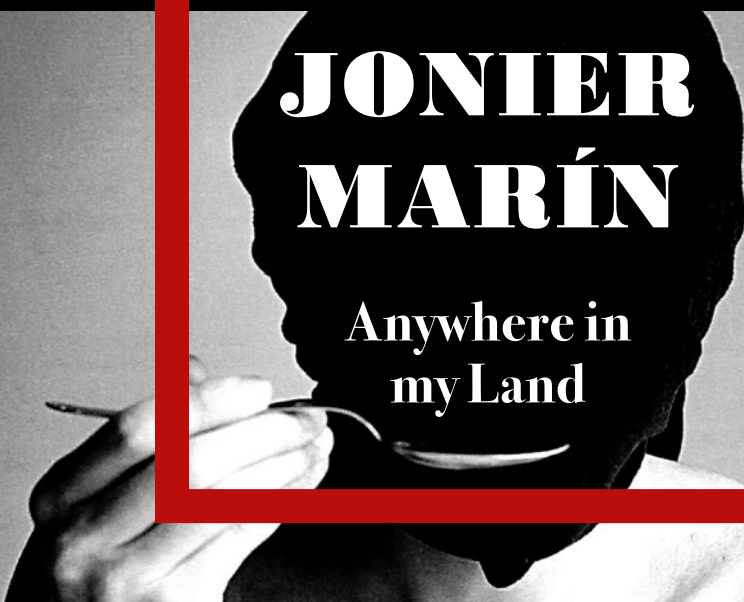


**Juan Bermúdez Tobón**



**JONIER  
MARÍN**

Anywhere in  
my Land





# JONIER MARÍN

Anywhere in my Land



INSTITUTO  
DISTRITAL DE LAS ARTES  
IDARTES



## **Alcaldía Mayor de Bogotá**

Claudia Nayibe López Hernández  
*ALCALDESA MAYOR DE BOGOTÁ*

---

## **Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte**

Catalina Valencia Tobón  
*SECRETARIA DE CULTURA,  
RECREACIÓN Y DEPORTE*

---

## **Instituto Distrital de las Artes-Idartes**

Carlos Mauricio Galeano Vargas  
*DIRECTOR GENERAL*

Maira Salamanca Rocha  
*SUBDIRECTORA DE LAS ARTES*

Hanna Paola Cuenca Hernández  
*SUBDIRECTOR DE EQUIPAMIENTOS  
CULTURALES*

Leyla Castillo Ballén  
*SUBDIRECTORA DE FORMACIÓN  
ARTÍSTICA*

Liliana Morales Ortiz  
*SUBDIRECTORA ADMINISTRATIVA  
Y FINANCIERA*

## **GERENCIA DE ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES**

Catalina Rodríguez  
*GERENTE*

Alberto Roa  
Ana Viasús  
Andrea Rodríguez  
Deysi Carolina Méndez Méndez  
Francy Jasmin Torres Soler  
Ivonn Stephani Revelo Bulla  
Jennifer Andrea Rocha Amaya  
Jorge López  
Juanita González Cardona  
Ledy Emilce Ortiz Galvis  
María Clara Arias Sierra  
Mariana Arango García  
Natalia del Pilar Gómez Machado

Paula Andrea Gil Acosta  
Paula Yinneth Pinzón Rubio  
Sandra Yaneth Valencia Guaneme  
Sara Abisambra

## **EQUIPO GERENCIA DE ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES 2023**

### **PUBLICACIONES IDARTES**

María Barbarita Gómez  
*COORDINACIÓN EDITORIAL  
Y EDICIÓN*

Edgar Ordóñez Nates  
*CORRECCIÓN DE ESTILO*

Mónica Loaiza Reina  
*DISEÑO*

Jonier Marín, registro fotográfico de  
*Cosa mentale*, 1973. Imagen cortesía  
del artista.

### **IMAGEN DE CARÁTULA**

Multi-Impresos S. A. S.  
*IMPRESIÓN*

© Instituto Distrital de las Artes-Idartes

© Juan Bermúdez Tobón

Octubre de 2023

ISBN (impreso): 978-628-7686-08-3

ISBN (PDF): 978-628-7686-09-0

Idartes

Carrera 8 n.º 15-46

Bogotá, D. C., Colombia

(57-1) 379 5750

[contactenos@idartes.gov.co](mailto:contactenos@idartes.gov.co) /

[www.idartes.gov.co](http://www.idartes.gov.co)

<http://galeriasantafe.gov.co/>

El contenido de este texto es  
responsabilidad exclusiva del autor  
y no representa necesariamente el  
pensamiento del Instituto Distrital de  
las Artes-Idartes.

Esta publicación no puede ser  
reproducida, almacenada en sistema  
recuperable o transmitida en medio  
magnético, electromagnético, mecánico,  
fotocopia, grabación u otros sin previo  
permiso de los editores.



# **JONIER MARÍN**

Anywhere in my Land



*Juan Bermúdez Tobón*

**XIX Premio de Ensayo sobre  
Arte en Colombia**

## CATALOGACIÓN EN LA FUENTE

707.4

Bermúdez Tobón, Juan

Jonier Marín. Anywhere in my Land / Juan Bermúdez Tobón – Bogotá (Colombia); Alcaldía Mayor de Bogotá. Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. Instituto Distrital de las Artes – Idartes. XIX Premio de Ensayo Sobre Arte en Colombia, Programa Distrital de Estímulos, 2022.

256 páginas

ISBN (impreso): 978-628-7686-08-3

ISBN (pdf): 978-628-7686-09-0

1. Jonier Marín -- Trayectoria artística.
2. Arte Contemporáneo – Colombia.
3. Arte Conceptual Latinoamericano.
4. Arte-correo.
5. Fotografía conceptual—Colombia.
6. Conceptualismo colombiano.

Fuente. SCDD 23ª ed. – Centro de Documentación Galería Santa Fe  
(agosto 2023). JT.

# CONTENIDO



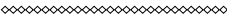
**PRESENTACIÓN**  
**PÁGINA 13**



**INTRODUCCIÓN**  
**PÁGINA 17**

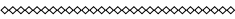


**1. DEL LADO DE ALLÁ, DEL LADO DE ACÁ: UN ARTISTA SITUADO EN MÚLTIPLES COORDENADAS FORMALES Y GEOGRÁFICAS**  
**PÁGINA 27**

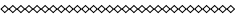


**2. LA HUIDA DEL PAÍS DE ALICIA MEDIANTE LA ACCIÓN: UN PERIPLO**

**ENTRE BRASIL Y EUROPA**  
**PÁGINA 55**



**3. LA FOTOGRAFÍA COMO MATERIALIZACIÓN DE LA ACCIÓN**  
**PÁGINA 125**

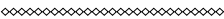


**4. CONTEXTO: LA CREACIÓN DE UNA RED MÁS ALLÁ DE LO INSTITUCIONAL MEDIANTE LA APUESTA POR CIRCUITOS ALTERNATIVOS DE INTERCAMBIO, CREACIÓN Y**

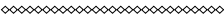
**COMUNICACIÓN ARTÍSTICA**  
**PÁGINA 157**



