se le advertía al lector "los impresos incluidos deben considerarse, pues, como obras de arte". Es claro que se trata de reafirmar un tipo de arte que en el contexto de la ciudad de Medellín todavía luchaba por legitimarse.

El ensayo plantea la posibilidad de que el lenguaje escrito, así como el visual son susceptibles de ser arte. El trabajo del crítico mexicano "busca subvertir la noción del texto como una entidad cerrada para explorar los vasos comunicantes y los modos de operación que se pueden establecer entre la escritura y las formas visuales" (King, 2017, s. p.). De esta forma, las imágenes son susceptibles de ser textos legibles y los textos, imágenes; en otras palabras, Elizondo reflexiona sobre la visualidad del lenguaje y la plasticidad de la escritura. "Texto, texto, texto" se lee en la editorial de *Sobre Arte*, tal vez porque una de las primeras ideas que esgrime el autor en su artículo, reflexiona sobre su sentido:

> Casi nada nos revela tan claramente el sentido de un término como su significado original. Texto quiere decir, en sentido estricto, *tejido*. Eso es todo. Una trama continua que se entreteje a la variable urdimbre. El cuentahílos nos permite reproducir, a la inversa, el proceso por el que el diseño ha sido creado, por el que la disposición de una acción continua se sobrepone, intermitentemente, a un vacío, a un blanco absoluto, a

> un espacio por el que la lanzadera del lenguaje posible e imposible va y viene, creando una estructura en la que se funda el equilibrio de todas las piezas y fuerzas que componen la fábrica del texto. (Elizondo, 1975, p. 3)

La cualidad del texto como tejido es la que le permite al autor pensar el lenguaje como un objeto visual. La fabricación de ese tejido se constituye a través de la sintaxis y uno de los elementos más interesantes del texto: el espacio. La consciencia de la noción de espacio permitió que la sucesión de signos que se despliegan para conformar un texto se desmarcara de una forma determinada de usar el espacio, es decir, aquella que busca como resultado un significante legible. De esta forma, se logró abrir una serie de posibilidades que, espacialmente, los poetas han sabido aprovechar. Ellos son quienes han cambiado el orden perceptivo, posibilitando que un texto no sea exclusivamente entendido bajo la comprensión lógica del texto.

> Son los poetas quienes más afanosamente se han preocupado por darle un contenido menos legible y más visible al poema o al texto [...] El desenvolvimiento ulterior de esa tendencia que propende a convertir el poema en una cosa visible encuentra su mayor viabilidad en todas las tendencias que se nos proponen como tendencias de vanguardia. (Elizondo, 1975, p. 3)

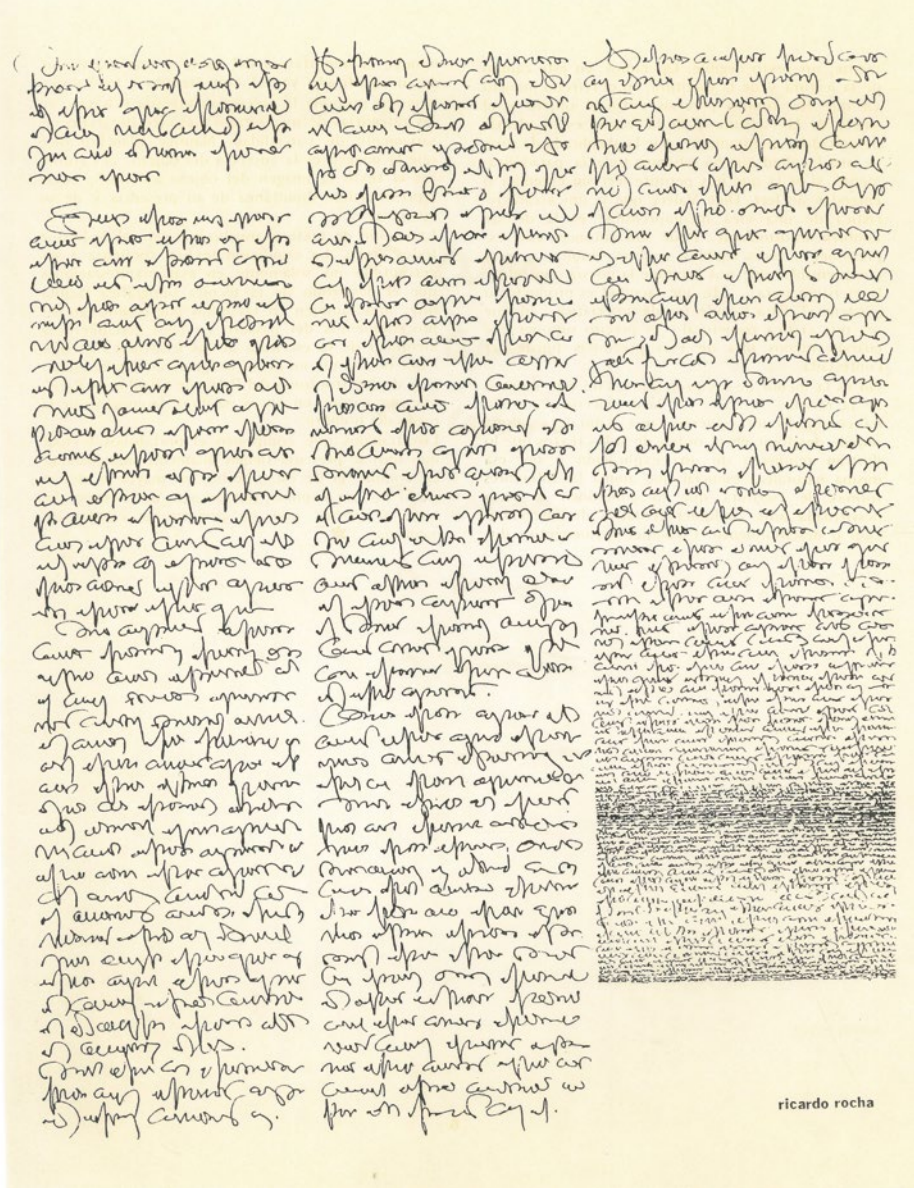
De Stephane Mallarmé a la poesía concreta o visual, Elizondo está explicando el cambio en la noción de texto que ha implicado la tendencia que traslada la materia de la escritura al orden de lo visible, es decir, la creación de obras y productos que utilizan la plasticidad del lenguaje escrito como herramienta.

> Punto focal del signo y el significado, la escritura —en todas las acepciones que obtiene de nuestra civilización— se desplaza perceptiblemente desde el coto cerrado de "la literatura" hacia el de las artes comúnmente llamadas "visuales"; artes cuya contemplación o apreciación se realiza por la facultad de percibir o discernir en el diverso ordenamiento de ciertos objetos una suerte de mensaje o señal proveniente de un orden textual

> de segunda potencia, que ha debido ser traducido dos veces antes de que podamos entenderlo: una al lenguaje de su autor y otra de este al del lector. Media entre un momento y otro de esa transcripción el misterioso acto de ver. (Elizondo, 1975, pp. 3-5)

La textualidad de la escritura y sus convenciones —trazos de signos que denotan significado— opera de igual manera en la pintura, o incluso, en la escultura, que son solo diferentes formas de escritura. La textualidad de la literatura denota que "leer no es sino una forma especializada particular de ver". Por eso, otras obras que no son de la escritura también tienen la posibilidad de "extrincar algún significado de todo eso que se nos propone como forma, de trasladar el sentido de una experiencia meramente visual al orden de los significados, y otras veces, a la inversa" (Elizondo, 1975, p. 7). La textualidad concierne al acto artístico general y, es por esta razón, que los diversos modos de realización de escrituras se imbrican en una sola.

Las obras que acompañan el texto de Elizondo en este número de *Sobre Arte* tratan de dar cuenta de sus ideas. La primera obra que encontramos es del artista mexicano Ricardo Rocha (1937-2008), quien hizo parte de la escena vanguardista de los grupos en México. En su taller en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) se formó en 1976, el grupo Suma, que estuvo conformado por un "grupo de alumnos radicales, que buscaban una alternativa política a sus prácticas artísticas" (Debroise, 2006, p. 218). Trabajaron de forma colectiva, casi siempre con materiales encontrados (recortes de periódico, carteles, fotografías y desechos) con los que crearon un vocabulario visual con el que militaron, motivos gráficos como el desempleado, el burócrata o la desaparecida "fueron luego usados como plantillas en los muros, como viñetas o carteles y mantas. Suma participó con estos signos emblemáticos en diversas manifestaciones callejeras a partir de 1977" (Debroise, 2006, p. 218). Por su parte, Rocha participó de forma individual en la VI Bienal de Medellín con tres obras de técnica mixta llamadas *Carta abierta* (1975), *Versos a la muerte* (1978) y *Carta anónima* (1980), fue Salvador Elizondo quien escribió sobre la obra del artista para el catálogo, calificándola como "arte textual en el que se combinan los elementos pictóricos de la escritura cursiva con los



42. Obra del artista mexicano Ricardo Rocha incluida en la cuarta edición de *Sobre Arte*, 1981, 21,8 x 27,8 cm. Imagen cortesía de Paola Peña Ospina.

de una prosodia puramente visual" (Elizondo,1981, p. 260). De manera que, siguiendo al crítico, las cartas de Rocha no son para el entendimiento sino para la sensibilidad. En la misma línea, pero de forma más radical, la obra de Rocha que se incluyó en la revista tiene la apariencia de un texto de tres columnas dispuesto en la página completa, a primera vista parece un escrito, pero realmente se trata de un simulacro. Es una escritura imaginaria, que deja al lector atribuirle cualquier sentido y no reclama una forma específica de "lectura". Estéticamente nos recuerdan la "caligrafía deformada" de León Ferrari que, en el caso del artista argentino, era una estrategia de resistencia que le posibilitó tergiversar el lenguaje para mantener en secreto lo que no se podía decir en un momento de fuerte represión política. En 1963, con una escritura inteligible, Ferrari registra la primera *Carta a un general*, los nombres de las obras de Rocha para la IV Bienal parecen evocar la obra del artista argentino.

Otras de las obras incluidas en este número son de dos artistas italianas, Betty Danon y Elisabetta Gut. Ambas participaron en la exposición "De la página al espacio", una muestra sobre artistas mujeres que trabajaban en Italia con el lenguaje y la imagen, realizada durante la VI Bienal de Arte Medellín entre el 15 de marzo y el 4 de julio de 1981, bajo la curaduría de Mirella Bentivoglio[46]. Paralelo a esta exposición, durante mayo y junio, se realizó en el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia una muestra que trató de dar cuenta de la utilización de las palabras como medio artístico; en dicha exposición participaron artistas como: Bernardo Salcedo, Beatriz González, Álvaro Barrios, Antonio Caro, Adolfo Bernal, Julián Posada, Carlos Echeverry, Álvaro Herazo, María Rodríguez, Eduardo Hernández y Delfina Bernal[47]. Estas dos exposiciones evidencian el interés y afianzamiento de presentar al público medellinense la manera como artistas tanto internacionales como nacionales estaban experimentando con la palabra en sus procesos plásticos. El enfoque de esta edición de *Sobre Arte* estaba a tono con la información que estaba circulando en el contexto local, de allí la inclusión de las obras de Danon y Gut. Betty

46 Las artistas que participaron de esta exposición fueron: Annalisa Alloatti, Mirella Bentivoglio, Tomaso Binga, Irma Blank, Chiara Diamantini, Christina Kubitsch, Betty Danon y Elisabetta Gut.

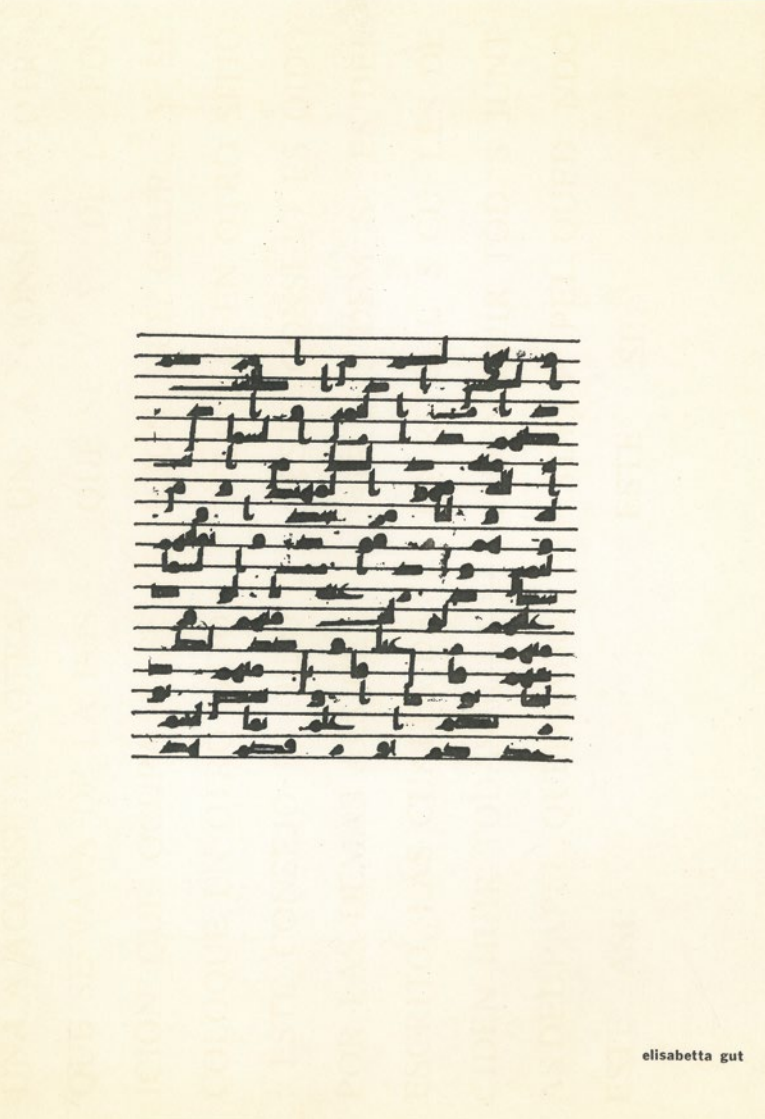
47 La muestra quedó registrada en la sección "Reseñas" de la *Re-vista* n.º 7 de 1981, p. 56.

Danon (1920-2002) nació en Estambul, pero vivió y desarrolló su obra en Milán, se le considera una artista conceptual y una poeta visual. Dejó voluntariamente los circuitos de arte convencional en la década de 1980, para compartir su trabajo con artistas de todo el mundo a través del arte correo. La obra que se incluyó en *Sobre Arte* reduce una de las conjugaciones básicas de cualquier idioma, en este caso específico del inglés: *I am*, yo soy, a los elementos primarios del dibujo y la escritura: el punto y la línea. Con este sencillo gesto la artista transforma la caligrafía en dibujo, haciendo manifiesto lo que afirmó Elizondo acerca de la plasticidad de la escritura.

Por su parte, Elisabetta Gut (1934) trabaja principalmente con manuscritos y libro-objeto, el primero de ellos lo creó en 1964 y desde entonces se convirtieron en una de sus principales líneas de trabajo en las que temas como la belleza, la tristeza y la fragilidad de la vida se han expresado en este medio. Muchos de los trabajos de Gut son representaciones visuales de poesía o música. La obra que se incluyó en *Sobre Arte* opera de forma similar a la de Rocha, es una especie de simulacro, pero en este caso de una partitura. En ella no sabemos si son notas musicales o una especie de escritura que da forma a lo que parece una partitura, lo que prima es la disposición de los signos en el espacio de la página y la riqueza plástica que adquieren sin importar qué significan. Esta obra nos recuerda, nuevamente, las ideas de Elizondo, quien afirmaba que, bastaba mirar una página de música

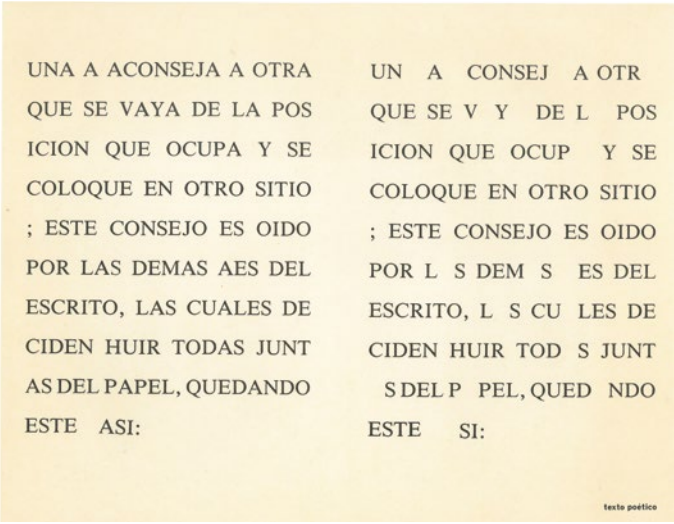
> para darse cuenta de que esa misteriosa conjunción de los efectos sensibles de la vista y de la lectura reproducen una noción especial acerca del sonido, como si este fuera una luz particular en la vasta diferenciación del espectro sensual que ilumina un orden distinto de sensaciones; un orden que el texto, como arte visual, se revela ya claramente. (Elizondo, 1975, p. 9)

» 43 y 44. Obras de las artistas italianas Betty Danon y Elisabetta Gut incluidas en la cuarta edición de *Sobre Arte*, 1981, 21,8 x 27,8 cm (cada una). Imágenes cortesía de Paola Peña Ospina.



La última obra que incluye este número de *Sobre Arte* es del colectivo español Texto Poético, conformado inicialmente por los impulsores de la poesía experimental y arte postal, Bartolomé Ferrando, David Pérez y Rosa Sanz, quienes realizaron actividades como colectivo desde 1977

hasta 1989[48]. Realizaban unas compilaciones llamadas como el colectivo, en las que mezclaban poesía visual y propuestas poéticas, de las que editaron nueve números[49]. La obra incluida en la revista corresponde a una de las piezas de *Texto Poético 6*. Se trata de un texto que juega con el lenguaje, compuesto por dos párrafos dispuestos paralelamente, en el primero se lee una situación inverosímil en el que una "A" le propone a otra "A" que abandone el texto, el consejo es oído por las demás "AES", que deciden abandonar el texto. En el segundo se lee el mismo texto sin las AES que abandonaron el párrafo. Este simple gesto señala cómo la presencia o la ausencia de una letra —o una palabra— transforma la manera de aproximarnos al texto e introduce una alteración visual, que pone de manifiesto la importancia de cada signo. Este es uno de los ejercicios más sencillos de la poesía experimental que radicalizará sus procedimientos para transgredir las fronteras entre las artes literarias y las visuales.


UNA A ACONSEJA A OTRA
QUE SE VAYA DE LA POS
ICION QUE OCUPA Y SE
COLOQUE EN OTRO SITIO
; ESTE CONSEJO ES OIDO
POR LAS DEMAS AES DEL
ESCRITO, LAS CUALES DE
CIDEN HUIR TODAS JUNT
AS DEL PAPEL, QUEDANDO
ESTE ASI:

UN A CONSEJ A OTR
QUE SE V Y DE L POS
ICION QUE OCUP Y SE
COLOQUE EN OTRO SITIO
; ESTE CONSEJO ES OIDO
POR L S DEM S ES DEL
ESCRITO, L S CU LES DE
CIDEN HUIR TOD S JUNT
S DEL P PEL, QUED NDO
ESTE SI:

texto poético

45. Obra del colectivo español Texto Poético incluida en la cuarta edición de *Sobre Arte*, 1981, 21,8 x 27,8 cm. Imagen cortesía de Paola Peña Ospina.

48 Sus integrantes cambiaron a lo largo de los años, Sanz y Pérez, abandonan eventualmente el colectivo, tras ellos participó Manel Costa, Vicente Plá, Carmen Navarro, Jiri Valoch y José Díaz Cuyás.

49 En este enlace se pueden ver las obras de *Texto Poético* 4, 5, 6 y 7: https://issuu.com/guerini/docs/ferrando_perez

Los artistas participantes del cuarto número de *Sobre Arte* nos revelan un panorama muy interesante con relación a sus preferencias, así como también de sus pretensiones internacionalistas. Cada uno de los colaboradores eran artistas de vanguardia en sus respectivos contextos de producción y compartían intereses similares que los ubican en prácticas artísticas experimentales de la época. Si bien todos participaban en los circuitos del arte correo, las obras analizadas están más enfocadas a experimentar con las palabras y el texto, lo que las ubica dentro de la poesía visual. Esto pone de manifiesto las filiaciones entre ambas prácticas, que han sido cercanas en intereses, desde sus comienzos, ambas al problematizar la oficialidad se vieron abocadas a la experimentación. El arte correo, al cuestionar el sistema arte, sus modos de circulación y distribución, amplió los medios de materializar el objeto artístico, que lo condujeron a un tipo de arte con una factura sencilla y de bajo costo que se adapta en tamaño a su medio de circulación por correo, lo que a su vez implicó un arte realizado principalmente sobre papel en tamaños tipo página. Por su parte, la poesía visual, al cuestionar la poesía tradicional, logró formas de experimentación con el lenguaje, que devinieron en una ampliación de lo meramente verbal hacia la plasticidad de la palabra. Justamente, por venir del campo de lo literario, la página como soporte de la experimentación la hizo cercana al arte correo. Además, ambas prácticas optaron por la comunicación y por no participar en el mercado, esta situación facilitó que eventos de poesía visual fueran convocados a través de la red de arte correo, como ocurrió en México hacia 1985, donde se integró el equipo Núcleo Post-Arte para convocar a través de la red del arte correo a la Primera Bienal Internacional de Poesía Visual/ Experimental (Espinosa, 2003).

En definitiva, este número dedicado a la poesía visual deja claro que cada palabra que compone un texto, sea de un poema, un inventario, un texto médico o jurídico, adquiere un sentido de acuerdo con el lugar desde donde opera su significado. Es decir que no basta conocer el significado de una palabra sino también se necesita saber qué forma tiene el discurso en el que se emplea.

> Esa forma retórica destila también una forma visual, una manera de ocupar el espacio del papel: los renglones de la epístola, los versos del poema, las celdillas del inventario, las columnas de la prensa, los epígrafes de la prosa, etc., a lo que hay que añadir la intención enunciativa que aporta la tipografía, con el empleo de sus diferentes tipos, formas y tamaños de letras, así como de la manera de disponerlas y componerlas en la página impresa: hay una visualidad en el texto que excede el significado original de las palabras. (Maderuelo, 2016, p. 58)

Y esto es, precisamente, lo que señalan todas las obras aquí analizadas que están revisando los elementos formales, las palabras, las frases en el espacio en blanco, cómo disponer las letras, cómo transformar la palabra en signo para expresar estructuras visuales propias de la escritura y su potencial plástico.

SOBRE ABIERTO

Texto visible y
Texto legible

Lugar común

El quinto número de *Sobre Arte* realizado en 1981 sería el último del año, Echeverry y Jaramillo aparecen en calidad de directores y Argemiro Vélez como editor, a diferencia de los anteriores que contaron con un nutrido número de colaboradores, en esta ocasión, la revista fue encargada exclusivamente al artista chileno Eugenio Dittborn, lo que facilitaba su logística, porque al hacerse por correo era más fluida la comunicación con un solo colaborador. En esta nueva edición titulada *Lugar común: seis proposiciones para transformar América del Sur en un campo de juego*, se materializó una nueva apuesta editorial que consistió en la comisión de la revista a artistas colombianos o latinoamericanos "interesados en la creación y difusión de propuestas artísticas más profundas y directas, insertadas en la realidad latinoamericana" (Editorial, *Sobre Arte*, 5, 1981). ¿Significa esto una revista más comprometida políticamente? La invitación de Dittborn a realizar este número parece que anuncia un compromiso más abierto con cierto tipo de problemáticas que no eran indiferentes a la experiencia de la ciudad; como veremos más adelante Echeverry mismo empieza a realizar obras más críticas que señalan un fenómeno que empezó a ser cada vez más visible: la guerrilla.

La obra de Dittborn explora las posibilidades de la impresión y la gráfica, yuxtapone imágenes provenientes de distintas fuentes, como por ejemplo revistas de circulación masiva, fichas policiales, periódicos, manuales de artes plásticas, etc., las cuales son intervenidas por una serie de mediaciones tanto manuales como técnicas. Dittborn expuso por primera vez en Colombia en la galería San Diego en la ciudad de Bogotá, del 6 al 26 de abril de 1978. Para esta ocasión se mostraron pinturas y dibujos de dos series: "Delapinturachilena, historia" (1975-1976) y "Final de pista" (1977-1978). La primera serie consistió en nueve dibujos que problematizaban la historia de la pintura chilena. El artista apela al dibujo para construir una serie de rostros reconocibles que parodian a pintores de la tradición de la pintura, interviene las imágenes con recortes tomados de revistas, fotografías, caricaturas o diarios y, adicionalmente, incluye indicaciones gráficas que proponen una estrategia discursiva que hacen de sus dibujos algo más elaborado conceptual y estéticamente.

Por su parte, la segunda serie se apropia de imágenes de deportistas en el momento de mayor esfuerzo físico casi al punto del colapso y de personajes completamente anónimos y estereotipados que son expuestos en los periódicos sin mucha dignidad. Una de sus imágenes más emblemáticas de esta serie es *Pietá* (1977), en la que se ve al boxeador cubano Benny Kid Paret desmayado justo después de perder la defensa de su título mundial en el Madison Square Garden de Nueva York[50]. Al apropiarse de esta imagen, Dittborn la resignifica, logrando actualizar un contenido religioso a la vida contemporánea. La caída del famoso boxeador cubano generó un *shock* mundial, al ser la primera muerte televisada por preservar un título, el artista chileno "extrae el carácter sacro de la imagen, y en la caída del héroe en la pantalla del televisor ve la despiadada cercanía del hombre vulnerablemente expuesto, sin dignidad, desenmascarado como una mera imagen de entretención" (Williamson, 2014, p. 169). Ambas series ya se habían expuesto en la Galería Época en Chile y fueron realizadas antes del inicio de su sistemático trabajo con las *Pinturas aeropostales*. Esta exposición se mostró también en el Centro de Arte Actual de la ciudad de Pereira en mayo de ese mismo año, el periódico *La Patria* (21 de mayo de 1978, p. 5) le dedica una nota que da cuenta de la variedad de trabajos que incluyó la muestra y las temáticas que abordaba desde los rostros olvidados, la pintura oficial y las fotos deportivas.

50 Benny Paret era un peso mediano que ganó dos veces el título mundial a comienzos de los años sesenta en Estados Unidos. Su última pelea, el 24 de marzo de 1962, se hizo tristemente célebre porque recibió tantos golpes y de forma tan continua de su contrincante, Emile Griffith, que se desplomó tras el ataque que solo terminó cuando el árbitro Ruby Goldstein intervino para detener la pelea. Paret se murió diez días después en el hospital Roosevelt de Manhattan de hemorragia cerebral masiva.

LA PATRIA | 5
Domingo, Mayo 21/78

La fragilidad humana en la plástica de Eugenio Dittborn

Diversas características sobre los rostros olvidados y anónimos; en las pinturas investigativas de Eugenio Dittborn, santiagueño, quien ha hecho exposiciones en América, Europa etc., logrando altos elogios y calificativos de la crítica en esta difícil profesión.

Trabajo con el rostro olvidado del hombre...

Por Mario Escobar Ortiz

PEREIRA

Cuando entré a las salas del Centro de Arte Actual; pensé que me había equivocado, porque en las paredes vi una serie de personajes de cara pasibularia, como de una oficina dedicada a las investigaciones, o a las que se ven en el cine, corrigiendo a las cámaras de tortura, en donde se van identificando los personajes, a medida que los van llevando, y lavándoles el cerebro.

Esto fue lo que sentí al ver el cuadro "Luis Cáceres Hernández" o Luis Castro Fernández, un acrílico sobre arpillera preparada.

Debajo de la fotografía que aparece en el catálogo, trae esta definición de sudario:

Sudario: (del latín sudarium). m. desus. Sudadero, primera acepción. 2. Lienzo que se pone sobre el rostro de los difuntos o en que se envuelve el cadáver. Santo sudario. Sábana o lienzo con que José de Arimatea cubrió el cuerpo de Cristo cuando lo bajó de la cruz.

(Diccionario de la Real Academia Española).

ROSTROS OLVIDADOS

Eugenio Dittborn, trabaja sobre los rostros olvidados y anónimos, sobre todo en aquellos que por una u otra razón aparecen en las revistas o en los periódicos.

Su pintura es una obra de investigación, de ir llegando a todos estos seres anónimos, que en una oportunidad fueron publicados, y que por esta razón, fueron multiplicados, fueron copiados en número igual a las publicaciones que se hicieron.

Dittborn sostiene que en este método de investigación se alcanza una mastificación, la mastificación de que fue víctima el retrato. Es a la vez, una presencia y una ausencia del sujeto.

He ejercido en esta obra, una especie de laboratorio, analizando todo un pasado reprimido, buscando en estas expresiones todo un mundo que no se puede decir, un mundo que todo el mundo sabe que existe pero que nadie ha visto, como lo es el de la represión.

He recuperado estos rostros en su aislamiento, en su olvido y esta es una de las razones, por las cuales uso materiales, como el carbón que sirve de soporte al papel elaborado, de calidad, la lija, sonosas, materiales inhóspitos, para un rostro inhóspito, como lo son estos que han sido publicados, y que la justicia aisla de los demás...

FOTOS DEPORTIVAS

Uno de los intereses del pintor se ha centrado en los últimos tiempos a la investigación de la foto deportiva, a esa expresión anónima del participante en las justas que casi siempre escapa al ojo del espectador corriente y corriente. Son esos gestos, que se realizan casi, sin saber, inconscientes, como los corredores al llegar a la meta y que, debido a su velocidad con que la cruza, o por el número de participantes, van expectando al ojo. Pero, estas quedan en las fotos, en las placas que se imprimen para los diarios y para la televisión.

Estas parcelas inconscientes son las que utiliza en muchas de sus obras, como la de los corredores, y de la "Pietá", que representa a un boxeador en el momento de caer a la lona.

Esta investigación la ha hecho, usando casi los mismos materiales, los materiales de la huella, la huella lumínica, por eso utiliza arpilleras que al chicarse con una luz especial, se ve como una especie de negativo. Esto lo ha logrado Dizborn, con sus investigaciones, con el conocimiento que ha adquirido de los medios expresivos que utiliza. Es el mismo efecto del rodillo en la imprenta, la arpillera a la vista, y esas huellas son las que se exponen.

PINTURA OFICIAL

En todos los países hay una pintura oficial, una obra que muestra a los personajes perfumados, adocenados, bien vestidos y aplanchados, que dan una imagen asépica de la realidad. Pero, detrás está la verdadera historia, la historia que no se cuenta en las escuelas, ni en los colegios, toda una historia, la mayoría de las veces sangrienta, que tiene a todo lo largo y ancho de América Latina, identificaciones que son comunes la mayoría de las veces. Dizborn, analizó prácticamente esta pintura, se le metió dentro, sacó a los pinturas adocenados, oficializados y los cambio por seres anónimos, por seres inocuos, que también merecen la pena, y deben estar en la historia. Una de estas características es el óvalo que siempre se uso en los cuadros y retratos oficiales de las empresas públicas.

EL DIBUJO

Una serie de dibujos de "chilena pintura" está realizada usando todos los elementos del dibujo técnico, rapidógrafos, ultralíneas, geometría, todo esto lo utiliza como una especie de protesta contra el dibujo lírico, poético, el dibujo muchas veces que complace a los espectadores. En este dibujo se disoreiona, se muestra como un hombre a pesar de tener tapados los ojos, acaracolados los oídos, una corona en la frente, se convierte en una especie de "zombi", en una especie de marioneta que se deja manejar de codos.

Así como estos dibujos se toman la historia, dice Dizborn, estas técnicas, se toman el dibujo.

La manera de Eugenio Dizborn, tiene mucha calidad, es una pintura que puede ser contradictoria, pero es una obra valedera en el concurso de nuestra historia latinoamericana.

EUGENIO DITTBORN

Nace en Santiago de Chile, en el año de 1943 hizo estudios de pintura, dibujo y grabado, en la Escuela de Bellas Artes en la Universidad de Chile. Linografía en la escuela de Fotomecánica, Madrid. Serigrafía y litografía en Hochschule Fur Kunst, en Berlín Occidental.

EXPOSICIONES

En Santiago, París y Berlín Occidental el pintor debe sus trabajos al rostro de la persona humana, único y genérico en su constitución anatómica, perdurable y perecible en la memoria de sus relaciones, carnoso de caza de la fotogenia, carne y hueso de la filiación sexual, asimétrico y combinable en su conformación hereditaria desarrollable y reensamblable en la producción de sueños, el pintor debe sus trabajos a la adquisición periódica de revistas en denuncio, reliquias profanas en cuyas fotografías se sedimentaron los actos de la vida fallidos de la vida pública, rosaras a través de las cuales se filtra, irreconclusa, la actualidad: el pintor debe sus trabajos a la frágil visibilidad de cuerpos y rostros sumergidos en negativos fotográficos de cajón, domingo triste en placas candentes, debe sus trabajos al dolor sin redención de semblantes extraviados enfotografías de "El Desacelve"; publicación de Criminología y Policía Científica, debe sus trabajos al quebrando obsceno de rostros y cuerpos abandonados en fotografías de la revista "Vea" fosa común, sus trabajos a la incesante fatiga de cuerpos y rostros.

Final de pista.

El momento de la descarga, .

Ramos a ser reinas

La identificación .

La imagen a través de la TV

Textos y sudarios...

FOTOS DE

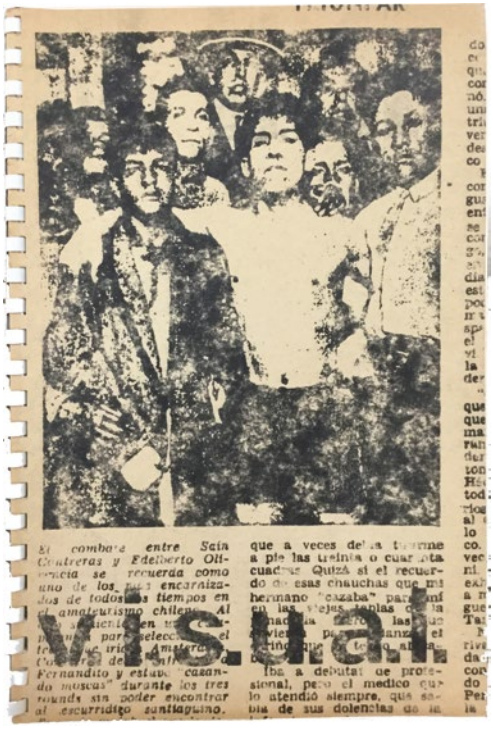
Víctor Emilio Pulido

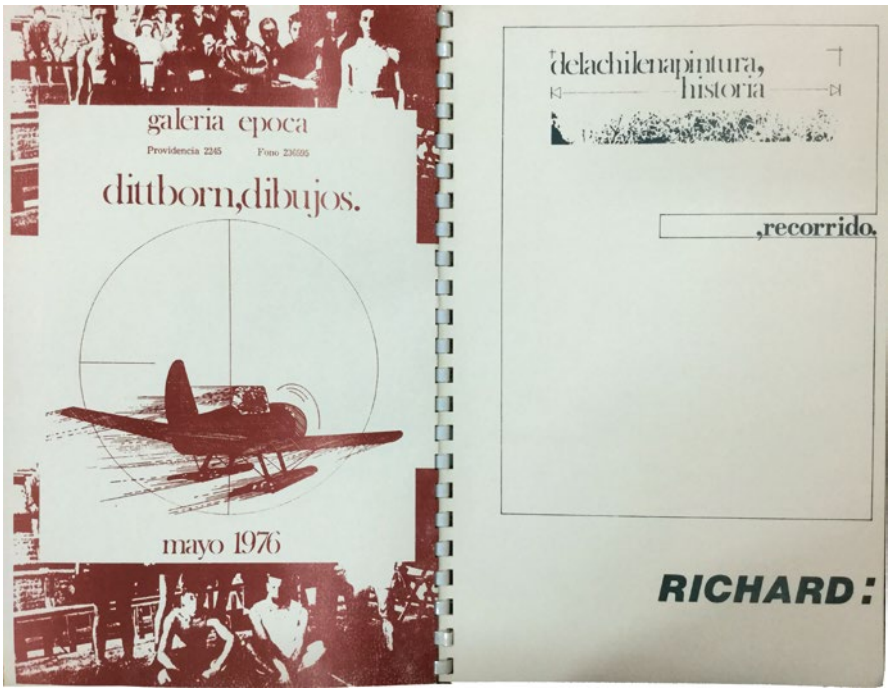
≈ 46. Artículo sobre la obra de Eugenio Dittborn en el periódico *La Patria* (21 de mayo de 1978, p. 5) con motivo de su exposición en el Centro de Arte Actual de la ciudad de Pereira. Colección Archivo de Artes, Sala de Artes y Humanidades, Biblioteca Luis Ángel Arango.

La circulación de estas series en el país resulta significativa porque justamente "Delapinturachilena, historia", según la investigadora Luz María Williamson (2014), va a motivar la primera publicación chilena que inaugura una nueva escritura de arte a fines de los años setenta: *V.I.S.U.A.L*. La publicación operaba como un catálogo que era independiente de la exposición, cuyos textos fueron escritos por Nelly Richard y Ronald Kay.

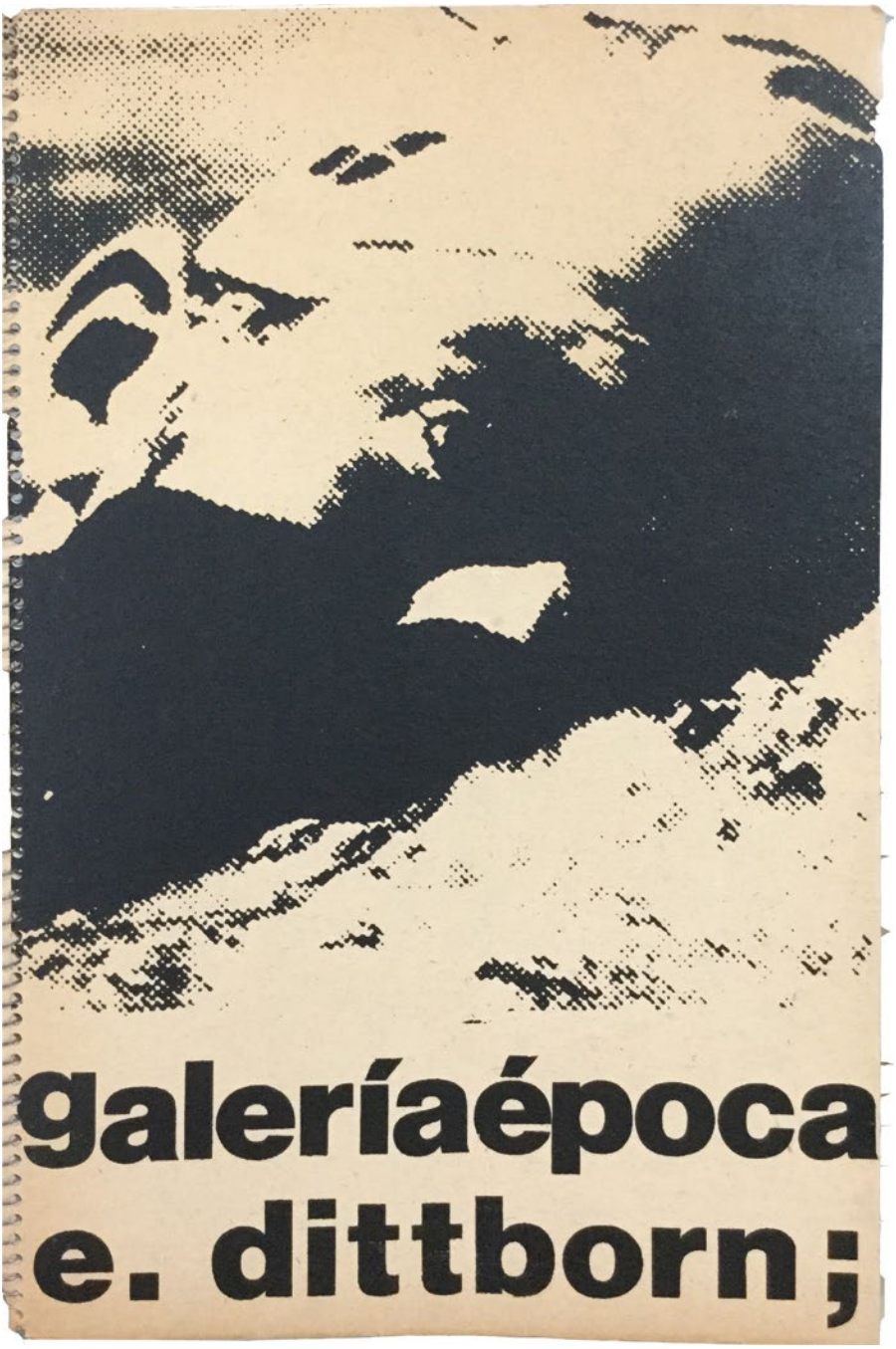
> Con esto se instaura una práctica de trabajo crítico coeditado entre artista y teórico, que asume el espacio de la página como un registro de creación independiente, en el que la obra de Eugenio Dittborn es pensada y comentada en el soporte editorial por los teóricos mencionados. [...] podría definirse como un nuevo género que adopta las características de un libro de artista en el cual se convocan escrituras teóricas de terceros intervenidas gráficamente y se las hace comparecer. (Williamson, 2014, p. 161)

Con este catálogo-objeto vemos la importancia del lenguaje y la búsqueda de la ampliación de los medios de comunicación del arte que el artista estaba llevando a cabo y que posteriormente se afianzaría con las aeropostales. "Final de pista" también contó con un catálogo-objeto, reafirmando que Dittborn utiliza "el catálogo como un espacio más de trabajo, transformándolo en una pieza gráfico-textual de valor artístico" (Williamson, 2014, p. 167). En ambos catálogos se incluyen unos postulados en forma de sentencia escritos por el artista que dan cuenta de los principios que guían el trabajo, algunos de ellos fueron nuevamente publicados en el quinto número de *Sobre Arte* realizado por el artista chileno.

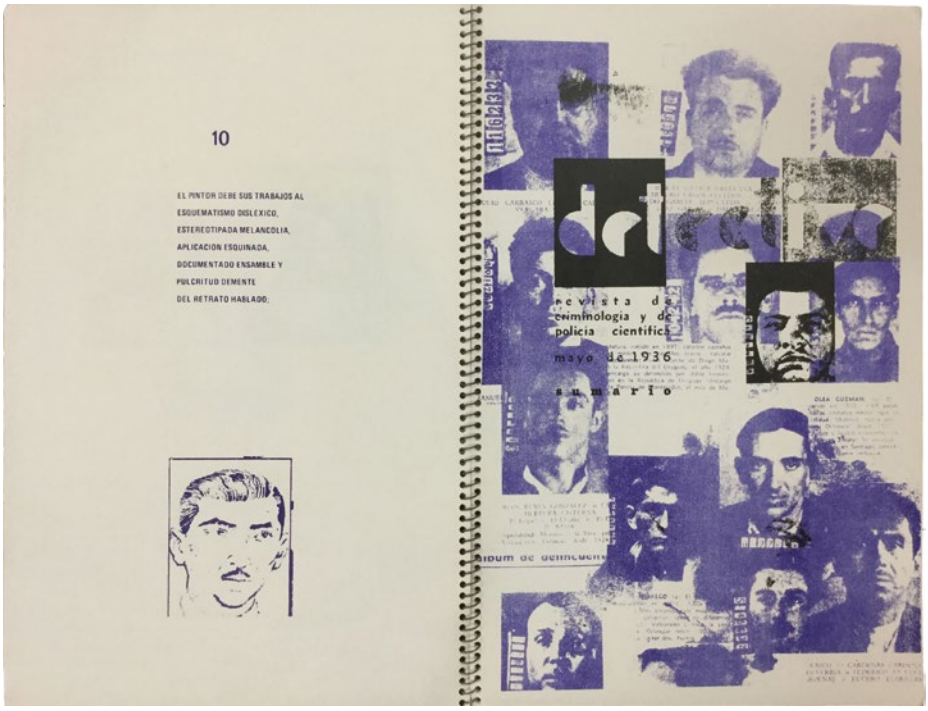




« » 47. Eugenio Dittborn, carátula del catálogo *V.I.S.U.A.L.* y páginas interiores. Galería Época, 1976. Archivo Centro de Documentación e Investigación Museo La Tertulia.



» 48. Eugenio Dittborn, carátula del catálogo *Final de pista* y páginas interiores. Galería Época, 1977. Archivo Centro de Documentación e Investigación Museo La Tertulia.