**5. “AMAZONIA REPORT” Y LA NARRATIVA DE LA SELVA**  
**PÁGINA 227**



**REFERENCIAS**  
**PÁGINA 249**



**LECTURAS RECOMENDADAS**  
**PÁGINA 251**





*El libro está especialmente dedicado  
a mis sobrinos Samuel y Santiago.*



*Un libro no es solo producto de una investigación en archivos,  
lectura intensa o entrevistas estructuradas. También es el  
resultado de conversaciones anodinas con amigos, de paseos  
en bicicleta, de juegos con los perros o del placer derivado  
de escuchar música. Un libro es, en definitiva, una suma de  
encuentros, de pasiones, de amores y de viajes.  
Sin guardar ningún orden en particular, me gustaría dar las  
gracias a algunos seres que hicieron posible que este trabajo  
llegara a buen término.*

*A Federica Matelli, Monika Žužak, Blanca Alonso, Olga  
Sureda, Aneta Budynek y Marc Riba Rossy, por demostrarme  
que las amistades transgreden las lógicas de los mapas  
y la temporalidad.*

*A Martí Perán, por confiar en mí, pese a que siempre quería  
huir como una suerte de Bartleby.*

*A Pao, por soportarme y aguantarme tras dos  
décadas de amistad.*

*A Berni, por inventar bromas para protegernos del terror,  
y por siempre querer hablar, aun sabiendo que soy  
tediosamente redundante.*

*A Arturo y Sergi, por rebuznar como burros.*

*A Stiven, por creer en mí.*

*A Gloria Isabel, por responder mis preguntas ingenuas  
durante el proceso.*

*A Clara, por la candidez bonita.*

*A Catalina V.V., por el amor.*

*A la Coneja, por el entusiasmo, la felicidad y por el mestizaje.*

*A Valentina Gónima, por los buenos momentos y la paciencia.*

*A Jonier Marín, por las conversaciones y por la disponibilidad  
que siempre mostró.*

*A mi familia, especialmente a mis sobrinos, por creer en mí.*

*Con estas personas contraí deudas emocionales e  
intelectuales que me ayudaron a resolver dudas e, incluso, a  
salir de atolladeros argumentativos mientras escribía el libro.*





## **PRESENTACIÓN**



Juan Bermúdez Tobón, investigador del arte, ensayista y ganador del XIX Premio de Ensayo sobre Arte en Colombia, que ahora presentamos, nos invita a seguirle la pista a Jonier Marín, un artista colombiano cosmopolita, indefinible y rodeado de misterio. Para hacerlo, sugiere que tal vez sea necesario despojarse de algunas concepciones sobre el arte nacional y, por qué no, revisar cómo se ha constituido la trama del arte contemporáneo colombiano hasta ahora.

¿Oportunista o camaleón? Jonier Marín se resiste, en medio de sus contradicciones, de sus búsquedas, de su llegada a Bogotá —hijo de una familia del Valle del Cauca que decidió dejar atrás una de las tantas violencias colombianas—, de sus recorridos por la selva, de sus viajes por Latinoamérica, por Estados Unidos y por Europa, se resiste, insistimos, a cualquier clasificación. Y en eso no puede ser mejor exponente de la colombianidad: su “estética heterogénea y contaminada que recurre a la fotografía,

al video, la pintura y el *collage*” parte de la pregunta y se ejercita en “el arduo camino de las interrogaciones”.

Resbaladizo e inclasificable, Marín disfrutó en París de la ola provocada por el llamado *boom* latinoamericano, en los años setenta, y se hizo a un lugar como pionero de la *performance* a partir de intervenciones a las que llamó *Obra activa*. Entregado a la hibridez, a lo mezclado, a lo mestizo y cruzado, retó los sentidos con obras como *Extravideo*, en la que el video, increíblemente, expande sus fronteras. Convencido de ocupar un lugar en el mundo, intentó una red más allá de las que forja la iniciativa institucional, mediante la apuesta por circuitos alternativos de intercambio, creación y comunicación artística, en lo que bautizó como *arte-correo*.

Por todo esto, y más, Marín ganó fama en el mundo del arte internacional, de São Paulo a Milán, y de Buenos Aires a Las Vegas, al tiempo que se autoexiliaba de los canales de legitimación del arte nacional. En 1999, luego de dos décadas de producción incesante, un incendio consumió sus archivos, entre ellos una parte de su producción en torno al signo de interrogación, lo que aumenta su espesor simbólico.

Marín produjo arte fuera de Colombia, ayudó a sentar las bases de un naciente arte conceptual latinoamericano y se inscribió en movimientos y expresiones artísticas de países como Argentina, Brasil, Italia y Francia, lo que, a juicio de Bermúdez Tobón, nos permite imaginar un nuevo relato histórico en torno a la noción de *arte nacional*, que no está “constreñido a los límites territoriales y no pertenece exclusivamente a un adjetivo: ‘colombiano’”.

La vieja idea de que el pasado arroja luz sobre el presente y puede llegar a decir algo sobre el futuro nunca había sido más cierta que al acercarse a la obra de Marín, quien nos alerta sobre la deforestación y la amenaza que se cierne sobre la Amazonia en su *Amazonia report*, de 1976, o nos prefigura con su interrogación permanente: “Me pregunto si la intensa actividad artística de este siglo, promovida por el desarrollo de la comunicación global, no

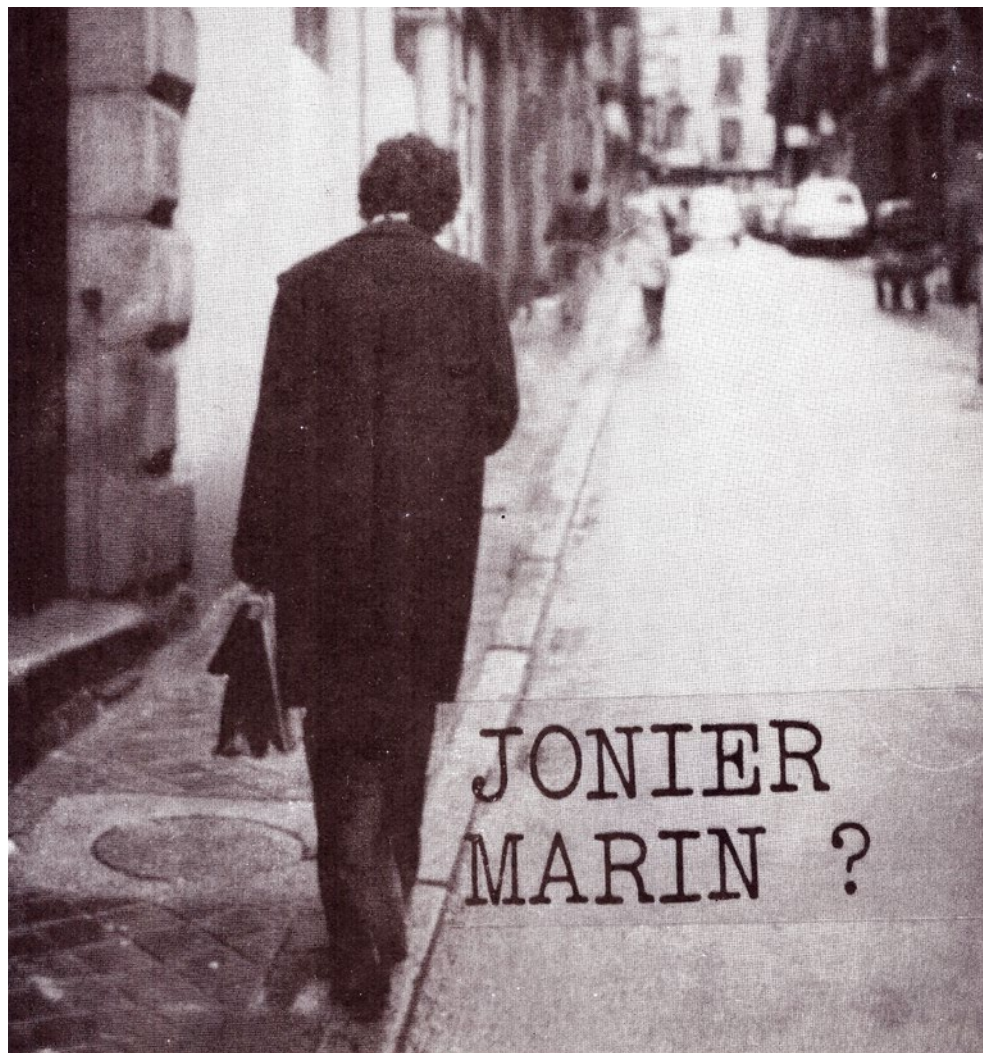
ha sido acaso el más importante movimiento político. En cada espíritu ha quedado sembrado *un grano de infinito*”.