10

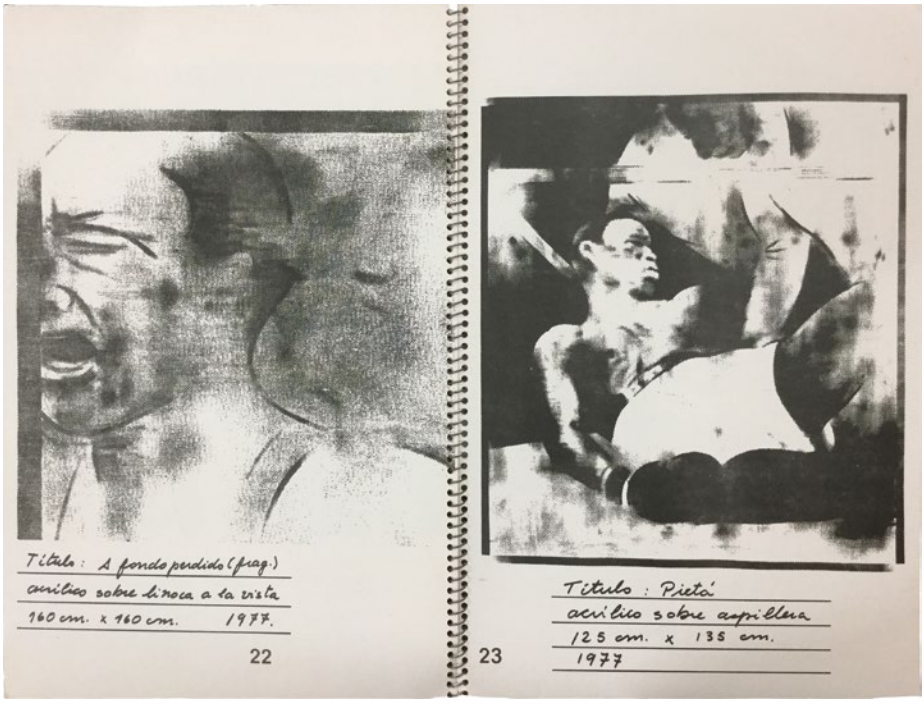
EL PINTOR DEBE SUS TRABAJOS AL
ESQUEMATISMO DISLEXICO,
ESTEREOTIPADA MELANCOLIA,
APLICACION ESQUINADA,
DOCUMENTADO ENSAMBLE Y
PULCRITUD DEMENTE
DEL RETRATO HABLADO.

del

revista de
criminologia y de
policia cientifica

mayo de 1936

sumario

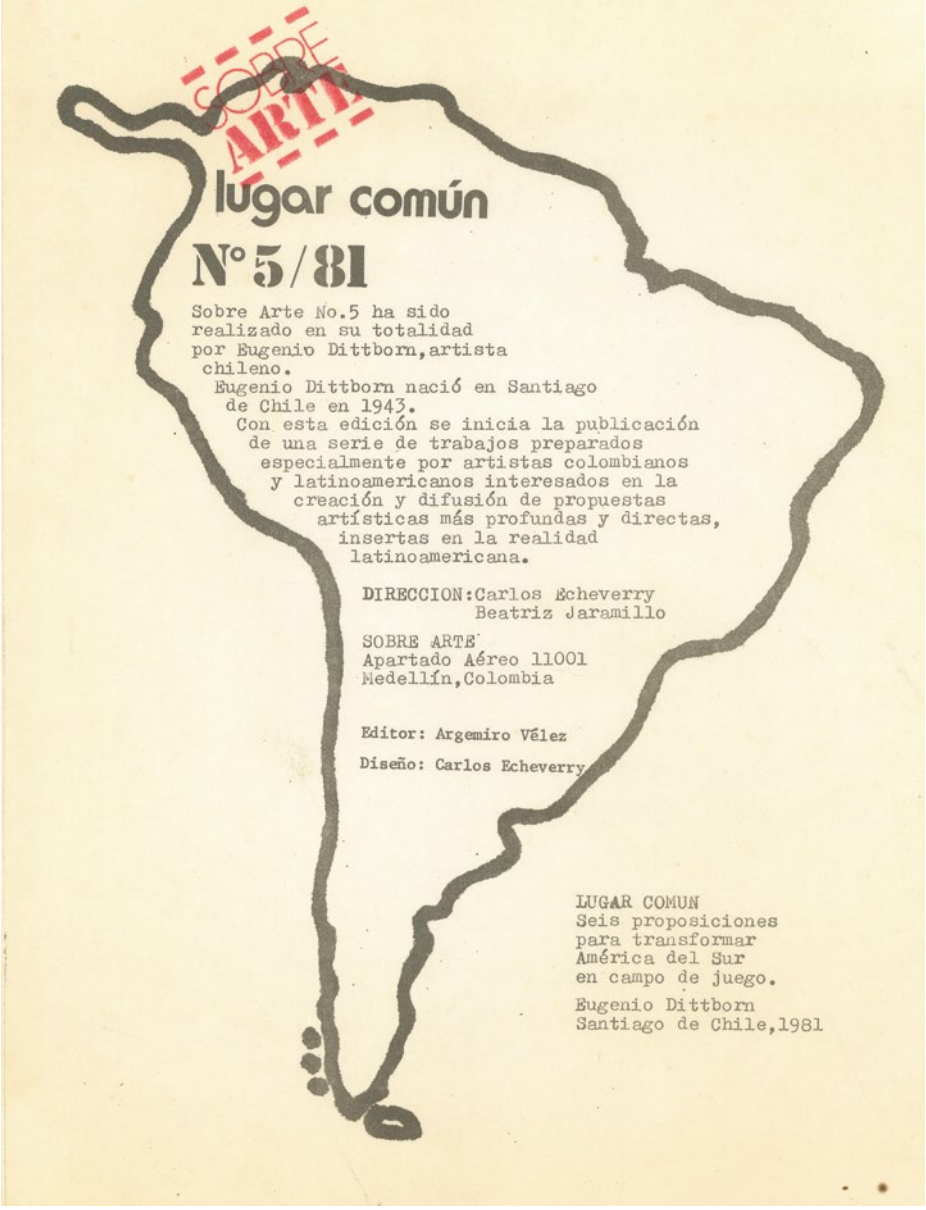


Titulo: A fondo perdido (frag.)
acrilico sobre lienza a la vista
160 cm. x 160 cm. 1977.

22

Titulo: Pietá
acrilico sobre arpillera
125 cm. x 135 cm.
1977

23



SOBRE ARTE

lugar común

Nº 5/81

Sobre Arte No.5 ha sido
realizado en su totalidad
por Eugenio Dittborn, artista
chileno.
Eugenio Dittborn nació en Santiago
de Chile en 1943.
Con esta edición se inicia la publicación
de una serie de trabajos preparados
especialmente por artistas colombianos
y latinoamericanos interesados en la
creación y difusión de propuestas
artísticas más profundas y directas,
insertas en la realidad
latinoamericana.

DIRECCION: Carlos Echeverry
Beatriz Jaramillo

SOBRE ARTE
Apartado Aéreo 11001
Medellín, Colombia

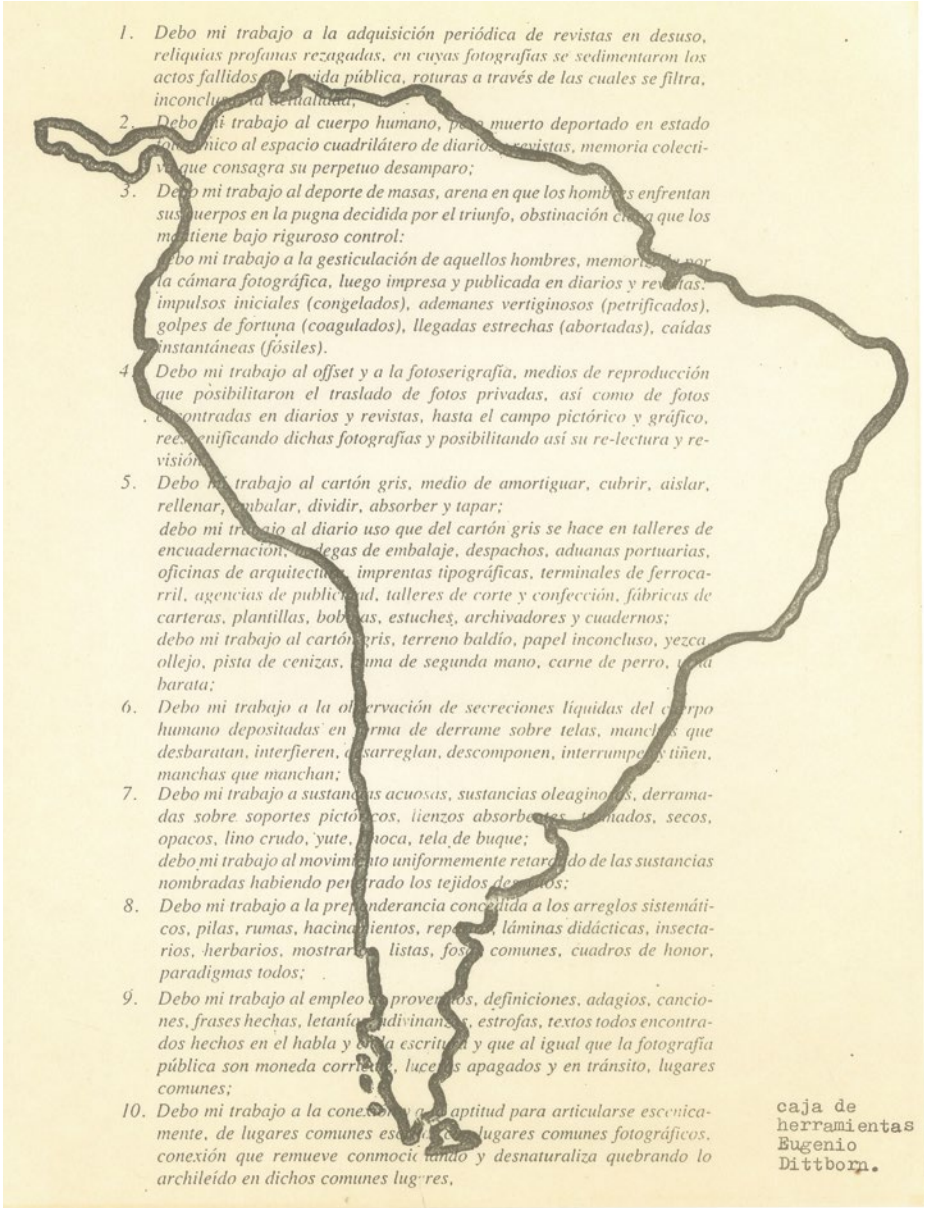
Editor: Argemiro Vélez

Diseño: Carlos Echeverry

LUGAR COMUN
Seis proposiciones
para transformar
América del Sur
en campo de juego.

Eugenio Dittborn
Santiago de Chile, 1981

» 49. Eugenio Dittborn, *Lugar común: seis proposiciones para transformar América del Sur en un campo de juego*, quinta edición de *Sobre Arte*, 1981. Página editorial intervenida con sello y manifiesto, 21,8 x 27,8 cm (cada una). Imágenes cortesía de Paola Peña Ospina.



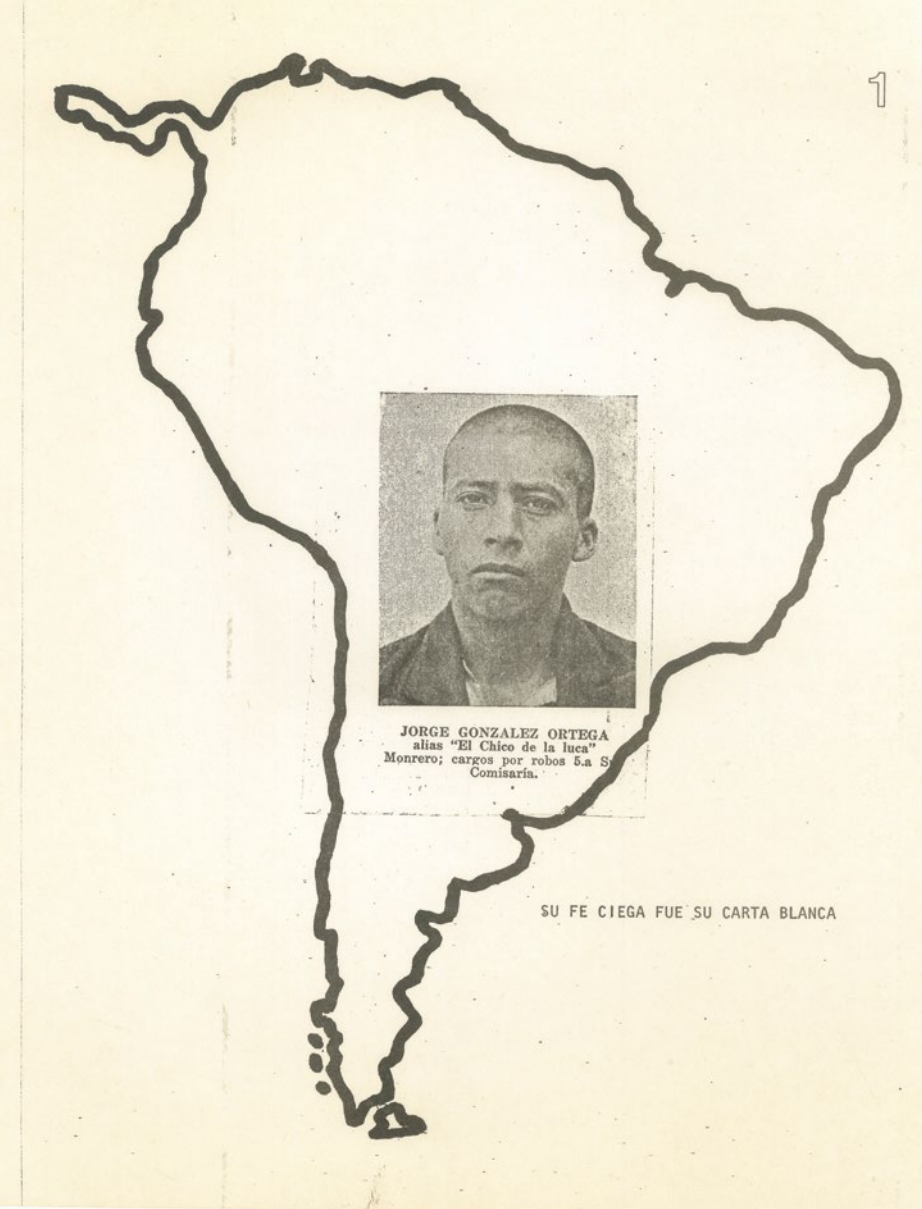
1. Debo mi trabajo a la adquisición periódica de revistas en desuso, reliquias profanas rezagadas, en cuyas fotografías se sedimentaron los actos fallidos de la vida pública, roturas a través de las cuales se filtra, inconclusa, la cotidianidad;
2. Debo mi trabajo al cuerpo humano, pero muerto deportado en estado [illegible] único al espacio cuadrilátero de diarios y revistas, memoria colectiva que consagra su perpetuo desamparo;
3. Debo mi trabajo al deporte de masas, arena en que los hombres enfrentan sus cuerpos en la pugna decidida por el triunfo, obstinación ciega que los mantiene bajo riguroso control:
   debo mi trabajo a la gesticulación de aquellos hombres, memorizada por la cámara fotográfica, luego impresa y publicada en diarios y revistas: impulsos iniciales (congelados), ademanes vertiginosos (petrificados), golpes de fortuna (coagulados), llegadas estrechas (abortadas), caídas instantáneas (fósiles).
4. Debo mi trabajo al offset y a la fotoserigrafía, medios de reproducción que posibilitaron el traslado de fotos privadas, así como de fotos encontradas en diarios y revistas, hasta el campo pictórico y gráfico, resignificando dichas fotografías y posibilitando así su re-lectura y re-visión;
5. Debo mi trabajo al cartón gris, medio de amortiguar, cubrir, aislar, rellenar, embalar, dividir, absorber y tapar;
   debo mi trabajo al diario uso que del cartón gris se hace en talleres de encuadernación, bodegas de embalaje, despachos, aduanas portuarias, oficinas de arquitectura, imprentas tipográficas, terminales de ferrocarril, agencias de publicidad, talleres de corte y confección, fábricas de carteras, plantillas, bolsas, estuches, archivadores y cuadernos;
   debo mi trabajo al cartón gris, terreno baldío, papel inconcluso, yezca, ollejo, pista de cenizas, pluma de segunda mano, carne de perro, [illegible] barata;
6. Debo mi trabajo a la observación de secreciones líquidas del cuerpo humano depositadas en forma de derrame sobre telas, manchas que desbaratan, interfieren, desarreglan, descomponen, interrumpen y tiñen, manchas que manchan;
7. Debo mi trabajo a sustancias acuosas, sustancias oleaginosas, derramadas sobre soportes pictóricos, lienzos absorbentes, tramados, secos, opacos, lino crudo, yute, manoca, tela de buque;
   debo mi trabajo al movimiento uniformemente retardado de las sustancias nombradas habiendo penetrado los tejidos desnudos;
8. Debo mi trabajo a la preponderancia concedida a los arreglos sistemáticos, pilas, rumas, hacinamientos, repertorios, láminas didácticas, insectarios, herbarios, mostrarios, listas, fosas comunes, cuadros de honor, paradigmas todos;
9. Debo mi trabajo al empleo de proverbios, definiciones, adagios, canciones, frases hechas, letanías, adivinanzas, estrofas, textos todos encontrados hechos en el habla y en la escritura y que al igual que la fotografía pública son moneda corriente, luceros apagados y en tránsito, lugares comunes;
10. Debo mi trabajo a la conexión de aptitud para articularse escenicamente, de lugares comunes escénicos, lugares comunes fotográficos, conexión que remueve conmocionando y desnaturaliza quebrando lo archileído en dichos comunes lugares.

caja de herramientas
Eugenio Dittborn.

En esta ocasión, la revista no incluyó un artículo, lo que encontramos es una suerte de manifiesto, compuesto por diez puntos que el artista denomina "caja de herramientas", los cuales explican los postulados de su trabajo. En el primer punto de la "caja de herramientas" se afirma lo siguiente: "Debo mi trabajo a la adquisición periódica de revistas en desuso, reliquias profanas rezagadas, en cuyas fotografías se sedimentaron los actos fallidos de la vida pública, roturas a través de las cuales se filtra, inconclusa la actualidad" (Dittborn, *Sobre Arte*, 5, 1981). Esta premisa cobra sentido cuando descubrimos que cada una de las obras que se incluyeron en la revista tienen la silueta de un mapa de Latinoamérica y en su interior un recorte de prensa con rostros de personas marginales, la mayoría ladrones, en algunos casos con sus alias y descripciones que nos revelan el racismo y la marginalización a la que nuevamente se encuentran sometidas en los medios. Las piezas son un intento de quebrantar y desnaturalizar los *lugares comunes* que estamos acostumbrados a ver en la prensa. Para ello, el artista recurre nuevamente a la apropiación de imágenes que le permiten desplazar su sentido, reescenificándolas, para proponer una relectura o una revisión, tal como lo manifiesta en el punto cuatro:

> Debo mi trabajo al *off set* y la fotoserigrafía, medios de reproducción que posibilitaron el traslado de fotos privadas, así como de fotos encontradas en diarios y revistas, hasta el campo pictórico y gráfico, reescenificando dichas fotografías y posibilitando así su re-lectura y re-visión. (Dittborn, *Sobre Arte*, 5)

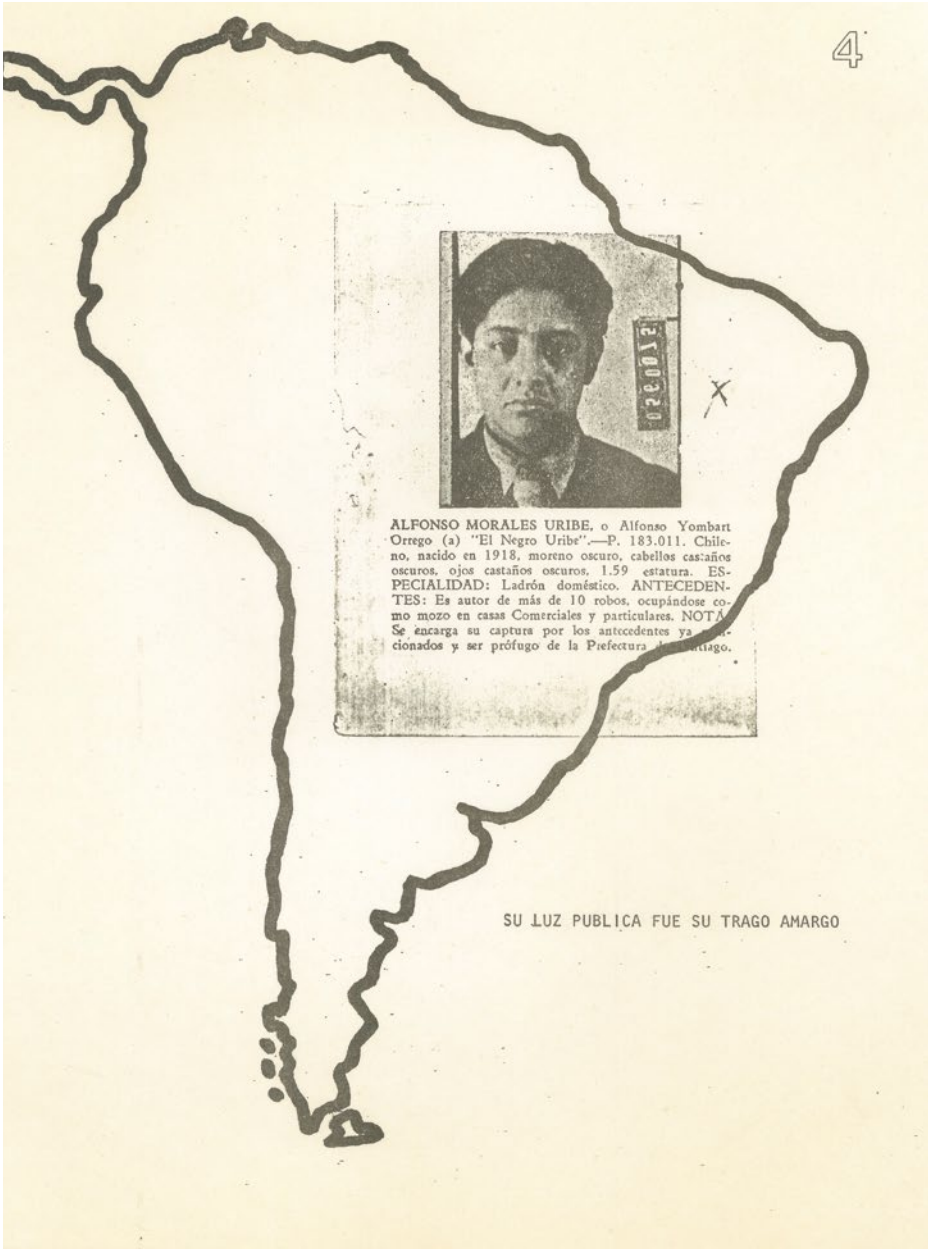
Es interesante señalar que estas premisas o postulados de su trabajo, como se mencionó, ya habían sido publicados en los catálogo-objetos de sus exposiciones; al ser retomados en *Sobre Arte,* se demuestra que estos textos referidos a su metodología de trabajo y sus obras gráficas, "no se relacionan con el hecho de su exhibición, sino que parecen desprenderse como exámenes o investigaciones provocadas por ellos" (González, 2014, p. 23). Por esta razón, al operar de forma autónoma, estas premisas vuelven a colación asociadas a nuevas imágenes que, reunidas en este soporte gráfico que es la revista, materializan un ejercicio que es habitual en la práctica artística de Dittborn, a saber, el diálogo y correspondencia entre imágenes y textos que plantea una compaginación que promueve su intervención mutua.



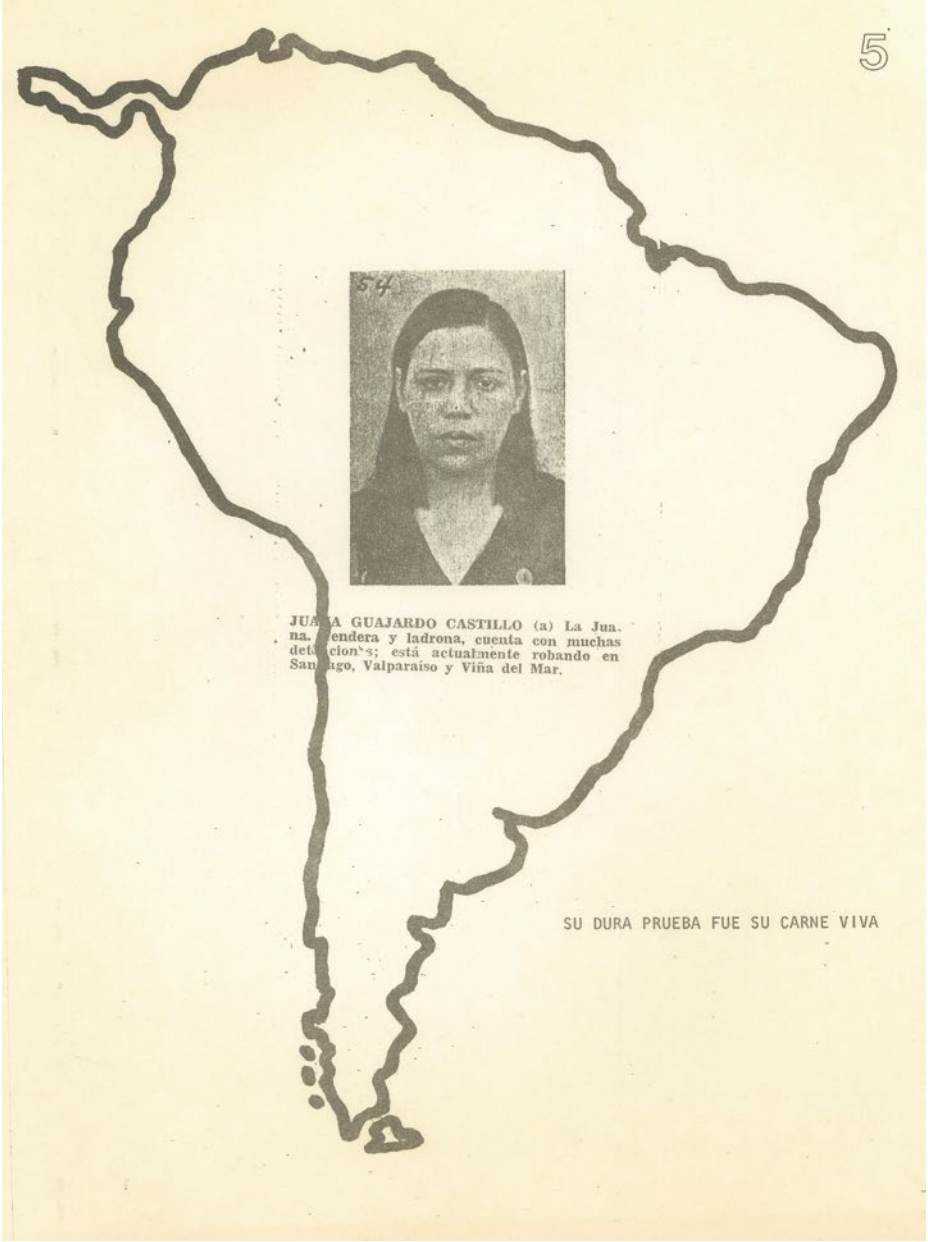
50. Eugenio Dittborn, *Lugar común: seis proposiciones para transformar América del Sur en un campo de juego*, quinta edición de *Sobre Arte*, 1981. Páginas interiores, 21,8 x 27,8 cm (cada una). Imágenes cortesía de Paola Peña Ospina.

» 50.1 Eugenio Dittborn, *Lugar común: seis proposiciones para transformar América del Sur en un campo de juego*, quinta edición de *Sobre Arte*, 1981. Páginas interiores, 21,8 x 27,8 cm (cada una). Imágenes cortesía de Paola Peña Ospina.


3
ORDENES SOLIS MAURO RAFAEL: Foto N.o 204, (a) "El Loco Ordenes", RAPTOR Y CORRUPTOR DE MENORES. Filiación: 47 años, 1.69 estatura, cutis moreno medio, cabello castaño obscuro, ojos castaño medio. Peligroso delincuente con un nutrido prontuario penal, se especializa en el rapto y corrupción de menores.
SU HECHO CONSUMADO FUE SU CASO PERDIDO



» 50.2 Eugenio Dittborn, *Lugar común: seis proposiciones para transformar América del Sur en un campo de juego*, quinta edición de *Sobre Arte*, 1981. Páginas interiores, 21,8 x 27,8 cm (cada una). Imágenes cortesía de Paola Peña Ospina.


5
54
JUANA GUAJARDO CASTILLO (a) La Juana. Vendera y ladrona, cuenta con muchas detenciones; está actualmente robando en Santiago, Valparaíso y Viña del Mar.
SU DURA PRUEBA FUE SU CARNE VIVA

≈ 50.3 Eugenio Dittborn, *Lugar común: seis proposiciones para transformar América del Sur en un campo de juego*, quinta edición de *Sobre Arte*, 1981. Páginas interiores, 21,8 x 27,8 cm (cada una). Imágenes cortesía de Paola Peña Ospina.

En 1981, Eugenio Dittborn expone nuevamente en Colombia, en esta oportunidad en la VI Bienal de Arte de Medellín en la que participó con tres litografías, este hecho es importante porque refuerza la tesis de que esta bienal fue determinante en los contactos que hicieron posible el giro que dio *Sobre Arte* a partir de su tercer número. Hay una especie de afinidad electiva en los colaboradores de la revista, si fue premeditada o no es difícil saberlo; según Echeverry, la bienal y el Coloquio no fueron determinantes para él, dado que su interés por el arte postal fue previo a la puesta en marcha de *Sobre Arte*, respecto a esto el artista manifestó que "si no hubiera existido el coloquio [o la bienal] igual todo el proceso del arte correo habría seguido igual" (Echeverry, comunicación personal, 14 de noviembre de 2019). Sin duda, hubiese sido así, sin embargo, los contactos que posibilitaron y determinaron la línea editorial y los contenidos de la revista se afianzaron gracias a estos dos importantes eventos, especialmente la VI Bienal, en la cual Echeverry trabajó en el equipo de diseño del catálogo del evento, lo que le permitió el acceso a información privilegiada sobre artistas y obras, que con seguridad le interesaron y de los cuales fácilmente podía conseguir sus contactos. Según Beatriz Jaramillo, la VI Bienal puede que no haya influido en el rumbo de la revista, pero sí en la posibilidad de hacer relaciones personales.

> Sobre todo, en el contacto, no sé del rumbo, pero sobre todo por los contactos personales con los artistas, que era muy importante en ese momento cuando uno no tenía el internet ni todo esto. Sí fue muy importante para conocer a esos artistas personalmente y hacer los contactos porque en esa época como te digo vino mucha gente, Eugenio Dittborn, Manuel Marín, bueno muchos artistas en ese momento. Los que participaron más en esos textos fueron ellos. Por ejemplo, la crítica Nelly Richard de Chile muy importante, también colaboraba. Carlos la invitaba a colaborar. (Jaramillo, comunicación personal, 20 de noviembre de 2019)

Lo cierto es que Dittborn cultivó una nutrida amistad con Nelly Richard y, después, con el poeta, teórico y artista visual Ronald Kay, con quien se conoció unos meses antes de su exposición "Delachilenapintura, historia". Kay se interesó tanto en los trabajos de Dittborn que escribió

varias veces sobre ellos, de hecho, una de sus publicaciones más conocidas, el libro *Del espacio de acá: señales de una mirada americana* (1980), es una compilación de textos escritos entre 1972 y 1979, que están acompañados por algunas imágenes de registros fotográficos de los trabajos de Dittborn, más la "caja de herramientas", que es justamente, la que se replica en esta edición de *Sobre Arte.* También, el número siete de *Sobre Arte* cuya temática estuvo dedicada a la fotografía, incluyó como texto central un ensayo de Kay, "La reproducción del Nuevo Mundo", el cual hace parte de los ensayos reunidos en el mencionado libro[51]. Esta serie de relaciones evidencian las "afinidades electivas" de *Sobre Arte*, que premeditadas o no, son rastreables en la revista.

Hay un hecho posterior que vale la pena señalar. En junio de 1984, Dittborn es invitado a exponer en el Museo la Tertulia en Cali, junto con la pintora y grabadora chilena de origen español, Roser Bru. En el catálogo que acompañó la exposición se publicó la carta que Dittborn con motivo de la invitación le dirigió a Maritza Uribe de Urdinola, en ese entonces la directora del museo, en la misiva se lee lo siguiente:

> He decidido exhibir en La Tertulia grabados, pinturas y dibujos postales. Eso quiere decir que toda mi participación en la muestra de La Tertulia junto con Roser Bru le llegará a usted vía correo. Me parece de sumo interés incorporar a las obras el acontecimiento de su envío o traslado. Es así como le rogaría que al exhibirlas exhibiera usted junto a cada una de ellas el sobre en el cual cada una habrá de llegarle a usted a Cali [...] El tránsito de las obras por el correo es, en este proyecto a ser exhibido en La Tertulia, de primera importancia pues determina la conformación material de las obras. Es así como la forma plegable y desplegable de los trabajos que habré de hacerle llegar se transforma en la condición necesaria para introducir dichos trabajos en sobre y posibilitar de ese modo en su envío a Cali a través del correo. El pliegue, protagónico en cada obra, divide y subdivide el soporte en compartimientos cuadriláteros regulares.

51 Vale la pena señalar nuevamente, que fue Richard quien escribió el texto principal del tercer número y en el que también se incluyó una obra de Carlos Altamirano, artista chileno que hizo parte de la misma escena de la que participó Dittborn y que, más adelante, Richard definiría como Escena de Avanzada.

> Dicha estructuración de la superficie soportante limita productivamente la figuración de cada trabajo [...] En Chile hemos aprendido en los últimos años a vivir en un territorio en permanente zozobra, territorio en el cual el estado de excepción y emergencia se transformó en la normalidad de este territorio. Las obras que usted habrá de exhibir en La Tertulia son una minirrespuesta a este estado: viajan para sortearlo y conllevan las marcas de la zozobra: postulan el almacenamiento de lo estrictamente necesario para sobrevivir. (Dittborn, 1984)

Fue en Cali donde Dittborn expuso por primera vez sus famosas *Pinturas aeropostales*, como se lee en la carta, estas son plegadas y enviadas por correo. A partir de este momento han estado en permanente circulación, es decir que estar en tránsito es la condición clave de obra. Nacen de un contexto en emergencia, en plena dictadura, donde el uso del servicio postal le permitió a Dittborn exhibir fuera de la frontera nacional sin depender de la infraestructura cultural y, a su vez, evadir ese estado de "excepción y emergencia" permanente en el que transformó la cotidianidad chilena. Ya se ha señalado cómo el arte postal, en algunos contextos de dictadura, fue usado para evadir la censura, en el caso de Dittborn también, pero supera con creces el uso del servicio postal, sus *Pinturas aeropostales* llevan los pliegues del tránsito y los incorporan como elemento intrínseco de la obra. Los pliegues son las huellas del viaje y el recuerdo de la emergencia originaria.

> Las *Pinturas aeropostales* viajan en sobres. Estos las almacenan, ocultan, trasladan. Las acreditan, certifican y destinan. [...] Una vez terminado el viaje el destinatario abre los sobres, las pinturas se despliegan, se cuelgan en muros, se exhiben junto a los sobres. Y en ese instante, entonces, ocurre todo el trayecto: al suspenderse. Como la hemorragia sigue al corte. (Dittborn, 1993, p. 89)

Después del despliegue, continúa el tránsito, las pinturas siguen su trayecto en calidad de cartas, acumulan tiempo y kilómetros. En 1997 se realizó una exposición retrospectiva de sus *Pinturas aeropostales* en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York, solo por mencionar un

ejemplo, "la Pintura Aeropostal No. 33, *Pieta* (no cor), producida en 1985, ha estado en tránsito desde entonces y su última llegada a Santiago fue en mayo de 1996" (Merino, 1997, p. 10). Estamos hablando de que hasta ese momento había acumulado once años de viajes y en "su itinerario se anotan Melbourne, Hobart, Adelaida, Berlín Oriental, Cleveland, Chicago y Nueva York" (Merino, 1997, p. 10).

Es significativo que una de las obras más emblemáticas de Dittborn, que hoy es uno de los artistas más reconocidos de Chile, empezaran su tránsito en Cali. Durante la exposición de sus veinte pinturas aeropostales en el Museo de Arte Moderno La Tertulia, el registro fotográfico de la exposición fue realizado por Argemiro Vélez. En un sobre que nunca llegó a Dittborn, Vélez le enviaba una carta con un tono notablemente fraternal, donde le informaba que le mandaba unas diapositivas de la exposición y un recorte de periódico del 18 de julio de 1984, donde aparece la noticia de una subasta que hizo para recoger fondos para el Museo, luego de que este se inundó por una subida del río Cali, el 10 de julio de ese año, es decir, durante el tiempo en que la exposición de Dittborn y Bru estaba montada[52]. Esta anécdota demuestra que Echeverry y Vélez mantuvieron contacto con Dittborn incluso después de acabada la revista.

Dittborn y Manuel Marín —quien realizaría el número siguiente de *Sobre Arte*— en la línea inaugurada por el artista chileno —y fue uno de los integrantes del colectivo Octaedro, colaboradores del número tres y artistas de la VI Bienal—, fueron muy cercanos según Echeverry:

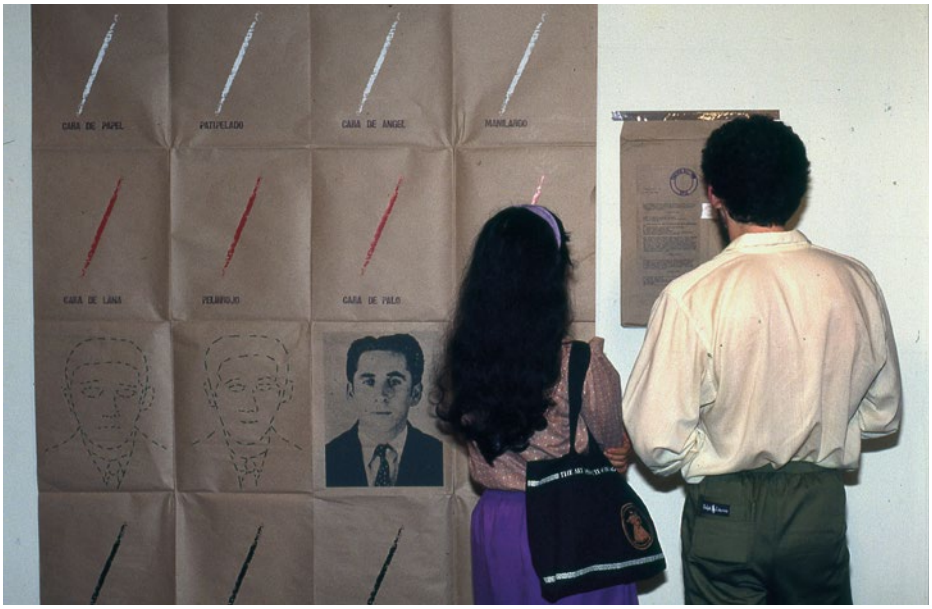
> Con ellos éramos supremamente buenos amigos, pero nunca nos juntamos. Nunca estuvimos juntos, éramos amigos de correo. Creo que con Dittborn me vi alguna vez en Bogotá o en Cali, él fue alguna vez invitado a algo; con Manuel Marín nunca, lo que pasa es que teníamos mucha afinidad porque tanto Dittborn como Manuel como yo, producíamos muchísimo material, a diferencia de otros que trabajaban arte correo, que hacían piezas un poco más elaboradas. Las nuestras eran piezas más rápidas. Yo cada semana despachaba piezas para medio planeta y

52 El sobre estuvo guardado por Argemiro Vélez por treinta años y me lo entregó en el marco de esta investigación para conocer su contenido.

> lo mismo ellos. Entonces de pronto eso era un punto de afinidad, y los tres trabajábamos cosas relativamente similares cada uno en su país: recortes de periódico, sellos, clichés, cosas de tipografía y cosas de ese estilo. (Echeverry, comunicación personal, 14 de noviembre de 2019)

Estas conexiones enlazan a *Sobre Arte*, principalmente, a Chile y México, aunque la revista incluyó obras de artistas de diversos países —Argentina, Venezuela, Panamá, Uruguay, Italia, entre otros— tuvo un fuerte vínculo con figuras artísticas y teóricas sobresalientes de estos dos países. Quizás si la revista hubiera durado más tiempo habría logrado consolidar redes con otras escenas, sin embargo, después de esta edición fueron publicadas solo dos revistas más.

51. Registro fotográfico de la exposición de Eugenio Dittborn en el Museo La Tertulia en 1984, donde expuso por primera vez sus *Pinturas aeropostales*. Fotos: Argemiro Vélez.



» 51.1 Registro fotográfico de la exposición de Eugenio Dittborn en el Museo La Tertulia en 1984, donde expuso por primera vez sus *Pinturas aeropostales*. Fotos: Argemiro Vélez.


CASA DE CITAS
REVISTA DE MODAS
DIA DE AYER
CAMPO DE JUEGO
TRIO DE GRACIA
HOMBRE DE CONFIANZA
PAÑO DE LAGRIMAS


AAA
YYY

Participando en la red

El 21 de noviembre de 1981, en el periódico *El Mundo* se publicó un artículo llamado "La historia del arte-correo" escrito por Echeverry; como su nombre lo indica, en el texto el artista esboza un breve recorrido por la historia del arte correo y señala como antecedentes de esta práctica artística a Mallarmé y Duchamp. Menciona también que este tipo de práctica tomó fuerza en la década de los sesenta y se desarrolló completamente a partir de los setenta; Echeverry referencia anécdotas de artistas como Arman, quien en 1960 envió por correo una lata de sardinas como invitación a su exposición en la galería de Iris Clert en París o, Robert Filliou, quien en 1961 envió su *Estudio para realizar poemas y poca velocidad*, con invitaciones a suscripciones para recibir una serie de poemas, ofreciendo la posibilidad de realizar el tipo de poemas anunciado por él o, Ray Johnson, quien, en 1962, inauguró en Nueva York

> la Escuela de Arte por Correspondencia de Nueva York y en el año siguiente produce un clásico de tendencia escribiendo en el sobre una carta, tanto en el anverso como en el reverso. Rompe así el concepto de lo privado y produce un estado público de sus aparentes intimidades en diálogo con un tercero. (Bruscky, 2013, p. 1)

En lo que respecta a Latinoamérica, vale la pena citar en extenso los referentes que menciona puesto que son una radiografía de la perspectiva que el artista tenía sobre el arte correo y, a su vez, trazan el mapa en el que *Sobre Arte* participaba. Echeverry afirma:

> En 1975 los artistas Edgardo A. Vigo y Horacio Zabala organizaron "Last International Exposition of Mail Art"; en el mismo año el artista Paulo Bruscky junto con Ypirengha Filho llevaron a cabo la "Exposición Internacional de Arte Postal". Ulises Carrión creó en México una de las primeras galerías dedicadas exclusivamente a la muestra de Arte Postal llamada Ephemera. Dentro de las últimas realizaciones se pueden citar Enviopostal I, organizada por César Toro Montalvo, originada en Lima; Papel y Lápiz, coordinada hace varios años por Jonier Marín y llevada a

> cabo en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, "17,5 × 25" citada por la revista *Sobre Arte*; "Panamá", citación a artistas realizada por la revista *Artes Visuales* de México, y más recientemente un coherente y fuerte movimiento desde México y coordinado principalmente por Manuel Marín, con las muestras "Aquí" y "Algo pasa". Dentro de este movimiento genérico y marginal que se está dando en Latinoamérica se destaca la inteligente producción de los artistas chilenos, entre ellos Eugenio Dittborn, Nelly Richard, Carlos Altamirano, por citar algunos, dedicados a distribuir libros e impresos varios. (Echeverry, *El Mundo Semanal*, 21 de noviembre de 1981, p. 2)

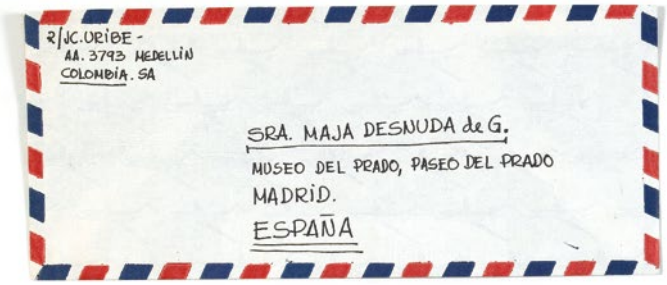
El artículo de Echeverry demuestra que estaba interesado en conocer el panorama internacional y local sobre esta práctica, como vimos, el giro radical de la revista se relaciona también con su participación en la red de arte correo, en la que según el artista participaba activamente desde 1977. La historia del arte correo en el país es difícil de trazar, ciertamente Echeverry es uno de los primeros artistas que practicó activa y decididamente el arte postal. Podemos mencionar algunos antecedentes que evidencian que fueron varios los artistas que compartieron repertorios y gramáticas formales afines, lo que no implica necesariamente que tenían afinidades ideológicas o las mismas intenciones estéticas, pero efectivamente anticipan la llegada del arte correo en el país. Así, por ejemplo, el uso de medios masivos como el periódico, las revistas o el correo, lo encontramos en los *Grabados populares* (1974) de Álvaro Barrios o en la incorporación de obras como "obsequio para los lectores" (1978) en la *Re-vista*, como ya se mencionó. Otro antecedente destacable es *Papel y lápiz* (1976) de Jonier Marín, que el mismo Echeverry referencia; esta obra fue un ejercicio de colaboración colectiva en el que

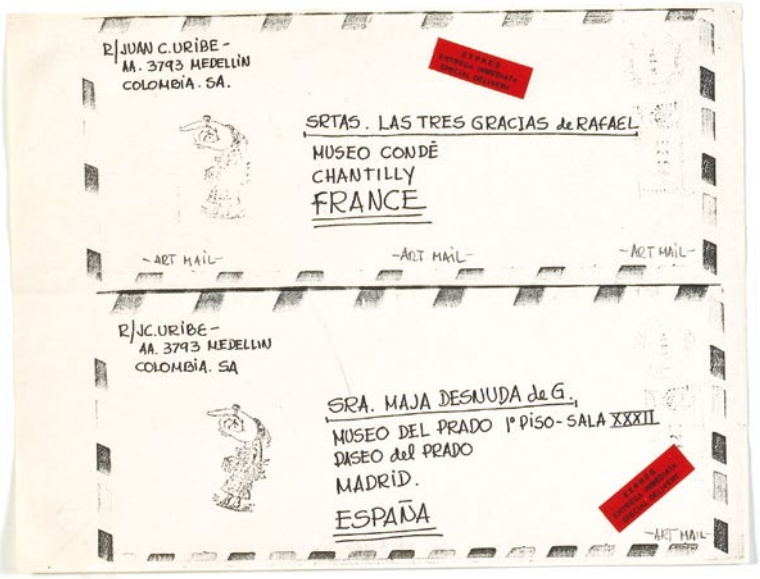
> Marín le proponía a un amplio conjunto de artistas unas coordenadas básicas para participar. Por un lado, estaba la idea de utilizar solo papel y lápiz como soporte tecnológico de cada pieza, pero por otro estaba el interés de contar con una fotografía documental —tipo pasaporte— de cada uno de los artistas participantes. (Cerón, 2018)

Las obras se exhibieron de forma simultánea en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo; en el primero se presentaron los dibujos originales y, en el segundo, el artista envió copias Xerox de las imágenes. Si bien Marín utiliza el correo y copias Xerox en su obra, no le interesaba hacer una obra de arte correo, la clave de su propuesta está en expandir las formas de colaboración entre artistas y el uso del correo resultaba circunstancial.