La publicación que usted tiene entre sus manos abre nuevas posibilidades y caminos en la historiografía del arte colombiano y continúa expandiendo las ya extendidas líneas de análisis sobre el arte nacional. Acaso también arroje nuevas luces sobre lo que significa ser colombiano.

**Carlos Mauricio Galeano Vargas**

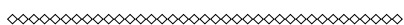
Director general

Instituto Distrital de las Artes-Idartes



Página del catálogo de la primera exposición realizada por Jonier Marín sobre el signo de interrogación, Amberes (1979). Imagen cortesía del artista.

## INTRODUCCIÓN



Jonier Marín es uno de los pocos artistas colombianos de la década de los setenta que todavía encierran una historia secreta. Salvo en Francia y Brasil —sus suelos prácticamente exclusivos—, en el ámbito local se conoce mal o de manera muy remota y parcial. Desde 1975, año en el que empezó a participar en los eventos que realizaba Jorge Glusberg en Europa con artistas latinoamericanos, y en los que coincidió con Bernardo Salcedo y Antonio Caro, su nombre empezó a ser escuchado en algunos círculos artísticos de la capital del país. Solo en 1976, cuando invitó al Museo de Arte Moderno de Bogotá a recibir en sus salas expositivas una muestra que también albergaría el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo (MAC-USP) —a la sazón dirigido por su mentor y amigo Walter Zanini—, sus obras empezaron a gozar de cierto reconocimiento entre las figuras que organizaban el contexto artístico nacional: Alberto Sierra (Medellín), Álvaro Barrios (Barranquilla), Miguel

González (Cali) y Eduardo Serrano (Bogotá). Desde entonces ha participado en algunos eventos expositivos realizados en Colombia, pero de forma muy tímida o exigua, situación que contrasta, curiosamente, con los múltiples proyectos en los que su obra se mostraba en Europa y Latinoamérica.

Si su labor como pionero de la *performance* y del videoarte ha logrado cierto reconocimiento en los últimos años en algunos círculos académicos del país, sus intervenciones en el fotoconceptualismo, las instalaciones o la promoción del arte ecológico no han concitado hasta ahora demasiada atención, incluso entre los estudiosos especializados. Sin embargo, lo más sorprendente es que cuando se alude a los inicios de la experimentación o el arte conceptual en Colombia, y a lo que este proceso implicó —la superación de los cánones clásicos de la producción artística, el uso de materiales innobles en las obras, la apropiación de un lenguaje procedente de los medios masivos o el interés por trascender los límites de lo que se consideraba tradicionalmente pintura, escultura o dibujo—, las referencias, no solo a Marín, sino también a otros artistas contemporáneos a él (Miguel Ángel Cárdenas o Raúl Marroquín), son escasas. ¿A qué responde semejante omisión? ¿Cómo enfrentar, desde el presente, el espesor de una producción tan abigarrada? ¿Cómo inscribir estas prácticas en la trama de un nuevo relato histórico del arte contemporáneo colombiano? Reflexionar sobre el conjunto de una obra tan ingente como la de Marín debería suponer algún tipo de organización preliminar, por arbitraria que sea, que nos permita construir una mirada y un discurso alrededor de ella. Intuitivamente, la primera pregunta que deberíamos formularnos es si tiene un denominador común que la identifique, una estética particular, temas preponderantes, sistemas de producción recurrentes o cualquier rasgo reconocible que nos permita diferenciarla, etc. Si hablamos de un artista que comenzó su carrera en el arte a mediados o finales de los sesenta, deberíamos poder argumentar cuáles son sus propiedades básicas y en qué medida esas propiedades le otorgan un carácter diferencial



en el contexto del arte nacional. Finalmente, y para atender a los diversos senderos en los que su obra se dividió, parece necesario emprender un análisis al mismo tiempo general y particular, que se focalice a veces en las líneas estéticas comunes, y otras en las poéticas singulares o las prácticas específicas, esto es, que pueda discernir entre ciertas vías de investigación que podrían enmarcar el trabajo de diferentes obras —como los *Plasticollages* (1970-1972), realizados con aluminio y plástico, o el manifiesto ecológico denominado *Sublinhados* (1976), elaborado con cincuenta frases relativas a la Amazonía, tomadas de varias revistas y periódicos—, y las obras formuladas mediante procedimientos o estilos más personales —como las *performances* denominadas *Obra activa* (1976-1983)—, o en relación con el fotoconceptualismo, tal y como sucede con *Works duomo* (1972), *Cosa mentale* (1973) o *Projeto São Paulo* (1976).

Intentamos sugerir que toda la producción artística de Jonier Marín converge en una estética heterogénea y contaminada que recurre a la fotografía, el video, la pintura o el *collage*. Apunta, por su tendencia a la hibridez, a la ruptura con la propia condición del medio artístico y se conecta con un nuevo tipo de concepción de la imagen. A la hibridación de medios, formatos y lenguajes sigue la hibridación de soportes y estrategias formales y expresivas. Varios de sus trabajos, por ejemplo, se articulan en construcciones formales fundadas en asociaciones, ritmos y metáforas de una confesada afinidad con el movimiento Fluxus. En otros, el video no es únicamente un compuesto de sonido e imagen, pues también posee unas texturas que multiplican los sentidos y la sensorialidad. En virtud de las influencias literarias y antropológicas que recibió, el artista abrió otra línea estética con una serie de obras vinculadas a las narrativas, iconografías y símbolos asociados a la selva amazónica. En última instancia, y por mencionar solo unos pocos ejes de su amplio trabajo, desarrolló una variante del arte conceptual con una amplia aceptación en artistas latinoamericanos de las décadas de los sesenta y setenta: el arte-correo.



Si hubiera que ilustrar u organizar acudiendo a una figura retórica una obra abierta en tantas direcciones, sería la siguiente: la producción artística de Jonier Marín no siguió un horizonte lineal que lo condujera de la fotografía al video sin ningún tipo de sobresalto, sino que fue *un tapiz que se disparó en muchas direcciones*.<sup>1</sup> Las obras que escalonaron toda su producción no se dispusieron ordenadamente, sino que su trayecto fue siempre irregular. Un acercamiento más detenido a algunas de sus obras arroja como denominador la hibridez, lo cruzado, lo mestizo o mezclado. No una línea, entonces, en la que las obras se sucederían siguiendo una evolución gradual, sino diversas líneas señalando múltiples rutas, en recíproca relación y en constante tensión.

A tenor de la dimensión indefinible de la obra de Jonier Marín, la pregunta sobre cuál sería su ubicación correcta en el marco de la historia del arte contemporáneo colombiano, parece, después de transcurridas más de cuatro décadas de “olvido”, un planteamiento tan presuntuoso como irresoluble. Este libro se propone, por el contrario, realizar un análisis de su obra tomando como foco su relación con la situación artística y cultural de la década de los setenta, especialmente en sus vinculaciones con el arte colombiano, latinoamericano y europeo. Los capítulos no exponen una linealidad sobre los procesos artísticos de Marín; antes bien, intentan remontarse a los momentos más significativos de un trabajo caracterizado más por el despliegue de derivas sugeridas a partir de la procedencia cultural de los objetos y prácticas, que por la planificación ordenada de estrategias. Incluso, cabe resaltar, el mismo Marín no ocultó su simpatía por la deriva situacionista como una táctica para encarar su obra y su vida profesional.

---

<sup>1</sup> Esta figura retórica es tomada del libro *Regreso al tapiz que se dispara en muchas direcciones*, de Enrique Vila Matas.

Por otro lado, aunque el tratamiento del arte contemporáneo obliga a no pocas inmersiones y excursiones teóricas, este estudio aspira sostener a toda costa la orientación divulgativa que exige cualquier investigación monográfica, de manera que predominen las descripciones y las narraciones, algo que busca facilitar la aproximación del lector a la obra y restituir ese significado primario del que nos vemos privados por no tener contacto directo con ella. Obviamente, no se puede ignorar la afirmación esgrimida por Nikos Papastergiadis, y compartida por muchos historiadores de arte: la comprensión del arte por fuera de la atmosfera teórica que está detrás de él, muchas veces mediante la misma reflexión de los artistas, es inviable en el momento contemporáneo (Papastergiadis, 2012). De alguna manera, buscamos abandonar las hipótesis intencionales (“el artista quiso”) en favor de una descripción multifactorial basada en la observación, y no solo en la especulación: discusión de las propiedades de las obras —enfoque ontológico, como lo denomina Nathalie Heinich—, de sus efectos (enfoque pragmático) y del universo en el que circulan (enfoque contextual). La organización de los capítulos a partir de un enfoque multifactorial nos permitirá tomar decisiones de periodización suficientemente fundadas, pensar en fases o agrupar prácticas en relación con una determinada coherencia material o temática presente en la obra de Marín, sin anteponer a tales decisiones la necesaria consideración de la cronología. El arco temporal estará acotado por el lapso que va desde 1969 hasta 1985, fechas escogidas no por capricho académico, sino por la ausencia de materiales de archivo relativos a las obras producidas con posterioridad. En 1999, el estudio de Jonier Marín en París se incendió, y gran parte de su obra gráfica, así como su producción en torno al signo de interrogación, desapareció o quedó en un estado que dificultaría su consulta. Esto explica también las razones por las cuales algunas imágenes que se usan como referencia están incineradas en algunos de sus costados.

Así, los capítulos están referidos a lo que podríamos considerar la obra temprana del artista. El primero pretende situar a Jonier Marín en un marco de referencias contextuales y formales que trascienden, tanto el terreno acotado para una disciplina, como su ubicación de acuerdo a una narrativa nacional particular. En este sentido, por tanto, se hace énfasis en responder a una pregunta que atraviesa tangencialmente toda la argumentación: ¿En qué perspectiva ubicar a un artista que siempre huyó de las modas, las taxonomías e incluso la exposición pública?

El segundo capítulo tiene como propósito reconstruir el proceso formativo de Jonier Marín en relación con un triángulo trazado entre Colombia, Brasil y Europa. Intentaremos dar cuenta de su relación con figuras y eventos que, directa o indirectamente, impulsaron la carrera de Jonier Marín entre 1969 y 1972.

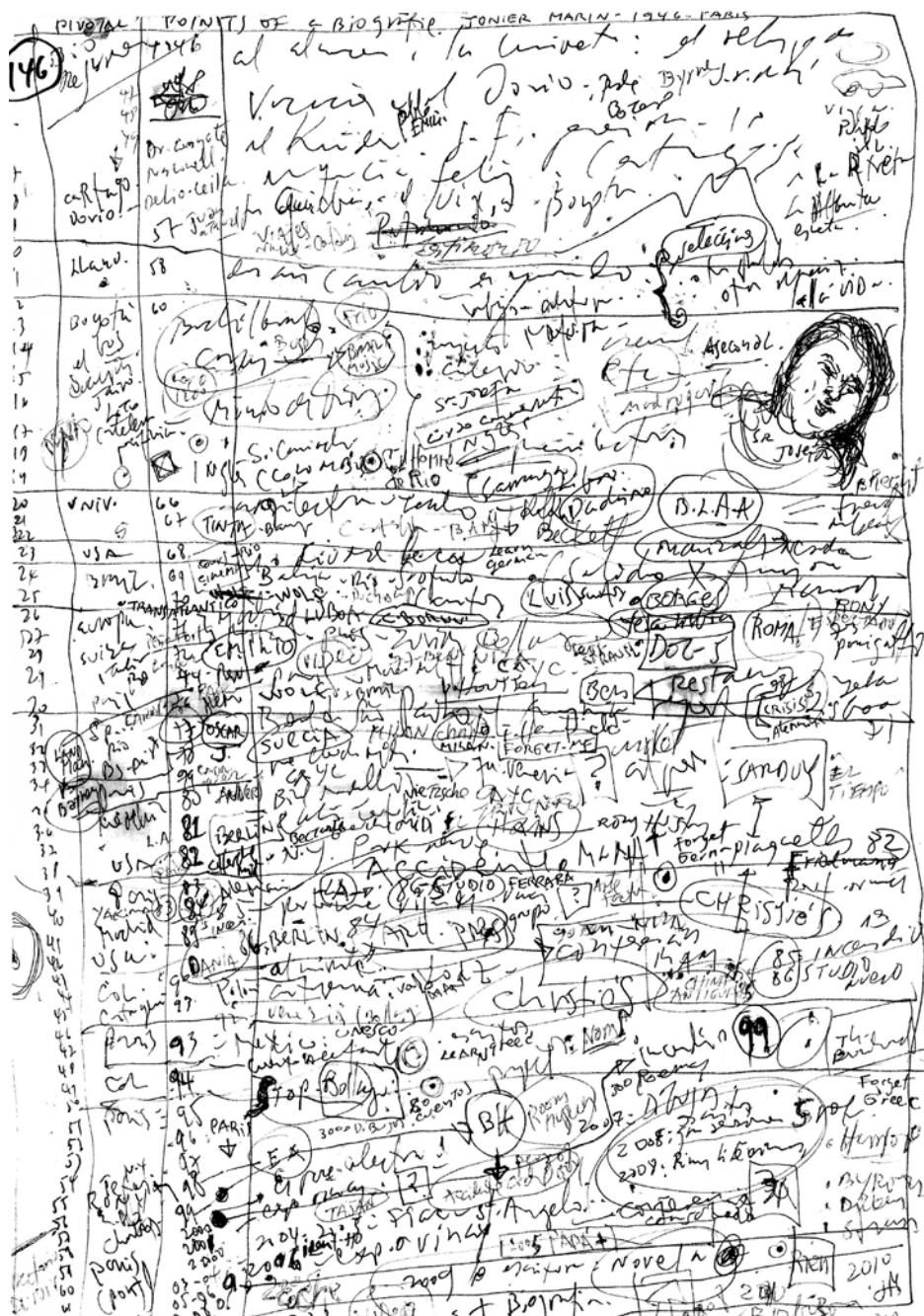
El tercer capítulo se enfocará en las primeras acciones performativas llevadas a cabo por Marín en Italia, y, particularmente, en las estrategias fotográficas que utilizó para registrar dichas acciones. También se comentará una serie de obras fotográficas que, desde perspectivas diferentes, ponen de manifiesto la concepción poco ortodoxa que tenía el artista sobre esta técnica.