También podemos mencionar *Correspondencia* (1981) de Juan Camilo Uribe, en la que el artista envió cartas manuscritas a "las más intocadas figuras del arte en su lugar de residencia: la Venus de Milo, la Monalisa, el Museo del Prado, el Louvre [...] tratando de sugerirles que se les había vencido el contrato con el arte debido a lo 'fuera de onda' que estaban" (Cano, *El Mundo Semanal*, 21 de noviembre de 1981, p. 3). En este caso, Uribe con su humor característico, desacralizaba las obras canónicas de la historia del arte o, dicho de otra forma, desmitificaba nuevamente el Arte con mayúscula. Es claro que hay unas correspondencias formales que también encontramos en el uso de la tipografía y el texto en obras como las de Bernardo Salcedo, Antonio Caro o Adolfo Bernal, artistas que ya hacían parte del panorama del arte del momento. Sin embargo, dichas correspondencias expresaban voluntades diferentes y claramente diferenciables.

Lo que define al arte correo, siguiendo a Maderuelo (2016), no es la apropiación de un medio masivo o el procedimiento de personalizar el sobre con una dirección específica y la manualidad del remitente preparando el envío, sino la posibilidad de establecer una relación directa entre el enviante-receptor y el receptor-enviante, que deviene en una relación colaborativa, en la que el receptor acepta apoyar y participar del envío masivo de obras para alguna convocatoria específica, generando una relación entre artistas que serviría como vínculo de difusión para sus obras y, a su vez, planteaba una nueva relación con la manera en que el público accedía y disfrutaba del arte. En el arte correo "la escritura no es anónima, generalista y despersonalizada, sino que se dirige tras ella a una persona concreta o que forma parte de una lista restringida de destinatarios que tiene unos intereses supuestamente comunes" (Maderuelo, 2016, p. 160).





» 52. Juan Camilo Uribe, *27 cartas* (I Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual), 1981. Cartas y sobres de correo aéreo (en original o fotocopia), 28 x 21,5 cm (cada carta). Derechos de autor: pertenecen a la familia del artista, que dio la autorización. Colección de arte del Banco de la República. Foto: Oscar Monsalve.

MEDELLÍN FEB. 18 - 1981

SEÑORA MAJA DESNUDA de G.

MUSEO del PRADO 1º PISO SALA XXXII

MADRID, ESPAÑA

ESTIMADA MAJA : COMO EL PROBLEMA CON EL ARTE CONTINUA SIN SOLUCIÓN, HEMOS DECIDIDO CERRAR INDEFINIDAMENTE EL MUSEO.

POR TAL MOTIVO LAS OBRAS de ARTE DEBEN ABANDONAR el MUSEO ANTES del DÍA 15 de MAYO DEL PRESENTE AÑO.

LE ROGAMOS HACER EXTENSIVO ESTE MENSAJE A SU VECINA LA VESTIDA.

ATTE.

-JUAN CAMILO URIBE-

MEDELLÍN MARZO 4 - 1981

SR. AUTORRETRATO de 1634 de REMBRANDT.

MUSEO STAATLICHE, BERLÍN

APRECIADO AUTORRETRATO : COMO SE HABRÁ ENTERADO TODOS LOS MUSEOS DEL PLANETA SE ESTÁN CLAUSURANDO. LA CRISIS YA LLEGÓ TAMBIÉN A ESTA CIUDAD. POR ESTA RAZÓN NOS VEMOS EN LA PENOSA NECESIDAD de CERRAR NUESTRO QUERIDO MUSEITO.

LO MANTENDREMOS INFORMADO de PRÓXIMOS ACONTECIMIENTOS.

ATTE.

-JUAN CAMILO URIBE-

OBRA DE JUAN CAMILO URIBE PARA LA I MUESTRA SOBRE ARTE NO OBJETUAL

MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLIN, COLOMBIA. 1981

También se ha señalado que una característica específica del arte correo es el hecho de que el sobre donde circula la obra en papel —que también está sellada— debe ser franqueado con sellos y matasellado en las oficinas de correo, es decir, que los sellos son los que hacen que una obra de arte correo se diferencie de otro tipo de piezas con similares características o formatos que también pueden ser enviadas por correo. De acuerdo con esto, algunas de las piezas comentadas que se incluyeron en los números de *Sobre Arte* analizados hasta el momento podrían no ser consideradas obras de arte correo al no estar franqueadas con sellos. Si nos restringimos a esta caracterización varias de las obras incluidas en la revista serían excluidas del género del arte correo. Sin embargo,

> sin duda alguna, no es el formato ni las características de la obra lo que definen al arte postal, sino la capacidad de convocatoria y de colaboración, la idea de realizar o participar en un proyecto en común entre personas que no necesariamente se conocen y que viven y trabajan en diferentes países y continente. (Maderuelo, 2016, p. 161)

En este sentido, a partir de su tercera edición, *Sobre Arte* no solo logró convocar y articular unas redes de colaboración que nos permiten pensar la revista y sus contenidos a través de este género artístico, sino que también su giro fue pensado en función de hacer una revista cercana a una de las actividades que dentro de su práctica artística estaba desarrollando Echeverry en ese momento, es decir, su participación en la red de arte correo, tal como se explicó antes.

Adicionalmente, la revista está impregnada del "espíritu" crítico que motivó el surgimiento del arte postal en varios países del continente, donde por cuestiones políticas muchos artistas se vieron sometidos a la censura, encontrando en el arte correo una forma de evadir y difundir no solo su arte sino también denunciar la situación de su país; tal fue el caso de figuras tan importantes como los artistas uruguayos Clemente Padín y Jorge Caraballo, el chileno Guillermo Deisler, el argentino Horacio Zabala, el brasileño Paulo Bruscky, entre muchos otros. Si bien en Colombia la práctica del arte correo no estuvo vinculada a una situación de censura política, su carácter contestatario surge de un reconocimiento de

marginalidad o exclusión del circuito oficial del arte. De manera que esta iniciativa de autogestión de contenidos, a través de la configuración de una red de conexiones y distribución, operó como una especie de autodefensa en la que el esfuerzo colectivo buscó impulsar no solo una revista con la que se identificaban, sino una revista con la que reafirmaban un cierto tipo de práctica artística que reivindicaba otras formas de producción, circulación y, sobre todo, un tipo de arte que no buscaba ser comercializable. Según Echeverry,

> el Arte Correo, Mail Art, Arte Postal surge en una época donde la comunicación, a pesar de la profusión de medios, se torna más difícil y compleja. El arte y los artistas cada día van cediendo más a las presiones de un mercado capitalista, que en último término beneficia solo a un grupo de personajes claramente delimitados: marchantes, galeristas, críticos. (Echeverry, *El Mundo Semanal*, 21 de noviembre de 1981, p. 2)

En este sentido, un rasgo que caracterizó a *Sobre Arte* fue su voluntad de criticar a la institución arte denostando del papel que cumplen las galerías y los museos en la cadena de producción y recepción del arte, de manera que la revista funcionó como una plataforma crítica.

Es claro que en el contexto del país y, particularmente de Medellín, después de los tres eventos mencionados[53], se estaban consolidando prácticas artísticas experimentales que transitaban en diversas gramáticas formales pero que compartían cierto *ethos*, esto fue claramente visible en el Coloquio. No podemos decir que hay casualidades, estas ideas estaban en circulación. El impulso del arte correo, que tomaba fuerza con las actividades que Carlos Echeverry dirigía a través de *Sobre Arte*, es una más de las manifestaciones artísticas experimentales a través de las cuales los artistas jóvenes estaban ampliando las coordenadas del arte y su campo en la Medellín de los años ochenta.

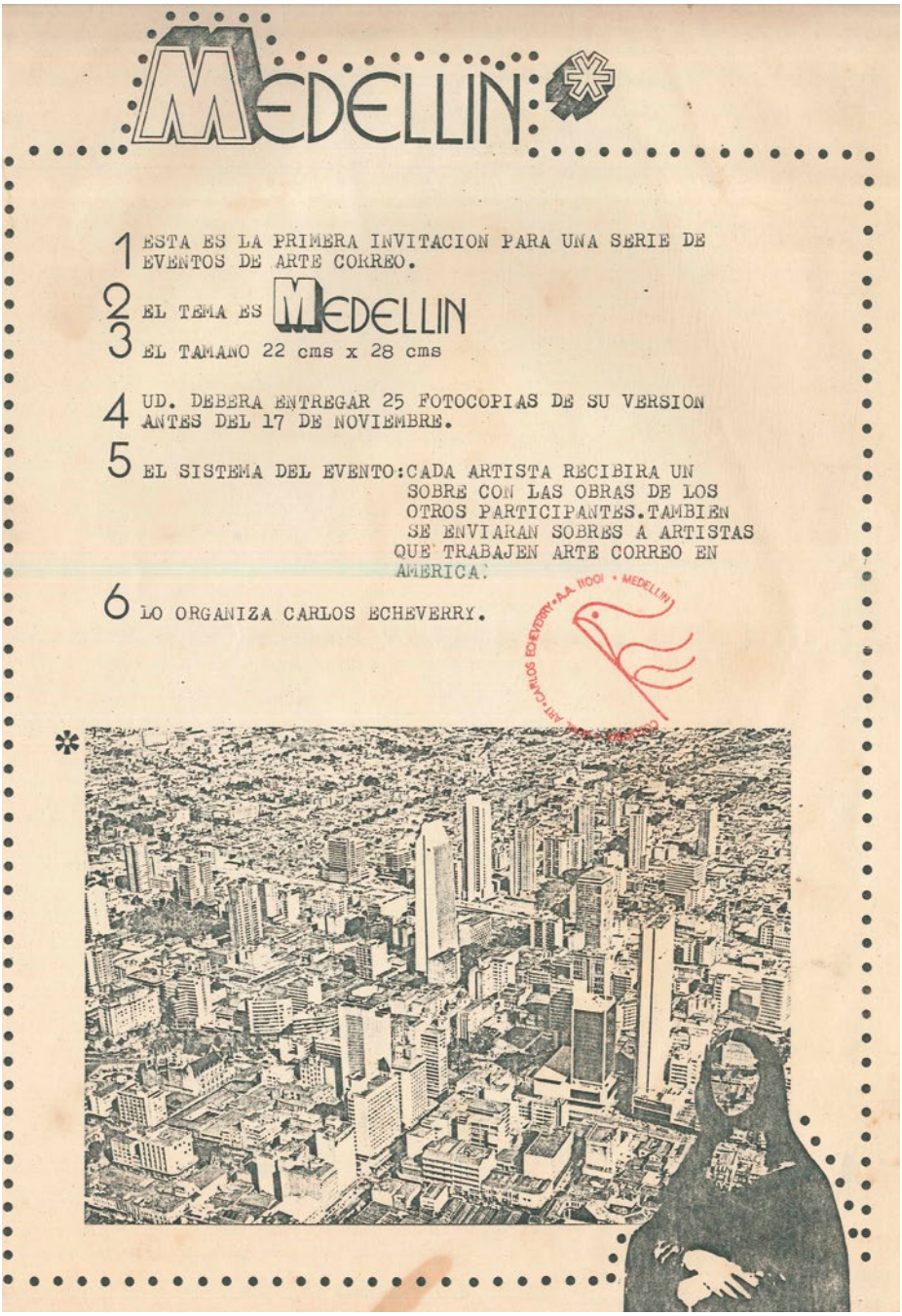
Sobre Arte no solo operó en los parámetros del arte correo al convocar artistas a que enviaran sus obras por correo para ser incluidas en

53 IV Bienal de Arte de Medellín, Encuentro de Críticos de Arte Quirama y el Coloquio de Arte No-Objetual y Urbano.

la revista, sino que también fue una plataforma para gestionar eventos relacionados con esta práctica artística, desde convocatorias sobre temáticas específicas hasta proyectos expositivos. En un artículo llamado "A Colombia llega un sobre cargado de... ARTE", escrito por Ana María Cano, la periodista y amiga de Echeverry reseña el nuevo formato de la revista y menciona, además, una exposición organizada por el artista en la Cámara de Comercio de Medellín:

> De tal tamaño fue la respuesta que Carlos Echeverry obtuvo al romper con todos aquellos con quien entabló correspondencia, que al poco tiempo se realizaba [...] la exposición de material recibido de artistas de toda Latinoamérica, con un formato igual en tamaño todos y de gran modestia en su realización pero precisas en su concepto. La muestra (19 y medio por 25, se llamaba, esas eran las dimensiones de la revista) siguió un itinerario por Colombia y ya había quedado "fichado" Echeverry: ahora todos los días recibe montones de envíos en el correo. (*El Mundo Semanal*, 21 de noviembre de 1981, p. 3)

Es posible que la exposición que reseña Cano sea la materialización de una idea que desde el segundo número de *Sobre Arte* tenía Echeverry, con un evento que no se concretó o del que no quedó ningún registro, me refiero a la convocatoria llamada "17,5 × 25", en la que se invitaba a artistas latinoamericanos "comprometidos en la investigación de nuevos sistemas de comunicación, propuestas, impresos, encuestas, etc., dentro del arte de ideas y de sistemas" a enviar trabajos en un formato de 17,5 × 25 (*Sobre Arte*, 1980, p. 13). Con los que, además, se pretendía realizar una exposición itinerante en Barranquilla, Bogotá y Cali, con posibilidades de llevarla a Buenos Aires y México. En cualquier caso, la reseña de la exposición "19,5 × 25" por parte de Cano, demuestra que el artista desde muy temprano utilizó *Sobre Arte* como una plataforma para gestionar proyectos relacionados con la práctica del arte correo. Estos eventos, como ya se dijo, incluyeron también convocatorias de arte correo sobre temáticas específicas.



MEDELLIN

1 ESTA ES LA PRIMERA INVITACION PARA UNA SERIE DE EVENTOS DE ARTE CORREO.

2 EL TEMA ES MEDELLIN

3 EL TAMANO 22 cms x 28 cms

4 UD. DEBERA ENTREGAR 25 FOTOCOPIAS DE SU VERSION ANTES DEL 17 DE NOVIEMBRE.

5 EL SISTEMA DEL EVENTO: CADA ARTISTA RECIBIRA UN SOBRE CON LAS OBRAS DE LOS OTROS PARTICIPANTES. TAMBIEN SE ENVIARAN SOBRES A ARTISTAS QUE TRABAJEN ARTE CORREO EN AMERICA.

6 LO ORGANIZA CARLOS ECHEVERRY.

ART. CARLOS ECHEVERRY • A.A. 11001 • MEDELLIN

53. Primera convocatoria de arte correo, 21,8 x 27,8 cm, 1981.
Imagen cortesía de Gustavo Mesa.

54. Sobre serigrafiado que contiene las obras enviadas a la Primera Convocatoria de Arte Correo en 1981. 22,5 cm x 29 cm. Imagen cortesía de Gustavo Mesa.

≈ 55. Convocatoria de arte correo América en Papel incluida en el sobre que reúne las obras de la Primera Convocatoria de Arte Correo en 1981. 21,8 x 27,8 cm. Imagen cortesía de Gustavo Mesa.

Al siguiente mes de publicados los artículos de Echeverry y Cano en *El Mundo Semanal*, el mismo periódico reseñaba, la "Primera carpeta de arte-correo en Medellín" (*El Mundo Semanal*, 12 de diciembre de 1981, pp. 2-3). Se trató de una invitación que el artista les extendió a ocho amigos que, en un formato tamaño carta, debían enviar veinticinco fotocopias de una obra que diera cuenta de su "propia visión de Medellín". Echeverry, después de recibidas las obras, organizaba las "carpetas", las repartía entre los colaboradores y archivos de artistas que participaban en la red de arte correo, como México y Chile, tal como se reseña en el artículo en cuestión. Esta carpeta, que tenía el mismo formato de *Sobre Arte,* es decir, un sobre de manila con las hojas sueltas, incluyó trabajos de artistas como Beatriz Jaramillo, Argemiro Vélez, Aníbal Vallejo, Victoria Paz, Margarita Tamayo, Ángela Restrepo, María Teresa Cano y el mismo Echeverry y, de amigos que no eran artistas, como la periodista Ana María Cano y el impresor Gustavo Mesa.

Este último aspecto resulta importante porque Echeverry afianza la red de arte correo bajo una premisa clave que guía esta práctica: establecerse como un sistema abierto. Con este enfoque se cuestiona el papel del artista y se potencia el número de interlocutores que conforman la red, puesto que el énfasis no está en el valor estético sino en el comunicacional, es decir, en el intercambio. La inclusión de todo tipo de obras que se ajusten al formato de la convocatoria es posible, en tanto que el arte correo opera al margen del mundo del arte convencional y libre de las reglas de mercado, lo que le da la posibilidad de ser incluyente.

Se realizaron veinticinco ediciones, con diez obras que daban diversas perspectivas acerca de la ciudad de Medellín: algunas imágenes apelaban al paisaje urbano y su representación geográfica —Echeverry, Vallejo, Restrepo—, otras señalaban aspectos de la ciudad, su creciente población o sus espacios urbanos —M.T. Cano, Mesa— y otras acudían a temas más subjetivos —Jaramillo, Tamayo, Paz, A.M. Cano—. De las diez obras incluidas se destacan las de Echeverry, Jaramillo y Vélez, puesto que todos intervinieron sus obras. Echeverry, quien tomó una imagen aérea de la ciudad, traza una línea con marcador que refuerza la frase que acompaña la fotografía "las carreras van de sur a norte", y lo más importante, incluye su sello personal, con el que marcaba todas sus obras de

arte correo. Vélez también utilizó su sello personal, al lado de una imagen que el artista compuso con una llave y una bolsa de un conocido almacén de cadena llamado "EXITO", ironizando con la idea de la "llave del éxito".

El uso de sellos por parte de ambos artistas demuestra que estaban más familiarizados con la práctica del arte correo. Por su parte, Jaramillo intervino cada una de sus piezas de forma manual con una frase escrita en marcador: "La huella todavía está fresca". La frase estaba acompañada de un párrafo extraído de un ensayo de Roland Kay, aparecido en un catálogo de Dittborn en 1979. Lo que reafirma la cercanía de Jaramillo, también directora de *Sobre Arte*, con la información que compartieron los artistas contactados por Echeverry, información y contactos que fueron determinantes para su transformación desde el tercer número.

La carpeta Medellín incluyó también dos invitaciones de arte correo llamadas *América en papel* y *El otro lado de la historia del arte*, en las que Echeverry buscó ampliar este primer ejercicio de convocar artistas que estuvieran interesados en participar enviando obras en los formatos y temáticas propuestos, ambas convocatorias tenían como fecha límite de recepción el 1.º de febrero de 1982[54]. Es claro que Echeverry estuvo muy activo con el arte correo para este momento, en el que, a nivel continental, la práctica misma se consolidaba. Este mismo año la XVI Bienal de São Paulo, realizada del 16 de octubre al 20 de diciembre, dedicó una parte del evento al arte correo, su curador general, Walter Zanini, afirmó que es "innegable la importancia en dar a conocer al público ese nuevo sistema de arte creado para la intercomunicación de los artistas" (1981, p. 7). Los curadores de la exposición dedicada al arte correo fueron Julio Plaza y Gabriela Suzana, quienes reunieron obras de casi 500 artistas. Echeverry fue convocado a la bienal, según queda reseñado en el artículo de Cano, mencionado antes, en el que la periodista informa que "envió una postal cafetera tradicional con la chapolera, con la indicación 'Fort export', para consolidar la imagen de Colombia en el exterior, no exento de un acento de humor" (*El Mundo Semanal*, 21 de noviembre de 1981, p. 3). Sin embargo, en el catálogo de arte correo de la XVI Bienal de São Paulo solo aparecen dos obras de artistas colombianos, una de Jonier

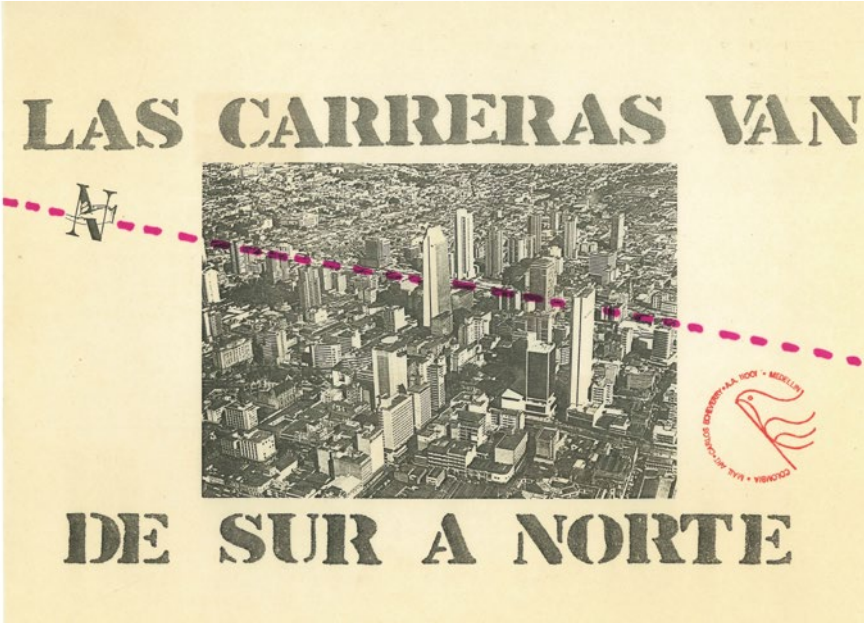
54 Solo logró realizar la primera América en Papel, que comentaremos más adelante.

Marín y otras de Rafael de Llano. Esto no significa que la obra no haya sido enviada, pero sí revela una de las mayores dificultades que enfrenta la historia del arte cuando se propone documentar la actividad arte correísta: la naturaleza de la práctica ha implicado que muchos de los intercambios se hayan perdido fácilmente o los archivos que se fueron formando por los múltiples intercambios no se han conservado, como ocurrió con el de Echeverry, quien dice:

> En mi casilla postal en el correo de Medellín que quedaba ahí al lado del Museo de Arte de Antioquia, no cabían los sobres, me los guardaban en cajas de la cantidad de obra original que me llegaba. Eso llegaba por carga si yo pedía 400, me llegaban 400. Era muy impresionante ese movimiento. (Echeverry, comunicación personal, 14 de noviembre de 2019)

56. Imagen de la obra de María Teresa Cano incluida en la primera convocatoria de Arte Correo Medellín, 1981, 21,8 x 27,8 cm. Imagen cortesía de Gustavo Mesa.

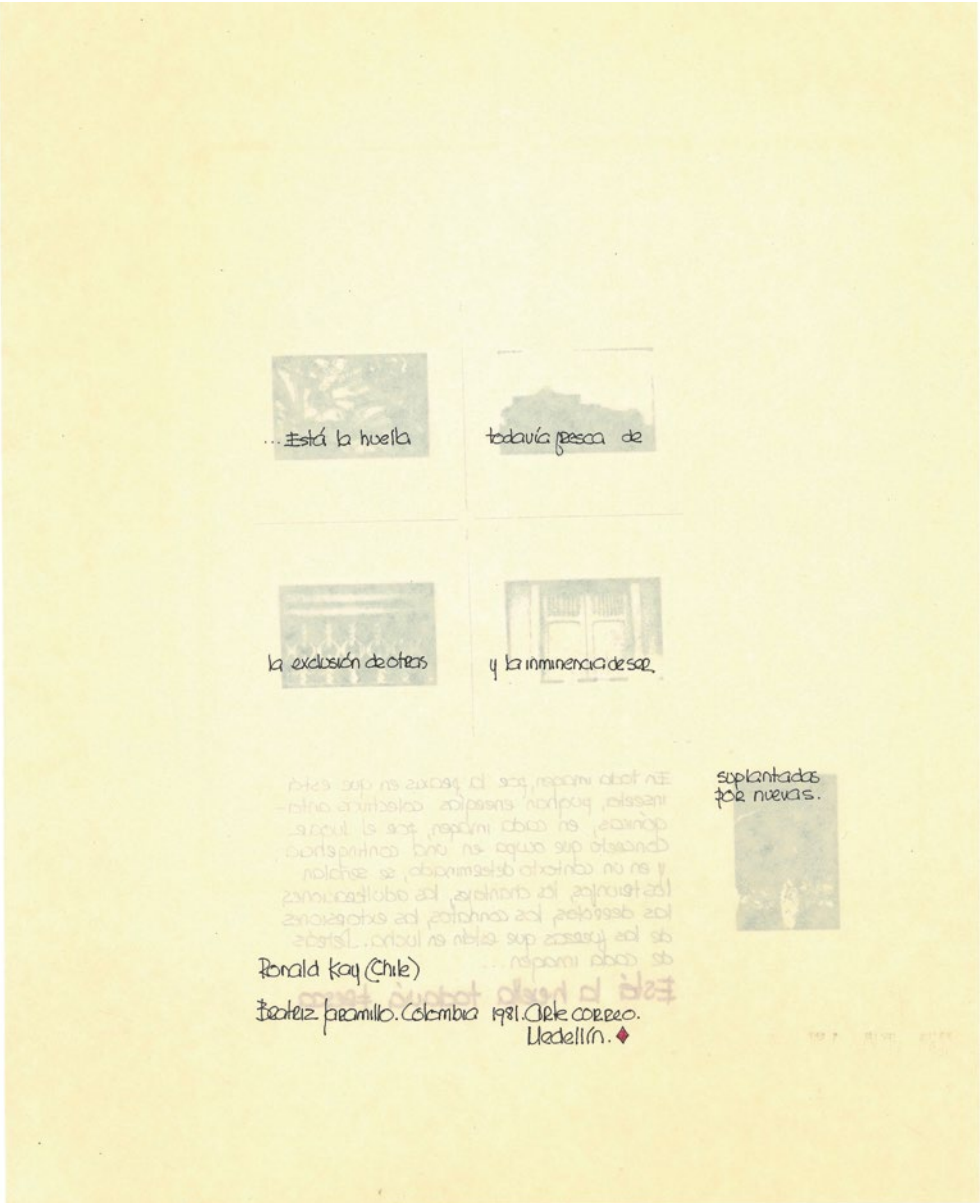
57. Imagen de la obra de Gustavo Mesa incluida en la primera convocatoria de Arte Correo Medellín, 1981, 21,8 x 27,8 cm. Imagen cortesía de Gustavo Mesa.



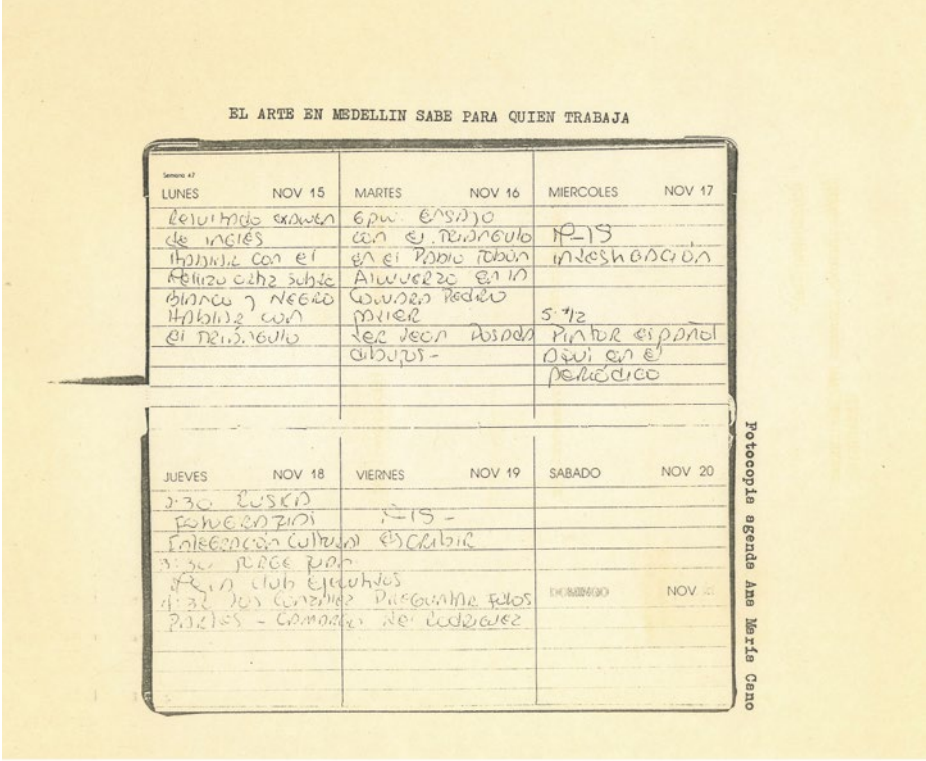
58. Imagen de la obra de Carlos Echeverry incluida en la primera convocatoria de Arte Correo Medellín, 1981, 21,8 x 27,8 cm. Imagen cortesía de Gustavo Mesa.

59. Imagen de la obra de Aníbal Vallejo incluida en la primera convocatoria de Arte Correo Medellín, 1981, 21,8 x 27,8 cm. Imagen cortesía de Gustavo Mesa.

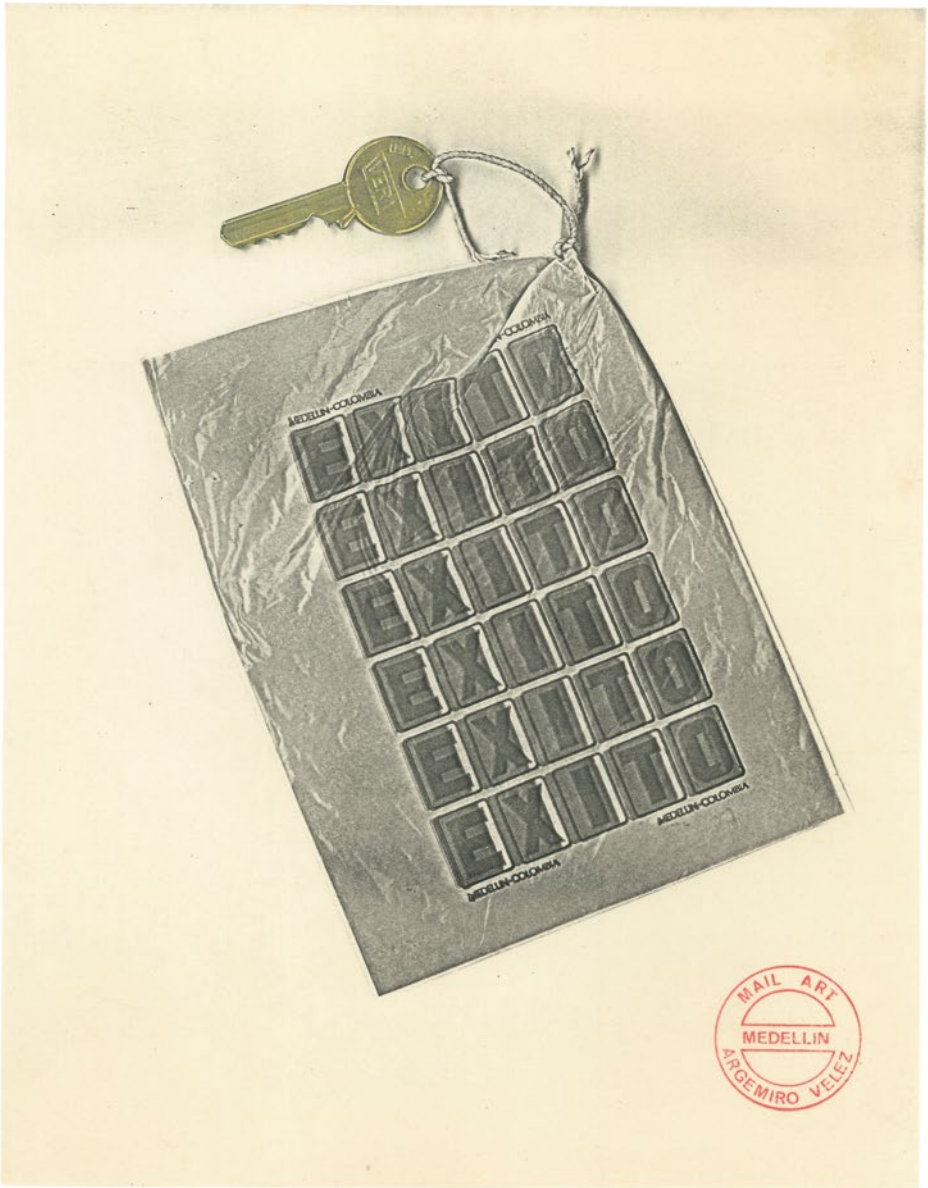
≈ 60. Imagen de la obra de Beatriz Jaramillo (anverso) incluida en la primera convocatoria de Arte Correo Medellín, 1981, 21,8 x 27,8 cm. Imagen cortesía de Gustavo Mesa.



≈ 60.1 Imagen de la obra de Beatriz Jaramillo (reverso) incluida en la primera convocatoria de Arte Correo Medellín, 1981, 21,8 x 27,8 cm. Imagen cortesía de Gustavo Mesa.

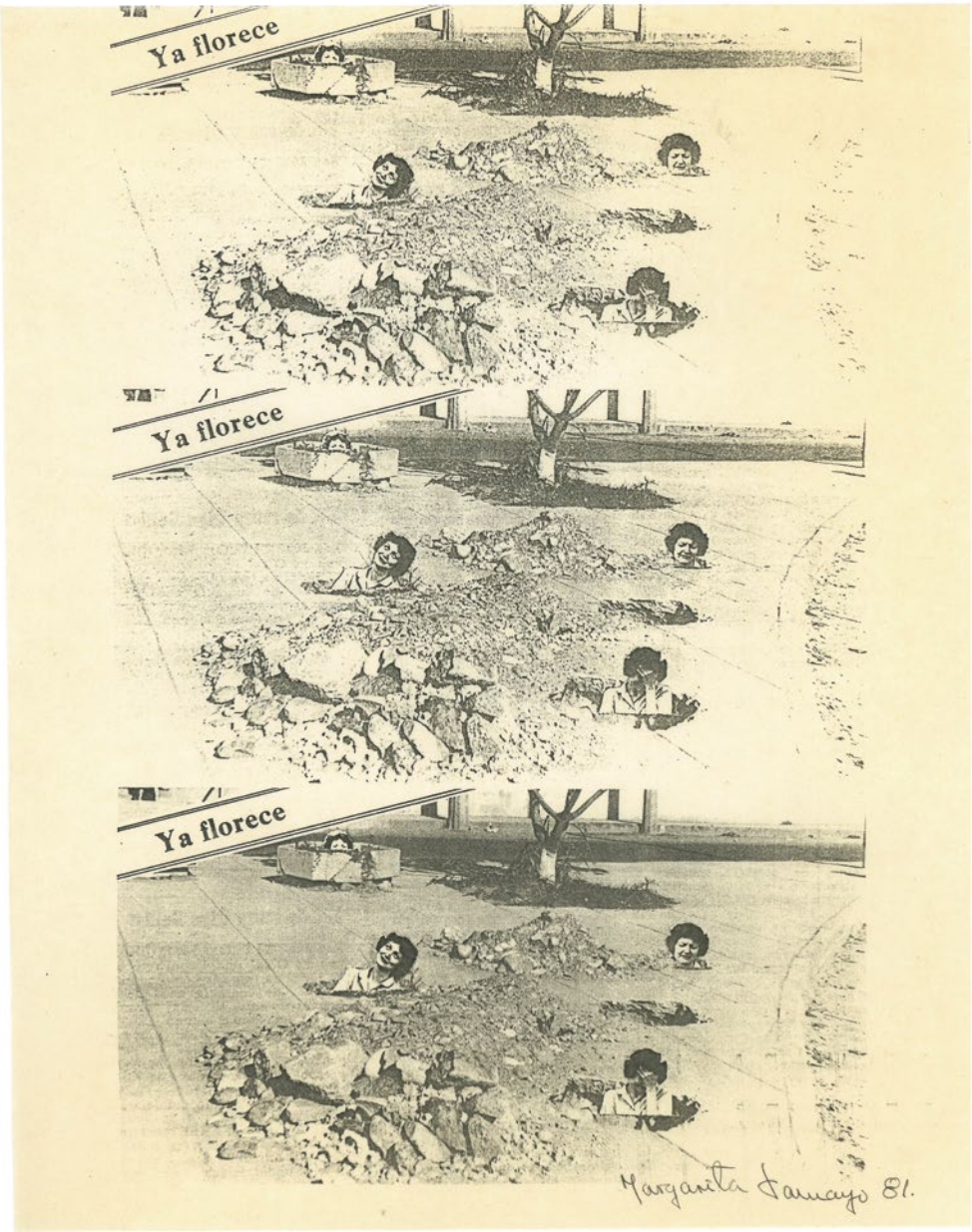


61. Imagen de la obra de Ana María Cano incluida en la primera convocatoria de Arte Correo Medellín, 1981, 21,8 x 27,8 cm. Imagen cortesía de Gustavo Mesa.



62. Imagen de la obra de Argemiro Vélez incluida en la primera convocatoria de Arte Correo Medellín, 1981, 21,8 x 27,8 cm. Imagen cortesía de Gustavo Mesa.

63. Imagen de la obra de Ángela Restrepo incluida en la primera convocatoria de Arte Correo Medellín, 1981, 21,8 x 27,8 cm. Imagen cortesía de Gustavo Mesa.



64. Imagen de la obra de Margarita Tamayo incluida en la primera convocatoria de Arte Correo Medellín, 1981, 21,8 x 27,8 cm. Imagen cortesía de Gustavo Mesa.

» 65. Imagen de la obra de Victoria Paz incluida en la primera convocatoria de Arte Correo Medellín, 1981, 21,8 x 27,8 cm, anverso y reverso. Imagen cortesía de Gustavo Mesa.

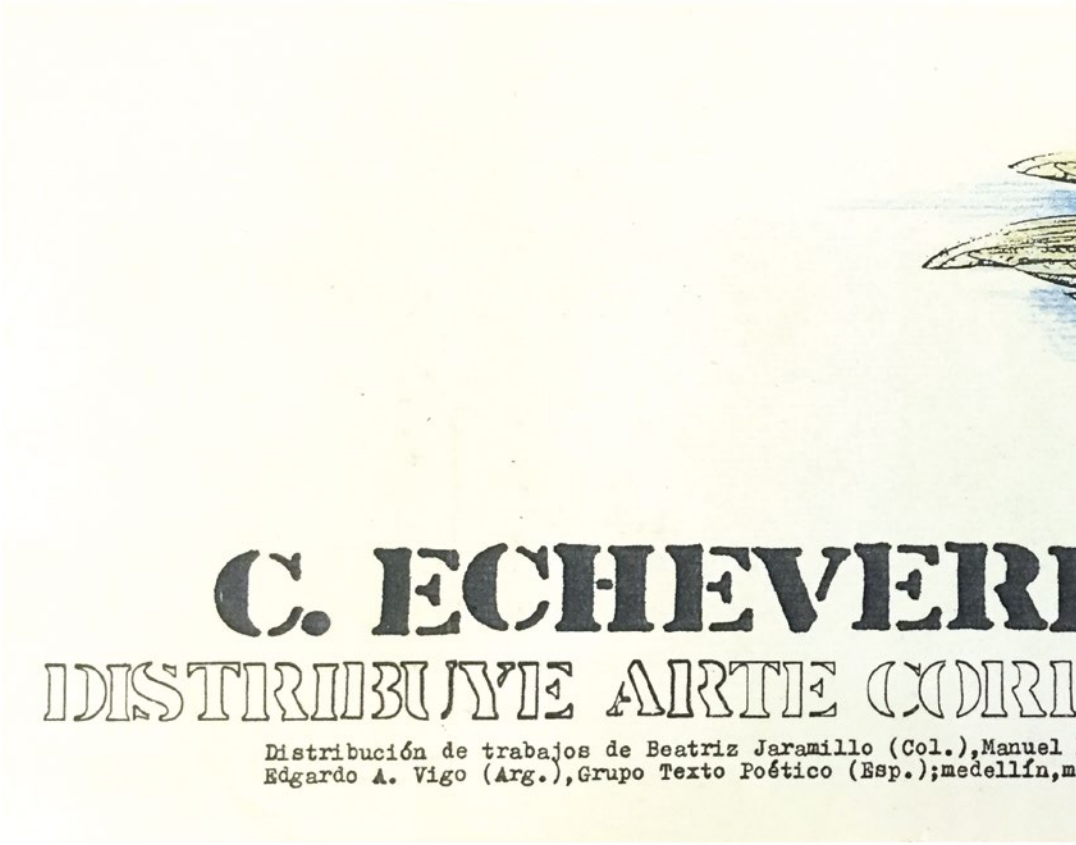
Ensanchando la exploración de medios

Recordando una de las premisas del manifiesto del *Erratic Art Mail International System* (E. A. M. I. S.) (1977) de Ulises Carrión, según la cual, el prolífico artista mexicano abogaba por la creación de una red de arte correo independiente a través de la colaboración de amigos para evitar el uso del correo oficial y así evadir cualquier mediación económica, política o burocrática, Echeverry, empezó a repartir personalmente sus envíos y obras de arte correo a amigos en la ciudad.

El artista realizaba una especie de *performance*, en el que, en bicicleta, con una ruta previamente trazada, vestido con unas alas hechas de lata y un sombrero de bombín, se transformaba en un cartero que entregaba obras de arte. Cada vez que iba a realizar una entrega, pegaba pósteres por la ciudad de Medellín anunciando: "Echeverri vuela" con la fecha en que realizaría el recorrido. El artista no solo distribuyó su obra, en algunas ocasiones, repartió obras de otros artistas como lo atestigua un documento fechado el 8 de marzo de 1982, en el que aparecen los nombres de Beatriz Jaramillo, Manuel Marín, Edgardo A. Vigo y el Grupo Texto Poético.

La actividad artística de Echeverry vinculada al arte correo evidencia cómo esta práctica era variable, es decir que con la información que tenía incursionó en la red de arte correo, pero sobre todo procuró generarla y afianzarla en el contexto local, impulsando actividades que interpretaron sus formas a la medida de sus posibilidades e intereses.

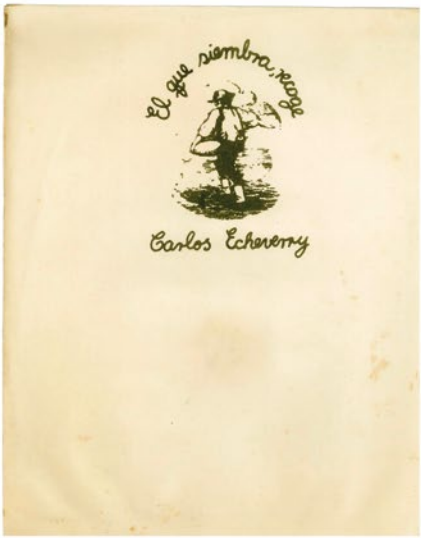
» 66. Hojas serigrafiadas como memoria de la primera entrega de arte correo en Medellín. 12 de noviembre de 1981. En la primera hoja, Echeverry en bicicleta, y en la segunda el artista entrega obras a Argemiro Vélez, 21,8 x 27,8 cm (cada una).



Este mismo año realizó *El que siembra recoge* (1981), una obra que ampliaba su exploración plástica con formatos en papel y recursos tipográficos que marca un momento en el que adquiere un tono crítico hacia la realidad social. Se trata de un sobre de manila que contiene diversa documentación: un afiche de un mapa de Colombia intervenido, en cuya parte superior se lee la siguiente frase: "la última incursión tiene lugar hoy cuando es localizada en avanzado estado de penetración", y en la parte inferior central se ve una recolectora de café. Esta imagen se replica también en todas las páginas de una pequeña publicación, en la que en la medida que las vamos pasando se lee lo siguiente: "debemos estar preparados para afrontarla, controlarla, erradicarla o convivir con

« 67. Anuncio de entrega de obras de Beatriz Jaramillo, Manuel Marín, Edgardo A. Vigo y el Grupo Texto Poético. 8 de marzo de 1982, 35 x 16 cm.

ella". El resto de las piezas son bastante modestas en recursos, por un lado, dos trozos de papel Kraft del mismo tamaño, en uno encontramos una pequeña bolsa de café sobre un fragmento de un mapa y en la parte inferior vemos una frase impresa: "bolsa de café pedazo de patria". En el otro se lee una frase impresa: "PRONTO LLEGARAN las malas noticias, FUMIGUE" acompañada de dos impresiones con sellos, por otro lado, una hoja de papel tamaño carta con la imagen de la recolectora de café y una frase en color rojo sobrepuesta que repite: "fue localizada en avanzado estado de penetración".


El que siembra, recoge
Carlos Echeverry


LA ULTIMA INCURSION TIENE LUGAR HOY CUANDO ES LOCALIZADA EN AVANZADO ESTADO DE PENETRACION
REPUBLICA DE COLOMBIA
MAPA ESCOLAR
Océano Pacífico
Ecuador
Perú
Brasil


debemos estar


bolsa de café
pedazo de patria


PRONTO LLEGARAN
las malas noticias
FUMIGUE


preparados para
vatos, comedeb


5/5

« » 68. Carlos Echeverry, *El que siembra recoge* (1981). Sobre de manila serigrafiado (22,5 cm x 29 cm) que contiene mapa intervenido (24,5 x 33,5 cm), libro grapado intervenido con marcador (cerrado 16 x 23,5 cm), papel Kraft con sellos y bolsa de té (16,3 x 22,5 cm, cada una), hoja impresión *off set* con serigrafía y sello (21,8 x 27,8 cm). Imágenes cortesía de Gustavo Mesa.

La obra se presenta en el mismo formato de *Sobre Arte*, un sobre con varios elementos dentro, este formato es interesante porque supera la lógica de una revista convencional en la que las hojas están grapadas y funcionan como una parte de un todo. En el caso de *Sobre Arte* o *El que siembra recoge* cada pieza tiene un potencial autónomo, así que el sobre se convierte más en un soporte y en una estrategia de circulación. Esta característica hace pensar, metafóricamente, en los sobres como cohetes que, al lanzarse y llegar a su destino explotan expandiendo su contenido. En *El que siembra recoge* algunas de las piezas están numeradas, por ejemplo, de la pequeña publicación se hicieron cinco ejemplares mientras que de la hoja tamaño carta con la imagen de la recolectora y la frase en color rojo se hizo un tiraje de cien. Apelando a unos elementos "tipo" la imagen de la sonriente recolectora o una sencilla bolsa de café, Echeverry hace alusión a uno de los sectores económicos más representativos de la economía nacional en ese momento: la industria cafetera. Esta no solo producía uno de nuestros principales productos de exportación sino también, en el imaginario del país, representaba la imagen de Colombia en el exterior. Sin embargo, todas las piezas están imbuidas de cierta ambigüedad cuando se leen las frases que las acompañan; el artista claramente no solo nos está hablando de la industria cafetera, está también haciendo alusión a otro tipo de organización que desde la clandestinidad incursionaba fuertemente en el país: la guerrilla. La frase incluida en la pequeña publicación "debemos estar preparados para afrontarla, controlarla, erradicarla o convivir con ella", señalaba uno de los problemas más complejos que marcó el rumbo del país desde entonces. Pero también, vista desde la actualidad, anticipaba otra industria pujante que se empezaba a consolidar: el narcotráfico, que ha sido el aliciente con el que se escribieron varios de los capítulos más vergonzosos de la historia reciente. La compilación de piezas de *El que siembra recoge* se acerca más al tipo de arte que distribuiría en la próxima "carpeta" de arte correo que se lanzaría el siguiente año, América en Papel, en la que varios artistas del continente enviaron obras que denunciaban las complejas situaciones sociales que veían y vivían en sus respectivos países, desde Venezuela, Chile, Panamá, Argentina hasta Brasil, entre otros, llegaron obras con un fuerte sentido crítico, que demostraban por qué el arte correo fue una estrategia para evadir la censura y expandir mensajes que traspasaron fronteras.

El que siembra recoge tuvo otra versión que consistía en una autopublicación, esta vez sobre mapas de Colombia, intervenidos con frases o palabras con impresiones tipográficas, que aludían al tema ya señalado: están pisando nuestras fronteras… ¡que no lo cojan desprevenido! /Laderas suaves, sol, café y paisaje. / La / patria donde viven Juan Valdez y su familia/ La / última incursión tiene lugar en estos momentos cuando es localizada / en avanzado estado de penetración / una fotocopia / es localizada en avanzado estado de penetración / una fotocopia / son / todas / estas / hojas / llenas / de / polvo. / Fumigue. La obra fue expuesta en la Sala de Proyectos el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1982. En una fotografía de la época se alcanza a observar que hubo otra versión con la imagen de la cafetera. Estos trabajos muestran el interés del artista por los medios impresos. La experimentación y la explotación de nuevos medios y técnicas fueron fundamentales para el desarrollo del arte conceptual y, en especial, del arte correo. Las técnicas de impresión que permitían su fácil reproductibilidad como como el *off set*, la fotocopia, el Xerox y la serigrafía, fueron apropiadas por artistas arte correístas de todo el mundo, y en el caso de Echeverry para ampliar su repertorio de autopublicaciones, ensanchando las posibilidades de este tipo de medios y adentrándose en el universo editorial del libro de artista.

69. *El que siembra recoge* exhibida en la Sala de Proyectos del Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1982. Fotografía en blanco y negro. Archivo del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Reproducido con el permiso del Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO).

70. Carlos Echeverry, *El que siembra recoge*, 1982. Tipografía sobre papel, 33,5 x 24,5 cm, registro 1190. Reproducido con el permiso del Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO).

71. Carlos Echeverry, *El que siembra recoge*, 1982. Tipografía sobre papel, 33,5 x 24,5 cm. Páginas interiores exhibidas durante la exposición "El arte de la desobediencia" en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, 2018, curada por María Wills, Carmen María Jaramillo y Sylvia Suárez. Foto: Paola Peña Ospina.

En febrero de 1982, Echeverry realizó otra pequeña autopublicación que usa también imágenes alusivas a la industria cafetera: un cafetal y su hacienda, los recolectores, los granos de café, a los que sobrepone frases que se unen en una narración fragmentada, a medida que se pasan las páginas: Colombia tiene la imagen de país con / laderas suaves, sol, café y paisaje / La / última incursión tiene lugar en estos momentos cuando es localizada / en avanzado estado de penetración / La / patria donde viven Juan Valdez y su familia / Juan Valdez / y su familia / Una foto / es confianza / Una fotografía / seca una imagen / una fotocopia / reseca una fotografía / una fotocopia / diseca una fotografía / una foto copia / localizada en avanzado estado de penetración / granos fotografiados vueltos granos / fotomecánica vueltos puntos / foto copia vueltos polvo / una fotocopia es / polvo de granos / una fotografía vuelve grano una imagen / una fotocopia vuelve polvo una fotografía / debemos

estar preparados para afrontarla, controlarla / erradicarla o convivir con ella / una fotocopia / es polvo blanco gris y negro / una fotocopia / es un área llena de polvo / una fotocopia / es polvo pegado a la hoja / una fotocopia / es una hoja seca / una fotocopia / son / todas / estas / hojas / llenas / de / polvo.

La yuxtaposición de imagen y texto pretende contraponer diversos significantes en el mismo plano, la narración va tejiendo comparaciones entre el proceso de secado del café y el proceso de secado de una foto, "granos fotografiados vueltos granos", la imagen que se captura a través de la sensibilidad de la emulsión química a la luz o la imagen fotografiada que se reproduce al fotocopiarla, "una fotocopia vuelve polvo una fotografía"; es decir, la imagen que se reproduce al exponerse a una potente fuente de luz que la proyecta sobre un tambor giratorio de superficie fotosensible que permite fijarla al papel por medio de una combinación de calor y presión. El juego narrativo alude a los procesos y mecanismos que permiten reproducir las imágenes. Es una publicación modesta completamente en blanco y negro, que evoca lo análogo, porque justamente plantea una reflexión sobre la fotografía y su capacidad de capturar las imágenes, como sobre la fotocopiadora y su capacidad de reproducirlas. Realizada en impresión *off set* demuestra el uso y reflexión del artista sobre estos procedimientos técnicos y sus posibilidades plásticas. Fueron varios los trabajos que el artista desarrolló en esta línea; con uno de ellos participó en una exposición colectiva en el Espaço N. O. en Porto Alegre (Brasil) realizada del 26 de abril al 14 de mayo de este mismo año, junto con Beatriz Jaramillo, Alicia Barney, Antonio Caro, Sara Modiano.

Es claro el interés del artista por las publicaciones, podríamos afirmar que la realización de la revista tenía sentido desde el trabajo artístico de Echeverry, puesto que se vincula con los procesos e ideas que estaba desarrollando como artista, de tal manera que *Sobre Arte* podría leerse como una extensión de su práctica en la que logró articular forma y contenido. Sin embargo, los trabajos analizados guardan cierta distancia del trabajo con *Sobre Arte*, son más cercanos a una exploración sobre los medios y formatos para hacer arte, que se ubican dentro de las poéticas conceptuales. El uso de la fotocopia, el *off set*, la serigrafía, el Xerox, etc., que caracterizó una buena parte de las prácticas de artistas

en los ochenta, trajeron consigo una serie de cuestionamientos acerca del arte, el uso de estas técnicas

> para fines artísticos impone una praxis nueva. Y esta praxis introduce temas de consideración estética conceptos y cuestiones no tradicionales en el arte: intercambio, reproducción, identidad, poder, legalidad, información, degeneración, multiplicidad [...] liberando al arte de su lastre artesanal, de sus cadenas estéticas, para meterlo en el laberinto más fascinante y más complejo de las comunicaciones, de la información, de los intercambios, de la manipulación. (Carrión, 2013, p. 203)

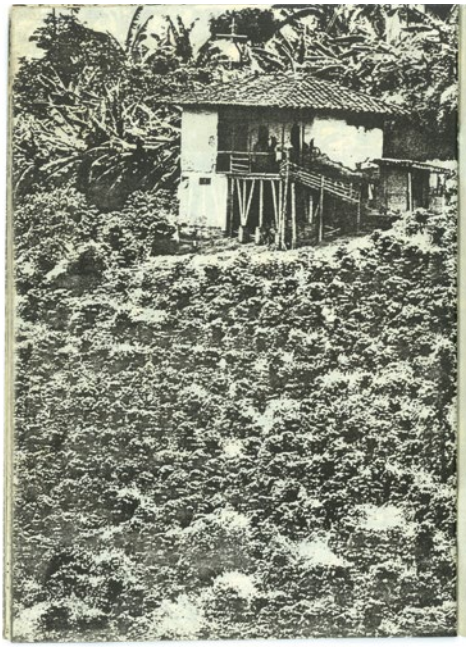
Las obras que solo un año antes, 1980, estaba haciendo tales como *El contexto del arte*, *El arte con baño de oro*, *El arte a oscuras*, *El valor del arte*, *El arte se vende como pan* y *Original de mi puño y letra* intentaban problematizar o por lo menos trataban de señalar —a través de unas sentencias y unos medios entre precarios e irónicos— el estatuto del arte y sus formas de distribución. Con las autopublicaciones se amplía la pregunta por la originalidad, al apropiarse de la reproducción mecánica y otorgarle un nuevo uso en el contexto del arte, las "copias originales" ponen en entredicho una de las categorías más cuestionadas en la era de la reproductividad de la imagen.

Ese sentido crítico de su trabajo hacia el sistema arte lo encontró también en el arte correo, este aspecto sumado al componente comunicacional y su interés por medios como el papel y las exploraciones tipográficas que han caracterizado su trabajo, explican en alguna medida el interés del artista por este tipo de formatos.

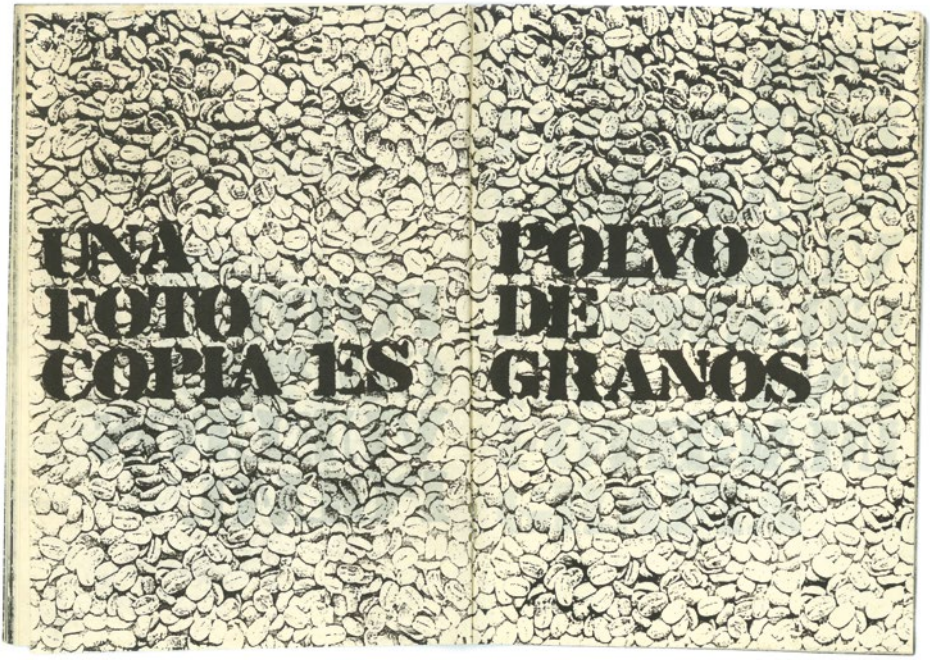
» 72. Carlos Echeverry, *Colombia tiene la imagen de país con...* (1982). Carátula y páginas interiores, libro grapado, 15 x 20,5 cm (cerrado). Imágenes cortesía de Gustavo Mesa.


UNA FOTO
GRAFIA
ECA
NA
IMAGEN

» 72.1. Carlos Echeverry, *Colombia tiene la imagen de país con...* (1982). Páginas interiores, libro grapado, 15 x 20,5 cm (cerrado). Imágenes cortesía de Gustavo Mesa.



CARLOS
ECHEVER-
RY.
FEBRERO
1.982
MEDELLIN
COLOMBIA



Sellos y más sellos

La sexta edición de *Sobre Arte* cuenta con unos pocos colaboradores: el infaltable Argemiro Vélez; el también artista Tulio Restrepo, quien fue estudiante de Echeverry y continuador del movimiento arte correísta en el país; el Instituto de Integración Cultural, que financió la publicación e Impresiones Gráficas, cuyo dueño era el impresor Gustavo Mesa, quien colaboró con todas las impresiones de las revistas y participó en las convocatorias de carpetas de arte correo. Echeverry y Jaramillo continuaron como directores. De la misma forma que el quinto número, esta edición continuó con la modalidad de encargar la publicación exclusivamente a un artista, en esta ocasión fue el mexicano Manuel Marín, hoy conocido como uno de los más importantes difusores del arte correo en México. Marín junto con Alejandro Olmedo, Gilda Castillo, Magali Lara, Mauricio Guerrero y Sebastián conformaron en 1979 el grupo Março, que tenía como meta "estudiar el sistema de producción y de interpretación de los fenómenos semánticos [...] Concentrados en formas de expresión escritas, los integrantes del grupo buscaban la estética poética de la ciudad inventando juegos creativos" (Liquois, 1985, p. 43), como por ejemplo los llamados "poemas urbanos", que distribuían a los transeúntes pedazos de papel con palabras escritas para que la gente compusiera frases o poemas de forma espontánea, o los "poemas topográficos", que utilizaban la topografía urbana como las páginas de un cuaderno, escribían frases efímeras en paredes, bancos de parque, postes, etc. Hay un claro interés por el lenguaje y su uso, por establecer sistemas de comunicación, en este caso, a través de la participación y la colectividad.

Marín participó como integrante del grupo durante el Coloquio de Arte No-Objetual en la ciudad de Medellín en 1981 y trajo consigo algunos ejemplares de la publicación editada por el colectivo desde finales de 1979, que llevaba el mismo nombre del grupo. La revista *Março* fue "concebida como un gran cartel doblado, cada página conteniendo una obra colectiva o individual trabajada por los integrantes del grupo o por otros artistas" (Liquois, 1985, p. 43). De la publicación se editaron "seis números; uno doble (números 4 y 5) publicado en 1980 estuvo dedicado al arte correo. En él se mostraron ejemplos de distintos participantes en la red internacional

y se incluyó un directorio para fomentar la participación dentro de este entramado creativo" (Garza, 2011, p. 110).

Echeverry conoció esta revista con la que, *Sobre Arte*, sin duda, tuvo afinidad en temas e intereses. De hecho, el artista participó con una intervención en la revista del primer aniversario, en la que se reconoce la imagen de su obra *El contexto del arte* (1980), la litografía presentada en el XXVIII Salón Nacional y VI Salón Atenas, señalaba su intervención exterior con una línea discontinua roja sobre las paredes exteriores de los edificios que albergaron los eventos. En ella se lee el apellido del artista, puesto en una franja blanca sobre la imagen, bastante visible. La participación de Echeverry en la revista *Março* y la de Marín en *Sobre Arte*, demuestra que los dos artistas mantuvieron contacto después del Coloquio, además de reafirmar lo determinante que fue ese momento para las conexiones que estableció Echeverry, que le posibilitaron nutrir la revista, pero, sobre todo, la afinidad y complicidad que el artista mexicano le ofreció.

Por su parte, la actividad arte correísta de Marín no solo estuvo vinculada a destacadas figuras del movimiento en México, sino también a algunos eventos significativos como, por ejemplo, la creación en 1982 del fugaz grupo denominado Solidarte: Solidaridad Internacional por Arte Correo, que contó con la colaboración de Aarón Flores, Mauricio Guerrero, César Espinosa y Romeo Galdámez.

> El objetivo principal del colectivo era "apoyar y difundir los casos de artistas víctimas de persecución, encarcelamiento y represión" a través de la producción de postales de denuncia, edición de boletines informativos, inserciones periodísticas y otras acciones postales como la que emprendieron en apoyo a la Nicaragua sandinista: *Reagan manos fuera de Nicaragua*. (Nogueira, 2015, p. 289)

En 1984 realizaron el proyecto de corte latinoamericanista llamado "Desaparecidos políticos de nuestra América", que obtuvo una mención honorífica en la Primera Bienal de La Habana (1984), logrando poner de

> manifiesto los más de 90.000 desaparecidos políticos denunciados en esa época en Guatemala, Argentina, Bolivia, Paraguay, El Salvador, Brasil, Colombia, Chile, Honduras e incluso México. Esta suma de desaparecidos en el continente ponía en clara evidencia la supresión de las libertades democráticas y los delitos contra los derechos humanos en América Latina. A la convocatoria respondieron cuarenta y nueve artistas de diez países latinoamericanos. (Nogueira, 2015, p. 291)

De forma individual Marín realizó diversas convocatorias de arte correo, como el proyecto llamado AQUI[55], en el que cada invitado elaboraba un signo personal, se lo enviaba al artista y él se encargaba de hacer un sello con la imagen. Con cada sello marcaba cien tarjetas, para posteriormente enviarlas de vuelta a las personas que enviaron su marca desde diferentes partes del mundo. La idea era que cada uno de los participantes recibiría cien tarjetas con los diferentes sellos de los demás arte correístas, incluido el de ellos mismos. O la revista *Algo Pasa* (1981), en la que se invitaba a "hacer algo" relacionaron con la situación de América Latina en un formato que entrara en un sobre con cincuenta copias, luego, este material era devuelto al remitente junto con una copia de los demás participantes. Esta modalidad de colaboración era igual a la que Echeverry utilizó en sus dos convocatorias de carpetas de Arte Correo Medellín y América en Papel.

En lo que respecta a las piezas elaboradas por Marín, que se incluyeron en *Sobre Arte*, el proceso de elaboración se realizó en México y Medellín, sobre esto se lee en la editorial que

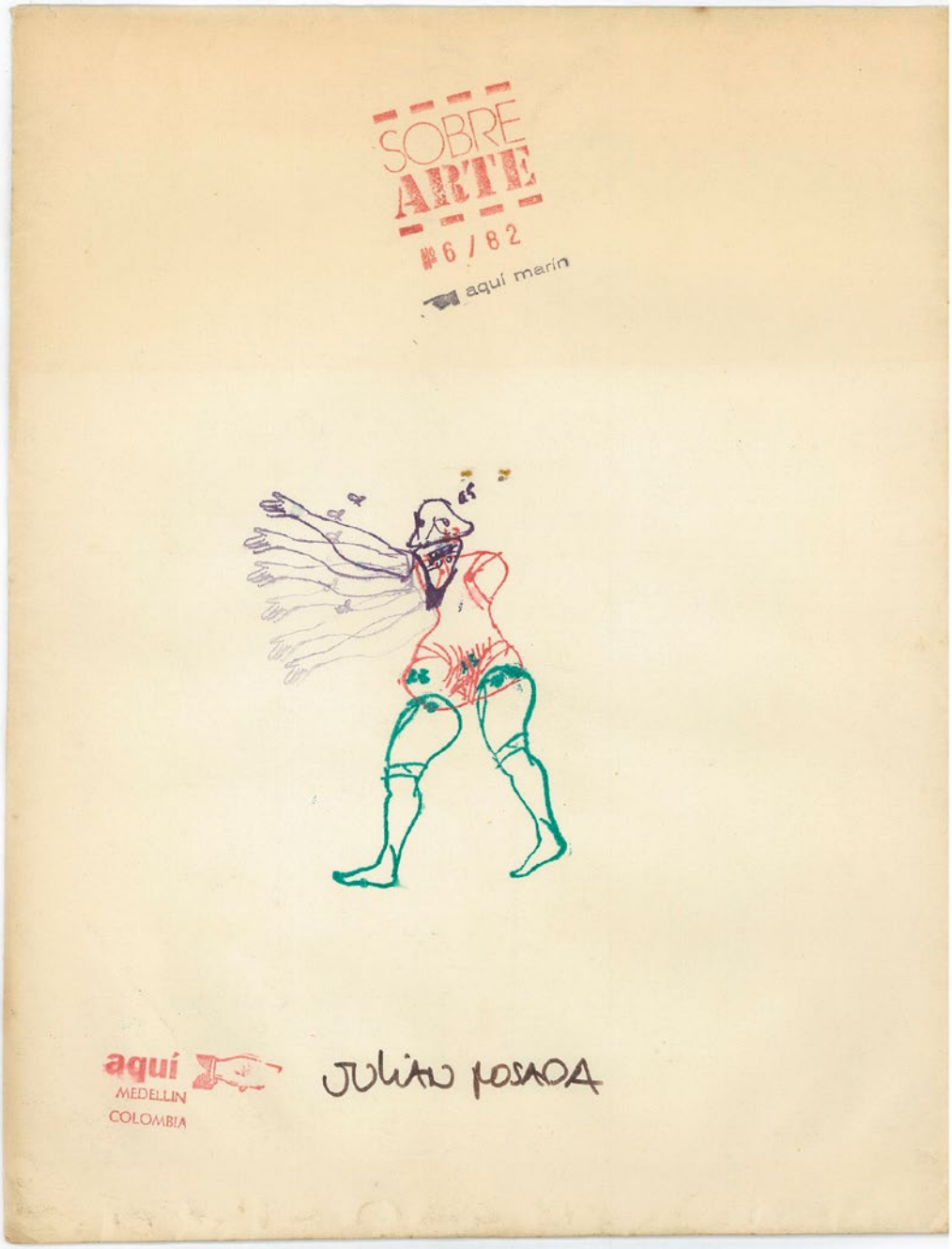
> de esta manera se cumple un interesante proceso de producción e interacción en el trabajo de artistas entre México y Colombia, proponiendo clara y directamente la posibilidad de la realización de trabajos con la utilización de técnicas gráficas tan comunes y asequibles como los sellos y el *off set*, con una mordaz y contundente visión de lugares comunes a toda Latinoamérica. (Editorial, *Sobre Arte*, 6, 1982)

55 El proyecto original no acentúa la palabra AQUÍ.

La editorial hace un guiño a Dittborn cuando menciona "lugares comunes", el nombre de su anterior número, como veremos esos "lugares comunes" lastimosamente tienen que ver con la álgida situación social y política de los respectivos países, en el caso puntual de México, con vulneraciones a los derechos fundamentales que a veces se dejaban sentir de forma sutil y otras de manera directa y extrema.

Es claro que para este momento *Sobre Arte* ya tenía una identidad propia y una línea editorial clara que la diferenciaban de cualquier revista de arte convencional, *Sobre Arte* hacía una apuesta por un arte latinoamericano que operaba desde lo antiinstitucional y se movía en los márgenes, la inclusión de números monográficos dedicados artistas como Dittborn y Marín, junto con la convocatoria América en Papel, que adelantaba el artista para este momento y se materializaría próximamente, alineaba la revista en una orilla que, si bien no podemos calificar de políticamente comprometida, sí en una con un fuerte sentido crítico de la realidad. De esta forma, la revista y, especialmente, sus convocatorias de arte correo se convirtieron en una plataforma de circulación de contenidos que evidenciaban la situación de censura a la que se vieron sometidos muchos artistas en las dictaduras del Cono Sur (Chile, Argentina, Paraguay, Bolivia, Uruguay y Brasil). Echeverry se refirió a esto afirmando que "era mucho más lo que recibíamos políticamente fuerte de afuera que lo que nosotros mandábamos" (Echeverry, comunicación personal, 6 de febrero de 2020).

En este sentido, el arte correo, tal como lo practicó Echeverry, se planteó como una alternativa de crítica al sistema al impulsar un tipo de producción artística que "demuestra como incluso en un nivel simbólico, la actividad estética puede dedicarse a los problemas económicos y políticos, sin caer en la ideología y la creación de programas revolucionarios" (Poinsot, 1971, p. 17, citado por Pianowski, 2013, p. 81).



73. Sobre de manila con sellos correspondiente a la sexta edición de *Sobre Arte* por Manuel Marín, 1982, 22,5 x 29 cm. Imagen cortesía de Julián Posada.

De todas las ediciones que se publicaron de la revista, esta es, quizás, uno de los mejores ejemplos de una dedicada al arte correo. No solo por la modalidad con la que fue realizada, sino también porque los contenidos son una reflexión acerca de uno de los aspectos más característicos de la práctica del arte postal: los sellos y quien mejor que Marín para hacer una revista de esta naturaleza. Este número incluye un texto-manifiesto titulado "¿Qué se yo?" o "¿Qué sello?", en el que el artista hace una serie de definiciones que describen para qué sirve un sello, dos de las más importantes son: el sello como un sistema de reproducción y como una herramienta de los procesos de información. Así, el sello tiene la cualidad de usarse indefinidamente, por ejemplo, tal como se usan en algunas de las convocatorias arte correístas, donde no importa el número: 25, 50, 100, las que sean, el mismo sello se reproduce en cada uno de los formatos que serán enviados a todos los participantes. El sello además informa, guarda un sentido dependiendo del uso, sea que manifieste que algo está cancelado o pagado, o que ya fue enviado o pasó por un lugar, en definitiva, es portador de múltiples sentidos, gracias a su versatilidad y economía en la producción. Estas cualidades, hacen de los sellos un elemento característico de la práctica del arte correo. Marín los define así:

> Se sella cualquier cosa (superficialmente)
> — o sobre cualquier superficie
> — o sobre cualquier sobre (Arte)
> — con varios colores
> — se puede transportar (el sello) a donde sea
> — puede cancelar o validar
> — puede informar o dibujar
> — puede reproducir cualquier significante (por más insignificante que parezca)
> — (en el banco, de dados, en el cojín, en la hoja, en la mesa, en la tarde)
> — es automático
> — encierra júbilos escondidos
> — genera asociaciones libres
> —es muy barato fabricarlo
> — es más barato usarlo

— legibilidad
— uniformidad
— seguridad
— seguridad en la no uniformidad de su legibilidad (calidades gráficas imprevistas a primeras vistas)
— repetibilidad
— repetibilidad
— repetibilidad
— intertrascendencia
— modestia
— anonimato
— FIRMAS
— universalidad (¡ay! De aquel que no lo sepa usar)
— permanencia (¿desgate?)
— ¿importancia? (se vuelve a repetir)
— como el sexo —intermitente— irrepetible
— como el amor —irrepetible —único —ilegible —intrascendente —lúdico —picado…

Definamos dos cosas: la goma y la sellada: son el sello (la goma es el sistema de reproducción, la sellada la obra. Si mando selladas, obro: si mando gomas, sistema. Pero si de veras las mando, juego).

Definamos dos cosas: transmitir información y el acto de formularla: sellar y/o hacer el sello.

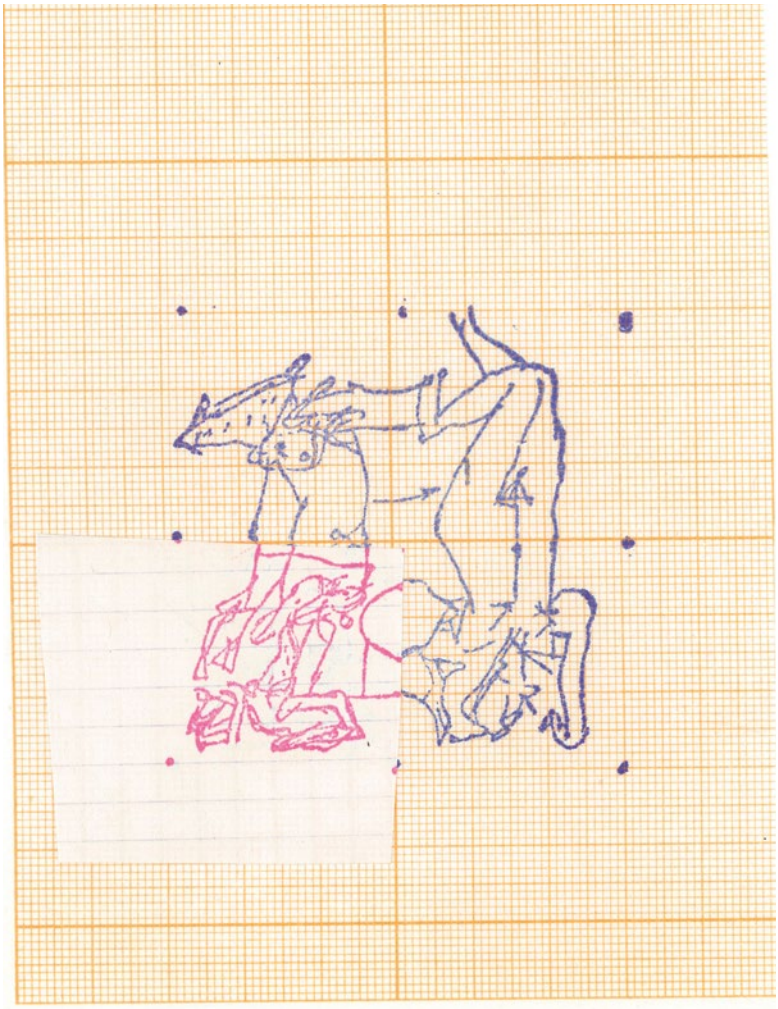
Definamos dos cosas: se sellará académicamente o se sellará culturalmente. Lo primero es serio, formal usa oficinas para ello, lo segundo es lo primero.

Definamos dos cosas: el sellar es el acto creador por excelencia, la sellada es la obra Maestra, el Cannon, el sello es el objeto artístico, el sellador la Musa.

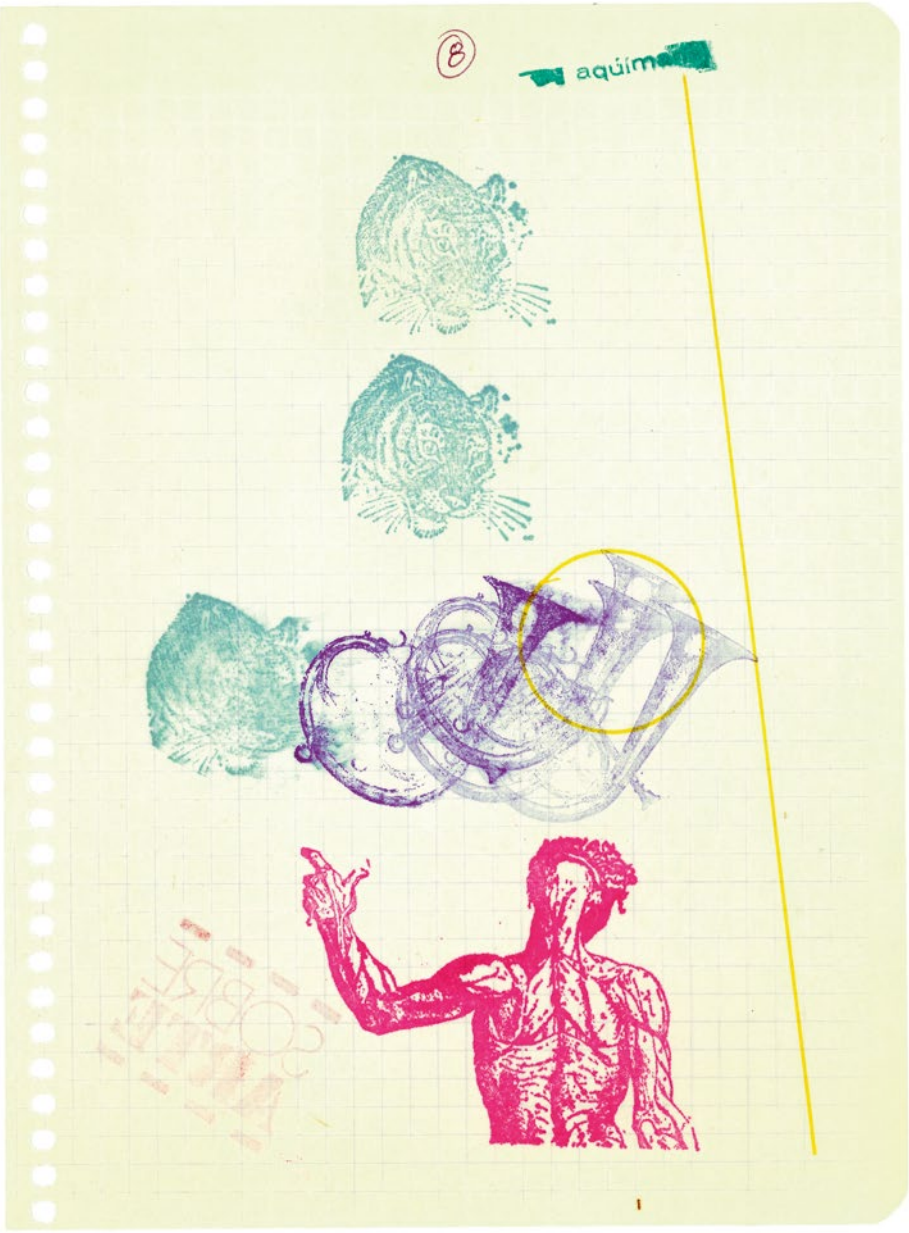
En las definiciones que da el artista mexicano quedan planteadas todas las posibilidades de los sellos, sus cualidades prácticas (reproductibilidad, economía y facilidad de reproducción), así como sus cualidades plásticas (versatilidad de la goma que permite crear muy diversos contenidos, el acto de sellar como obra, plantear juegos dentro de los sistemas de circulación de información). El arte correo se apropia de elementos culturalmente definidos, los sellos, los resemantiza para jaquear el sistema correo, al ponerlo al servicio del arte, pero no de cualquier arte sino de uno que denuncia, colabora y no pretende participar del mercado. Para Marín, un espacio en blanco en una página siempre es una posibilidad de crear comunicación alternativa, por eso su manifiesto termina con la siguiente sentencia: "El sello, las gomas, las formas de sellado, son aquí, en estos espacios libres y solos, solamente y siempre generadores de sistemas de comunicación alternativa" (*Sobre Arte*, 6, 1982).

Las obras incluidas en la revista son un buen ejemplo de cómo este manifiesto se puso en marcha. El manifiesto y algunas de las hojas fueron producidas en Medellín, por el contrario, otras correspondientes a la serie "De la naturaleza humana" que son las hojas de cuaderno selladas, junto con las de papel milimetrado con sello y *collage* fueron enviadas desde México. Por su parte, las hojas tamaño carta de la serie "Los desmembrados" fueron selladas en Medellín con gomas enviadas por el artista. Los sellos utilizados por Marín en esta edición de *Sobre Arte* son una buena muestra de su potencial plástico y de la iconografía que desarrolló como artista, por ejemplo, los sellos de su serie "Los desmembrados" son característicos de su universo visual, son partes de cuerpos masculinos y femeninos mutilados, con los que hace composiciones. Estos fueron también usados por el artista para hacer un pequeño libro de artista llamado *El desmembrado* (1980), en el que

> cada tronco, así como en cada brazo y pierna, hay indicios de que el individuo estaba vestido. Las posiciones en que fueron captadas las poses denotan ansiedad y agonía. Las ilustraciones de los descabezados despiertan el imaginario de quien lo observa, sobre todo porque cada parte del cuerpo está acompañada de un código: una letra y un número, así como se anota en la escena de un crimen. (Aroeste, 2010, p. 318)



74. Hoja intervenida con sellos de Manuel Marín incluida en el sexto número de *Sobre Arte*, 1982. Hoja milimetrada intervenida con sellos (10,8 x 14, 5 cm). Imagen cortesía de Julián Posada.



74.1. Hoja intervenida con sellos de Manuel Marín incluida en el sexto número de *Sobre Arte*, 1982. Hoja de cuaderno cuadriculada intervenida con sellos (16 x 21,8 cm). Imagen cortesía de Julián Posada.

De forma similar, en algunas piezas incluidas en *Sobre Arte*, así como en su portada, los sellos con las imágenes de partes del cuerpo mutiladas fueron utilizadas para hacer algunas composiciones. Desde luego, el nombre de la serie nos remite a la tortura, el sufrimiento y el desmembramiento de una víctima. "Los desmembrados" evidencian la potencia del arte correo, cómo a través de sellos de gomas, materiales económicos y la apropiación del medio postal se pueden difundir mensajes críticos y urgentes. La violencia política que vivió Latinoamérica en los setenta produjo un inventario de imágenes de muerte, esa

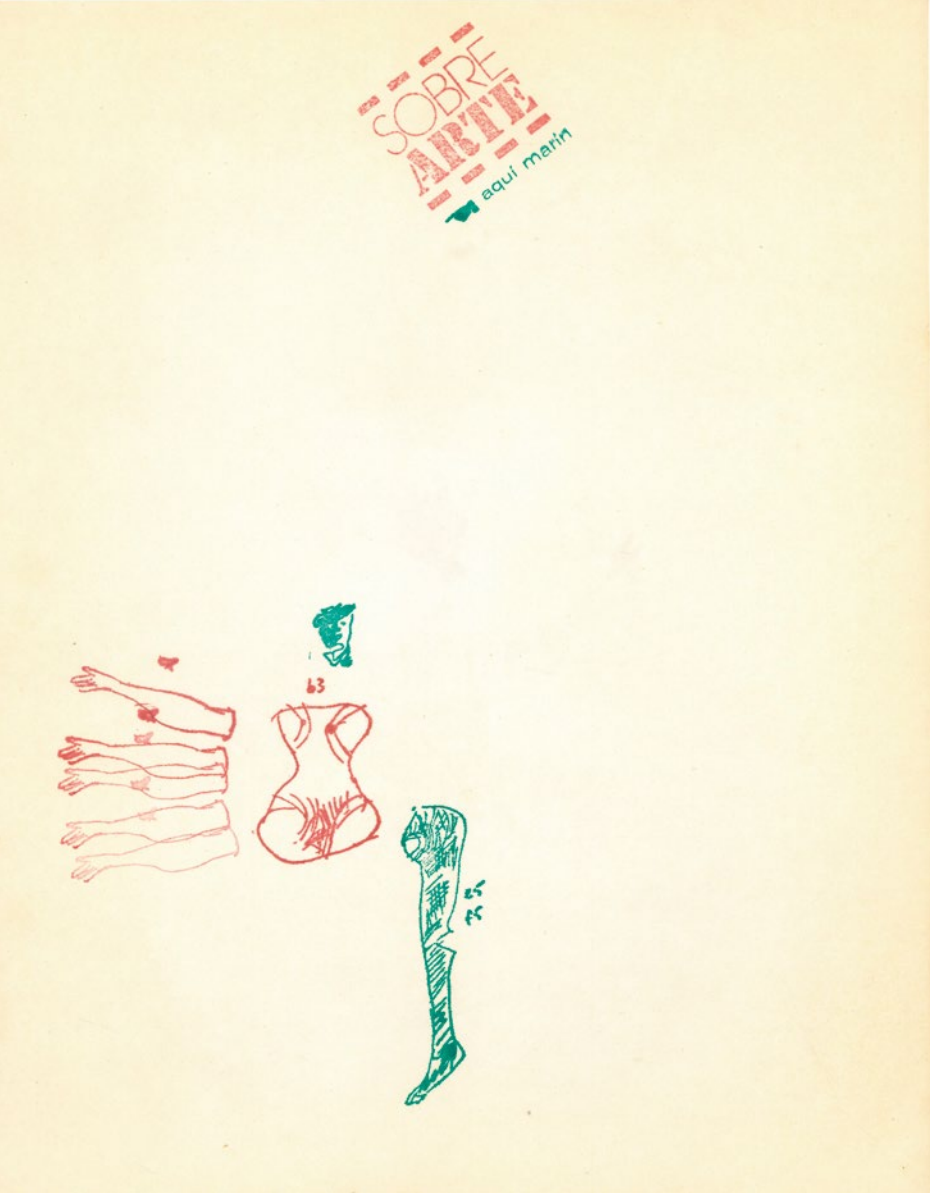
> nueva iconografía de la violencia aparece en nuestras sociedades anclada en los medios masivos de comunicación, conviviendo con los signos de la sociedad de consumo que equiparan los muertos con elementos descartables de la vida urbana. Si en las dictaduras del Cono Sur fue la figura del detenido-desaparecido el estremecedor símbolo de las maquinarias de aniquilamiento de las fuerzas militares, en otros escenarios de aparente democracia, como México o Colombia, fue la figura de lo desmembrado y lo mutilado la que dio legibilidad a una lógica de muerte enclavada en la vida cotidiana. (López, 2012, p. 123)

Los sellos de cuerpos mutilados de Marín son una clara denuncia al respecto. La utilización de sellos de goma por parte del artista mexicano concuerda con una definición que hace de ellos Ulises Carrión cuando afirma que los "sellos de goma de artista pueden ser cualquier cosa excepto decorativos. Su antecedente (los sellos de goma normales) está demasiado cargado con asociaciones vinculadas a nuestra vida diaria, y no necesariamente a sus partes más gozosas" (Carrión, 2013, p. 107).

Otras de las piezas incluidas en la publicación son hojas con viñetas de cómics intervenidas con sellos personales del artista. Es común dentro de la práctica que los arte correístas tengan un par de sellos que distingan su trabajo, a manera de marca registrada. En las dos hojas de cómics que se incluyen en *Sobre Arte*; Marín utiliza diferentes sellos personales, dos redondos que incluyen su nombre y apellido o solamente el apellido y, otros que incluyen las palabras: *aquí* o *aquí marín*, acompañadas de una mano con el índice señalando, este último también fue usado para marcar

el resto de las hojas que incluye esta edición. De las dos hojas restantes, una de ellas está intervenida con dos sellos de unos grafismos que crea el artista, en uno de los cuales se lee la palabra: “infranqueable” y, están acompañados de la frase: “carta a nadie”. ¿Los grafismos tienen relación con la palabra o con la frase que los acompaña?, es difícil saberlo, lo cierto es que los diversos tipos de sellos que incluye Marín en sus composiciones muestran la versatilidad de las gomas, la variedad de trazos y colores, así como también las infinitas formas de composición que ofrecen. La última página tiene grapada una pequeña bolsa transparente que contiene un pedazo de goma. Debajo de la bolsa se ve uno de los sellos personales del artista. Un gesto sencillo que, al incluir un pedazo del material, reafirma el potencial de los sellos de goma.

75. Hoja con sellos de la serie "Los desmembrados" de Manuel Marín incluida en el sexto número de *Sobre Arte*, 1982, 21,8 x 27,8 cm (cada una). Imagen cortesía de Julián Posada.



75.1. Hoja con sellos de la serie "Los desmembrados" de Manuel Marín incluida en el sexto número de *Sobre Arte*, 1982, 21,8 x 27,8 cm. Imagen cortesía de Julián Posada.

76. Hoja fotocopiada de cómics con sellos personales de Manuel Marín, incluida en el sexto número de *Sobre Arte*, 1982, 21,8 x 27,8 cm. Imagen cortesía de Julián Posada.

76.1. Hoja fotocopiada de cómics con sellos personales de Manuel Marín, incluida en el sexto número de *Sobre Arte*, 1982, 21,8 x 27,8 cm. Imagen cortesía de Julián Posada.

77. Hoja con sellos de Manuel Marín incluida en el sexto número de *Sobre Arte*, 1982, 21,8 x 27,8 cm. Imagen cortesía de Julián Posada.

77. 1. Hoja con bolsa de plástico y goma incluida en el sexto número de *Sobre Arte*, 1982, 21,8 x 27,8 cm. Imagen cortesía de Julián Posada.

SOBRE ARTE

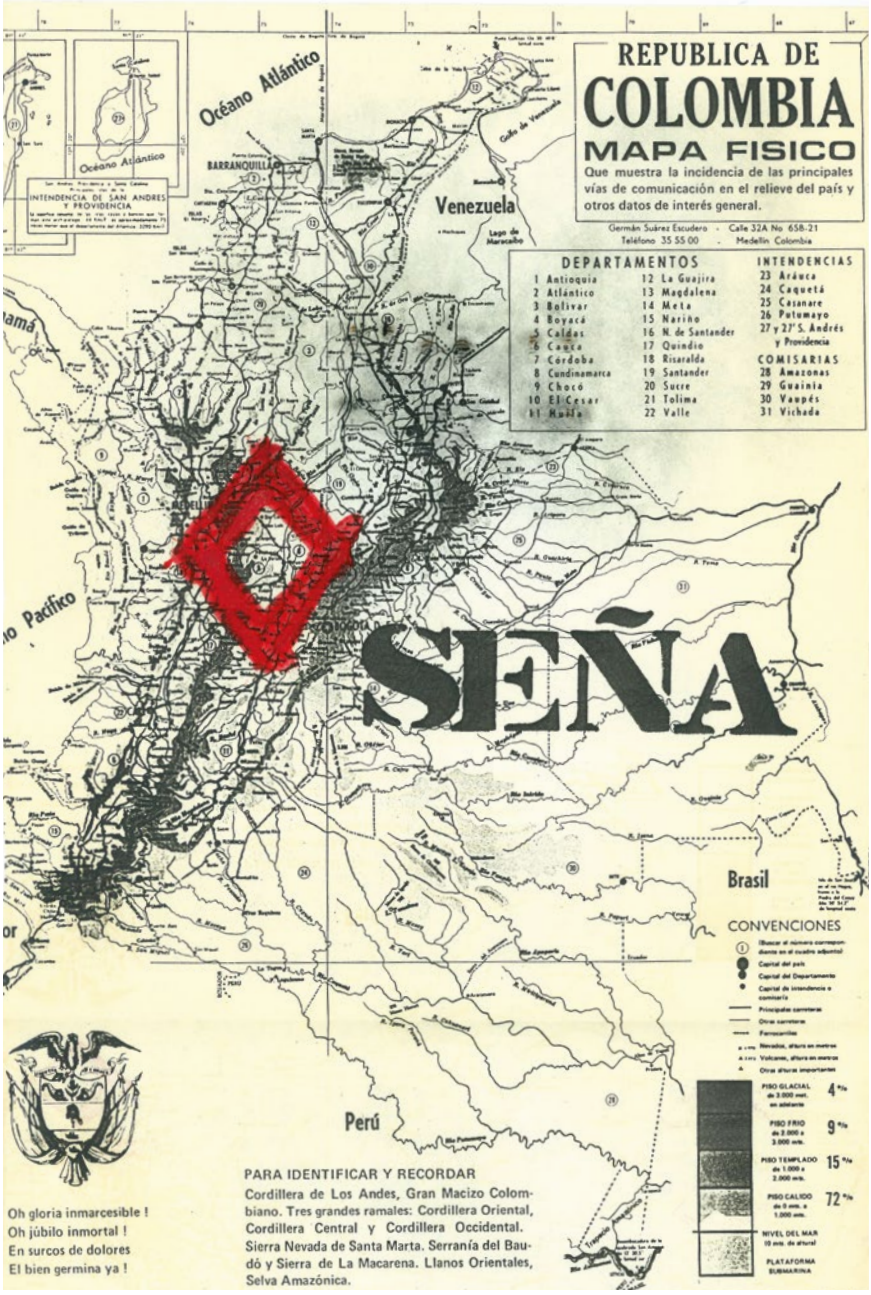
aquí marín

América en Papel y *Sobretodo*

Después de la edición del sexto número de la revista, en el mes de abril se repartieron las carpetas de la convocatoria de arte correo América en Papel, lanzada por Echeverry en noviembre del año anterior. Los artistas participantes debían enviar cincuenta copias Xerox de su obra, por su colaboración cada uno recibiría un envío con las obras de los demás participantes. De esta manera, la revista seguía operando como una plataforma de gestión para impulsar actividades relacionadas con esta práctica. América en Papel reunió trabajos de veintitrés artistas de nueve países y contó con un tiraje de cincuenta ejemplares. Echeverry respetó el espíritu democrático de la práctica, incluyendo todos los trabajos recibidos sin hacer distinción de su calidad estética. De Colombia participaron Beatriz Jaramillo, Gustavo Mesa, Argemiro Vélez, Tulio Restrepo, Julián Posada, Adolfo Bernal, Guillermo Cuartas, Ángela M. Restrepo, Luz Elena Castro, María Teresa Cano y Carlos Echeverry. La lista de colaboradores locales demuestra que eran sus amigos más cercanos los que participaban en los proyectos. Argemiro Vélez y Beatriz Jaramillo, eran quienes más activamente colaboraban con Echeverry, no solo en calidad de editor, en el caso de Vélez o directora de la revista, en el de Jaramillo, sino que también participaban enviando obras a convocatorias que se organizaban en otros lugares, como fue el caso de "Mostra de Arte Postal" convocada por A. de Araujo y apoyada por la Fundación Rio y el Centro Cultural Candido Mendes, que se llevó a cabo entre el 6 y el 26 de enero, en la Galería de Arte de este último, ubicada en el barrio Ipanema de Río de Janeiro. Mesa, Posada, Bernal, Cuartas, Restrepo, Cano participaron esporádicamente por invitación de Echeverry. La naturaleza de las convocatorias, las características y modalidades de los formatos facilitaron que la práctica del arte correo fuera accesible, en principio, para toda persona que aceptara la invitación a participar, superado este primer filtro, cualquiera que entrara en contacto con la red de arte correo se volvía parte de su entramado. Muchos de los participantes locales no participaban de la red —salvo por este tipo convocatorias— ni continuaron realizando arte correo de forma sistemática, el único que lo hizo fue Tulio Restrepo[56].