El cuarto capítulo estará dirigido a agrupar las obras y acciones desarrolladas por Marín entre 1974 y 1985, caracterizadas por redefinir (más allá de su territorio) las formas de entender la práctica artística y sus relaciones con el espectador. Así, no solo se aludirá a las intervenciones en el espacio urbano, sino también a su vinculación con el arte-correo, el CAYC de Buenos Aires y las estrategias que usó para subvertir los roles de ciertas técnicas (video) o disciplinas (crítica de arte) con un gesto situado a medio camino entre lo lúdico y lo experimental.

Y, finalmente, el quinto capítulo reconstruirá el acercamiento de Marín a la problemática ecológica, teniendo presente, ante todo, la exposición que realizó en 1976 en la Pinacoteca de Rio de Janeiro sobre la Amazonía: “Amazonia report”. Intentaremos demostrar que dicha exposición no se agotó solo en el evento expositivo como

tal, sino que se ramificó en una serie de obras y búsquedas llevadas a cabo con posterioridad.

Para terminar, conviene hacer una precisión respecto a la expresión que le da título al texto: *Anywhere in my land*. Además de ser el título de un proyecto de Antonio Días, un artista brasileño cercano a Marín desde la década de los setenta, también ha sido una actitud de vida que ha definido su carácter: un artista viajero, permeado por la interlocución con diversas ideas y libre de una autopercepción exclusivamente georreferenciada en Latinoamérica o Colombia, y más bien cómodamente abierta, desde cuando era muy joven, a las ya entonces perfiladas estrategias —y exigencias— de un mundo intercultural (como lo vivimos hoy).



Jonier Marín, Puntos de la biografía de Jonier Marín (2009).

Imagen cortesía del artista.

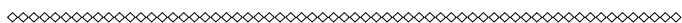
99



99. Espermografías  
Jonier Marín  
1975, LAS VEGAS  
Nevada, U.S.A.

Jonier Marín, *Espermografías* (dibujo con semen) (1975).  
Imagen cortesía del artista.

# 1. DEL LADO DE ALLÁ, DEL LADO DE ACÁ: UN ARTISTA SITUADO EN MÚLTIPLES COORDENADAS FORMALES Y GEOGRÁFICAS



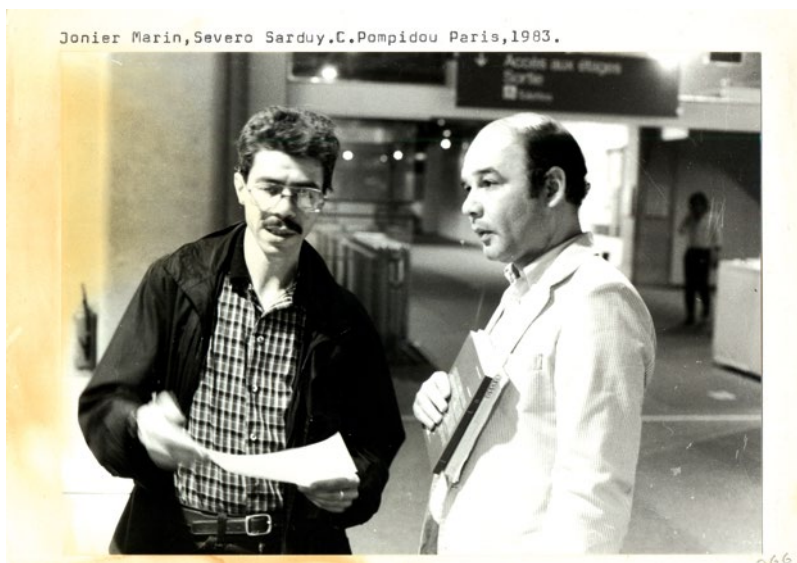
*¿Quién es Jonier Marín? Desmonetizador del dinero, agente de transmisión de incomunicable, calígrafo de su propia esperma, embadurnador de rascacielos, trotamundos y reportero del Amazonas, productor de videos, analista del mail-art, sociólogo de la performance. ¿Todos los medios son buenos al servicio de una fundamental interrogación existencial? La conciencia de Jonier Marín se plantea cuestionándose. Él no existe sino por medio de la interrogación que asume proyectándola en los otros. Una llamarada que va y viene viviendo del aire que respira, insaciable y presente, que deja en nosotros con el trazo de algunos gestos ligeros y apariciones relámpago, la marca tenaz de la angustia del ser.*

Texto escrito por Pierre Restany en 1979  
sobre Jonier Marín

Expuso plásticos transparentes con dibujos informalistas y objetos de ferretería en una galería en Rio de Janeiro (1970); viajó por el Amazonas a pie y en canoa (1969) y tradujo su itinerario en una exposición en la Pinacoteca de São Paulo (1976); repartió dinero en la plaza Duomo, en Milán (1972); realizó dibujos con semen en Las Vegas (1973); ilustró veinte sonetos de *Tierra de promisión*, de José Eustasio Rivera, con aluminios y plásticos sobre madera en Zúrich (1972) y Bogotá (1981); fijó carteles en las calles de varias ciudades del mundo con la palabra “incomunicable” (1974); empotró una materia con geranios en un televisor y lo presentó como una video-escultura en Ferrara (1975); convocó a cuarenta y cinco artistas de diversas latitudes a participar en una exposición que, con los simples medios de un lápiz y una hoja de papel, resaltara la importancia de un arte espontáneo como el dibujo en la Biblioteca Luis Ángel Arango y en el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1976); firmó 3000 catálogos de la Bienal de São Paulo y los autenticó como obra de arte (1977); creó el *Arte incomunicable* en Niza (1976); pintó en Buenos Aires, con pintura anticorrosiva, veinte ejemplares de un dólar y los puso a la venta a cien dólares cada uno (1978); recitó cuarenta poemas referidos al amor y al desamor en un acto performático en Madrid (1979); en el Museo la Tertulia de Cali lanzó contra la pared grandes chorros de pintura verde y roja para representar la Amazonía (1981); durmió en una hamaca en el Interamerican Center de New York (1982); pintó en la oscuridad en Caen (1982) y Ferrara (1983); presentó, por invitación del Museo de Arte Moderno de la Ville, de París, una videocinta con dibujos al carboncillo sobre las pinturas realizadas por algunas tribus indígenas en las rocas de los Andes (1983); inventó un *alter ego* que fungió como un crítico inglés llamado John Braxton, con el propósito de publicar textos sobre la obra de Raymond Hains y Nam June Paik en revistas francesas de arte (1985)...