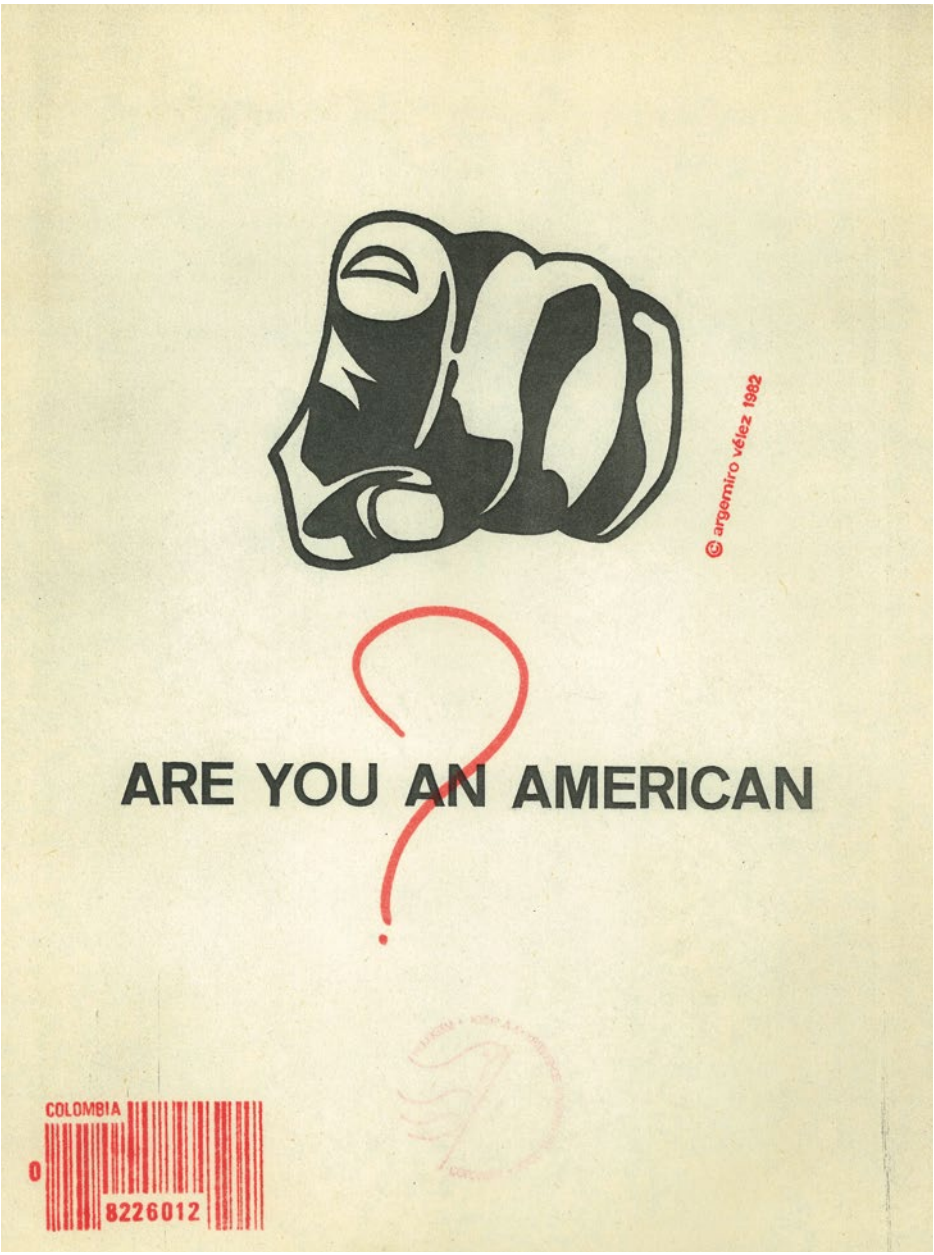
56 Para ampliar la actividad arte correísta emprendida por Restrepo, véase el libro *Tulio Restrepo. desplazamientos/secuencias/coordenadas* (2020) escrito por el investigador Jorge Lopera.

78. Imagen de la obra de Carlos Echeverry, incluida en América en Papel, 1982, 21,8 x 27,8 cm.



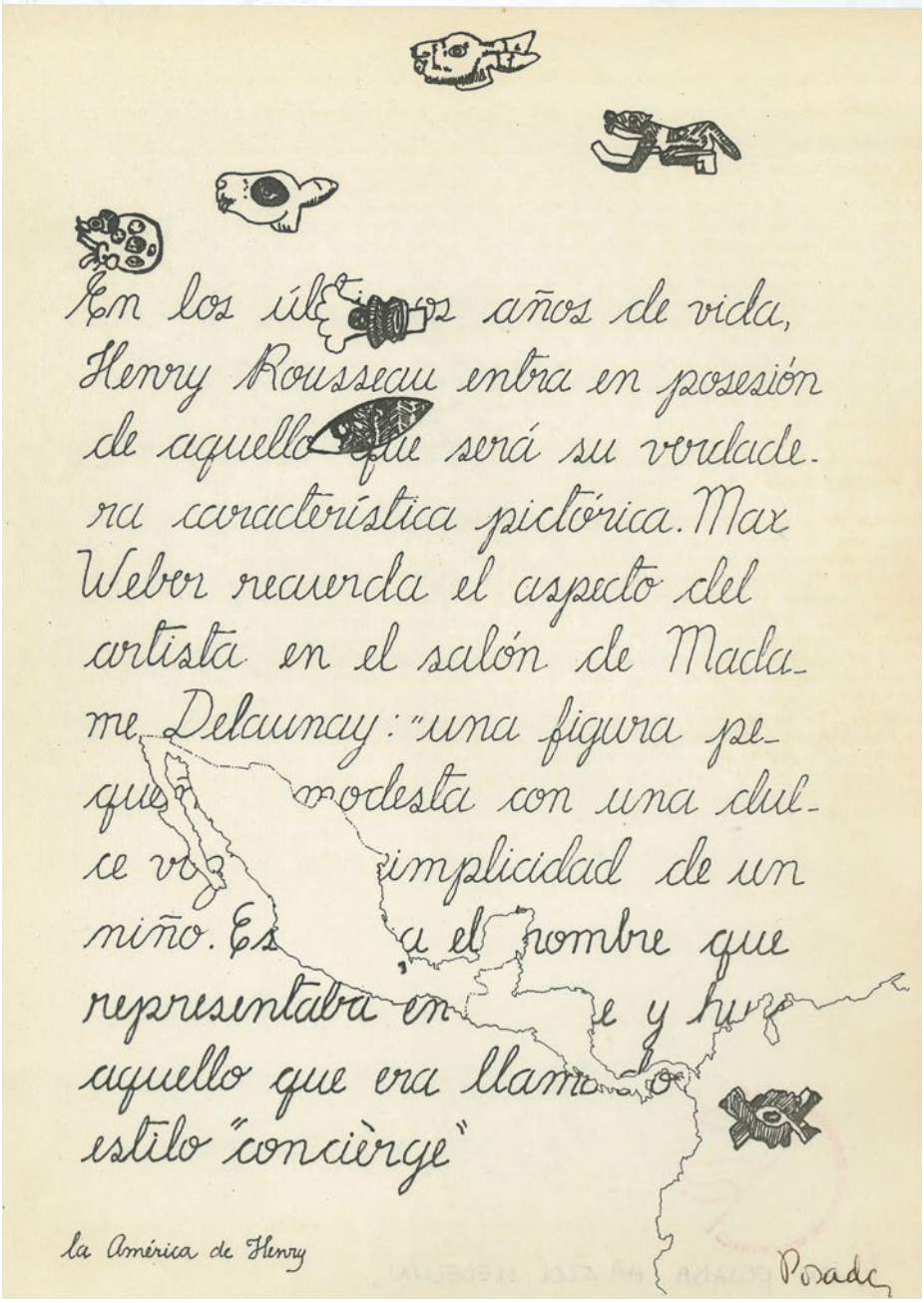
79. Imagen de la obra de Beatriz Jaramillo, incluida en América en Papel, 1982, 21,8 x 27,8 cm.

80. Imagen de la obra de Gustavo Mesa, incluida en América en Papel, 1982, 21,8 x 27,8 cm.

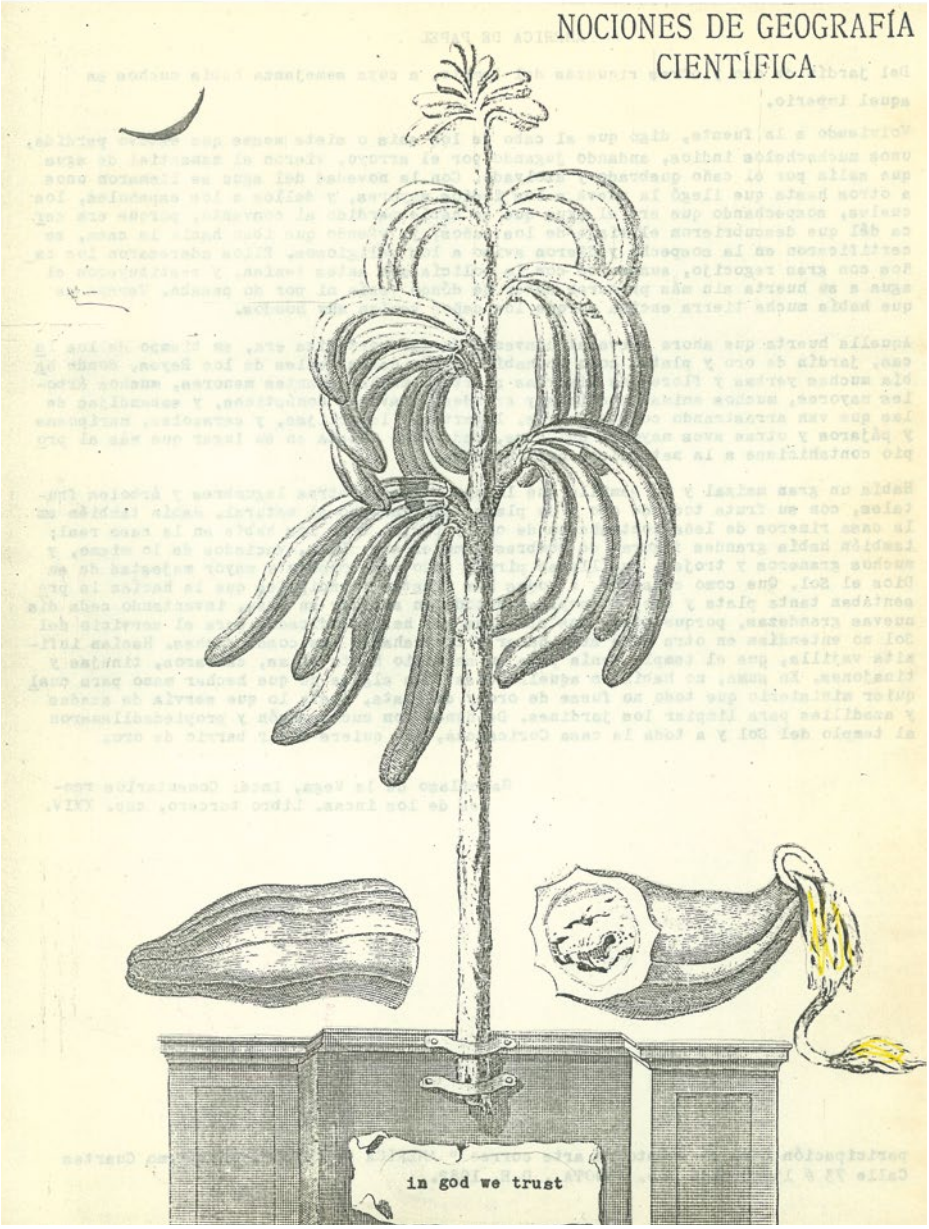


81. Imagen de la obra de Argemiro Vélez, incluida en América en Papel, 1982, 21,8 x 27,8 cm.

82. Imagen de la obra de Tulio Restrepo, incluida en América en Papel, 1982, 21,8 x 27,8 cm.



83. Imagen de la obra de Julián Posada, incluida en América en Papel, 1982, 21,8 x 27,8 cm.



84. Imagen de la obra de Guillermo Cuartas (anverso), incluida en América en Papel, 1982, 21,8 x 27,8 cm.

AMERICA DE PAPEL

Del jardín de oro y otras riquezas del templo, a cuya semejanza había muchos en aquel imperio.

Volviendo a la fuente, digo que al cabo de los seis o siete meses que estuvo perdida, unos muchachelos indios, andando jugando por el arroyo, vieron el manantial de agua que salía por el caño quebrado y azolvado. Con la novedad del agua se llamaron unos a otros hasta que llegó la nueva a los indios mayores, y dellos a los españoles, los cuales, sospechando que era el agua que se había perdido al convento, porque era cerca dél que descubrieron el viaje de los caños, y, viendo que iban hacia la casa, se certificaron en la sospecha y dieron aviso a los religiosos. Ellos aderezaron los caños con gran regocijo, aunque no con la policía que antes tenían, y restituyeron el agua a su huerta sin más procurar saber de dónde venía ni por do pasaba. Verdad es que había mucha tierra encima porque los caños venían muy hondos.

Aquella huerta que ahora sirve al convento de dar hortaliza era, en tiempo de los Incas, jardín de oro y plata, como lo había en las casas reales de los Reyes, donde había muchas yerbas y flores de diversas suertes, muchas plantas menores, muchos árboles mayores, muchos animales chicos y grandes, bravos y domésticos, y sabandijas de las que van arrastrando como culebras, lagartos y lagartijas, y caracoles, mariposas y pájaros y otras aves mayores del aire, cada cosa puesta en su lugar que más al propio contahiciese a la naturaleza que remedaba.

Había un gran maizal y la semilla que llaman quinua y otras legumbres y árboles frutales, con su fruta toda de oro y de plata, contrahecho al natural. Había también en la casa rimeros de leña contrahecha de oro y plata, como los había en la casa real; también había grandes figuras de hombres y mujeres y niños, vaciados de lo mismo, y muchos graneros y trojes, que llaman pirua, todo para ornato y mayor majestad de su Dios el Sol. Que como cada año, a todas las fiestas principales que le hacían le presentaban tanta plata y oro, lo empleaban todo en adornar su casa, inventando cada día nuevas grandezas, porque todos los plateros que había dedicados para el servicio del Sol no entendían en otra cosa sino hacer y contrahacer las cosas dichas. Hacían infinita vajilla, que el templo tenía para su servicio hasta ollas, cántaros, tinajas y tinajones. En suma, no había en aquella casa cosa alguna de que hechar mano para cualquier ministerio que todo no fuese de oro y de plata, hasta lo que servía de azadas y azadillas para limpiar los jardines. De donde con mucha razón y propiedadllamaron al templo del Sol y a toda la casa Coricancha, que quiere decir barrio de oro.

Garcilaso de la Vega, Inca: Comentarios reales de los incas. Libro tercero, cap. XXIV.

paricipación para el evento de arte correo " AMERICA EN PAPEL". Guillermo Cuartas Calle 73 # 15-40 apto 306. BOGOTA . D.E. 1982.

85. Imagen de la obra de Guillermo Cuartas (reverso), incluida en América en Papel, 1982, 21,8 x 27,8 cm.

86. Imagen de la obra de Adolfo Bernal, incluida en América en Papel, 1982, 21,8 x 27,8 cm.

87. Imagen de la obra de María Teresa Cano, incluida en América en Papel, 1982, 21,8 x 27,8 cm.

88. Imagen de la obra de Luz Elena Castro, incluida en América en Papel, 1982, 21,8 x 27,8 cm.

89. Imagen de la obra de Ángela Restrepo, incluida en América en Papel, 1982, 21,8 x 27,8 cm.

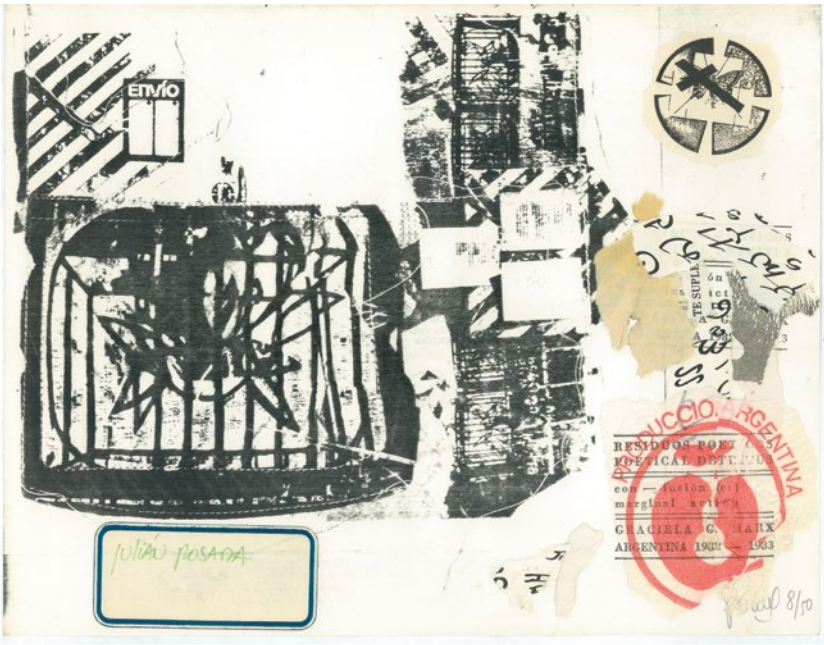
Los artistas internacionales, todos latinoamericanos, que participaron de la convocatoria fueron: la argentina Graciela Gutiérrez Marx, el artista de origen alemán que desarrolló su carrera en Brasil Leonhard Frank Duch y los brasileños A. de Araujo y Paulo Bruscky, el chileno Eugenio Dittborn, los mexicanos L. Arteaga y César Espinosa, el panameño Manuel Montilla, el dominicano Geo Ripley, los uruguayos Fidel Slavo y Carlos Barea y el venezolano Carlos Zerpa. En los participantes encontramos nombres importantes dentro de los circuitos arte correístas, como Gutiérrez Marx, reconocida pionera del arte experimental en su país, que desde 1975 integró los circuitos internacionales de arte correo; a través de su amistad con Edgardo Vigo, quien junto con el Horacio Zabala —artista participante en IV Bienal de Medellín—, la invitaron a participar en "Última exposición internacional de arte correo '75", que fue

> la primera exposición de arte por correo en Argentina. En esta exposición, Gutiérrez Marx presentó sobres de grabado en madera con su cara impresa en ellos y obras de arte con sello de goma cuyo tono anticipaba la desaparición de miles de personas (incluido el hijo de Vigo, Abel Luis Vigo) a partir de 1976 con el golpe militar de derecha. (Guerrero, 2017)

La artista realizó obra conjunta con Edgardo Vigo, bajo la firma G. E. Marxvigo, desde 1977 hasta 1983. Otros nombres sobresalientes son Leonhard Frank Duch, A. de Araujo y Paulo Bruscky, todos participaron activamente en las redes de arte correo desde mediados de los años setenta; especialmente Bruscky, quien fue promotor del arte postal en Brasil y junto con Ypiranga Filho, organizaron la "1.ª Exposición Internacional de Arte Correo" en Brasil en 1975. Este artista hoy tiene uno de los mayores archivos de arte postal del mundo. Es también el caso de los mexicanos Luis Arteaga y César Espinosa, reconocidos arte correístas en su país. Espinosa fue especialmente activo, junto con Araceli Zúñiga, organizaron la Bienal Internacional de Poesía Visual/ Experimental, de la que lograron realizar diez ediciones, entre 1985

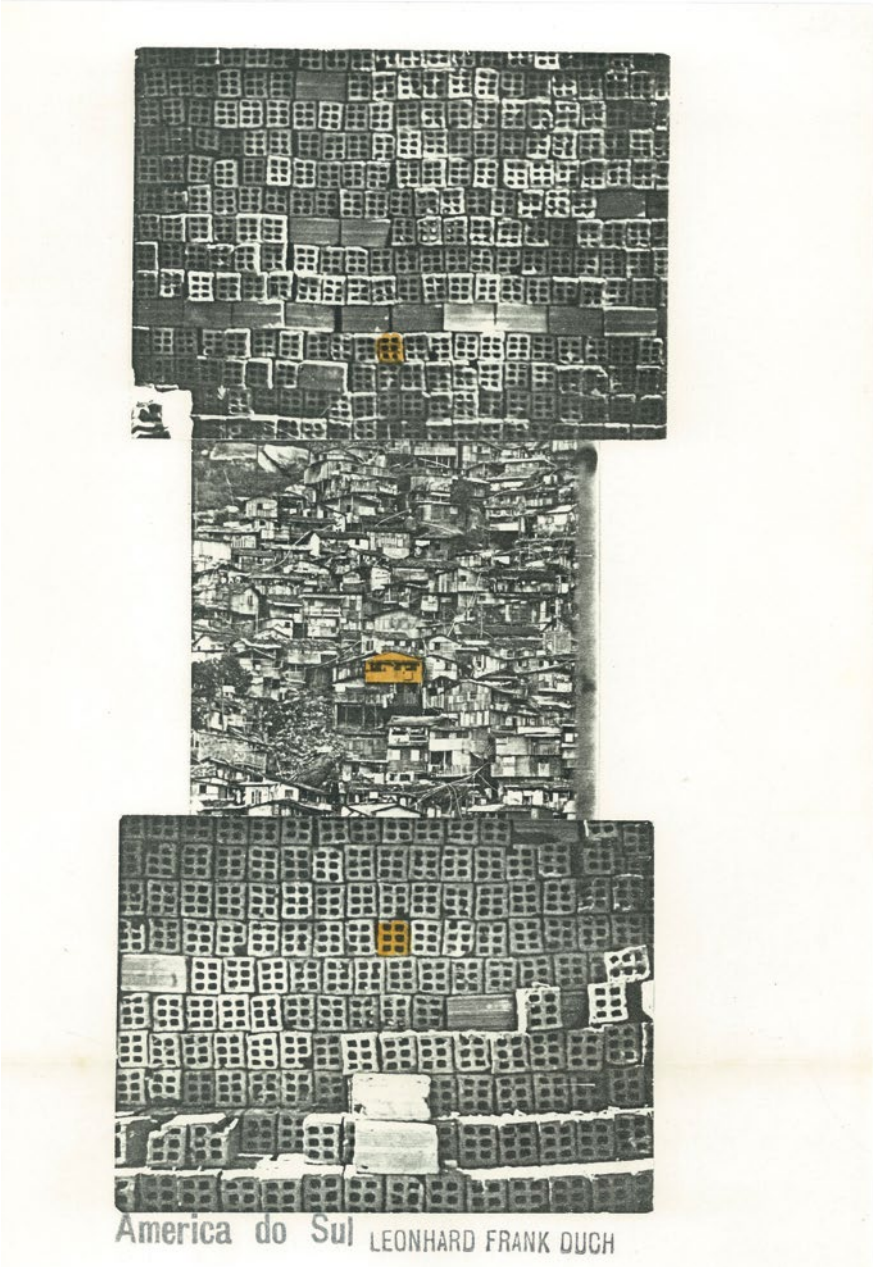
y 2009[57]. Por su parte, Eugenio Dittborn, como se mencionó, es mundialmente conocido por sus *Pinturas aeropostales* que ampliaron los formatos usualmente usados en el arte correo.

Los demás artistas incluidos en la carpeta, como Manuel Montilla, quien participó en la IV Bienal, Geo Ripley, Fidel Sclavo, Carlos Barea —de quien se incluyó una obra en el tercer número de *Sobre Arte* y era integrante de Octaedro, colectivo que participó en la IV Bienal— y Carlos Zerpa —quien participó en la IV Bienal y el Coloquio— colaboraron esporádicamente de la red de arte correo. Las obras recibidas tienen un carácter crítico, esta convocatoria revela el espíritu de la red de arte correo en Latinoamérica, que estuvo marcado por una tendencia contestataria, en la que muchos de los artistas participantes señalan situaciones problemáticas en sus respectivos países.



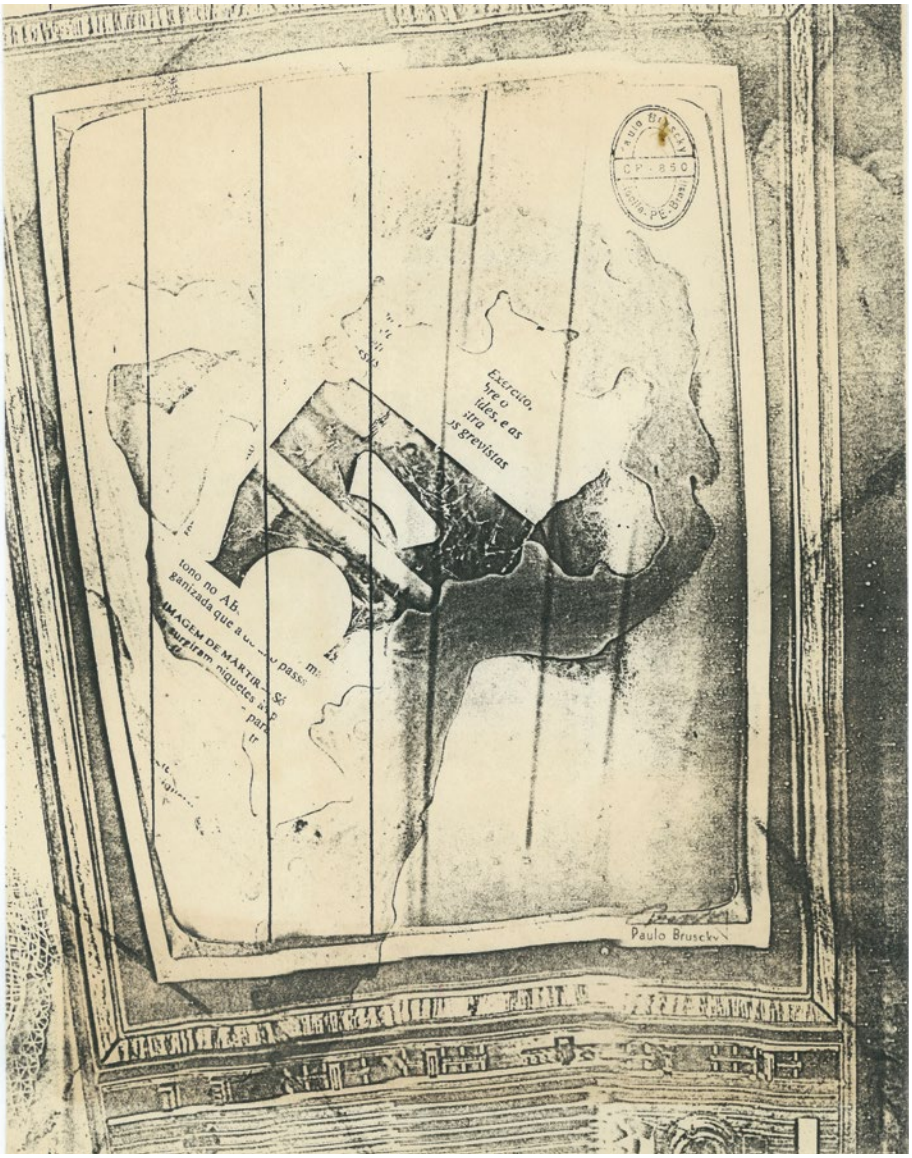
90. Imagen de la obra de Graciela Gutiérrez Marx, incluida en América en Papel, 1982, 21,8 x 27,8 cm.

57 De estas bienales existe una compilación que las documenta, véase *La mirada transgresora: bienales internacionales de poesía visual/experimental, 1985-2009* (2009) de Araceli Zúñiga y César Espinosa.

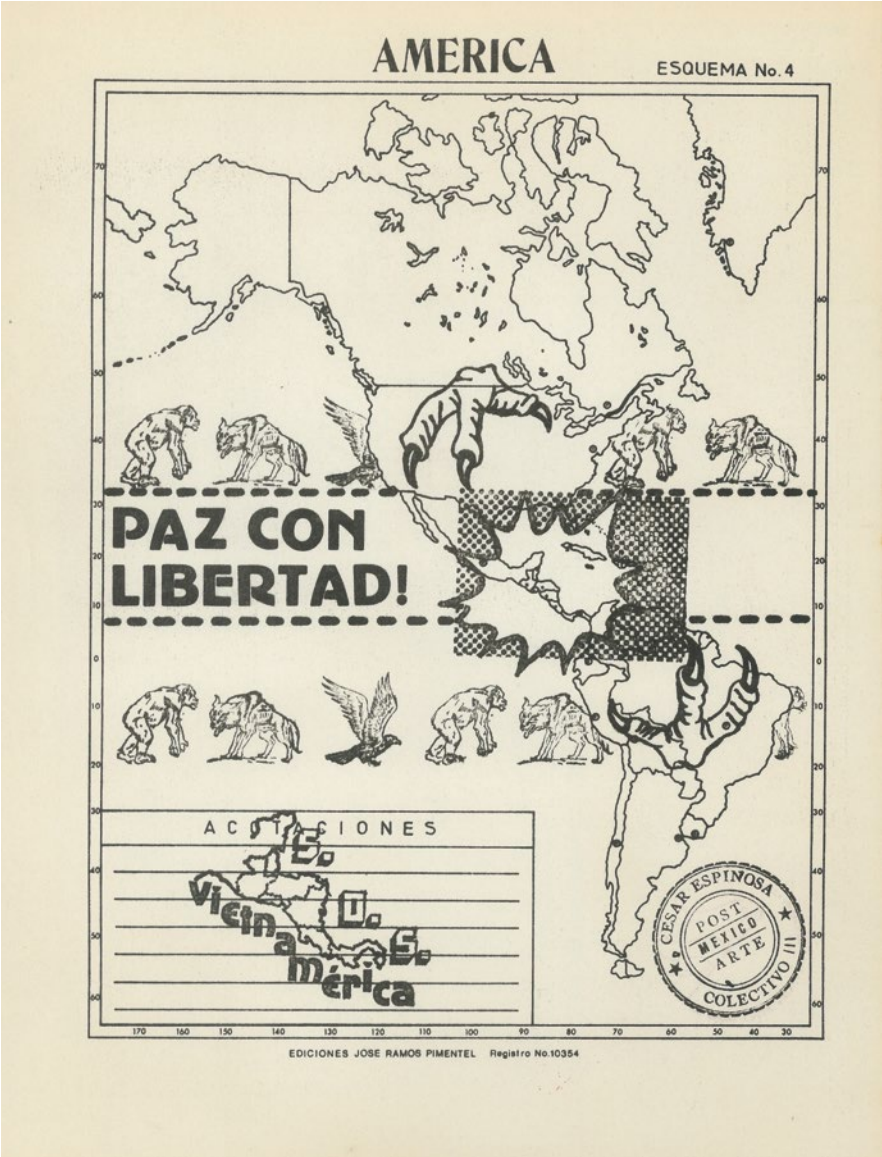


91. Imagen de la obra de Leonhard Frank Duch, incluida en América en Papel, 1982, 21 x 29,8 cm.

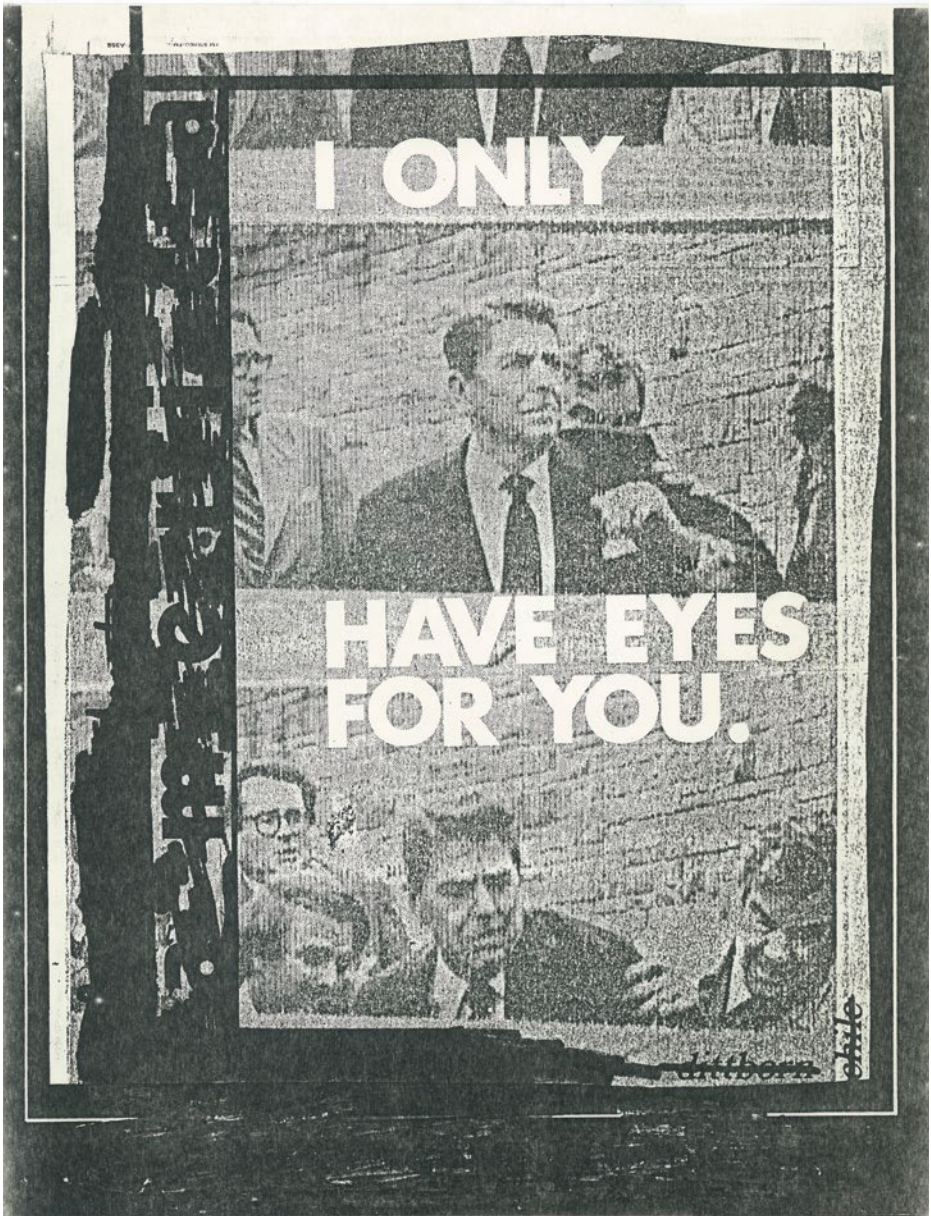
92. Imagen de la obra de A. de Araujo, incluida en América en Papel, 1982, 21,6 x 20,7 cm.



93. Imagen de la obra de Paulo Bruscky, incluida en América en Papel, 1982, 21,8 x 27,8 cm.

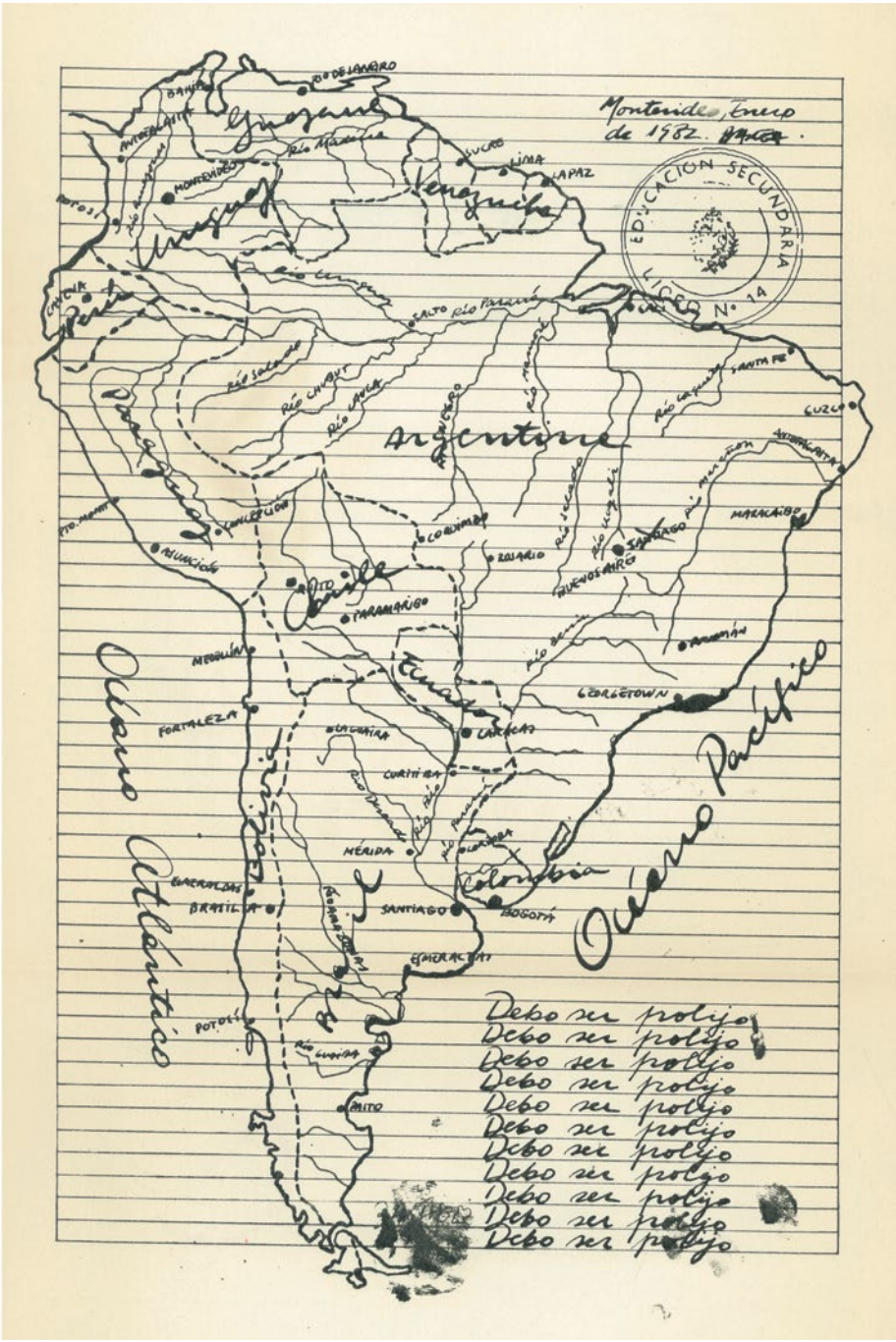


94. Imagen de la obra de César Espinosa, incluida en América en Papel, 1982, 21,8 x 27,8 cm.



95. Imagen de la obra de Eugenio Dittborn, incluida en América en Papel, 1982, 21,8 x 27,8 cm.

96. Imagen de la obra de L. Arteaga, incluida en América en Papel, 1982, 21,8 x 27,8 cm.



97. Imagen de la obra de Carlos Barea, incluida en América en Papel, 1982, 21,8 x 27,8 cm.

CADENA MILAGROSA

MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE CARACAS

PERSONA: -- JULIAN POSADA

ESTA ES LA CADENA DE LOS MILAGROS DE CARLOS ZERPA Y SU SANGRE CRISTALIZADA Y USTED DESPUES DE LEERLA NO PODRA VER LA VIDA DE LA MISMA MANERA...
USTED HA SIDO ELEGIDA PARA TENER ESTA CADENA DE LOS MILAGROS Y TENDRA QUE HACERLE SIETE (7) FOTOCOPIAS Y ENVIARSELAS A SIETE (7) PERSONAS DIFERENTES EN UN PLAZO DE SIETE (7) DIAS A PARTIR DE LA FECHA EN LA CUAL LA LEYO...RECIBIENDO LA AYUDA Y EL FAVOR DANDOSELE EL MILAGRO QUE SE HA SOLICITADO CON MUCHA FE.
SEÑOR DAME SUERTE Y CONCEDEME EL FAVOR QUE TE PIDO AL TERMINAR EL PLAZO DE LOS SIETE (7) DIAS (SEGUIDAMENTE SE PIDE EL FAVOR O LA AYUDA REQUERIDA CON MUCHA FE) GRACIAS Y AMEN.
OJO: CONSERVE ESTA HOJA IMPRESA DENTRO DE SU CARTERA O PEGUELA DETRAS DE LA PUERTA DE SU CASA COMO AMULETO PARA LA BUENA SUERTE Y COMO CURA DE SALUD.

LA SEÑORA MARIA DE PEREZ RECIBIO LA CADENA MILAGROSA E HIZO LAS FOTOCOPIAS...Y A LOS CUATRO DIAS DE HABERSELE CUMPLIDO EL PLAZO DE LOS SIETE DIAS SE LE CUMPLIO EL FAVOR QUE PIDIO...Y FUE EL REGRESO A CASA DE SU MARIDO QUE HACIA UN AÑO QUE VIVIA CON LA OTRA.

LA JOVEN AMPARO ORTEGA RECIBIO CON BURLAS LA CADENA LUEGO LA BOTO EN LA BASURA...Y A LOS SIETE DIAS DE HABERLA LEIDO SE FUE EN VOMITOS DE SANGRE QUE LA LLEVARON A LA MUERTE POR SER UNA MUJER INCREDULA Y PORQUE CON LOS SANTOS NO SE JUEGA. (AMEN Y ASI SEA)

LA SEÑORA JULIA DE LOPEZ RECIBIO LA CADENA Y COMENZO A HACER LAS SIETE FOTOCOPIAS PERO NO LAS ENVIO Y A LOS SIETE DIAS DE HABERSELE CUMPLIDO EL PLAZO SE LE MURIO LA HIJA MENOR... Y ELLA MISMA DESDE ENTONCES SUFRE DE VENAS VARICOSAS CON UN DOLOR INSOPORTABLE.

EL JOVEN VICTOR CADETT RECIBIO CON ALEGRIA LA CADENA MILAGROSA E HIZO LAS SIETE FOTOCOPIAS ENVIANDOLAS CON RAPIDEZ...Y A LOS SIETE DIAS LOGRO POR SU FE LO QUE QUERIA...PUES VIO BAILAR DELANTE DE EL A LA MUJER QUE AMA PERO TOTALMENTE DESNUDA COMO VINO AL MUNDO.

ESTA CADENA MILAGROSA HA SIDO ORGANIZADA POR EL CLUB DE FANATICAS DE CARLOS ZERPA SEC. VENEZUELA AFILIADOS AL CARLOS ZERPA INTERNATIONAL FANS CLUB (N.Y.)

TIENE COMO OBJETIVO DARLE LA VUELTA AL MUNDO Y HACER CRECER EL NUMERO DE DEVOTOS

CUIDADO...COMO ES CAUSA TUYA EL ROMPIMIENTO DE ESTA CADENA MILAGROSA... QUIEN LA DETENGA SEA ANATEMA.

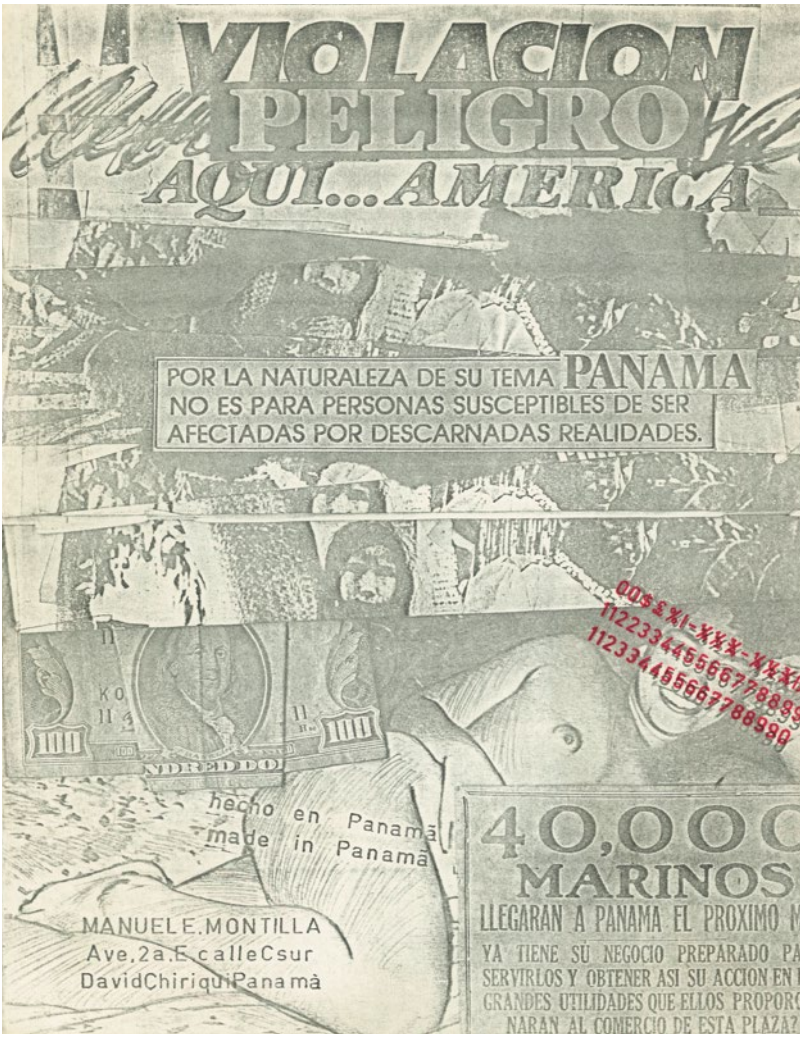
LO QUE ES MILAGROSO EL HOMBRE NO PODRA DETENERLO EN LA TIERRA PORQUE ES SANTO. (G. POSADA) TENGA MUCHA FE...MUCHA FE.

GRACIAS AL carlos zerpa POR FAVOR CONCEDIDO. Maritza

GRACIAS A carlos zerpa, POR FAVOR CONCEDIDO A. de M.

GRACIAL AL carlos zerpa POR FAVOR CONCEDIDO M.N.D.

98. Imagen de la obra de Carlos Zerpa, incluida en América en Papel, 1982, 21,8 x 27,8 cm .



» 99. Imagen de la obra de Manuel Montilla, incluida en América en Papel, 1982, 21,8 x 27,8 cm.

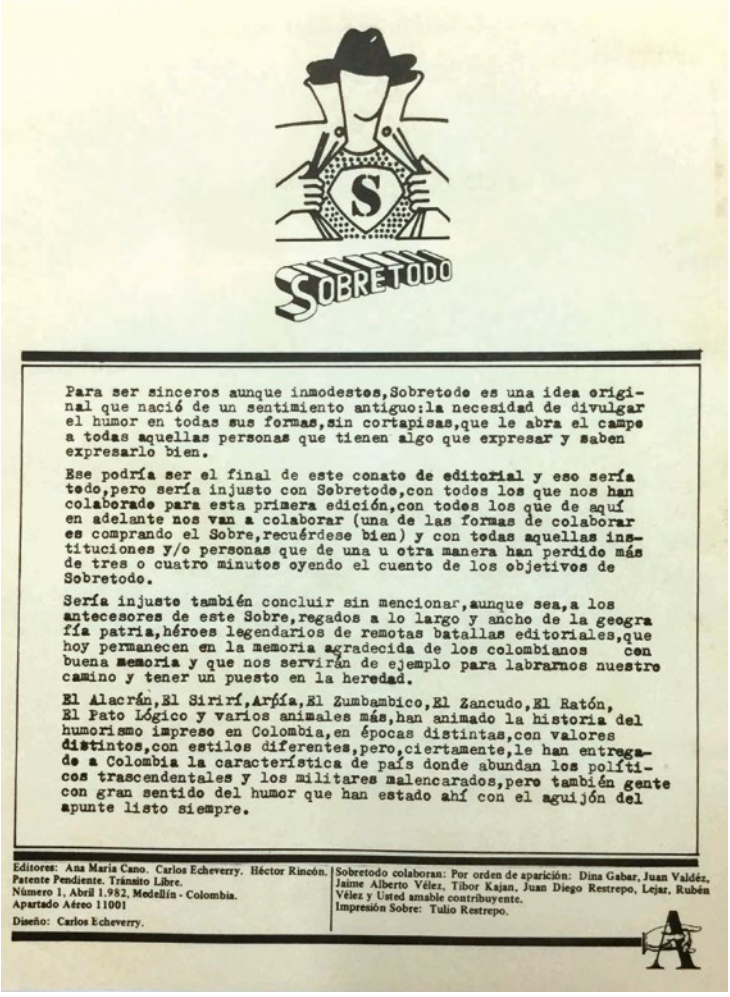
Esta convocatoria muestra cómo crecía la red de contactos que estaba haciendo Echeverry, que se potenciaría en un evento que se empezaba a planear, se trataba de una exposición sobre arte postal en la ciudad. Paralelo a estas actividades, Echeverry continuaba con la producción de la séptima edición de la revista, que sería la última que realizaría de *Sobre Arte*, aunque en realidad no fue su última publicación. Junto con Ana María Cano y

Héctor Rincón estaba trabajando en un nuevo proyecto editorial llamado *Sobretodo*, que se lanzó en el mes de abril y del que se realizaron cuatro números. Esta publicación conservó el mismo formato de *Sobre Arte*, un sobre de manila serigrafiado con el contenido en hojas sueltas, pero como su nombre lo indica ya no era exclusivamente sobre arte sino, sobre todo, es decir, literatura, poesía, caricatura y humor con un fuerte sentido crítico.

En su primera editorial se lee: "*Sobretodo* es una idea original que nació de un sentimiento antiguo: la necesidad de divulgar el humor en todas sus formas, sin cortapisas, que le abra el campo a todas aquellas personas que tienen algo que expresar y saben expresarlo bien" (*Sobretodo*, abril de 1982). Esta publicación era más cercana a una de humor gráfico, en la que este era una estrategia para señalar problemas sensibles a la opinión pública o hacer comentarios críticos con inteligencia acerca de situaciones cotidianas como la política, los deportes o temas banales de la vida nacional. De hecho, la revista se dice deudora de "El Alacrán, El Sirirí, Arpía, El Zumbambico, El Zancudo, El Ratón, El Pato Lógico y varios animales más, [que] han animado la historia del humorismo impreso en Colombia [...]" (*Sobretodo*, abril de 1982). Se refieren a periodistas y caricaturistas que libraron batallas editoriales a través del humor, por ejemplo, el periodista y humorista político Ricardo Arbeláez Posada, quien desde 1972 empezó en la revista *Cromos* sus "Entrevistas insolentes" por las que pasaron políticos, artistas, amigos, reinas, familiares y personajes de la vida nacional y, además, una sección llamada "El Alacrán" (1973) que se publicó en la misma revista durante un año largo cada ocho días, y en la que hacía críticas y burlas con fotomontajes y caricaturas, los conservadores fueron los más atacados, pues Arbeláez era de tendencia liberal[58]. Otro ejemplo fue *El Zancudo*, periódico liberal fundado y redactado por Alfredo Greñas, el 22 de marzo de 1890. *El Zancudo* utilizó la caricatura, la ironía y la sátira para criticar la fauna política que Greñas identificó y caracterizó a través del zoomorfismo, las "caricaturas publicadas en este periódico tenían como temas la libertad de imprenta, el sufragio, la emisión de moneda y la corrupción del gobierno" (Pérez, 2014, p. 33).

58 Véase *La insolencia del Alacrán* (2017) de Felipe Salazar Arbeláez.

≈ 100. Imagen de la primera edición de *Sobretodo*. Sobre de manila serigrafiado de 1982, 22,5 x 29 cm (sobre). Imagen cortesía de Julián Posada.



SOBRETODO

Para ser sinceros aunque inmodestos, Sobretodo es una idea original que nació de un sentimiento antiguo: la necesidad de divulgar el humor en todas sus formas, sin cortapisas, que le abra el campo a todas aquellas personas que tienen algo que expresar y saben expresarlo bien.

Ese podría ser el final de este conato de editorial y eso sería todo, pero sería injusto con Sobretodo, con todos los que nos han colaborado para esta primera edición, con todos los que de aquí en adelante nos van a colaborar (una de las formas de colaborar es comprando el Sobre, recuérdese bien) y con todas aquellas instituciones y/o personas que de una u otra manera han perdido más de tres o cuatro minutos oyendo el cuento de los objetivos de Sobretodo.

Sería injusto también concluir sin mencionar, aunque sea, a los antecesores de este Sobre, regados a lo largo y ancho de la geografía patria, héroes legendarios de remotas batallas editoriales, que hoy permanecen en la memoria agradecida de los colombianos con buena memoria y que nos servirán de ejemplo para labrarnos nuestro camino y tener un puesto en la heredad.

El Alacrán, El Sirirí, Arpía, El Zumbambico, El Zancudo, El Ratón, El Pato Lógico y varios animales más, han animado la historia del humorismo impreso en Colombia, en épocas distintas, con valores distintos, con estilos diferentes, pero, ciertamente, le han entregado a Colombia la característica de país donde abundan los políticos trascendentales y los militares malencarados, pero también gente con gran sentido del humor que han estado ahí con el aguijón del apunte listo siempre.

Editores: Ana María Cano. Carlos Echeverry. Héctor Rincón.
Patente Pendiente. Tránsito Libre.
Número 1, Abril 1.982, Medellín - Colombia.
Apartado Aéreo 11001

Diseño: Carlos Echeverry.

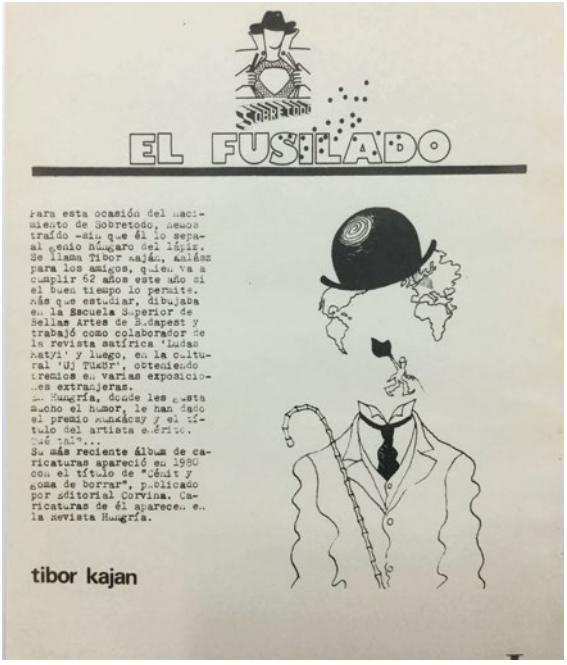
Sobretodo colaboran: Por orden de aparición: Dina Gabar, Juan Valdéz, Jaime Alberto Vélez, Tibor Kajan, Juan Diego Restrepo, Lejar, Rubén Vélez y Usted amable contribuyente.
Impresión Sobre: Tulio Restrepo.

» 101. Imagen de la primera edición de *Sobretodo*. Página editorial. Abril de 1982, 21,8 x 27,8 cm (hoja). Imagen cortesía de Julián Posada.

Sobretodo reivindicaba el espíritu crítico y el humor inteligente de una tradición periodística liberal en Colombia. La revista incluyó caricaturas, breves textos literarios o piezas humorísticas que ellos mismos diseñaban como la que estaba en el primer número: un afiche con una peinilla pegada que decía: "lo único que detiene la caída del cabello es la baldosa" u otro incluido en el número cuatro, que tenía pegado un botón acompañado de la frase: "en *Sobretodo* no damos puntada sin dedal, para la muestra un botón". En las revistas tres y cuatro se incluyó una sección

de clasificados inventados por los editores que emulaba los clasificados de los periódicos, en los que se incluían solicitudes tan variopintas como las siguientes: “Se recibe tierra, Marte, Mercurio o Júpiter. Escribir a la Nasa” o “Necesitamos banco para autopréstamos. Se ofrecen cédulas de personas muertas. Buscar a Jaime Mosquera Castro”. Algunos de los clasificados apelaban a un humor que se resolvía en lo absurdo de la situación, otros por el contrario apelaban a temas de la realidad política del país, el último se refiere a delitos financieros en los que Mosquera estuvo involucrado, que llevaron al colapso del Banco del Estado del que era dueño.

» 102. Afiche intervenido con peinilla y algunas páginas interiores de *Sobretodo*, 1, 2, 1982, 33 x 47 cm (afiche) y 21,8 x 27,8 cm (hojas, cada una). Imágenes cortesía de Julián Posada.



SOBRE TODO

EL FUSILADO

Para esta ocasión del lanzamiento de Sobretodo, hemos traído -sin que él lo sepa- al genio húngaro del lápiz. Se llama Tibor Kaján, Kalász para los amigos, quien va a cumplir 62 años este año si el buen tiempo lo permite. Más que estudiar, dibujaba en la Escuela Superior de Bellas Artes de Budapest y trabajó como colaborador de la revista satírica 'Ludas Matyi' y luego, en la cultural 'Uj Tükör', obteniendo premios en varias exposiciones extranjeras.
En Hungría, donde les gusta mucho el humor, le han dado el premio Munkácsy y el título del artista emérito. Qué tal?...
Su más reciente álbum de caricaturas apareció en 1980 con el título de "Cénit y goma de borrar", publicado por Editorial Corvina. Caricaturas de él aparecen en la revista Hungría.

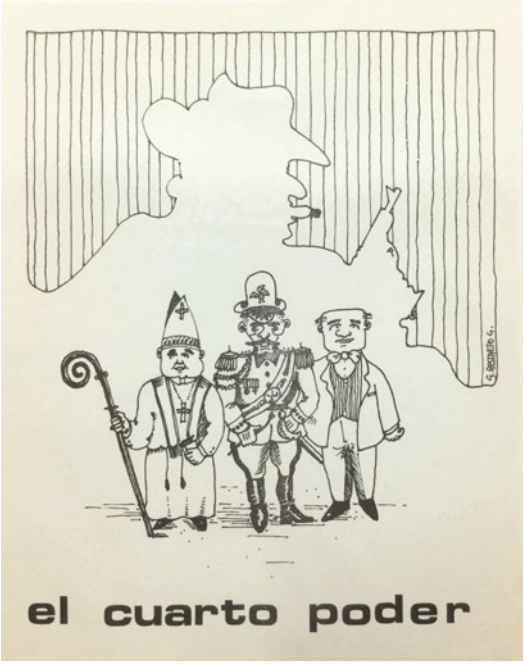
tibor kajan

El Mes de Mayo

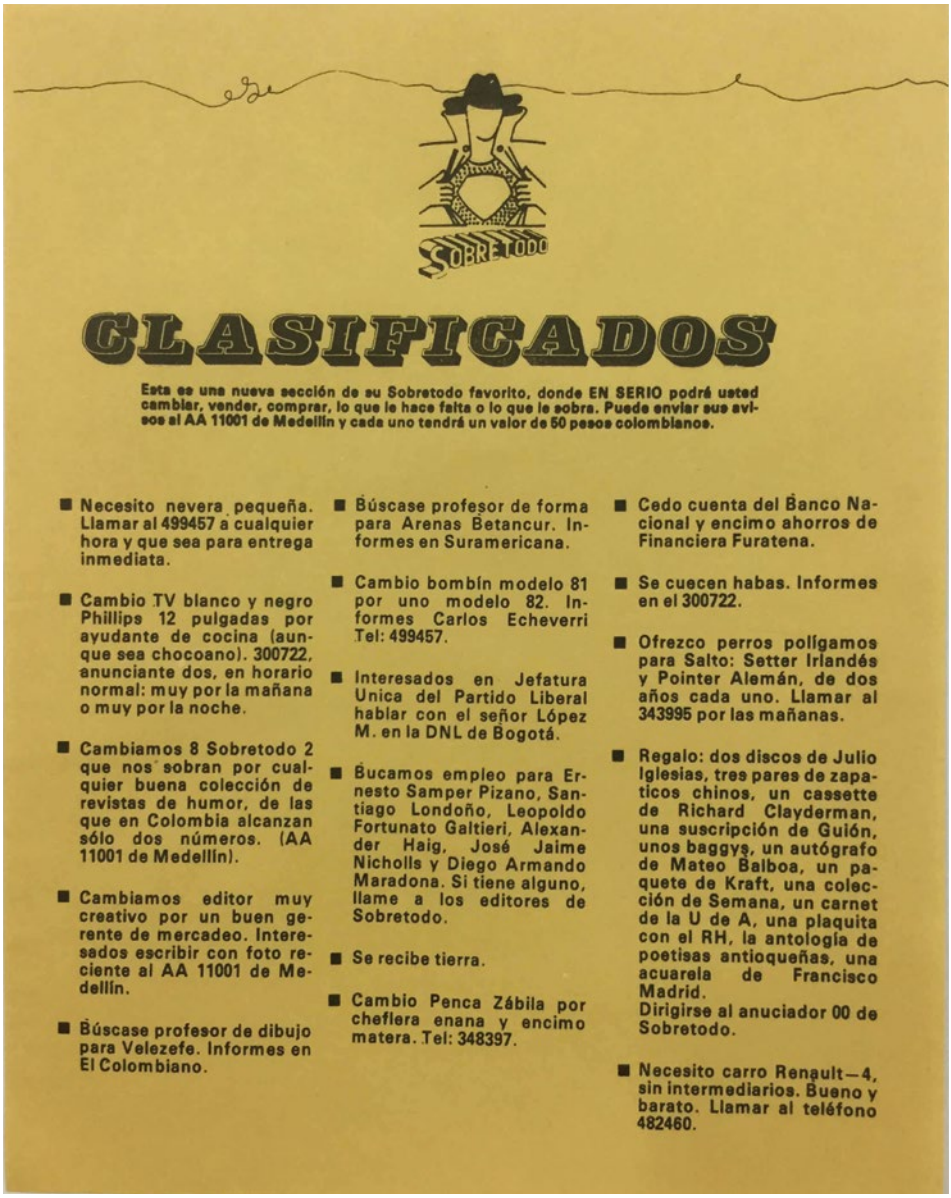
busco

PAÍS PARA COMISIÓN DE PAZ VACANTE

SOBRE TODO



102.1. Páginas interiores de *Sobretodo*, 1 y 2, 1982, 33 x 47 cm (afiche) y 21,8 x 27,8 cm (hojas, cada una). Imágenes cortesía de Julián Posada.



SOBRETODO

CLASIFICADOS

Esta es una nueva sección de su Sobretodo favorito, donde EN SERIO podrá usted cambiar, vender, comprar, lo que le hace falta o lo que le sobra. Puede enviar sus avisos al AA 11001 de Medellín y cada uno tendrá un valor de 50 pesos colombianos.

- Necesito nevera pequeña. Llamar al 499457 a cualquier hora y que sea para entrega inmediata.
- Cambio TV blanco y negro Phillips 12 pulgadas por ayudante de cocina (aunque sea chocoano). 300722, anunciante dos, en horario normal: muy por la mañana o muy por la noche.
- Cambiamos 8 Sobretodo 2 que nos sobran por cualquier buena colección de revistas de humor, de las que en Colombia alcanzan sólo dos números. (AA 11001 de Medellín).
- Cambiamos editor muy creativo por un buen gerente de mercadeo. Interesados escribir con foto reciente al AA 11001 de Medellín.
- Búscase profesor de dibujo para Velezefe. Informes en El Colombiano.
- Búscase profesor de forma para Arenas Betancur. Informes en Suramericana.
- Cambio bombín modelo 81 por uno modelo 82. Informes Carlos Echeverri Tel: 499457.
- Interesados en Jefatura Unica del Partido Liberal hablar con el señor López M. en la DNL de Bogotá.
- Bucamos empleo para Ernesto Samper Pizano, Santiago Londoño, Leopoldo Fortunato Galtieri, Alexander Haig, José Jaime Nicholls y Diego Armando Maradona. Si tiene alguno, llame a los editores de Sobretodo.
- Se recibe tierra.
- Cambio Penca Zábila por cheflera enana y encimo matera. Tel: 348397.
- Cedo cuenta del Banco Nacional y encimo ahorros de Financiera Furatena.
- Se cuecen habas. Informes en el 300722.
- Ofrezco perros polígamos para Salto: Setter Irlandés y Pointer Alemán, de dos años cada uno. Llamar al 343995 por las mañanas.
- Regalo: dos discos de Julio Iglesias, tres pares de zapaticos chinos, un cassette de Richard Clayderman, una suscripción de Guión, unos baggys, un autógrafo de Mateo Balboa, un paquete de Kraft, una colección de Semana, un carnet de la U de A, una plaquita con el RH, la antología de poetisas antioqueñas, una acuarela de Francisco Madrid.
  Dirigirse al anuciador 00 de Sobretodo.
- Necesito carro Renault—4, sin intermediarios. Bueno y barato. Llamar al teléfono 482460.

≈ 102.2. Página de clasificados incluida en *Sobretodo* 3, 1982, 21,8 x 27,8 cm. Imagen cortesía de Julián Posada.

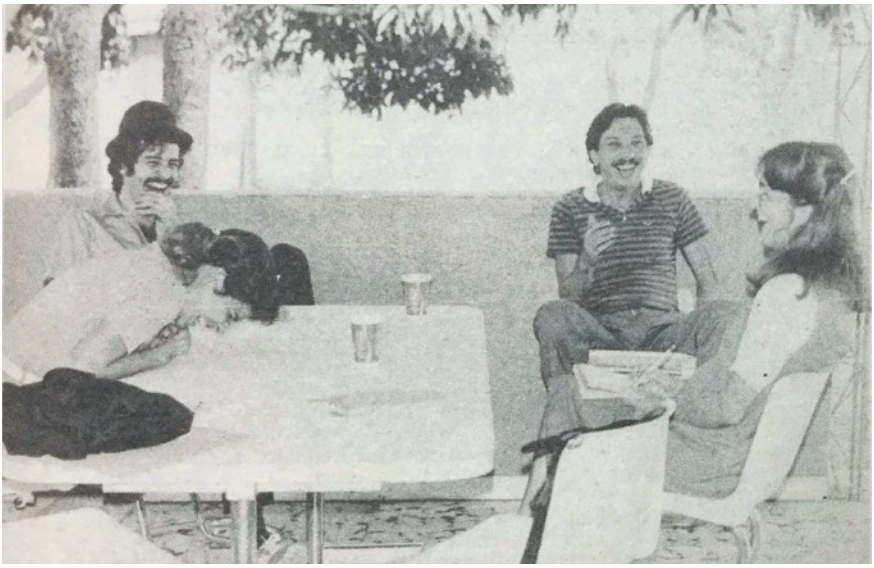
El encuentro de tres personalidades tan vivaces, Echeverry, Cano y Rincón, desencadenó un trabajo colectivo que se nutrió de los intereses y habilidades de cada uno, pero también de una voluntad de querer hacer cosas, así lo manifiestan en la edición número 3 de los meses junio y julio:

> ... los lectores se preguntarán qué hacemos Héctor Rincón, Carlos Echeverry y Ana María Cano "editores" de *Sobretodo*. Buena pregunta esa que nosotros también nos hacemos: bien ocupados que somos cada uno por su lado para meternos en este camello. Pero la verdad es que gozamos tanto haciéndolo que después se nos olvida que hay que pedir y pagar colaboraciones, pedir y pagar publicidad, imprimir y armar uno por uno de los sobres, después salir y repartir nosotros también cada uno de estos, que después algún desocupado irá a criticar [...] Pero la organización (Echeverry, Rincón y Cano Asociados) es perfecta: Carlos Echeverry además de ser el representante para Colombia del arte correo y ser estupendo en aquello del servicio a domicilio, diseña, que es lo segundo que más hace en la vida fuera de reírse; Héctor Rincón da el visto bueno a lo que hacemos o conseguimos y hace las pobres pero eficaces relaciones públicas de *Sobretodo* y a mí me tocan cartas como estas; Ana Cano, como me dicen, soy la que afano...

A través de las palabras de Cano vemos cómo funcionó esta fugaz publicación, el tono de la revista es bastante informal con un toque de irreverencia. En una reseña llamada "Todo sobre *Sobretodo*" publicada en *El Mundo Semanal* (7 de agosto de 1982), se informaba de la publicación de la que se decía que no era un periódico, ni una resma de papel, ni un arrume de hojas sueltas sino una publicación de humor y sorpresas, realizada de forma artesanal. La reseña mencionaba, además, que del primer número circularon 120 ejemplares, que para su tercera edición se hicieron 200 y que se proyectó como una publicación mensual —excepto durante el Mundial[59]— y que las personas que quisieran la revista debían pagar 100 pesos por ella, más el envío si la recibían fuera de Medellín.

59 Se refieren a la Copa Mundial de la FIFA de 1982, que se jugó en España desde el 13 de junio hasta el 11 de julio de 1982.

Sobretodo fue un ejercicio de autoedición que presagiaba el futuro profesional de sus tres editores, Cano y Rincón se convirtieron en destacados periodistas; unos años después, en agosto de 1992, lanzaron *La Hoja*, un periódico que propuso nuevos temas y visiones de la ciudad, planteando una agenda propia de Medellín a través de su historia, cultura, personajes y principalmente desde la gente común. *La Hoja* continuó con el espíritu de una tradición periodística liberal desde una perspectiva más estructurada de lo que tuvo *Sobretodo*; publicaron durante dieciséis años en Medellín y los últimos seis también en Bogotá. Como muchos proyectos editoriales con voluntad utópica, la revista cerró por su falta de viabilidad económica. En el caso de Echeverry, la puesta en marcha de otra revista muestra el interés del artista por el trabajo colaborativo y su fascinación por el mundo editorial, al que se dedicaría de forma profesional más adelante. Muchas de las apuestas, tanto editoriales como artísticas que emprendió el artista, fueron posibles por el encuentro afortunado con personas de ímpetu similar que nutrieron los procesos desde sus conocimientos e intereses, como fue el caso de *Sobretodo*.



» 103. De izquierda a derecha: Ana María Cano, Carlos Echeverry, Héctor Rincón, Adriana Mejía. Foto: Luz Elena Castro. Tomada de *El Mundo Semanal*, 7 de agosto de 1982.

La reproducción del Nuevo Mundo

Ronald Kay, el poeta, teórico y artista visual chileno, quien junto a Nelly Richard escribió para Eugenio Dittborn uno de los dos ensayos que fueron publicados en el catálogo-objeto de la exposición de "delapinturachilena, historia" en 1975, realizó ese mismo año una publicación que se ha definido como un antecedente significativo para la escritura y la visualidad en Chile. Se trata de la revista *Manuscritos*, una publicación que innovó en la composición visual y la forma en que se presentaban los textos al lector, cuyo antecedente fue el *Quebrantahuesos* (1952)[60], que republicó en su primera edición y se convirtió en la única. *Manuscritos* se realizó por petición de Cristián Huneeus, director entre los años 1972 y 1976 del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile; la publicación resultó casi una hazaña pues se editó en una universidad vigilada que tenía que evitar la censura de diversas actividades y contenidos.

> Kay concibe la revista como un espacio de creación plástica en el cual los contenidos son comentados en el proceso de producción gráfica. Cada página es abordada como un espacio de trabajo donde el discurso crítico está puesto en juego. *Manuscritos* es confeccionada para ser leída y mirada a la vez [...] Kay nomina esta modalidad editorial como visualización, y la estatuye en la portada a manera de clave de lectura. (Williamson, 2014, p. 92)

Manuscritos podría ser el antecedente de los catálogos-objetos desarrollados por Dittborn, para quien también la relación de la imagen y el texto será correlacional y no simplemente subsidiaria. De allí que el

60 *Quebrantahuesos* fue un periódico-*collage* que mezclaba titulares y recortes de prensa, creando información con tintes humorísticos que parodiaba el lenguaje informativo llevándolo al absurdo. El proyecto no sólo se apropiaba e intervenía las publicaciones, sino que también lo hacía con el espacio público, ya que era instalado en las paredes de varios lugares de Santiago, convirtiéndose en un periódico-mural. Fue creado en 1952 por Nicanor Parra, en colaboración con Enrique Lihn, Alejandro Jodorowsky y Jorge Berti. Según Luz María Williamson, este hecho creativo de imagen-texto visual será el antecedente de algunas "acciones de arte" de los años setenta en Chile.

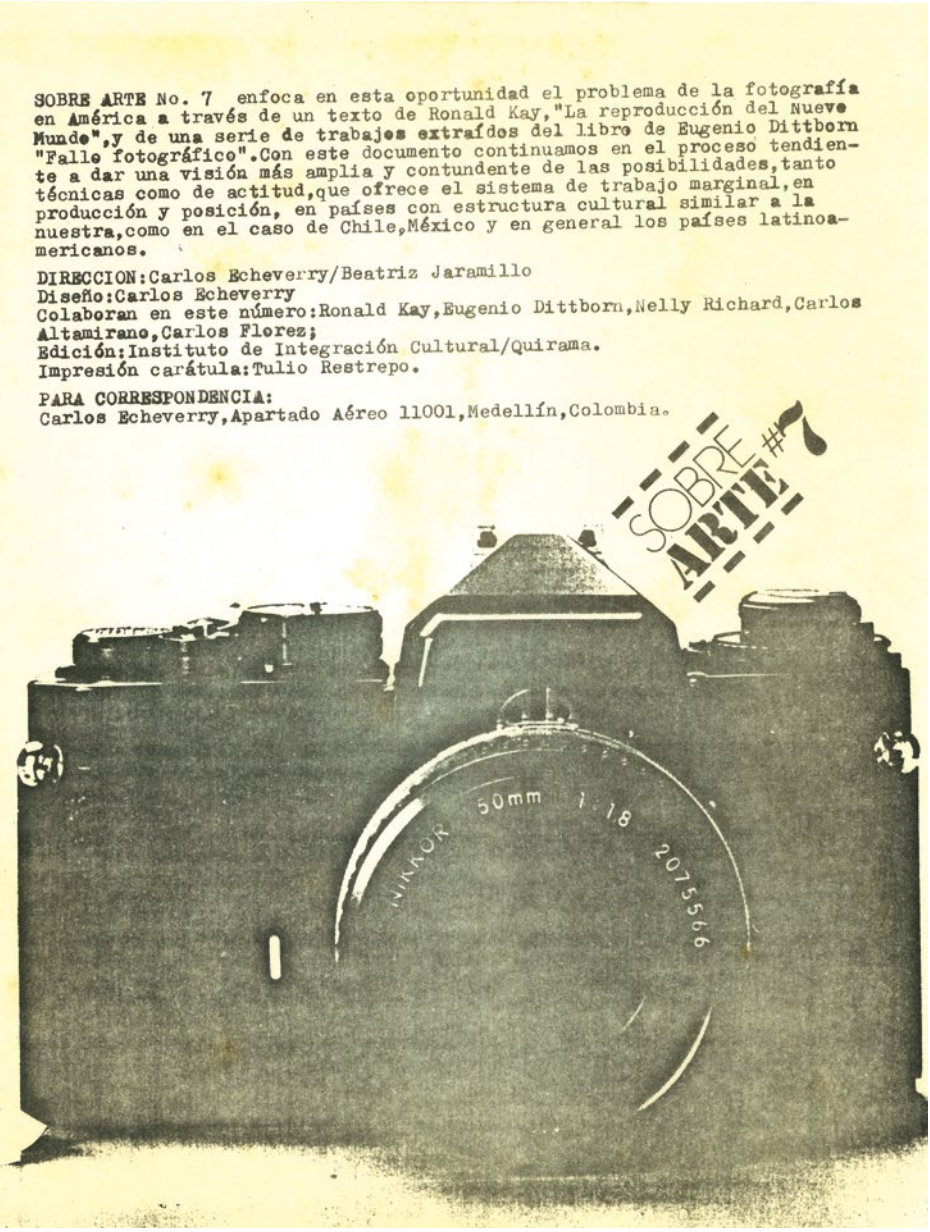
concepto de visualización de Kay apuntó a problematizar la relación entre escritura y visualidad, recordándonos lo propuesto por Elizondo acerca de la maleabilidad del lenguaje y la imagen, la correlación entre el texto visible y el texto legible o, expresado en otras palabras, la práctica de producir visibilidad de lo legible y legibilidad de lo visible. En cierto sentido, podríamos afirmar que *Sobre Arte* aplica la visualización a partir del tercer número al convertirse en una revista para ser leída y mirada a la vez, donde la imagen no es auxiliar del texto. *Sobre Arte* también opera como revista-objeto, en el sentido de que funciona como obra artística, superando la forma en que es realizada una revista convencional como objeto de comunicación con un fin específico, independientemente de si incorpora o no un diseño elaborado. Así, *Sobre Arte* plantea dos desplazamientos, uno a través del soporte —el sobre— y otro, el uso del medio —el sistema de correo—. Si bien sigue cumpliendo la función de comunicar, la manera en que el contenido y la forma fueron definidos, así como sus modos de producción y circulación, la alejan de sus pares.

A Kay no solo le interesó la visualidad de los textos sino también la imagen fotográfica acerca de la que escribió varios ensayos. La séptima edición de *Sobre Arte* fue dedicada a la reflexión sobre la fotografía, el texto central llamado "La reproducción del Nuevo Mundo" es un ensayo del teórico chileno. Esta edición retoma la forma de las revistas tres y cuatro que incluían un texto central y estaban acompañados de obras, a diferencia de la cinco y la seis, que fueron realizadas exclusivamente por un invitado, Dittborn y Marín, respectivamente. La editorial vuelve a hacer énfasis en reivindicar el arte producido desde el sur:

> Con este documento continuamos en el proceso tendiente a dar una visión más amplia y contundente de las posibilidades, tanto técnicas como de actitud, que ofrece el sistema de trabajo marginal, en producción y posición, en países con estructura cultural similar a la nuestra, como en el caso de Chile, México y en general los países latinoamericanos. (Editorial, *Sobre Arte*, 7, 1982)

Hay un fuerte reconocimiento a trabajar desde el margen, lo que demuestra que la práctica de arte correo estaba bastante asimilada, y comparte con Dittborn el propósito de mostrar lo marginal.

104. Sobre de manila serigrafiado de la séptima edición de *Sobre Arte*, 1982, 22,5 x 29 cm. Imagen cortesía de Paola Peña Ospina.



SOBRE ARTE No. 7 enfoca en esta oportunidad el problema de la fotografía en América a través de un texto de Ronald Kay, "La reproducción del Nuevo Mundo", y de una serie de trabajos extraídos del libro de Eugenio Dittborn "Falle fotográfico". Con este documento continuamos en el proceso tendiente a dar una visión más amplia y contundente de las posibilidades, tanto técnicas como de actitud, que ofrece el sistema de trabajo marginal, en producción y posición, en países con estructura cultural similar a la nuestra, como en el caso de Chile, México y en general los países latinoamericanos.

DIRECCION: Carlos Echeverry/Beatriz Jaramillo
Diseño: Carlos Echeverry
Colaboran en este número: Ronald Kay, Eugenio Dittborn, Nelly Richard, Carlos Altamirano, Carlos Florez;
Edición: Instituto de Integración Cultural/Quirama.
Impresión carátula: Tulio Restrepo.

PARA CORRESPONDENCIA:
Carlos Echeverry, Apartado Aéreo 11001, Medellín, Colombia.

105. Página editorial de la séptima edición de *Sobre Arte*, 1982, 21,8 x 27,8 cm. Imagen cortesía de Paola Peña Ospina.

El texto de Kay está acompañado de una serie de piezas extraídas de una publicación autoeditada por Eugenio Dittborn en julio de 1981, llamada *Fallo fotográfico*, lo que pone nuevamente en evidencia las afinidades electivas de la revista, como se señaló. El ensayo puede leerse en función de las páginas extraídas de *Fallo fotográfico*, incluidas en *Sobre Arte*. Como sabemos, el artista chileno tenía un fuerte interés por los procedimientos del dibujo técnico, la impresión mecánica y la fotografía, *Fallo fotográfico* es una puesta en práctica de una serie de procedimientos y una forma de correlacionar imágenes y textos que han guiado su trabajo y han sido una constante a lo largo de su carrera. Dittborn

> creó este libro usando varias matrices que eran diseños de páginas que iba modificando con distintos fragmentos de textos e imágenes encontradas. Podríamos decir que Dittborn componía unos *collages* y los fotocopiaba creando un molde sobre el cual pegaba otros fragmentos de textos o imágenes y fotocopiaba, luego cambiaba los elementos y volvía a fotocopiar creando distintas páginas del libro sucesivamente. (De la Fuente, 2018, p. 11)

El libro está compuesto por varios apartados: dedicatorias, "qué es una buena fotografía…", del espacio de acá, la reproducción de un nuevo mundo, "qué es una fotografía…", posar, sudario, textos de Dittborn, entre otros[61]. Nos interesan especialmente unos apartados, ya que de ellos se extrajeron las piezas que se incluyeron en *Sobre Arte*. El primer apartado está compuesto por varias páginas con diversas respuestas a la frase "Una fotografía es…" que "aparece constantemente escrita con letra imprenta y marcador negro sobre fotocopias de diversa naturaleza: recortes de diarios y revistas, instantáneas de deporte (natación, atletismo, boxeo e hípica), publicidad, rostros, paisajes y otras fotografías" (De la Fuente, 2018, p. 16). Dittborn utiliza la fotografía como un elemento más dentro del entramado visual, yuxtaponiendo texto e imagen en muchas de sus obras y, en todos sus proyectos editoriales, subvirtió el estatuto de la imagen fotográfica como referente de la realidad. De

61 Para una descripción detallada de cada apartado, véase: *Fallo fotográfico*: "Producción foto-xero-gráfica editorial y su lugar en las artes visuales chilenas a comienzos de los ochenta" de Alejandro de la Fuente.

allí que se apropie de la imagen fotográfica para manipularla, reproducirla o modificarla no solo en su visualidad sino también en su sentido.

El segundo de los apartados corresponde a unas intervenciones en las que artistas e intelectuales chilenos responden a la pregunta "¿Qué es una fotografía?". La pregunta se encuentra en la parte superior de la página y está acompañada de un margen rectangular al centro, donde los invitados consignan su respuesta. De las ocho respuestas que incluye la publicación de Dittborn en *Sobre Arte* se incluyeron dos, la de Carlos Flores del Pino, cineasta y publicista, quien hace un listado de nueve definiciones de lo que él quiere de una imagen fotográfica y, la de Nelly Richard, quien anota tres definiciones: "una fracción de lo real cifrado por una mirada", "la objetivación de esa mirada hecha cuerpo y paisaje" y "su incógnita maquinando todo descifrar"[62].

Fallo fotográfico incluye también una serie de fragmentos de textos a lo largo de toda la edición, algunos fueron extraídos de ensayos como "La cámara clara" de Roland Barthes o "Proyecciones en dif. esc." de Ronald Kay, todos autores de cabecera de Dittborn[63]. En *Sobre Arte* se incluyen dos fragmentos de Kay, ambos están sobrepuestos en imágenes fotográficas, el primero es un fragmento acerca de la trama.

> La trama es el proceso regulador de la reproducción en el fotograbado, por ella y en ella la foto queda impresa en diarios, *posters*, revistas, propaganda y afiches publicitarios, último modelo: el cable fotográfico, mediante la impresión tramada, la foto deja de ser privada; entra en el circuito de su difusión, que le confiere la autenticidad que tiene lo oficial y la autoridad que de ello deriva. La trama le suma a la índole documental que la foto ya posee, una instancia suplementaria de objetivación: la sanción colectiva, cuyo aspecto visual en la reproducción es la trama, le otorga la vigencia de aquello que participa en lo comunitario. La trama es la cara pública de la foto. (Kay, citado por Dittborn 1981, s. p.)

62 Adriana Valdés, Carlos Altamirano, Carlos Leppe, Carlos Gallardo, Enrique Lihn y Gonzalo Mezza son los otros seis participantes que dan respuesta a la pregunta.

63 "La cámara clara (sic)" de Roland Barthes o la "Cámara lúcida", publicado por primera vez en francés en 1980 bajo el título de "La Chambre Claire". "Proyecciones en dif. esc." de Ronald Kay es el ensayo publicado en el catálogo-objeto de *Delapinturachilena, historia* de Dittborn.

Las imágenes como los textos son un tejido, recordemos que Elizondo se refería al texto como una trama continua, en el caso de Kay, la trama compone la imagen; es como una urdimbre que construye el aspecto de la imagen, es decir, que la trama revela las condiciones de producción de las imágenes. Las fotografías que selecciona Dittborn tienen un aspecto que revela una imagen que ha devenido pública a través de su reproducción con la técnica del fotograbado. Incluso, si ampliamos esta lectura *Fallo fotográfico* funciona como un tejido, Dittborn hila textos e imagen, produciendo capas de significado que se refuerzan y relacionan.

El segundo fragmento hace énfasis en la persistencia de la pintura a través de la pose innecesaria para un retrato fotográfico:

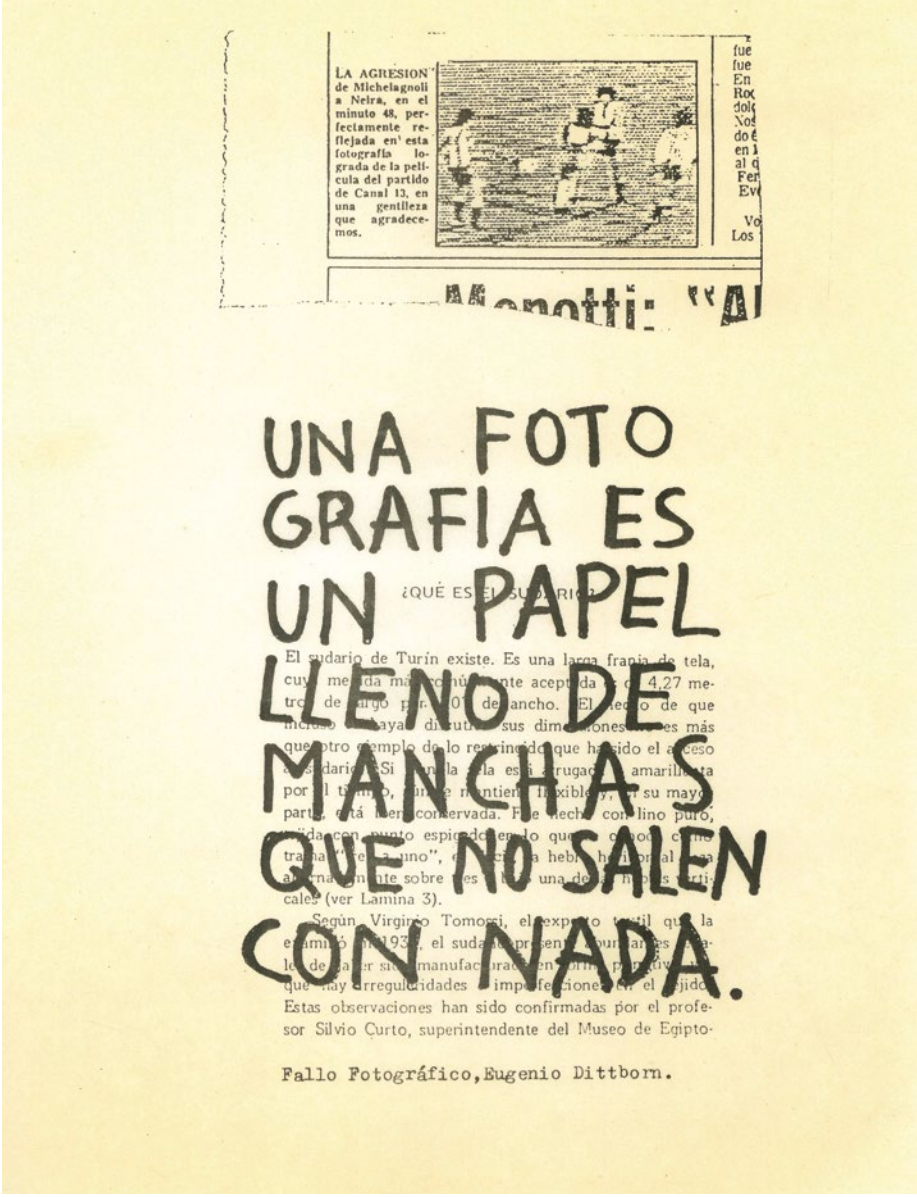
> El negativo registra y documenta con nitidez idéntica el vestuario ilusorio con que se inviste el sujeto en la pose, el cuerpo renuente en todo su perturbador anacronismo respecto al momento, y el vertiginoso abismo y destiempo entre ambos. Imagen apocalíptica, juicio final, la pose proviene de la tradición pictórica. La inmovilidad del modelo era imprescindible para que el pintor pudiera trasladarlo con fidelidad a la tela, la cámara, por su facultad instantánea, entra en una relación radicalmente distinta con el sujeto: lo construye y formaliza con otro en un escenario automático, insistir con la pose frente a ella es pretender perpetuar la fotografía en el circuito referencial de la pintura, la pose en la exposición fotográfica se delata, entonces, como la persistencia fosilizada de la pintura en la foto, con su ilícita sobrevivencia en ella, "como algo aterradoramente enérgico y perturbador, como un elemento aún en acción y móvil en una expresión inmovilizada. (Kay, citado por Dittborn 1981, s. p.)

Sin embargo, en sus comienzos la fotografía requería total inmovilización del sujeto para ser capturado por la cámara y aún hoy incluso con la fotografía digital, la pose persiste frenéticamente a través de los miles de *selfies* que se producen diariamente, así que la persistencia de la pintura parece un argumento más retórico que real, nos sitúa en un momento en que la discusión teórica acerca de la fotografía en cuanto medio artístico aún necesitaba definirse en relación con un opuesto: la pintura. La pose persiste porque el sujeto registrado se sabe mirado, su imagen que será inmortalizada recurre al artificio para crear una imagen que apela a la objetividad. Como plantea

Susan Sontag (2004, p. 94): "las fotografías objetivan: convierten un hecho o una persona en algo que puede ser poseído. Y las fotografías son un género de alquimia, por cuanto se las valora como relato transparente de la realidad". De allí que la pose resulte persistente, es más importante el fin que el medio; es decir, el de registrar la imagen del sujeto y la pretensión de verosimilitud que dicha imagen tendrá.

Los dos fragmentos comentados, que toma Dittborn de Kay, no operan por sí solos, funcionan en diálogo con la imagen en la que los inscribe el artista, el primero está sobre el rostro de una mujer en donde se enfatiza la trama. En la imagen es claramente visible la lineatura, es decir, la densidad de la trama que le da ese aspecto tan característico de la imagen que, en palabras de Kay, deviene pública, es decir, que circula en periódicos. El segundo fragmento está sobre el rostro de un hombre al que solo se le ve la frente y una parte del torso, pero que por su postura parecería estar posando, mirando directamente a la cámara. De tal manera que el texto se vigoriza en la imagen y viceversa, o, expresado en otras palabras, el contenido y la forma están ubicados en la misma dimensión.

Encontramos también otras páginas de *Fallo fotográfico* que son difícilmente clasificables en alguno de los apartados, una de ellas es una imagen de plano medio corto de un hombre vestido con corbata, que mira de frente a la cámara, pero sus ojos están cubiertos con un recorte que contiene la frase "que me quemen tus ojos" y debajo de la imagen dice: bolero rítmico. ¿Cómo interpretar esta imagen, más allá de decir que es un guiño al famoso bolero del cantante chileno Ramón Aguilera, que fue un *hit* hacia 1970? ¿Por qué Echeverry incluyó estas páginas y no otras? No hay una respuesta correcta para esta pregunta, lo que podemos resaltar de este número es la insistencia de *Sobre Arte* en revisar los temas que le interesaban —como la fotografía en esta edición— planteándolos desde una perspectiva de análisis "vagamente teórica", parafraseando a Ulises Carrión. La reflexión que plantea la revista sobre la fotografía, opera igual que el libro de Dittborn, en un diálogo entre el texto —el ensayo de Kay— y las imágenes extraídas de *Fallo fotográfico* — los *collages* de texto e imagen, las respuestas a las preguntas, etc.—. No hay conclusiones definitivas, el abordaje de cada tema opera de la misma manera que las composiciones de las páginas, a través de fragmentos que se van tejiendo, generando múltiples formas de interpretación.



LA AGRESION de Michelagnoli a Neira, en el minuto 48, perfectamente reflejada en esta fotografía lograda de la película del partido de Canal 13, en una gentileza que agradecemos.