Por estas y otras acciones, el nombre de Jonier Marín ha sido registrado en la historia del arte contemporáneo como el de uno de los precursores del arte conceptual latinoamericano y colombiano,





Jonier Marín y Severo Sarduy en París en 1984, discutiendo la preparación de un texto que escribió el escritor cubano a propósito de una exposición sobre el signo de interrogación. Imagen cortesía del artista.

aunque su obra ha transitado por poéticas próximas al minimalismo, al arte *povera*, al arte procesual, al arte objetual, al videoarte e, incluso, a la literatura. Una muestra de semejante versatilidad fue su inclusión en muchas exposiciones de gran envergadura en Europa y Latinoamérica —tales como la Bienal de São Paulo en dos ocasiones (1977 y 1981), la Bienal de París (1980) y algunos eventos que el CAYC de Buenos Aires realizó en varias partes del mundo— entre las décadas de los sesenta y setenta. Es prácticamente imposible describir con detalle las múltiples actividades en las que Marín ha intervenido, y esta dificultad aumenta a medida que nos adentramos en los cientos de documentos que conforman su archivo personal. Listados interminables de participaciones en muestras, realizaciones de acciones, producciones de objetos, libros de artista y arte-correo, artículos y ensayos, revistas y organización de exposiciones da cuenta

de una dilatada trayectoria artística. La imposibilidad aumenta si tenemos presente que desde muy temprano desplegó una red de relaciones profesionales y de amistad con figuras artísticas de diversos puntos del mundo —Pierre Restany, Pontus Hulten, Flor Bex, Jorge Glusberg, Giancarlo Politi, Aracy Amaral, Severo Sarduy, Clemente Padín, Horacio Zabala, Raymond Hains, por solo citar algunos—, con los que ha intercambiado obras, correspondencia y reflexiones. Si bien la lista de acciones/relaciones merecería ser mucho más extensa, y debería dar cuenta de otras situaciones en las que exploró novedosas propuestas en diversos ámbitos creativos, alcanza para plantear una paradoja que se posa como una sombra sobre la dilatada carrera de Jonier Marín, a saber, su centralidad en la escena artístico-cultural latinoamericana a lo largo de las últimas cinco décadas y su omisión en el relato que narra la historia de la generación de artistas que dio el tránsito entre la modernidad y el inicio del arte contemporáneo en Colombia.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> El relato canónico de las prácticas que narran este importante tránsito responde, sin pretensiones de exagerar, a una particular operación nominalista que aglutinó a protagonistas, eliminó lo diferente y etiquetó las producciones en virtud de unas consideraciones particulares. Pese a que Marín ha sido reseñado como un artista de avanzada por investigadores del arte colombiano —Carolina Ponce de León o Santiago Rueda—, cuando se alude al surgimiento del arte contemporáneo en Colombia su nombre no es mencionado. Si su labor como videoartista ha logrado cierto reconocimiento —como lo demuestra el estudio de Gilles Charalambos—, sus intervenciones en el fotoconceptualismo, las instalaciones, la promoción del arte ecológico o su condición de pionero en el arte-correo, tanto en el país como en Latinoamérica, no concita la atención adecuada, incluso en los estudios especializados sobre el arte de la época. Sin embargo, lo más sorprendente es que cuando María Teresa Guerrero e Ivonne Pini aluden a los inicios de la experimentación en Colombia, y a lo que este proceso implicó, las referencias son inexistentes.

# cayc

GT - 847  
28-3-78

argentina

buenos aires

566-8046

elpidio gonzález 4070

centro de arte y comunicación



## jonier marin

### 1. COSAS DEL ARTE

"MAS VALE 1 DOLAR FIRMADO QUE 99 CIRCULANDO"

(20 ejemplares de 1 dólar firmados con pintura anticorrosiva y puestos en venta a 100 dólares cada uno) Buenos Aires, 1978

### 2. TEQUENDAMA

(diapositiva del Salto de Tequendama sobre tela colgante 2 x 2 + trazo negro) Bogotá 1976 - Bienal de Sao Paulo 1977

### 3. EXTRAVIDEO

Ferrara 1975 - Buenos Aires 1978



31 de marzo 20,30 hrs.

Viamonte, 4f

Publicidad de la exposición de Jonier Marín realizada en el CAYC de Buenos Aires en 1978, que recogió obras creadas entre Europa y Brasil a lo largo de esa década. Imagen cortesía del artista.



KLUB MIĘDZYNARODOWEJ PRASY I KSIĄŻKI

# **GALERIA WSPÓŁCZESNA**

Warszawa, Pl. Zwycięstwa 9

uprzejmie zaprasza na wernisaż wystawy

## **FORMY AKTYWNOŚCI ARTYSTYCZNEJ**

BORGEAUD Francja

CLAREBOUDT Francja

FISCHER Francja

GROH RFN

HUBERT Francja

KAWIAK Polska

 MARIN Kolumbia

PINEAU Francja

DA ROCHA Portugalia

środa 19 lutego 1975 r. godz. 18 00

0 72

Publicidad de la exposición de video en la Galería Współczesna en Polonia (1975), en la que Jonier Marín participó junto a otros artistas vinculados al Colectivo de Arte Sociológico de París (Hervé Fischer, Jean-Paul Thénot y Fred Forest). Imagen cortesía del artista.



(13)



13. Jonier Marín, Raymond Hains  
14. Exposición Individual de Jonier Marín  
en la Galería Vincyl, 1980, París

(14)



Jonier Marín y Raymond Hains en la Galería Lara Vincyl, 1980.  
Imagen cortesía del artista.

Si bien algunas figuras del ámbito artístico de la década de los sesenta, como Alberto Sierra o Miguel González, reconocieron muy pronto la pertinencia de su propuesta, incluyéndola en algunas exposiciones,<sup>3</sup> los demás simplemente omitieron su trabajo, en unos casos de forma deliberada, y en otros, por desconocimiento. De hecho, si se revisan los eventos que marcaron el desarrollo del arte colombiano entre las décadas de los sesenta y setenta (el Salón Atenas o el Salón Nacional de Artistas) y las reflexiones que configuraron el inicio de la reflexión teórica en torno a la historia del arte nacional (Marta Traba, Germán Rubiano Caballero o Eduardo Serrano), el silencio es elocuente. Y cuando figuras tan determinantes para el arte contemporáneo latinoamericano o europeo como Aracy Amaral, Jorge Glusberg, Walter Zanini o Pierre Restany escribieron comentarios elogiosos sobre su obra, que tuvieron cierta resonancia continental en medios impresos, pareciera que las personalidades que en Colombia presidían los debates artísticos en las mencionadas décadas y, por consiguiente, que amparaban y promovían a artistas o tendencias con un sesgo muy particular, los hubieran desoído. Pero, ¿cómo pudo ser posible que un artista que recorrió varias tendencias del arte contemporáneo, y cuyas obras circularon en la década de los sesenta en una rutilante lista de exposiciones por diversas latitudes —Alemania, Francia, Argentina, Brasil, Suiza, Italia o Uruguay— permaneciera en una situación de cierto “desconocimiento” por el sector artístico nacional? ¿Por cuáles razones, incluso hoy en día, en algunas investigaciones el nombre de Marín no es considerado cuando se habla del surgimiento del

---

<sup>3</sup> Álvaro Barrios lo incluyó en *Un arte para los años ochenta* (1981); Miguel González le abrió los espacios del Museo La Tertulia en 1981 para que expusiera una gran cantidad de obras sobre el asunto amazónico, y Alberto Sierra lo invitó a participar en el Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual y Arte Urbano (1981) en el MAMM.

arte experimental en el país y de la introducción de las poéticas creativas de las llamadas segundas vanguardias?<sup>4</sup> Responder estas preguntas supone embarcarse en un tema conflictivo que conduce a discutir toda una serie de estrategias —desde las investigativas hasta las curatoriales— que han conformado, al unísono, la historia del arte nacional. De ahí que, en lugar de aludir a fenómenos que desbordarían este capítulo, ofrezcamos una respuesta que pone de manifiesto la naturaleza mestiza de su producción y el carácter siempre cambiante y dinámico del artista. Por su “exilio voluntario”, en 1969 Jonier Marín se aisló de los canales de legitimación del arte nacional y, por lo tanto, se convirtió en un artista resbaladizo e inclasificable. Asimismo, el reconocimiento temprano de sus proyectos por figuras como Walter Zanini o Pierre Restany —en Brasil y Francia, respectivamente— le insuflaron a su personalidad ciertos visos de vanidad y displicencia ante una serie de críticos y curadores que, ubicados estratégicamente en los centros de producción artística más importantes del país, llevaron a cabo la empresa de promulgar el arte conceptual colombiano.<sup>5</sup> La posición del

---

<sup>4</sup> Nos referimos específicamente a dos investigaciones: por un lado, al texto *La experimentación en el arte colombiano del siglo XX, década de los años sesenta y setenta* (1993), de Ivonne Pini y María Teresa Guerrero, y por otro, *La fotografía en Colombia en la década de los setenta* (2014), de Santiago Rueda.

<sup>5</sup> Los críticos aludidos son: Alberto Sierra (Medellín), Miguel González (Cali), Álvaro Barrios (Barranquilla) y Eduardo Serrano (Bogotá). En *Emergencia del arte conceptual en Colombia* (1968-1982), María Mercedes Herrera Buitrago asegura que estos críticos desarrollaron dos tácticas para delinear el arte conceptual colombiano: primero, crearon rituales de institución (los salones Atenas y *Un arte para los años ochenta*, entre otros); segundo, documentaron los eventos de los cuales eran promotores y empezaron a construir un relato

artista respecto al sistema artístico, al mismo tiempo ortodoxa y heterodoxa, lo condujo a ese indefinido ámbito en donde la crítica situaba todo lo que no se adaptaba al discurso canónico del arte oficial, y que se ejemplificaba en el período que cubría las décadas de los sesenta y setenta con el vago apelativo “arte de procesos”<sup>6</sup> o, en un sentido más intemporal, como “arte idea”, un cajón de sastre en el que también situaban a personajes igualmente resbaladizos: Miguel Ángel Cárdenas, Raúl Marroquín, Gastón Bettelli, Gustavo Sorzano, e incluso, en cierto sentido, a Jacqueline Nova, Sandra Isabel Llano, Delfina Bernal y Julia Acuña, un conjunto de individualidades en las que el mundo personal se impuso sobre las convenciones aceptadas y parecía, al mismo tiempo, continuar y contradecir los principales presupuestos del arte producido en la segunda mitad del siglo XX en Colombia. Elusivo y escurridizo como pocos, Marín huyó sistemáticamente, no solo en un sentido geográfico, sino también de una identidad fija. Inició su carrera indagando en las posibilidades estéticas de los objetos cotidianos —palas, cepillos de dientes, alambres de púas, radios—, pero pronto derivó hacia una estética próxima

---

señalando quiénes eran los artistas conceptuales y en qué obras podría encontrarse su origen —por ejemplo, señalaron muestras del germen conceptual en *Hectárea de heno*, de Salcedo, y en *Cabeza de Lleras*, de Caro—; tercero, Álvaro Barrios enunció rasgos distintivos del arte conceptual, haciendo una apropiación de las ideas de Marcel Duchamp e imprimiendo en ellas prácticas muy singulares, como la búsqueda del espíritu guía a través de sesiones espiritistas; cuarto, forjaron varios mitos sobre este tipo de arte: espacios ambientales como evento inaugural del arte conceptual en Colombia, o la idea de que el arte conceptual en el país era un arte político (Herrera Buitrago, 2011, p. 48).

<sup>6</sup> Esta es la clasificación que usa Carolina Ponce de León en *El efecto mariposa: Ensayos sobre arte en Colombia, 1985-2000* (2004).



al movimiento Fluxus, al dimensionar como artísticos los actos banales y cotidianos (regalar monedas en una calle en Italia, rasgar un billete e intentar vender sus pedazos). Abrazó el arte conceptual al llegar a Brasil, y renegó de él en los años ochenta, cuando retornó a la pintura, en sintonía con los neoexpresionistas alemanes, con Baselitz a la cabeza, la transvanguardia italiana, y la *pattern painting* y *bad painting* norteamericanas. Incursionó en el videoarte cuando tuvo acceso en 1974 a la tecnología, e incluso experimentó con las instalaciones, en pleno auge de este tipo de propuestas. Aunque tempranamente incursionó en la *performance* y el fotoconceptualismo, no abandonó una compulsión irrefrenable por un dibujo de trazos quebrados que comenzó cuando era estudiante de bachillerato en el Colegio Externado Nacional Camilo Torres, a mediados de los sesenta en Bogotá. Como buen brasileño de adopción, Marín podría considerarse un *surfer* de las tendencias. ¿Oportunista o camaleón? Posiblemente ninguna de las dos, o ambas, situación que explica, en parte, las dificultades que existen para comprenderlo y ubicarlo de acuerdo a las taxonomías usadas en la historia del arte nacional. A pesar de resistirse a las etiquetas, fue un artista conceptual, si bien uno atípico, que huyó de la línea más dura del arte conceptual anglosajón y latinoamericano, para crear una combinación única de conceptualismo con raíces amazónicas que en los últimos años ha redundado en una particular relectura de sus diversos proyectos promovida por curadores brasileños, argentinos y colombianos interesados en delinear con nuevos intereses y perspectivas una cartografía de obras, relaciones o contextos en los que tuvo una participación directa o indirecta en las últimas cuatro décadas. En efecto, desde “Jonier Marín: Active work” (2015), en la Galería Henrique Faria, en Nueva York, y “Terra incógnita: Conceitualismos da América Latina no acervo do MAC-USP” (2013-2015), en el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, hasta “Artistes et architecture: Dimensions variables” (2015), en el Pavillon de l’Arsenal, en París, “Jonier Marín: Amazonia report-1976” (2016),

en FLORA ars+natura, y “Al mismo tiempo: Historias paralelas del videoarte en Colombia” (2017), en la Fundación Gilberto Avendaño, el nombre de Marín se ha posicionado como el de una figura clave para comprender el surgimiento de algunas tendencias que marcaron el desarrollo del arte contemporáneo, tanto en Latinoamérica como en Colombia.