UNA FOTO GRAFIA ES UN PAPEL LLENO DE MANCHAS QUE NO SALEN CON NADA.

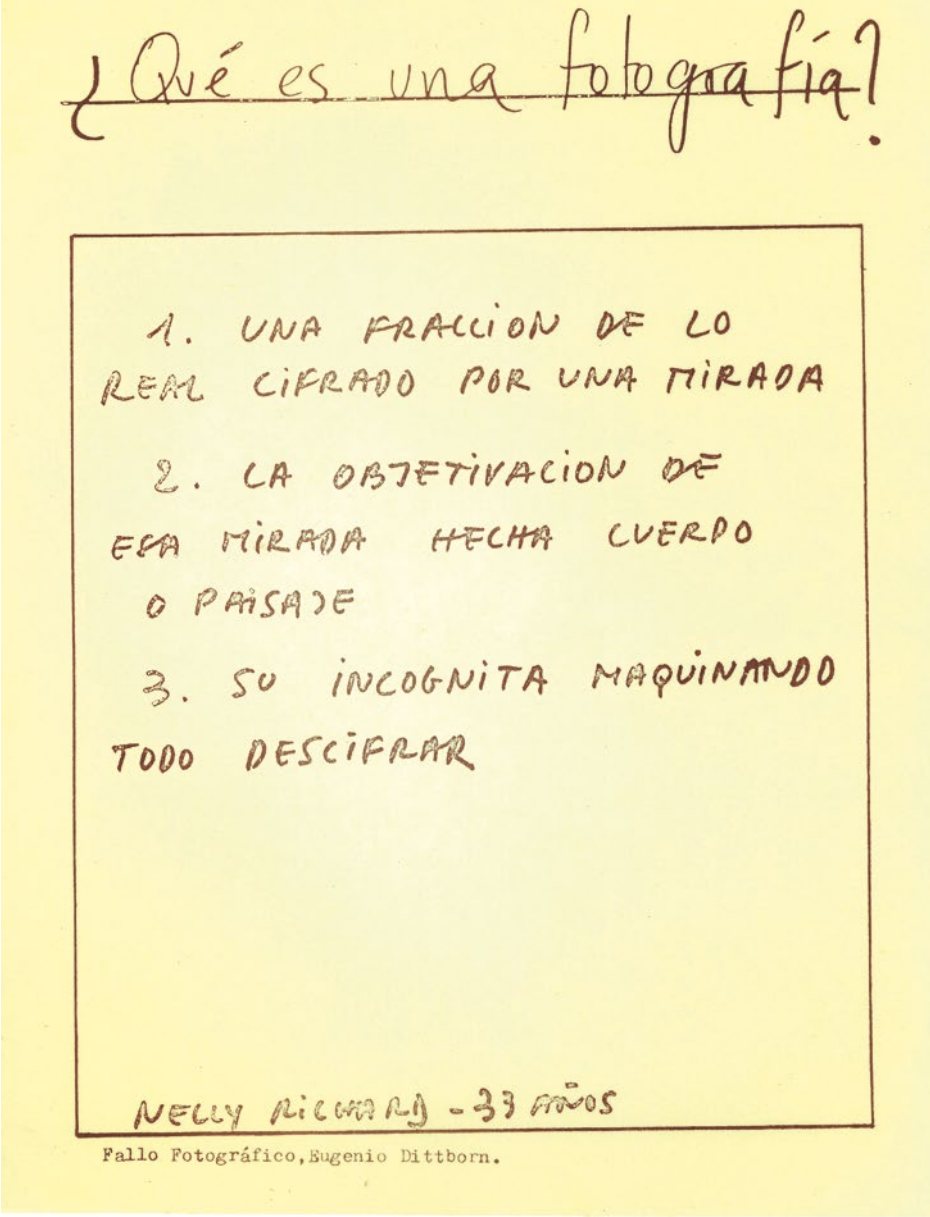
¿QUÉ ES EL SUDARIO?

El sudario de Turín existe. Es una larga franja de tela, cuya medida más ampliamente aceptada es de 4,27 metros de largo por 1,01 de ancho. El hecho de que [illegible] haya discutido sus dimensiones es más que otro ejemplo de lo restringido que ha sido el acceso al sudario. Si [illegible] la tela es rugosa, amarillenta por el tiempo, pero se mantiene flexible y, en su mayor parte, está bien conservada. Fue hecha con lino puro, tejida con punto espiga de [illegible] lo que [illegible] "trama [illegible] uno", [illegible] una hebra [illegible] al [illegible] alternativamente sobre [illegible] una de [illegible] verticales (ver Lámina 3).

Según Virginio Tomassi, el experto textil que la examinó en 1930, el sudario presenta [illegible] de saber si [illegible] manufacturado en [illegible] que hay irregularidades [illegible] imperfecciones en el tejido. Estas observaciones han sido confirmadas por el profesor Silvio Curto, superintendente del Museo de Egipto-

Fallo Fotográfico, Eugenio Dittborn.

106. Página interior de la séptima edición de *Sobre Arte*, 1982, 21,8 x 27,8 cm. Imagen cortesía de Paola Peña Ospina.



¿Qué es una fotografía?

1. UNA FRACCION DE LO REAL CIFRADO POR UNA MIRADA

2. LA OBJETIVACION DE ESA MIRADA HECHA CUERPO O PAISAJE

3. SU INCOGNITA MAQUINANDO TODO DESCIFRAR

NELLY RICHARD - 33 AÑOS

Fallo Fotográfico, Eugenio Dittborn.

» 106.1. Páginas interiores de la séptima edición de *Sobre Arte*, 1982, 21,8 x 27,8 cm. Imágenes cortesía de Paola Peña Ospina.

¿Qué es una fotografía?

No se lo que es una fotografía. Se lo que quiero que sea:

1.- Lo que en telecomunicaciones se llama un area negativa, es decir algo que se constituya en la zona de entrada de las corrientes vagabundas.-

2.- Una imagen que la pueda hacer cualquiera.-

3.- Una memoria que preserve a los hombres del olvido.-

4.- Una imagen que nos permita detener el presente.-

5.- Una imagen que nos inuente un cuerpo.-

6.- Una imagen que nos permita reconocer nuestros sueños.-

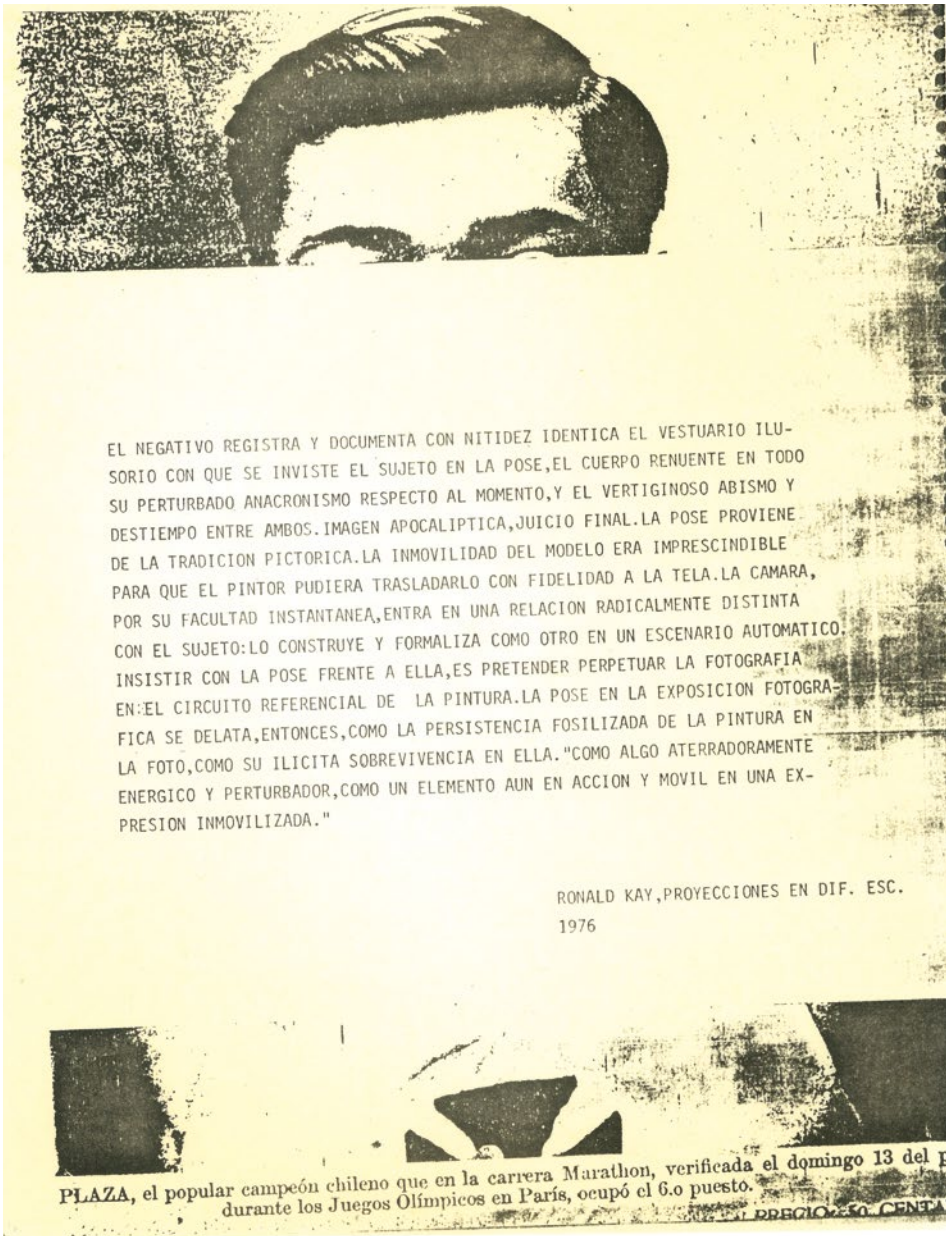
7.- Una imagen que nos llene de recuerdos.

8.- Una imagen que nos permita compartir el pasado

9.- Una imagen que nos permita desatar nuestras culpas.

Carlos Flores Delpino – 37 años.
Cineasta - Publicista.

Fallo Fotográfico, Eugenio Dittborn.

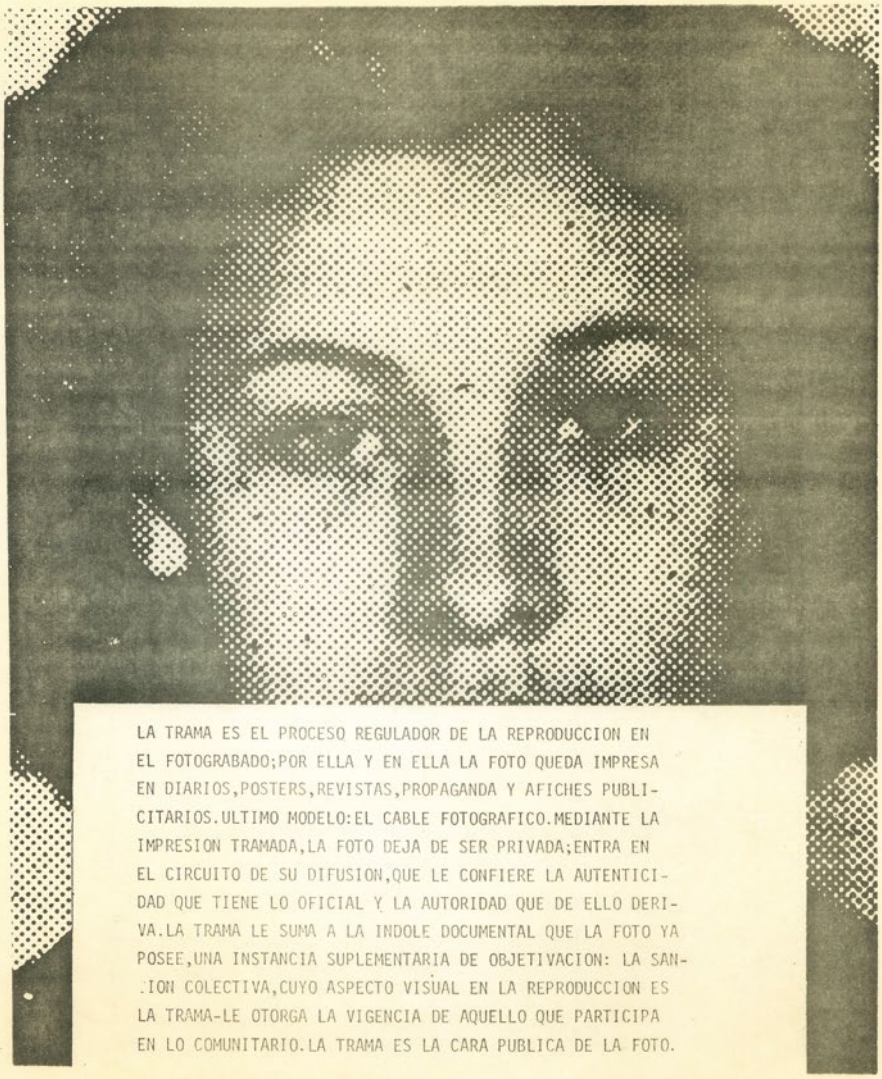


EL NEGATIVO REGISTRA Y DOCUMENTA CON NITIDEZ IDENTICA EL VESTUARIO ILUSORIO CON QUE SE INVISTE EL SUJETO EN LA POSE,EL CUERPO RENUENTE EN TODO SU PERTURBADO ANACRONISMO RESPECTO AL MOMENTO,Y EL VERTIGINOSO ABISMO Y DESTIEMPO ENTRE AMBOS.IMAGEN APOCALIPTICA,JUICIO FINAL.LA POSE PROVIENE DE LA TRADICION PICTORICA.LA INMOVILIDAD DEL MODELO ERA IMPRESCINDIBLE PARA QUE EL PINTOR PUDIERA TRASLADARLO CON FIDELIDAD A LA TELA.LA CAMARA, POR SU FACULTAD INSTANTANEA,ENTRA EN UNA RELACION RADICALMENTE DISTINTA CON EL SUJETO:LO CONSTRUYE Y FORMALIZA COMO OTRO EN UN ESCENARIO AUTOMATICO. INSISTIR CON LA POSE FRENTE A ELLA,ES PRETENDER PERPETUAR LA FOTOGRAFIA EN:EL CIRCUITO REFERENCIAL DE LA PINTURA.LA POSE EN LA EXPOSICION FOTOGRAFICA SE DELATA,ENTONCES,COMO LA PERSISTENCIA FOSILIZADA DE LA PINTURA EN LA FOTO,COMO SU ILICITA SOBREVIVENCIA EN ELLA."COMO ALGO ATERRADORAMENTE ENERGICO Y PERTURBADOR,COMO UN ELEMENTO AUN EN ACCION Y MOVIL EN UNA EXPRESION INMOVILIZADA."

RONALD KAY,PROYECCIONES EN DIF. ESC.
1976

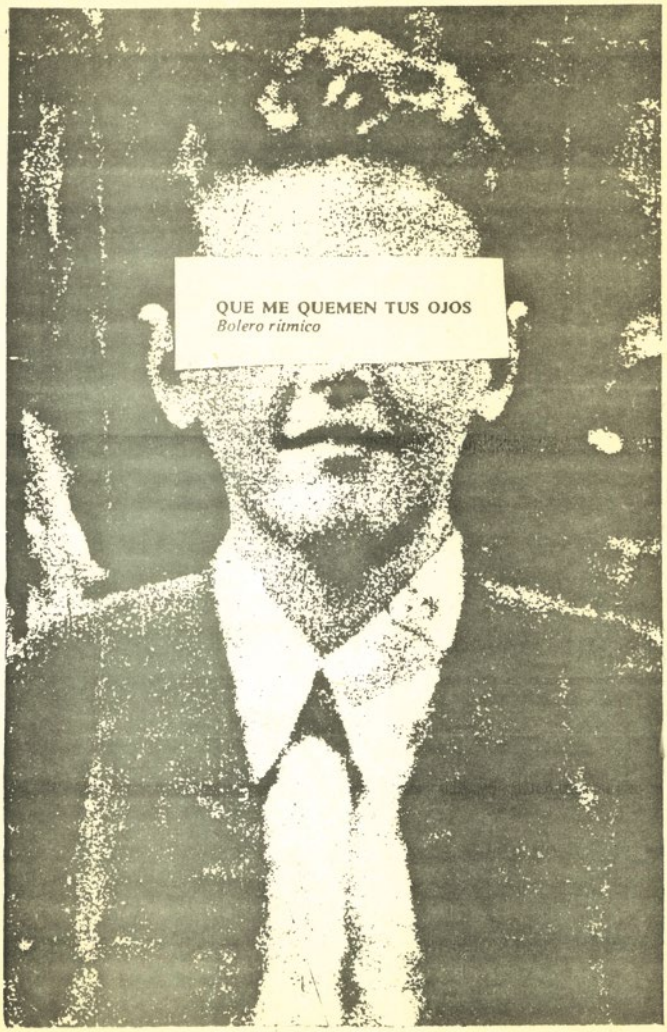
PLAZA, el popular campeón chileno que en la carrera Marathon, verificada el domingo 13 del p
durante los Juegos Olímpicos en París, ocupó el 6.o puesto.

» 107. Páginas interiores de la séptima edición de *Sobre Arte*, 1982, 21,8 x 27,8 cm. Imágenes cortesía de Paola Peña Ospina.



LA TRAMA ES EL PROCESO REGULADOR DE LA REPRODUCCION EN EL FOTOGRABADO;POR ELLA Y EN ELLA LA FOTO QUEDA IMPRESA EN DIARIOS,POSTERS,REVISTAS,PROPAGANDA Y AFICHES PUBLICITARIOS.ULTIMO MODELO:EL CABLE FOTOGRAFICO.MEDIANTE LA IMPRESION TRAMADA,LA FOTO DEJA DE SER PRIVADA;ENTRA EN EL CIRCUITO DE SU DIFUSION,QUE LE CONFIERE LA AUTENTICIDAD QUE TIENE LO OFICIAL Y LA AUTORIDAD QUE DE ELLO DERIVA.LA TRAMA LE SUMA A LA INDOLE DOCUMENTAL QUE LA FOTO YA POSEE,UNA INSTANCIA SUPLEMENTARIA DE OBJETIVACION: LA SANCION COLECTIVA,CUYO ASPECTO VISUAL EN LA REPRODUCCION ES LA TRAMA-LE OTORGA LA VIGENCIA DE AQUELLO QUE PARTICIPA EN LO COMUNITARIO.LA TRAMA ES LA CARA PUBLICA DE LA FOTO.

RONALD KAY,PROYECCIONES EN DIF. ESC.



Fallo Fotográfico, Eugenio Dittborn.

» 108. Páginas interiores de la séptima edición de *Sobre Arte*, 1982, 21,8 x 27,8 cm (cada una). Imágenes cortesía de Paola Peña Ospina.

KODAK Instant Color Film PR10

Important—*Hold the film pack by the edges only!* When you remove the protective wrapping, *be careful not to squeeze the pack or apply pressure to the film cover*, since this could allow light to spoil your pictures. C the direction of the arrows.

Loading—Whenever possible, avoi direct sunlight. Line up the orange the film pack) with the orange load the camera. After you close the counter will show the symbol: ◉ *You must eject the film cover befo* counter will then read "1." The cam pictures.

Taking Pictures—Under most c Lighten/Darken control on your ca *picture*: move the control toward L toward Darken.

Flash—See your camera manual t Remember, if you take flash pic flash distance range, subjects close subjects farther than the maximum Lighten/Darken control setting.

Temperature Effects on Prints—T development of prints is 16 to 38 C a warm place—an inside pocket, fo the camera, and leave them there appear too light. At the upper end —you may wish to set the Lighten from becoming too dark.

Development—Pictures begin to develop as they are ejected from the camera. Hold the prints by their borders, and don't bend, flex, or attempt to fold them. Never leave prints in direct sunlight or on hot surfaces during development. An image will begin to appear in about 30 seconds under normal conditions.

A 2- to 3-minute wait is usually adequate before making critical judgment of

picture, a "0" will appear in the move the empty pack. See your

our camera and film in a cool, dry sun may result in reduced picture ra. However, should you inadver- to normal temperatures for at least ould also be stored in a cool, dry 3 of time. Print colors will remain rom long exposure to bright light. *a picture and, since this may allow fact with skin or eyes. (See caution*

es, enlargements, and slides made our country.

ut this film, write to Kodak in your

tain a caustic fluid. Upon ejection egins to neutralize, and in approxi- mal. Should any fluid escape from and skin. Also avoid fluid contact ent stains.

flush with plenty of water and get ict, wash thoroughly at once.

s. Discard out of reach of children.

mark.

Película KODAK

Importante—*Tome el filmpack sólo* el papel protector, *no haga presión pack* pues podría entrar luz y dañ lengüeta y tire de ella en la direcci

está, esencialmente, terminado en 3 momento podrá juzgar el aspecto ras. Cuando se observen bajo luz normal de un cuarto

(0) en el contador de exposiciones. Abra la cámara y saque el filmpack vacío. Lea el manual de su cámara para información más completa.

Advertencia: El paquete vacío tiene bordes filosos. Descártelo y nunca lo deje al alcance de los niños.

Almacenado y Cuidados a Prestar a la Película y las Copias—Guarde la cámara

decvna película aparecerá el Cero

gar muy caldo o bajo el sol, la cámara permanentemente que la cámara y las películas ante una hora antes de tomar seco y fresco. Los colorantes copias no cambiarán si se las *orla, recorte ni perfore nunca ertad parte del fluido, el cual la advertencia en la caja de la*

Cómo Cargar la Cámara—Sempre que sea posible, evite manipular el filmpack bajo la luz directa del sol. Ponga la barra anaranjada (de la cara gris del filmpack) enhnea con la banda anaranjada de carga dentro de la cámara. Al cerrar la cámara, verá en la caladura c símbolo ◉, indicador de que t de la película. *Debe hacer sali* Entonces verá en la caladura d para comenzar a sacar fotogra

Cómo Tomar las Fotos—En la colocar el control marcado LIG ción central. Para aclarar la ima oscurecería, a la posición DAR

Flash—Lea el manual de su ca

Efectos de la Temperatura—Los turas entre los 16 y 38 grados C pronto como sea emitida por interior de su abrigo, dejándola las imágenes serían muy débiles control a la posición LIGHTEN(oscuras.

Revelado—Las imágenes empie fuera de la cámara. Tome las co No deje las películas bajo la lu Normalmente, la imagen empez

ar copias, ampliaciones y dia- k en su país o a su represen-

a su representante.

cáustico. Después de salir la zarse y en aproximadamente la. Si escapara fluido, evite su contacto con telas, alfombras

ojos, enjuáguelos inmediata- En caso de ocurrir cualquier y nunca lo deje al alcance de

ica.

ESTA FOTOGRAFIA (PR 10 KODAK) FUE TOMADA POR EUGENIO DITTBORN EL DIA 27 DE JULIO DE 1981 A LAS TRES Y CUARTO DE LA TARDE, EN LA PLAZA BAQUEDANO O PLAZA ITALIA, CON UNA CAMARA EK 160 KODAK CON FLASH INCORPORADO. DICHA CAMARA ES DE PROPIEDAD DE DAMASIO ULLOA QUIEN APARECE DE CUERPO ENTERO, EN LA FOTOGRAFIA, Y JUNTO A LA MAQUINA MINUTERA DE CAJON CON LA CUAL SE HA GANADO LA VIDA EN LOS ULTIMOS TREINTA AÑOS. AL FONDO DE LA FOTOGRAFIA SE PUEDE APRECIAR UN CONJUNTO DE EDIFICIOS SEMEJANTES. EN UN DEPARTAMENTO SITUADO EN EL EDIFICIO QUE SE ENCUENTRA A LA IZQUIERDA DE DICHO CONJUNTO VIVIO EUGENIO DITTBORN DESDE SU CUARTO DIA DE VIDA HASTA LA EDAD DE CINCO AÑOS.

Filme KODAK

Importante—*Segure o pacote d bordas!* Ao remover o invólucro, não apertar o pacote ou exerce filme, pois isto pode permitir a e suas fotos. Com a ponta dos de puxe na direção das setas.

ações mais detalhadas estiverem fora da latitude de de os demais assuntos que se nma, ficarão claros demais e nma, ficarão escuros demais. ia (Lighten/Darken).

Carregamento—Evite, sempre pacote de filme sob a luz direta, laranja existente no lado cinza carregar, de cor igualmente lar fechada a câmara, o contador indicar que a tampa do filme ai *antes de começar a fotografar* número "1". A câmara está ca

de de temperatura recomen- 38 °C. Quando a temperatura aquecido—mais baixo interno fotas da câmara, deixando-as pas ficarão demasiadamente is 38°C, você pode ajustar o s não fiquem escuras demais.

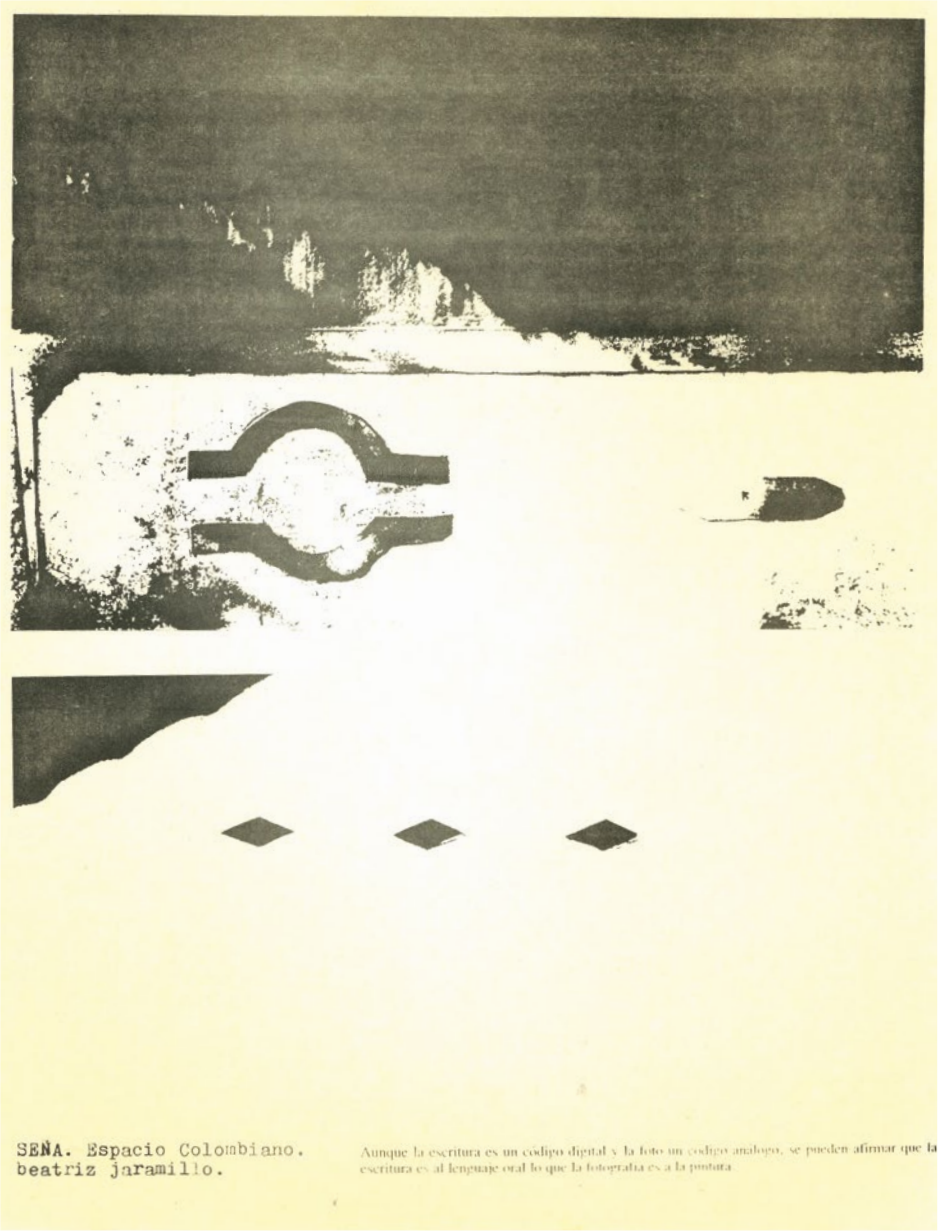
elas são expelidas da câmara, ou dobra-las. Nunca deixe as superfícies quentes durante em começará a aparecer em

Para fotografar—Sob condições normais, as fotos devem ser tiradas com o controle "Lighten/Darken" (claro/escuro) na posição central. Todavia, se desejar uma foto mais clara, ajuste o controle para "Lighten". Da mesma forma, se desejar uma foto mais escura, ajuste o controle para "Darken".

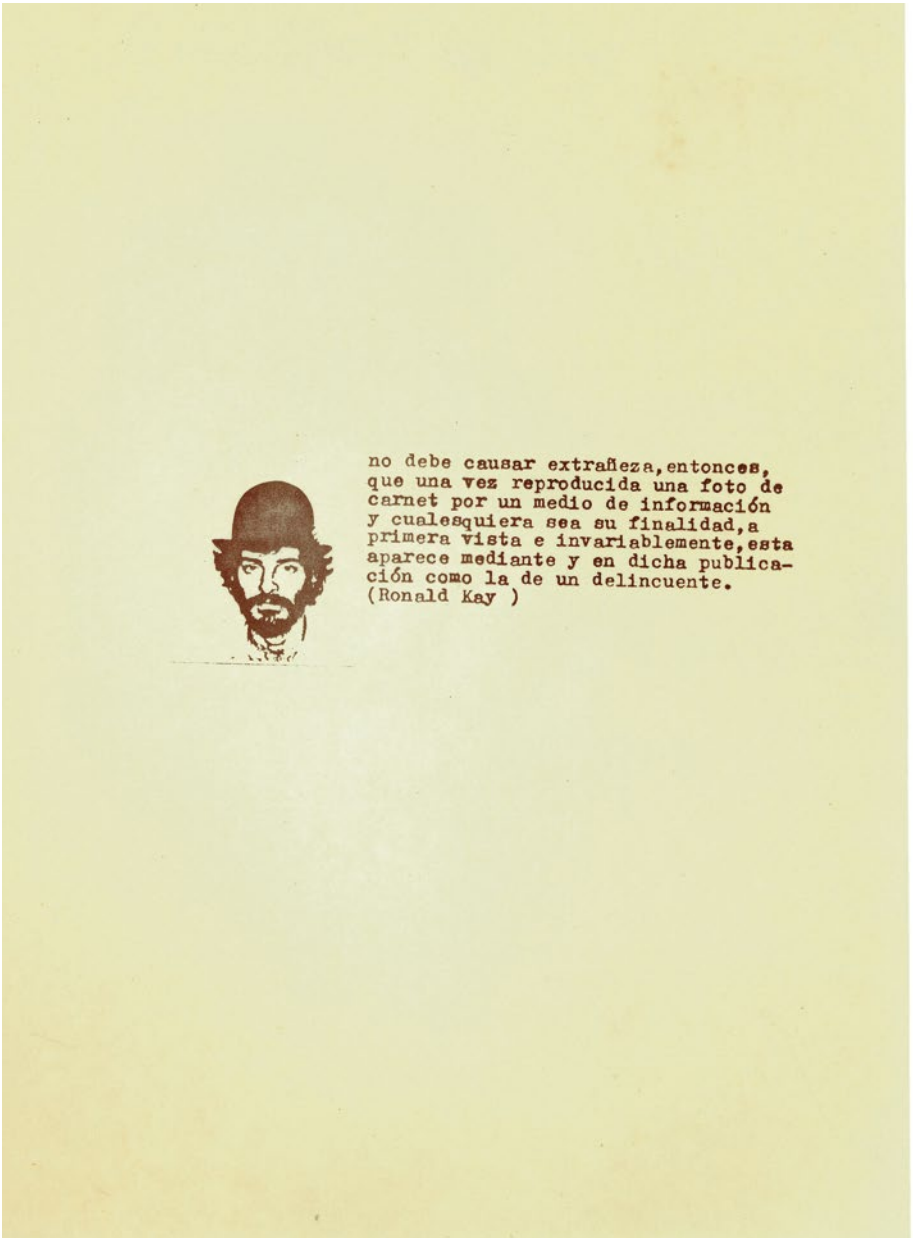
o para se fazer um julgamento crítico da aparência de uma cópia. As cópias parecerão mais claras quando vistas sob luz direta do sol do que sob a iluminação ambiente normal.

(continua)

Sobre Arte incluyó tres hojas más que no son extraídas de la publicación de Dittborn, se trata de una pieza de Beatriz Jaramillo y dos de Carlos Echeverry. En la de Jaramillo vemos una imagen en blanco y negro, similar a las de su serie zócalos, es una imagen abstracta, en que la arquitectura rural es reducida a claves visuales, de allí el nombre de la serie *SEÑA, espacio colombiano*. Además, en la parte inferior se lee una frase: "aunque la escritura es un código digital y la foto un código analógico, se puede afirmar que la escritura es al lenguaje lo que la fotografía es a la pintura", ¿qué podemos interpretar de esta frase? Parece que Beatriz Jaramillo entendía claramente las posibilidades de la fotografía, no hay nostalgia de la pintura, si el lenguaje escrito transformó la manera de comunicarnos y transmitir el conocimiento, es indiscutible, que sin la imprenta no habría sido posible la alfabetización, el desarrollo de la educación y la difusión y democratización del conocimiento. De la misma forma, la fotografía transformó la visualidad. Desde Benjamin, el estatuto de la imagen —con las posibilidades que trajo la fotografía— ha sido ampliamente problematizado; en su canónico ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, el pensador alemán ya vaticinaba la pérdida del "aura" de las obras de arte y el potencial democratizador de este hecho en lo social. Por su parte, el arte correo no solo se vale de las imágenes fotográficas, sino también de variados procesos de impresión con diversas calidades de la imagen —Xerox, serigrafía, *off set*, plantillas— que le posibilitan reproducir las imágenes para intervenirlas con sellos o manualmente y hacerlas circular a cientos de lugares. Es decir que el arte correo radicaliza lo planteado por Benjamin al cuestionar nuevamente el estatuto de la autenticidad de la obra de arte. La posibilidad de multiplicar la imagen en el arte correo opera como una necesidad que posibilita el intercambio y se constituye en uno de los rasgos más característicos de la práctica.



109. Imagen de la obra de Beatriz Jaramillo incluida en la séptima edición de *Sobre Arte*, 1982, 21,8 x 27,8 cm. Imagen cortesía de Paola Peña Ospina.



» 110. Imágenes de las obras de Carlos Echeverry incluidas en la séptima edición de *Sobre Arte*, 1982, 21,8 x 27,8 cm (cada una). Imágenes cortesía de Paola Peña Ospina.

cuatro fotos polaroid
en blanco y negro para
documentos de identidad
por ciento cinco pesos.
(Almacenes Exito,Medellín)

...y se enojará al ver
que conservas de mí
la foto de carnet...
(Leonardo Favio,cantante)

una foto polaroid
para carnet.
(carlos echeverry
marzo de 1982,medellín
colombia.)

Las dos hojas restantes, correspondientes a Echeverry, contienen varias fotografías tipo documento, en las que se reconoce al artista. Las imágenes están acompañadas de citas, la primera cita es de Kay: "no debe causar extrañeza, entonces, que una vez reproducida una foto de carnet por un medio de información y cualesquiera sea su finalidad, a primera vista e invariablemente, esta aparece mediante y en dicha publicación como la de un delincuente". La segunda cita tomada de un aviso publicitario de unos almacenes tipo grande superficie donde se toman fotografías: "cuatro fotos *polaroid* en blanco y negro para documento de identidad por ciento cinco pesos". La tercera es una frase de una canción de Leonardo Favio: "… y se enojará al ver que conservas de mí la foto de carnet…", y la última cita es una sentencia del artista: "una foto *polaroid* para carnet". Todas las citas hacen referencia a la foto de carnet, esto tiene relación con la pregunta por la imagen y su representación que planteó Dittborn en algunos de sus trabajos, como, por ejemplo, la serie cuadros de honor, en la que usa fotografías de personas marginales que salen en los periódicos señaladas como delincuentes, como lo vimos en el número cinco de *Sobre Arte*. Al respecto, Kay escribió:

> En la foto de carnet el rostro humano es encuadrado, encasillado, encerrado y tipificado por el orden, escenificando todo un simulacro de identidad, puesto que en el lapso de su toma la cara del hombre es sometida a una máxima extorsión; so pretexto de registrarla en lo que de única y distintiva tiene, la toma, de hecho, hace exactamente lo contrario: aplicándole una y la misma norma fotográfica, la estandarizada, cortándola a la medida del orden, la masifica, multiplicando el orden en ella para este reproducirse mediante irrestricta y definitivamente. (Kay, 1979, s. p.)

Al comprender que la foto de carnet estandariza al sujeto y es funcional al orden, se entiende por qué el sujeto es cómplice de un delito, puesto que voluntariamente se presta al simulacro de identidad, entregando lo único que tiene de inalienable, de allí la primera cita que retoma Echeverry. La foto de carnet, como la pose, operan en la misma dimensión simbólica, socialmente son aceptadas como representaciones del sujeto, pero en realidad las dos son artificio. Echeverry no solo está

señalando esto sino también otros aspectos sociales asociados a una fotografía tipo documento, desde su forma de producción, con la cita del aviso publicitario, hasta su carga simbólica de representación del sujeto, con la referencia a la canción. La totalidad de las piezas incluidas seguían ampliando las posibilidades de entender la producción editorial desde una perspectiva artística; Echeverry se valía de la información que conocía, aprovechándola para crear los contenidos de la revista.

La reproducción de información, desde el ensayo de Kay o de las piezas realizadas por Dittborn, hasta la inclusión de piezas como la de Jaramillo y Echeverry, o como lo vimos en otras ediciones, la invitación de artistas para generar contenidos más específicos y elaborados en términos de facturación, o la inclusión de obras de varios artistas sobre los contenidos de la revista fueron estrategias que transgredían el sentido unívoco de lectura de la publicación, que también funcionó como una plataforma de activación. Esta edición, que sería la última de *Sobre Arte*, incluyó una página más, un anuncio de un evento llamado "REGISTRO: Muestra Internacional de Cultura Alternativa, Arte Correo y Nuevos Medios", que se realizaría en el mes de septiembre de ese año, en el Instituto de Integración Cultural Quirama —el mismo recinto donde se hizo el Encuentro Internacional de Críticos durante la IV Bienal—.

REGISTRO: Muestra Internacional de Cultura Alternativa, Arte Correo y Nuevos Medios

“REGISTRO” fue el último evento que organizó *Sobre Arte*, lo coordinó Carlos Echeverry y Argemiro Vélez ayudó en su organización. Como lo anunciaba en el número siete de la revista, la muestra pretendía “ser antes que todo, y como su nombre lo indica, un índice actual de la fuerte corriente de arte postal o cultura alternativa, así denominada en muchos países sobre todo latinoamericanos, la cual no ha tenido difusión por lo menos a nivel de muestra en nuestro país” (*Sobre Arte*, 7).

En el anuncio se incluyó una pequeña lista de artistas que participarían en el evento: Ulises Carrión, Kowa Kato, Manuel Marín, Edgardo A. Vigo, Eugenio Dittborn, Klaus Groh, Paulo Bruscky, Carlos Zerpa, Ruggero Maggi, Carlos Barea, Mata, Texto Poético, Michael Scott, Michel Corfu, Cavellini, Carlo Pittore, Henry Plank, Gabor Toht, Gonzalo Millán, César Toro, Waclaw Propiecki y Bart Boumans. Se informaba, además, que la lista de artistas incluía cerca de 350 nombres, la mayoría ya confirmados. Definitivamente, era un evento ambicioso que pretendía reunir a los artistas que con mayor coherencia habían “venido trabajando y participando activamente en los diferentes eventos de arte correo en los últimos años” (*Sobre Arte*, 7, 1982).

En la ciudad de Medellín era la primera vez que se organizaba un evento de esta magnitud enfocado en el arte correo, aunque el Museo de Arte Moderno había organizado, en septiembre de 1981, una exposición sobre arte postal, reporterismo gráfico y diseño aplicado a la prensa[64], una muestra dedicada exclusivamente a reunir artistas de diferentes partes del mundo que trabajaran con este medio era una novedad en la ciudad y el país. Un mes antes de inaugurar la muestra, el periódico *El Mundo Semanal* (28 de agosto de 1982) incluyó en su carátula la pregunta “y al fin… ¿qué es el arte correo?” acompañada de una imagen de una obra de Edgardo Antonio Vigo. En su interior hay un artículo de doble página escrito por Echeverry, titulado “¡Muera el arte! Viva el Arte! (Arte Correo por supuesto)”, en el que el artista hace un balance de lo que ha sido el

64 La exposición incluyó trabajos del artista Jonier Marín, del reportero gráfico de *El Tiempo*, Carlos Caicedo, y del diseñador de las carátulas deportivas para *El Mundo*, Fernando Ospina.

movimiento arte correísta en el mundo. En este escrito queda claro que el arte correo, más que la utilización de un medio, se trata de un movimiento que se inscribe en el campo de la comunicación y tiene como propósito principal la difusión de actitudes e ideas frente a problemas artísticos, políticos o culturales.

111. Afiche de la exposición "REGISTRO: Muestra Internacional de Cultura Alternativa, Arte Correo y Nuevos Medios", organizada por Carlos Echeverry, 1982. Archivo Centro de Documentación e Investigación-Museo La Tertulia.

"REGISTRO" se inauguró el 1.º de septiembre de 1982, reunió el trabajo de 223 artistas de 32 países[65] con más de 1.000 obras entre videos, fotografías, fotocopias, sellos, dibujos, entre otros. La exposición estuvo enfocada en un "riguroso sentido selectivo hacia los artistas que han incursionado en esta área, como medio principal de difusión de ideas y

65 La lista de artistas que incluyó el cartel que publicitó al evento es la siguiente: Alemania Occidental: Aloys Ohlman, Axel Heibel, Bernad Lobach, Berd Olbrich, Bernd Philippi, Dietrich Albrecht/d, Franchen Kemper, Geza Perneczky, Henning Mittendorf, Ingrid Weiss, Joachim Wagner, Jurgen O. Olbrich, Jürgen Prusas, Jürgen Schweinebraden, Manfred Martin, Klaus Groh. Alemania Oriental: Eberhard Hertwig, Joachim Stange, Jörg Sonntag, Joseph W. Huber, Karla Saclise, Martina & Steffen Giersch, Mickael Groschopp, Moritz Jesch / Bei Ranft, Robert T. Rehfeldt, Rolf Staeck, Ruth Wolf-Rehfeldt. Argentina: Edgardo Antonio Vigo, Mama Blanca (Graciela Gutiérrez). Australia: Tane. Bélgica: Guy Bleus, Johan van Gelowe, Metallic Avau, Thierrej Tillier. Bulgaria: Guillermo Deisler. Brasil: A. C. Carvalho, A. de Araujo, Alberto Harrigan, Bene Fonteles, Cris Vigiano, Dorian Lima, Falves Silva, J. Henrique Fabre Rolim, J. Medeiros, Joachim Vigiano, Jozias Benedicto de Moraes Neto, Leonhard Frank Duch, Mario A. B. Rohnelt, Milto N. Kurtz, Paulo Bruscky, Rogerio Nazari, Venancio Pinheiro, Vera Chávez Barcellos. Canadá: Gonzalo Millán, Jupitter Larsen. Colombia: Antonio Caro, Argemiro Vélez, Beatriz Jaramillo, Guillermo Cuartas, Gustavo Mesa, Julián Posada, María Teresa Cano, Tulio Restrepo, Carlos Echeverry. Panamá: Manuel Montilla. Chile: Ernesto Muñoz, Eugenio Dittborn, Gonzalo Muñoz, Julio Quirós A., Soledad Farina, Juan Francisco Pinedo, Ximena Prieto. Dinamarca: Steen Møller Rasmussen. España: Francesc Abad, Gabriel, Grupo Texto Poético, Jaime Cabanas, Mata, Rep. Durán Esteva, Javier Canals, Xoán Anleo. Estados Unidos: Alex Igloo, Allank Yost, Art Foot, Bernard Forter, Bill Gaglione, Carlo Pittore, Carolyn Berry, Connie Browning, Cracker Jack Kid, Chester Kasnoloski, Daniel Grahem, Dislokate Klammer, Edgar Allen Bushmiller, Emmett Walsh, G. Arthur Hopkins, Haley, Henry Fukuhara, I.A.F., James Chefchis, Jim Boden, John M. Bennett, Kat Pack, Madam X, Midnight, Norine M. Sperling, Patrich T., Peter M. Craigie, Peter Daw & Jonathan Warren, Tom Pack, Vagrich Bakh Chanyan. Francia: Claude Pasquer, Daniel Daligand, Llys Dana, Michel Corfou. Gales: B.E. Pilcher. Grecia: Dimosthenis Agrafiotis. Holanda: A. Margoth van Oosten, Adrian Nette, Albert Vander Weide, Astrid Bartholomeus, Bart Boumans, Bas V.O. Heide, Claudio Goulart, Hend Fakkeldij, Holly Moors, Johan Van Grinsven, Juleke Bakker, Ko de Jonge, Ulises Carrion, M. Art, Monique Verhialst, Pietste Roetmoos, Rod Summers, Arno Arts. Hungría: Bakios Peter, Gabor Toth, Lenguel Andras, Swierkiewicz Robert. Inglaterra: Barry W. T. Hall, Christian Rollet, John Furnival, Robin Crozier. Irlanda: Fomt-Casfeni-Diu. Italia: Adriano Bonari, Alfio Fiorentino, Angelo Titale, Bruno Talpo, Carlo Capetti, Capuano Guido, Clotilde Vitroto, Enzo Rosamilia, Giannino di Lieto, Giorgio Fabris, Giangranco Duro, Giorgio Nelva, Italo Mazza, Lamberto Pignotti, Marcelo Diotallevi, Marco Pachetti, Mariapia Fanna Roncoroni, Marisa Da Riz, Mario Giavino, Natale Cuciniello, Nicola Frangione, Piero Simoni, Ronald Foglietti, Rosamilia, Ruggero Maggi, Salvatore de Rosa, Sever Rossi, Ubaldo Giacommucci, Umberto Stangnaro, Vittore Baroni, Guglielmo Achille Cavellini. Japón: Michico Amali, Kowa Kato, Takio Ogai. Corea: Cho Joo-How, Cho Sang-Hyun, Jae-Hee-Lee, Jae Myung-Song, Kum-Nam-Balk, Shing Kong Jeong, Seung-Hean Kim, Yong-Chun-Choi, Yoon IK-Young, Yoon Young-Hoom. México: Aarón Flórez, Ana Zárate, Antonio Álvarez Portugal, Armando Sáenz Carrillo, Colectivo 3, Luis Arteaga Ponce, Manuel Marín, María Eugenia Guerra, María Guadalupe Almanza. Perú: Armando T. Williams, Herbert Rodríguez, Kiro Sumerinde Basilio, Teo Alayo Maquiña. Polonia: Fawet Petasz. Salvador: Jesús Romero Saldamez. Suiza: Gunther Ruch, Jackeline Nicod. Uruguay: Clemente Padín, Nicteroy Nazaret Argañaraz, Rubén M. Tani. Venezuela: Carlos Zerpa, Mercedes Pardo. Yugoslavia: Paulovic Zorich, Supek Jaroslav, Nenad Bogdanovic, Masic Radomir.

actitudes, la mayor parte de ellas relacionadas con problemas políticos y culturales de sus países" (*El Mundo*, 1.º de septiembre de 1982).

Resulta interesante que la exposición procuró una mirada crítica de la realidad social, puesto que gran parte del arte correo surge en la emergencia de coyunturas políticas represivas, como se ha señalado. ¿Fue "REGISTRO" una muestra políticamente comprometida? En un artículo que realiza Ana María Cano, a propósito de la exposición, la periodista entrevistó a seis personalidades del campo del arte, uno de ellos Jorge Rodríguez Arbeláez, quien apoyó la muestra a través del Instituto de Integración Cultural, se refirió a la misma diciendo: "no veo que esto tenga ningún mensaje político o religioso, ni proselitismos de ningún tipo porque su carácter es fundamentalmente artístico. No hay predominio de tendencia ideológica alguna y por esto mismo es pluralista: inquieta y divierte" (*El Mundo Semanal*, 18 de septiembre de 1982). Rodríguez parece estar disculpando los contenidos de la muestra, los cuales en su mayoría sí tenían una tendencia política crítica. Según Echeverry, "REGISTRO", como lo fue la convocatoria América en Papel, dieron un espacio a artistas en el continente para que expresaran las situaciones políticas de sus países.

> El carácter de las obras provenientes de los países del Cono Sur, Argentina, Uruguay, Brasil es marcadamente comprometido con el proceso de control militar y gradual de desaparición de las garantías mínimas ciudadanas, Chile, a través de artistas como Eugenio Dittborn, Gonzalo Millán, Carlos Leppe, genera un trabajo directamente nacido de una preocupación por lo americano y formalmente realizado con una fuerza y vigor impresionante. El trabajo de los artistas mexicanos de neto contenido político en una vertiente, y en la otra provisto de un ingenio y capacidad de investigación clara y directa. Manuel Marín es posiblemente el artista mexicano que ha trabajado con más ahínco por el establecimiento de una base coherente y permanente de afianzamiento de los canales de comunicación entre los diferentes artistas. (Echeverry, 28 de agosto de 1982, p. 10)

Así describió Echeverry una parte de los trabajos, en este caso, sobre artistas latinoamericanos que participaron en la muestra, era inevitable

que una práctica artística que en su origen tuvo un fuerte componente crítico, que evitó la censura en muchos países, no estuviera permeada por contenidos de carácter político. Esta apuesta era arriesgada en una ciudad que no se caracterizaba por un arte explícitamente político o activista.

"REGISTRO" también dio espacio para otro tipo de consideraciones acerca de la práctica del arte correo, el mismo Rodríguez afirmaba que esta práctica "se presta a un facilismo, pero también a una expresión de humor, por eso mucha cosa sin mayor valor pasará como una hojarasca, pero por ahí un diez por ciento se salvará" (*El Mundo Semanal*, 18 de septiembre de 1982). Con tono similar, Eduardo Serrano afirmó:

> Es interesante para el público ir a ver Arte con mayúsculas y encontrarse con el arte con minúsculas. Aunque no he visto la muestra, revisando la lista de participantes encuentro nombres bastante conocidos, algunos más interesantes que otros [...] me atrevo asegurar que nadie se va a encontrar una obra que le vaya a cambiar su vida ni su idea del arte. (*El Mundo Semanal*, 18 de septiembre de 1982)

Otra opinión que tenía un halo de escepticismo fue la del crítico de arte Mario Rivero, quien comentó:

> Eso del arte correo forma parte de cierto "boom" esnobista que hay ahora: la pintura seguirá siendo siempre la pintura, por eso todo tiende a volver a lo figurativo ahora. Hay que distinguir entre estilo y moda. Aporta inquietud, pero mientras el estilo queda, la moda pasa, es el caso del Arte Correo. (*El Mundo Semanal*, 18 de septiembre de 1982)

Estos comentarios evidencian que había cierta resistencia a este tipo de práctica, Echeverry lo anticipa en el artículo que escribió antes de la muestra en el que advirtió lo que algunos señalaban acerca de la poca calidad en la presentación formal de varias de las obras de arte correo. Para el artista esto era un error en la comprensión de este medio.

> Muchos de los integrantes y activos participantes en el arte correo, aparte de tener muy sólidas ideas sobre el tipo de obras que se deben crear para

> este tipo de medio, poseen excelentes cualidades como dibujantes, o pintores o fotógrafos, por citar tres casillas de las múltiples creadas para valorar los artistas. Naturalmente el contexto en que se desenvuelven y aprecian estas obras no requiere que el receptor emita un juicio estético sobre el trabajo recibido. No se emiten juicios evaluativos. Se reciben propuestas y se devuelven propuestas. Es como dice Edgardo Antonio Vigo de Argentina, "una comunicación boca a boca". (Echeverry, 28 de agosto de 1982, p. 10)

El acento de la práctica está en la colaboración, como también lo señalaba Maderuelo (2016) al afirmar que lo que define al arte correo es la posibilidad de establecer una relación directa entre el enviante-receptor y el receptor-enviante, que hace del arte correo una relación colaborativa. De esta forma, también lo entiende Echeverry, aunque es consciente de que es un intercambio selectivo, por eso *Sobre Arte*, las convocatorias Medellín y América en Papel y "REGISTRO" eran estrategias para difundir el arte correo y familiarizarlo con un público más amplio.

Echeverry también se anticipa a la crítica de la estética de las piezas, sobre este tema explica que esta responde a una hechura económica y de reproducción simple en la gran mayoría de casos: sellos, serigrafía, xilografía, mimeógrafo, fotografía o fotocopias, y esto por dos razones: la primera, porque estas manifestaciones reivindican prácticas artesanales que se valen de la más moderna tecnología para hacer obras que son ajenas al mercado del arte y, la segunda, porque este tipo de técnicas ha facilitado una mayor y más rápida difusión de los trabajos de arte correo. Sin embargo,

> hay que señalar que el excesivo uso de las fotocopias fue una de las justificaciones para la crítica y consecuente salida de muchos artistas de la red a finales de la década de los setenta, que preferían intercambiar producciones más artesanales y de autoría reconocible, cuestionando y rechazando la calidad del material fotocopiado. (Pianowski, 2013, p. 205)

Por su parte, Echeverry consideraba el fotocopiado como una "técnica relativamente nueva que por su limpieza, rapidez y multiplicidad

fiel ha permitido a sus usuarios encontrar la dinámica de un elemento cuyas características de operación brindan una adecuada respuesta a las necesidades actuales de comunicación e información" (Echeverry, 28 de agosto de 1982, p. 10). Entonces, más que la estética, lo que interesa en este tipo de práctica, radica en lo que no se ve, es decir, en la colaboración y la comunicación que establece. Con todo, un hecho notable es que

> muchos artistas correo se apropiaron de la fotocopia para realizar sus proposiciones, siendo utilizada ampliamente en la producción de poesía visual, tarjetas postales, estampillas de artista, sobres, proyectos de adiciona y pásalo y en publicaciones como libros de artista y revistas colectivas. (Pianowski, 2013, p. 206)

Otros críticos entrevistados por Cano supieron comprender mejor la naturaleza de la práctica, como, por ejemplo, Darío Ruiz, quien afirmó:

> En un principio, creo que hoy es imposible definir *a priori* lo que es arte [...] Lo cierto es que cada artista escoge el medio que quiera para su expresión, sea plástico o no-objetual: lo importante es que es escogido y no impositivo. Soy enemigo de los museos y de las galerías que imponen un gusto [...] el arte correo es válido porque es irreverente, es un nuevo tipo de creatividad. (*El Mundo Semanal*, 18 de septiembre de 1982)

El periodista y crítico Elkin Mesa encontraba en el arte correo una manifestación más del "pluralismo actual" del arte de la época:

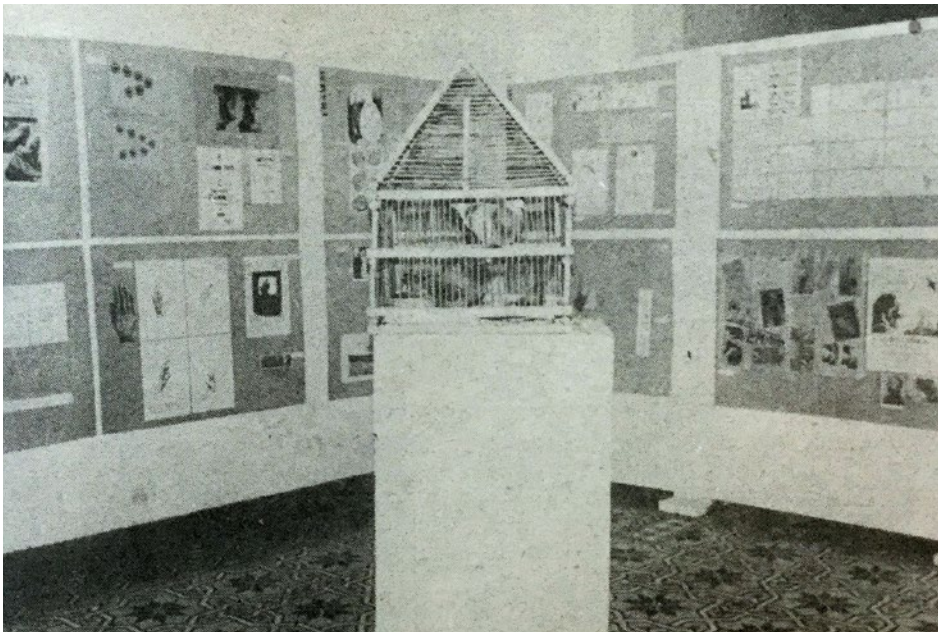
> Esto me parece refrescante para este medio porque implica en el espectador otra forma de acercarse a la obra: tiene que leer y se adentra en otros contextos visuales; en un medio tan conservador como este, se desmitifica así el objeto artístico [...] Es coyuntural también por la inflación de la comercialización de arte: una respuesta al mercado del arte por fuera del circuito de las galerías. (*El Mundo Semanal*, 18 de septiembre de 1982)

Ruiz y Mesa entendieron mejor la potencia de la práctica arte correísta, sus comentarios evidencian que la lectura que realizaban la hacían desde un contexto artístico que se estaba ampliando a raíz de las experimentaciones que estaban desarrollando artistas, de quienes su trabajo se podía calificar como conceptual. Si bien Serrano también señaló que el arte correo "es una manifestación creativa que se da con el arte conceptual" donde el "objeto de arte pierde interés por completo para el artista joven que va contra la fetichización de la cosa artística", el crítico no pensaba que esta práctica "fuera el futuro del arte ni mucho menos". Una opinión similar se infiere de las declaraciones de Alberto Sierra, quien refiriéndose a la exposición afirmó:

> Hay allí desde lo más tradicional: sobres escritos por dentro con una preocupación estética (Xoan Anleo), hasta Dittborn de Chile que es una exageración: un buen paquete con un cuadro adentro, contrario a todos los otros que se someten a requisitos del correo, como el peso. Es una manera de comunicarse con costos mínimos, que los mediocres vuelvan una técnica, pero es una idea linda. (*El Mundo Semanal*, 18 de septiembre de 1982)

Este conjunto de declaraciones muestra cómo la práctica del arte correo generaba diferentes grados de aceptación dentro del campo, a través de ellas se pueden comprender las principales críticas que se hicieron frente a este tipo de arte, pero y más importante aún, lo que posibilitó. A través de la muestra se generó una discusión que le permitió a Echeverry no solo escribir en prensa sobre lo que significaba participar en la red arte correísta, sino también mostrarle al público de la ciudad de Medellín un registro representativo de obras y artistas que practicaban el arte correo.

Es importante poner énfasis en un aspecto que menciona Elkin Mesa, a saber, la resistencia del arte correo a ser comercializable. Este aspecto es quizás uno de los más transgresores analizado en el contexto de Medellín a principios de los ochenta, porque en la ciudad se empezó a consolidar una pujante industria: el narcotráfico, que tuvo implicaciones en las dinámicas del arte. Refiriéndose a este fenómeno, Eduardo Serrano escribió:



112. Imagen de "REGISTRO: Muestra Internacional de Cultura Alternativa, Arte Correo y Nuevos Medios". Tomada de *El Mundo Semanal*, 18 de septiembre de 1982.

Es indiscutible, por supuesto, que parte del dinero percibido por negocios ilegales como el tráfico de drogas ha llegado al arte repercutiendo en su ascendente demanda y carestía, y que algunos compradores buscan solo estatus, o inversión segura, o una manera de calmar la culpa de su súbita riqueza protegiendo causas altruistas como la creatividad. Pero también es cierto que existe una diferencia enorme entre este cliente ocasional y el coleccionista apasionado y entendido que participa activamente de los sucesos plásticos, y que la cantidad de dinero mal habido que ha llegado al arte es mínima si se compara con la que ha sido destinada a otras inversiones como la propiedad raíz, los medios de transporte, el alcohol, los artículos de lujo, y en particular los de mal gusto (como los boceles para carro o como los floreros, ceniceros y demás parafernales de cristal tallado que se importan en grandes cantidades de Miami y Venezuela). (Serrano, 1980, p. 40)

La apuesta de Echeverry a través de *Sobre Arte* y "REGISTRO" de impulsar un arte que no buscaba ser comercializable, en una ciudad donde cada vez más empezaba a circular un capital que se inmiscuía en todos los aspectos de la vida cotidiana, en las actividades económicas y políticas de la ciudad, resulta significativo. Guillermo Cuartas se refirió también al nuevo fenómeno:

> Nos tocó también convivir con los nuevos ricos con toda esa cultura narco, hasta donde pudimos nos burlábamos, pero nos dimos cuenta de que se podía poner peligroso para nosotros, entonces empezamos a vernos un poco amordazados, o yo empecé a sentirme un poco amordazado [...]. Hubiéramos querido evidenciar mucha cosa, pero no podíamos, se nos fue cerrando el círculo, no solamente el círculo de oportunidades sino también el círculo de supervivencia, los únicos que compraban arte eran [los narcos] la única posibilidad, o te contactabas por medio de X o Y galería o, X o Y marchante y puedes vender alguna cosa, o te vas y buscas otro medio de supervivencia. Sí, fue una época dura, claro que nos obligó a autocensurarnos. (Cuartas, comunicación personal, 6 de diciembre de 2019)

El comentario de Cuartas acerca de la ciudad de principios de los ochenta es contundente, se relaciona con un aspecto que no se ha explorado con suficiente atención en la historiografía colombiana y es el arte político en Medellín en las décadas de los setenta y ochenta. Aunque no vamos a entrar en pormenores, es importante plantear dos hipótesis que pueden explicar una pregunta que aparece cuando se revisa el arte producido en Medellín durante estas décadas: ¿por qué el arte antioqueño no manifestó un compromiso político explícito? Si bien no podemos caer en generalizaciones, sí es cierto que arte activista al estilo del Taller 4 Rojo[66], por ejemplo, no tuvo un equivalente en Medellín en este periodo. Este fenómeno quizás se debe, por un lado, al auge del narcotráfico en

66 Colectivo artístico y activista conformado a principios de los setenta que se especializó en gráfica y cartelismo. Fue integrado en sus diversas etapas por Diego Arango, Jorge Mora, Umberto Giangrandi, Nirma Zárate, Carlos Granada y Fabio Rodríguez. A lo largo de su actividad poético-política convocó diversos intelectuales y actores políticos de la época.

la década de los setenta y su consolidación en la década de los ochenta, el cual permeó y afectó las dinámicas sociales y culturales de la ciudad de forma considerable y, por otro lado, un segundo aspecto que es interesante considerar, se relaciona con el uso de las Bienales de Coltejer como dispositivos ideológicos, que tuvieron consecuencias en el ámbito político. Pese a que se realizaron una década antes, sus consecuencias, como vimos, se acentuaron a lo largo de la década de los setenta. Estos eventos, más allá de constituirse como eventos artísticos, fueron también una forma de ostentación del poder económico de las élites industriales antioqueñas, que lograron con estos eventos emparentar procesos de modernización —representados por Coltejer como una de las empresas textileras más prósperas del momento— con el impulso del modernismo artístico —legitimado e institucionalizado con las bienales—.

> Las imágenes presentadas en las dos primeras Bienales fueron percibidas e hicieron parte —tal vez sin la intención de los organizadores— de un particular escenario de confrontación anticapitalista, antiimperialista y de crítica a las políticas del Frente Nacional, que se gestó en el seno de las universidades públicas del país [...] la supuesta neutralidad de los lenguajes de la modernidad artística frente al conflicto, y la despolitización de las artes que con ella se impulsó [...] funcionó para apaciguar los intentos de determinados grupos sociales por promover la lucha revolucionaria en el sector de la cultura durante finales de la década del sesenta y comienzos de la siguiente. (Ardila, 2018, p. 67)

Debemos recordar que las dos primeras bienales se realizaron en la Universidad de Antioquia[67], en el momento en que las universidades públicas en el país vieron florecer el movimiento estudiantil. La universidad

67 La edición de 1968 se mostró en el pabellón de física y la de 1970 se realizó el Museo de Arte y Antropología. El campus de la Universidad de Antioquia era solo uno de los cambios que trajo consigo la transformación urbanística que vivió la ciudad en ese momento. Ambas edificaciones se encontraban en construcción cuando se realizaron las muestras. La tercera edición de 1972 se realizó en la Torre Coltejer que también se encontraba en proceso de finalización de obra.

se convirtió en el reflejó de los álgidos conflictos sociales[68] y las bienales se realizaron en un contexto conflictivo y neurálgico de la dinámica urbana. La posibilidad de realizar las dos primeras ediciones de estas grandes muestras en un espacio legitimador del conocimiento como era la universidad, y en este caso la universidad pública más grande de la ciudad, no es un hecho irrelevante, puesto que respaldaba —quizás sin proponérselo— desde un espacio de poder simbólico y real los lenguajes de la modernidad artística que las bienales institucionalizaron. Los espacios escogidos posibilitaron un público masivo y estudiantil que tuvo de primera mano acceso a las actividades que se realizaron dentro del componente educativo de las bienales, que como vimos, fue transversal a los eventos. En definitiva, "la supuesta neutralidad de los lenguajes de la modernidad artística, tal como fue entendida por sus impulsores, funcionó para apaciguar los intentos de determinados grupos sociales por promover una lucha revolucionaria en el sector de la cultura contrapuesta a los intereses de la burguesía industrial" (Ardila, 2018, p. 16).

De acuerdo con lo anterior, la ruptura que implicó en el contexto de la ciudad de Medellín la apuesta artística de Echeverry es significativa, ya no solo por su trabajo individual, sino sobre todo por la gestión de proyectos que ampliaban su resonancia a través del establecimiento de redes, que superaban lo meramente artístico, vinculando espacios sociales diversos y haciendo eco de realidades políticas complejas de otros países del continente. Ahora bien, por paradójico que parezca dichos proyectos volvían al campo del arte, a través de la revista, un evento, o una exposición, como ocurrió con "REGISTRO", una iniciativa única en su género, que pudo reunir un grupo significativo de artistas, logrando con su materialización el afianzamiento de algunos principios del arte postal, tales como: configurar circuitos de comunicación con raíces estéticas y objetivos determinados, pero heterogéneos y polisémicos. Permitir la participación horizontal de artistas

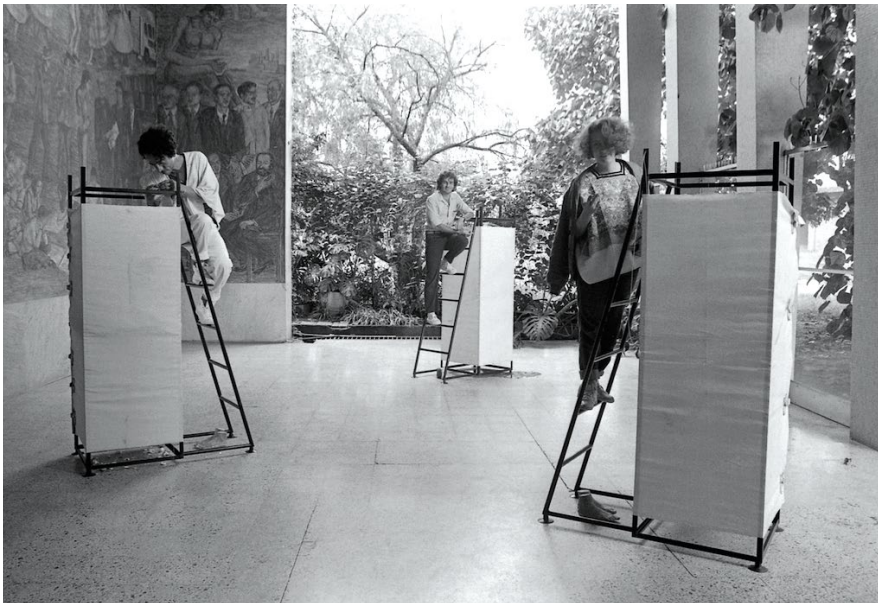
68 El Frente Nacional fue el nombre que recibió la coalición política pactada entre liberales y conservadores durante los años de 1958 y 1974. El pacto consistió en una alternancia entre ambos partidos del cargo de presidente de la república y una repartición homogénea de puestos públicos y escaños en el Congreso. Si bien este pacto puso fin al sangriento ciclo de violencia bipartidista de los años cincuenta y marcó el retorno a la democracia después del periodo presidencial del general Rojas Pinilla, implicó la exclusión de cualquier otro grupo político que aspirara al poder, como movimientos y partidos progresistas y de izquierda.

que no están interesados en la novedad estética, sino en incrementar su capacidad de participación para difundir mensajes. Plantear una crítica a los modos de circulación, valoración y legitimación del sistema oficial del arte. Generar redes con artistas de todo el continente desde una ciudad como Medellín, ampliando la red de arte correo global.

"REGISTRO" fue la última actividad adelantada por Echeverry relacionada con el arte correo, pocos meses después de la muestra el artista se fue a vivir a Bogotá en donde consiguió un trabajo con el Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (Cerlalc), un organismo intergubernamental, auspiciado por la Unesco. Una de sus líneas de trabajo del Cerlalc era la difusión de la literatura infantil y juvenil para América Latina y el Caribe, Echeverry, quien también había realizado un par de libros para niños junto con Gustavo Mesa como editor e impresor, se postuló y obtuvo una plaza. Para ese momento el artista tenía mucha inquietud por el mundo de la literatura infantil y en los años que vendrían se dedicaría a ilustrar y hacer libros para niños[69]. Echeverry no se desvinculó por completo de la ciudad, el 12 de septiembre de 1985 inauguró en la Biblioteca Pública Piloto de Medellín una exposición curada por él, que mostró el trabajo de ilustradores colombianos para niños y jóvenes. Esta muestra daba cuenta del trabajo desarrollado por el artista en el último año y volvía a poner de manifiesto su voluntad para llevar a cabo proyectos de difusión vinculados a sus procesos creativos. Ese mismo año, en la misma biblioteca, participó en una muestra colectiva con Alicia Barney y Antonio Caro.

Para este momento, la actividad arte correísta del artista se había acabado. Echeverry se radicó en España los últimos años de la década de los ochenta; regresó al país en 1990 y en el corto lapso que estuvo —dejó Colombia definitivamente en 1994— continuó sus actividades como artista, curó algunas exposiciones y realizó un *remake* de su acción de entrega de obras en bicicleta. Después de dejar Colombia se dedicó al videoarte y trabajó con este medio desde entonces.

69 Interés que también compartía con Adolfo Bernal y Guillermo Cuartas, quienes fueron los productores de un programa infantil llamado *De ronda ronda* que tenía como finalidad formar e integrar a los niños al mundo cultural.



113. De izquierda a derecha Antonio Caro, Carlos Echeverry y Alicia Barney en la Biblioteca Pública Piloto de Medellín en la exposición colectiva. Archivo Biblioteca Pública Piloto.


COLOMBIA • MAIL ART • CARLOS ECHEVERRY • A.A. 11001 • MEDELLIN

A MODO DE CIERRE

Los sucesos documentados aquí, que acontecieron desde 1973, el año en que Echeverry llegó a Medellín, hasta 1982, año en que se publicó la séptima y última edición de *Sobre Arte* y se realizó "REGISTRO", contextualizan una parte de su actividad artística y, en particular, lo relacionado con su participación en la red de arte correo, donde ciertamente uno de los acontecimientos más significativos fue la realización de *Sobre Arte*. La revista se convirtió en una apuesta editorial, que superó el dispositivo de mero soporte, para ser una plataforma de activación de eventos y convocatorias para impulsar el arte correo en la ciudad. *Sobre Arte* propició una red de contactos a nivel continental que afianzó la circulación de información y contenidos vinculados a prácticas artísticas experimentales como la poesía visual y el mismo arte correo. Este tipo de iniciativa editorial demuestra la consolidación de una amplia variedad de prácticas experimentales y contemporáneas que se desmarcaron definitivamente de los lenguajes modernos, específicamente, en la ciudad de Medellín.

Aunque publicaciones de artistas se habían realizado en todo el continente, en Colombia eran menos frecuentes; Bernardo Salcedo había realizado *Art-pía* (1969), una publicación que pretendió cubrir diversos aspectos culturales, desde artes visuales hasta música, cine, teatro y, especialmente, literatura, que alcanzó tres ediciones[70]. No obstante, son escasos los antecedentes de este tipo de publicaciones en el país, por eso la novedad de *Sobre Arte* y su significativo giro a partir del tercer número. Al alejarse de la forma convencional de edición —con secciones de reseñas, artículos críticos acompañados con textos o el registro y análisis de obras existentes— la revista propició un espacio de experimentación y producción de contenidos para interpelar a sus lectores y colaboradores, acerca de los valores estéticos del momento, las posibilidades del arte y sus espacios de circulación. La apuesta por una relación más activa de los colaboradores y del mismo público, convertía a los lectores

70 Véase "Art Criticism and Art-pía" en *The New Iconoclasts: From Art of a New Reality to Conceptual Art in Colombia, 1961-1975* (2016) de Gina McDaniel Tarver.

en potenciales productores y creadores de divulgación de ideas, nuevos impulsos estéticos e, incluso, nuevos impulsos políticos.

Sobre Arte, al igual que otras revistas de artista

> inauguran un espacio de experimentación ajeno a la explotación comercial. Son un espacio de libertad para la difusión no solo de investigaciones singulares, sino que representan movilizaciones posibles, intervenciones en los medios de comunicación y revelan cómo la gente pudo trabajar artísticamente en la resistencia de las dictaduras, más allá de las fidelidades ideológicas. En ellas se han ensayado nuevas formas de enunciación y "ciudadanía" radical. (Nogueira, 2015, p. 286)

En el caso específico de la revista, se propició una ruptura con el campo institucional de Medellín, al buscar la ampliación de espacios de circulación para un tipo de arte económico y marginal, que le rehuyó a su comercialización. Si bien es cierto que muchos artistas arte correístas latinoamericanos estaban altamente comprometidos con las cuestiones de carácter político-ideológico, no se puede caer en generalizaciones, otros artistas, tal como el mismo Echeverry, en lo que a su producción individual compete, utilizaron el arte correo bajo una influencia internacionalista centrándose más en cuestiones de tipo artístico. No obstante, como vimos, muchos de los eventos y actividades convocados a través de *Sobre Arte* visibilizaron perspectivas críticas y comprometidas políticamente.

Por último, es importante señalar que, si bien *Sobre Arte* fue un proyecto editorial ideado por Echeverry, la revista se hizo en colaboración de muchas personas, de allí que tenga la impronta de un proyecto colectivo que fue posible por las redes de contactos que sostuvo el artista y por los comprometidos colaboradores locales que participaron en el proyecto. El ánimo internacionalista de la publicación es relevante porque posibilitó plantear el análisis en un espacio expandido más allá de la ciudad, aproximándonos, así fuera tangencialmente, a otros contextos de producción que amplían la perspectiva de la práctica del arte correo, que solo puede ser entendida en un campo expandido, es decir, más allá de su contexto local porque la naturaleza de la práctica así lo demanda.

BIBLIO-
GRAFÍA

Acha, J. (1979). La crítica de arte en Latinoamérica. *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, 1 (3), 18-22.

Acha, J. (1981). El Coloquio. *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, 7 (2), 21-27.

Acha, J. (2010). Teoría y práctica de las artes no objetualistas en América Latina. *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*. Museo de Antioquia.

Aguilar Restrepo, M. (2015). *Poesía, pensamiento proyectual y práctica artística en Adolfo Bernal: una lectura en contexto, 1974-2007* [trabajo de investigación para optar por el título de Magíster en Historia del Arte]. Universidad de Antioquia, Facultad de Artes.

Aguilar, J. (1981). Salón Atenas vs. Salón Nacional. *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, 2 (6), 17-21.

Aguilar, M. y Lopera, J. (2017). *Despliegues gestuales: Adolfo Bernal, Jorge Ortiz, María Teresa Cano*. Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Aguirre Restrepo, L. (2006). Antecedentes históricos de la Facultad de Artes. Facultad de Artes: 25 años formando. En *Arte y cultura* (pp. 13-37). Editorial Universidad de Antioquia.

Arango Restrepo, S. y Gutiérrez Gómez, A. (2002). *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia*. Editorial Universidad de Antioquia.

Ardila Garcés, F. (2018). *Las tramas del modernismo: mecenazgo, política y sociedad en las Bienales de Arte de Coltejer, 1968-1972* [tesis de doctorado]. Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas.

Aroeste Meshoulam, S. (2010). *Libro de artista: espacio alternativo. Un repaso de evidencia mexicana* [tesis de Doctorado en Historia del Arte]. Centro de Cultura Casa LAMM.

Barragán, P. (2019). 1978: el año en que América Latina dejó de creer en sí misma. *Artishock: Revista de Arte Contemporáneo.* https://artishockrevista.com/2019/04/15/1978-el-ano-en-que-america-latina-dejo-de-creer-en-si-misma/#_ftn2

Barriga Ossa, J. (2015). Festival de Ancón: sexo, drogas y rocanrol en el Woodstock criollo. Vice. https://www.vice.com/es_co/article/d3md4m/nathy-peluso-natikillah-entrevista

Barrios, Á. (1978). El arte como idea en Barranquilla. *Revista del Arte y la Arquitectura en Colombia*, 1 (2), 21-27.

Barrios, Á. (1980). Un arte para los ochenta. *Revista del Arte y la Arquitectura en Latinoamérica*, 5 (2), 42-45.

Barrios, A. (1999). *Orígenes del arte conceptual*. Museo de Antioquia.

Bernal, D., Sánchez, V. y Hernández E. (1980). Los grabados populares de Álvaro Barrios. *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, 1 (4), 20-23.

Bernal, M. C. (2013). Revista y arte en Colombia: dos publicaciones en las redes del arte latinoamericano. *Revista de Artes Visuales: Errata*, 11, 128-149.

Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Ediciones Península.

Cano, A. (1980). Multimedia. Entrevista a Rodrigo Castaño y Silvio Montoya. *Sobre Arte*, 2, 35-41.

Camnitzer, L. (2099). Arte correo. En *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano* (pp. 104-108). Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac).

Carrión, U. (1973). Correspondencias. *Plural*, 20, 15-16.

Carrión, U. (2013). *El arte correo y el Gran Monstruo*. Tumbona Ediciones.

Cerón, J. (2018). Papel y Lápiz, Jonier Marín. En Catalogo exposición, *El arte de la desobediencia*. MAMBO.

De la Fuente, A. (2018). Fallo fotográfico: producción foto-xero-gráfica editorial y su lugar en las artes visuales chilenas a comienzos de los ochenta. *Boletín 5*, Eugenio Dittborn. Fundación CEdA Centro de Estudios de Arte, 7-30.

Del Valle, A. (2011). La fiesta del no-objetualismo. Polémicas sobre arte contemporáneo en América Latina. En *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano* (pp. 33-71). Fondo Editorial Museo de Antioquia y Museo de Arte Moderno de Medellín.

Dittborn E. (1984). *Catálogo Roser Bru/Eugenio Dittborn*. Museo La Tertulia.

Dittborn E. (1993). Marcas de viaje: conversaciones entre Roberto Merino y Eugenio Dittborn. En *Mapa: las pinturas aeropostales de Eugenio Dittborn 1984-1992* (pp. 88-91), catálogo exposición. Institute of Contemporary Arts (ICA).

Echeverry, C. (1980). El cartel cubano. *Sobre Arte*, 1, 33-39.

Echeverry, C. (1982, 28 de agosto). ¡Muera el arte! Viva el Arte! (Arte Correo por supuesto). *El Mundo Semanal,* 169, 10-11.

Echeverry, C. (1980, 15 de abril). Cuatro.

Echeverry, C. (1980, 22 de febrero). Uno.

El Mundo (1982, 1.º de septiembre). Registro de arte correo. *El Mundo Semanal*, 4B.

Escobar, J. (1980). Diseño precolombino. *Sobre Arte*, 1, 48-55.

Espinosa, C. (2003). Arte correo y poesía visual en México: una práctica todavía corrosiva. *Heterogénesis. Revista de Artes Visuales*, 45. http://www.heterogenesis.com/H-45/IndiceH-45.htm

Fernández Uribe, C. (2006). *Apuntes para una historia del arte contemporáneo en Antioquia*. Secretaría de Educación para la Cultura de Antioquia.

Fernández Uribe, C. (2007). *Arte en Colombia 1981-2006*. Universidad de Antioquia.

Garza Usabiaga, D. (2011). ¿Es el buzón un museo? Mauricio Guerrero y el arte correo. En M. Macín (ed.), *Arte correo* (pp. 109-112). Editorial RM.

Gil Tovar, F. (1980). Tarea actual y futura del Museo Vivo. *Sobre Arte*, 2, 49-53.

Giraldo, E. (2008). De la escritura a la teoría: Marta Traba y la crítica en Colombia en la modernidad. *Asociación Aragonesa de Críticos de Arte (AACA digital), Huesca*, 4, s. p.

Giraldo, E. (2017). El Coloquio del 81 y la idea de arte contemporáneo en Colombia. Un caso de historia intelectual y práctica situada. Ponencia II Coloquio de Arte No-Objetual, MAMM. https://www.youtube.com/watch?v=VyAOCuR7B2M

Glusberg, J. (1978). El grupo CAyC. *Revista del Arte y la Arquitectura en Colombia*, 1 (2), 28-31.

González, G. (2014). La situación del archivo en las artes visuales chilenas: revisión del trabajo de Eugenio Dittborn, el aporte crítico de Enrique Lihn y teórico de Roland Kay. En *Archivo diálogos iniciales* (pp. 11-33). Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes Universidad de Chile.

Granados, A. (coord.) (2012). *Las revistas en la historia intelectual de América Latina: redes, política, sociedad y cultura.* Universidad Autónoma Metropolitana.

Guanumen Pacheco, M. (2012). La narcotización de las relaciones Colombia-Estados Unidos. *Revista de Relaciones Internacionales, Estrategia y Seguridad*, 7 (2), 221-244.

Guerrero, M. (2017). Graciela Gutiérrez Marx. En *Digital Archive Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. https://hammer.ucla.edu/radical-women/artists/graciela-gutierrez-marx

Gutiérrez Gómez, A. (2009). La instalación en el arte contemporáneo colombiano. *El Artista: Revista de Investigaciones en Música y Artes Plásticas*, 6, 129-153. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3206678

Gutiérrez Piña, C. (2016). Salvador Elizondo: una poética de la escritura. En C. L. Gutiérrez Piña y E. Sánchez Rolón (coords.), *Salvador Elizondo: ida y vuelta. Estudios críticos* (pp. 167-194). Editorial Universidad de Guanajuato.

Herrera, M. M. (2001). *Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968-1982)*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Herrera, M. M. (2011). El arte conceptual no es como lo pintan: historia de una emergencia. En *Encuentro de Investigaciones Emergentes: reflexiones, historias y miradas.* Alcaldía Mayor de Bogotá.

Herrera, M. M. (2013). *Gustavo Sorzano: pionero del arte conceptual en Colombia.* Instituto Distrital de Artes-Idartes y La Silueta Ediciones.

Jaramillo, B. (1980). Arte y medio. *Sobre Arte*, 1, 10-15.

Jaramillo, C. M. (2012). *Fisuras del arte moderno en Colombia*. Alcaldía Mayor de Bogotá y Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Josten, J. (2011). Goeritz y la poesía concreta. En M. Macín (ed.), *Arte correo* (pp.1-6). Editorial RM.

Juliá, C. (2015). Una vanguardia itinerante: Julio Plaza y el arte postal. En P. Barreiro López y F. Martínez Rodríguez (eds.), *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)* (pp. 219-226). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

King Álvarez, E. (2017). Salvador Elizondo: una síntesis. Gastv. http://gastv.mx/salvador-elizondo-una-sintesis-por-esteban-king-alvarez/?fbclid=IwAR2JErtC68kU6YrwcXnFQUgR_TUNkk123tGZkvIHo0NZpocffK6cnkW26u0

Lazzara, M. (2014). Aproximación al pensamiento crítico de Nelly Richard: fundamentos y debates de (y con) la crítica cultural. *Taller de Letras*, 54, 149-158.

Liquois, D. (1985). *De los grupos los individuos: artistas plásticas de los grupos metropolitanos*. Museo de arte Carrillo Gil, junio-agosto. Instituto Nacional de Bellas Artes.

Lopera, J. (2020). *Tulio Restrepo. Desplazamientos/secuencias/coordenadas*. Eafit.

López, M. (2012). Fosa común. En *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp. 116-126). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

López, M. (2017). El giro discursivo de las exposiciones desde una perspectiva del sur: São Paulo (1978) y Medellín (1981). En *Robar la historia: contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición* (pp. 85-106). Ediciones Metales Pesados.

López, M. (2017a). El no-objetualismo extraviado. Ponencia en el marco del II Coloquio de Arte No-Objetual y Arte Rural, MAMM. https://www.youtube.com/watch?v=AnaBN-fmmKI

Maderuelo, J. (2016). *Ulises Carrión, escritor*. Ediciones La Bahía.

Marín Hernández, E. (2015). *Multiculturalismo y crítica poscolonial: la diáspora artística Latinoamericana (1990-2000)* [tesis doctoral]. Universidad de Barcelona.

McDaniel Taver, G. (2016). *The New Iconoclasts: From Art of a New Reality to Conceptual Art in Colombia, 1961-1975*. Ediciones Uniandes.

Merino, R. (1997). Presentación. En *Remota, catálogo exposición*. Pública Editores.

Mesa Pérez, M. y Osorio Franco, F. (2014). *Los abriles artísticos (1972-1977): un legado cultural de la Universidad de Antioquia* [tesis de Maestría en Gestión Cultural]. Facultad de Artes, Universidad de Antioquia.

Mesa, E. (1980). Carlos Echeverry: descodificar como reto. *Sobre Arte*. Carlos Echeverry. Medellín.

Mesa, E. (1980). Artistas de vanguardia en Colombia. *Sobre Arte*, 1, 26-31.

Mesa, E. (1976). Carlos Echeverry, Grupos Portanles. Universidad de Antioquia, Museo Universitario, Catálogo. Colección Sala Antioquia, Biblioteca Pública Piloto. E0734.

Morais, F. (1990). De la crítica como productora de teorías a la socialización de la actividad crítica. En *Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio* (pp. 5-17). Casa de las Américas.

Morethy Couto, M. (2107). La cuestión latinoamericana en las bienales realizadas en Brasil. *Caiana: Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 10, 48-60.

Nogueira, F. (2015). Solidaridad y transgresión en los años setenta y ochenta. Colectividad y acción estratégica en la red de arte correo por América Latina. En M. Bernal Bermúdez *et al.*, *Redes intelectuales: arte y política en América Latina*. Ediciones Uniandes. [Los Angeles, California: The Getty Foundation, Connecting Art Histories].

Olívar Graterol, D. (2014). Del americanismo al latinoamericanismo: artes visuales en la década del setenta. *Semiosfera, Convergencias y Divergencias Culturales*, 2, 172-195.

Padín, C. (2010). Arte correo en Latinoamérica. En P. Sousa (ed.), *Mail art: la red eterna. Sestao: la única puerta a la izquierda-L.U.P.I.* (pp. 81-87). Merz Mail.

Pérez Robles, T. (2014). Tinta roja: el periodismo liberal en Bogotá, 1890-1900. *Revista Memoria y Sociedad*, 18 (36), 30-47.

Pianowski, F. (2013). *Análisis histórico del arte correo en América Latina* [tesis doctoral]. Universidad de Barcelona.

Pini, I. (2010). La modernidad bajo sospecha. En *Textos (22): Documentos de historia y teoría* (pp. 13-27). Universidad Nacional de Colombia.

Pini, I. (2013). Pensar el arte desde las revistas publicadas en Bogotá 1944-1987. *Revista de Artes Visuales: Errata*, 11, 96-127.

Pini, I. y Ramírez Nieto, J. (2012). *Modernidades, vanguardias, nacionalismos: análisis de escritos polémicos vinculados al contexto cultural latinoamericano, 1920-1930*. Universidad Nacional de Colombia, Vicerrectoría Académica Editorial.

Pini, I. y Ramírez Nieto, J. (2012). *Modernidades, vanguardias, nacionalismos: análisis de escritos polémicos vinculados al contexto cultural latinoamericano, 1920-1930*. Universidad Nacional de Colombia.

Poinsot, J. (1971). *Mail Art Communication: A Distance Concept*. Editions Cedic.

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

Richard, N. (1981). Aproximaciones críticas a un concepto de arte latinoamericano. *Sobre Arte*, 3.

Richard, N. (2011). Cuerpo y paisaje como escena crítica. En *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano* (pp. 211-216). Fondo Editorial Museo de Antioquia y Museo de Arte Moderno de Medellín.

Rueda, S. (2017). *Autorretrato disfrazado de artista, arte conceptual y fotografía en Colombia en los años setenta*. Editorial La Bachué.

Ruiz Díaz, J. (2017). Alberto Sierra: Re-visión. *H-ART. Revista de Historia, Teoría y Crítica de Arte*, 1, 121-129. http://dx.doi.org/10.25025/hart01.2017.09

Ruiz Gómez, D. (1980). Diseño y sociedad. *Sobre Arte*, 2, 15-21.

Salazar Arbeláez, F. (2017). *La insolencia del Alacrán*. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación y Lenguaje.

Sarti, G. (2013). La formación del Grupo de los Trece. En *Grupo CAyC*. Centro Virtual de Arte Argentino. http://cvaa.com.ar/02dossiers/cayc/03_intro.php

Serrano, E. (1980). Los años setenta y el arte en Colombia. *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, 1 (4), 24-43.

Serrano, E. (1980a). *Catálogo VI Salón Atenas*. Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Sierra, A. (1978). El arte en Medellín. *Revista del Arte y la Arquitectura en Colombia*, 1 (2), 32-38.

Sierra, A. (1980). Seis artistas de Medellín. Plegable de exposición. Archivo Biblioteca Publica Piloto de Medellín, Sala Antioquia, CAT 3038.

Sierra, A. (1980). El arte de Medellín. *Re-Vista del Arte y la Arquitectura en Latinoamérica*, 1 (4), 32-42.

Sobre Arte. (1980). 17,5 × 25. *Sobre Arte*, 2, 12-13.

Sobre Arte. (1980a). Proyectos para espacios públicos. *Sobre Arte*, 2,42-47.

Sobre Arte. (1981). Editorial. *Sobre Arte*, 3.

Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara.

Suárez, S. (2013). De escalada a ensayos: un estudio de caso sobre el arte las revistas y las comunidades científicas en el ámbito universitario. *Revista de Artes Visuales: Errata*, 11, 150-177.

Suárez, S. (2017). *Espiral Revista de Artes y Letras*: un bastión del arte moderno durante la restauración conservadora [tesis doctoral]. Universidad Nacional de Colombia.

Uribe, C. (2014). La gestión artística y cultural en Medellín, 1967-1981: herencias, cambios y confrontaciones. En A. Gutiérrez Gómez *et al.*, *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981* (pp. 47-68). Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, Museo de Antioquia.

Uribe, C. (2014a). La gestión cultural en la ciudad postbienal, 1972-1981. Aprendizajes y nuevas actitudes. En A. Gutiérrez Gómez *et al.*, *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981* (pp. 71-104). Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, Museo de Antioquia.

Vázquez Almanza, P. (2011). El arte como laboratorio sensorial. Elizondo: imagen convertida en secuencia. En Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). https://literatura.inba.gob.mx/semblanza2/3306-elizondo-salvador-semblanza.html?showall=&limitstart=

Vázquez Mantecón, Á. (2006). Los grupos: una reconsideración. En C. Medina y O. Debroise (ed.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997* (pp. 194-196). Universidad Nacional Autónoma de México.

Williamson, L. (2014). *Memoria y amnesia. Sobre la historia reciente del arte en Chile [1976-2006]* [tesis doctoral]. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

Zanini, W. (1981). Mail Art at the XVI Biennale. En *Catálogo de exposición XVI Bienal de São Paulo-Arte Postal* (p. 7). Fundación Bienal de São Paulo.

Zúñiga, A. y Espinosa, C. (2009). *La mirada transgresora: bienales internacionales de poesía visual/experimental, 1985-2009.* Museo Universitario del Chopo.

Texto visible y
Texto legible

DE COLOMBIA
LLEGA UN
SOBRE CARGADO
DE: **america en papel**

CARLOS ECHEVERRY
A.A. 11001 MEDELLIN COLOMBIA

eugenio dittbornLUGAR COMUN

SOBRE ARTE:
Carlos Echeverry y el arte correo

En este libro, Paola Peña Ospina realiza una investigación historiográfica de la revista *Sobre Arte* y y una parte de la obra plástica de Carlos Echeverry, artista que estuvo a la cabeza de ese proyecto, con el objetivo de visibilizar una parte de la historia del arte colombiano que no ha recibido especial atención el arte conceptual, para así poner en circulación nuevas lecturas del arte regional en el campo artístico del país.

ISBN: 978-958-5595-65-1

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.
INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES IDARTES
BOGOTÁ