## Jonier Marín

### Active Work



Cosa Mentale, 1972/2015. Gelatin silver print. 9 x 12 in. (22.8 x 30.5 cm). Edition of 5. Detail.

Opening reception  
Friday September 11, 6-9 pm  
Exhibition runs through October 31, 2015

HENRIQUE FARIA FINE ART

Tuesday to Saturday 11-6 pm  
Tel. 212 517 4609

info@henriquefaria.com  
www.henriquefaria.com

Publicidad de “Active work” (2015), exposición de Jonier Marín en la galería Henrique Faria Fine Art, en Nueva York.  
Imagen cortesía del artista.

Entre las ironías del arte contemporáneo colombiano, la “recuperación” curatorial de una poética artística como la de Jonier Marín representa un verdadero acontecimiento, y no tanto porque redunde en una revalorización de su obra o corrija una narrativa histórica de las décadas de los sesenta y setenta, configurada en torno a una nómina de artistas particulares, sino más bien porque pone de manifiesto que el trasfondo de tal narrativa es más complejo en cuanto a la definición de las líneas estéticas que la configuraron, así como con respecto a los artistas que podrían asimilarse a ellas. La expresión “arte colombiano de las décadas de los sesenta y setenta” está llena de complejidades y, por su propia naturaleza, es difícil de definir. No hay aún ninguna etiqueta para calificar tanta heterogeneidad. La historia del arte colombiano de ese período, más allá de su materia física, es inmensa y dista mucho de ser regular o sincrónica. Así, es preciso tener presente que cada artista de ese período produjo un estallido creativo particular que difícilmente responde a los esquemas de filiación, genealogías o modelos evolutivos que ordenaban la lectura de los objetos artísticos hasta las décadas de los sesenta y setenta. Artistas como Feliza Bursztyn, Bernardo Salcedo, Maruja Suárez, Beatriz Daza, Julia Acuña o Jacqueline Nova, por mencionar solo algunos nombres, generaron una variedad de propuestas y experiencias que apuntaban más a una actualidad latente de tendencias, corrientes o estilos superpuestos que a una historia de relevos. De la misma forma, la definición espacial-geográfica de ciertos artistas pertenecientes a ambas décadas no debe limitarse estrictamente a “made in Colombia”. Es bien conocido que uno de los elementos definitorios de la historia artística del país fueron los “viajes culturales” de artistas al extranjero, no solo a estudiar y aprender a nivel formal e informal, sino también a radicarse definitivamente. Si artistas como Jonier Marín, Miguel Ángel Cárdenas, Sandra Isabel Llano, Raúl Marroquín o Gustavo Sorzano, quienes residieron largo tiempo en el extranjero, o aún residen, mantuvieron un contacto constante

con su país por medio de estadías o participación en exposiciones, sus propuestas deben calificarse como colombianas, pese a que respondan a otras coordenadas de legitimación y circulación. Es decir, queremos señalar que la noción “arte nacional” no es un hecho constreñido a los límites territoriales y no pertenece exclusivamente a un adjetivo: colombiano. Cada uno de estos artistas vivió un momento en el que la búsqueda de identidad fue relegada a favor de la diversidad, y como consecuencia, la creación artística se reveló ajena al prurito nacionalista para embarcarse en procesos extraterritoriales que crearon nuevos mapas de pertenencia, ajenos a nociones unívocas de identidad y patria. Aun cuando es cierto que muchas de las obras de Jonier Marín se podrían reunir bajo el epígrafe de “conceptualistas”, por la forma como respondieron al proceso de desmaterialización y abandono del objeto artístico en su acepción tradicional, también se debe tener en cuenta que, esencialmente, la matriz de toda su producción se enmarcó en la dinámica del viaje y del desplazamiento. Desde que tomó la decisión, en 1969, de partir hacia Brasil y, posteriormente, a Europa, el viaje les permitió, tanto a Marín como a otros artistas latinoamericanos —entre los cuales cabría señalar a Marta Minujín, Feliza Bursztyn, Alberto Greco, Nicolás García Urriburu y Ulises Carrión— vivir en las ciudades en las que se gestaba la idea del arte contemporáneo, cuyas novedades ellos incorporaron y trasladaron a su propio país de origen o a su propia poética individual. Precisamente en este contexto, el conceptualismo se erigió, para Marín, no en un simple movimiento artístico, sino en un signo de internacionalismo que compactaba elementos culturales heterogéneos y, particularmente, como una estrategia para formular propuestas articuladas a temas provenientes de disciplinas de diversa naturaleza y origen (antropológicos, literarios, históricos y, por supuesto, artísticos-nacionales). De tal suerte que, al habitar en el desplazamiento y el nomadismo, Marín ejerció su “latinoamericanidad” desde varias latitudes (Zúrich, París o Venecia), y

estuvo al tanto de las principales tendencias que organizaban el arte en la década de los setenta. A pesar de que no se abocó con exclusividad a recrear imágenes para la región, dio visibilidad a ciertos aspectos significativos. Retomó los tópicos de la naturaleza americana, que sumó al imaginario de una región con vocación revolucionaria. Frente a imágenes vagas y exotizantes, o ante el uso exclusivo de íconos del tercermundismo, en buena parte de su producción visual se enfocó en otras representaciones distanciadas de los clichés asociados al continente.



Jonier Marín durante una estadia en Hamburgo en 1986.  
Imagen cortesía del artista.

Teniendo en cuenta la importancia que tuvo Jonier Marín en diversos contextos artísticos fuera del país y, consecuentemente, la versatilidad de sus propuestas en una geografía curatorial diversa, cabría preguntarse lo siguiente: ¿Cómo definir una obra en términos nacionales cuando el artista ha vivido fuera del país y ha realizado la mayor parte de sus trabajos en otros contextos productivos? ¿Cómo inscribir una producción tan abigarrada y heterogénea en la trama de un nuevo relato histórico del arte contemporáneo colombiano? ¿Es necesario relatar uno a uno, a la manera de un memorial de éxitos, los episodios más relevantes que marcaron su producción, con el fin de resaltar su importancia histórica? Ciertamente, la participación de Marín en tendencias artísticas de Brasil, Argentina y Francia pone a prueba la delimitación territorial de sus producciones cuando se trata de hallar en ellas una particular narrativa histórica-nacional. Por edad, coincidió con la generación de artistas que despuntó en la década de los setenta, pero por su temprana partida a Brasil y Europa, su obra se desarrolló al margen de los presupuestos estéticos y los canales de promoción de Bernardo Salcedo, Álvaro Barrios, Alicia Barney, Antonio Caro, Miguel Ángel Rojas, Álvaro Herraldo o Eduardo Hernández, quienes lograron, como conjunto, un gran reconocimiento en Colombia. Tanto es así que, si se examinan, aunque sea vagamente, algunos de los eventos más importantes que marcaron su desarrollo artístico, se evidenciaría que su nombre se vincula más con las exposiciones que realizó Jorge Glusberg y la nómina de artistas congregados en torno al CAYC, que con el Salón Atenas o el Salón Nacional de artistas;<sup>7</sup> respondería más al contexto creado por la primera generación de videoartistas brasileños —Regina Silveira, Julio Plaza, Carmela Gross, Andrea Tonacci, Donato Ferrari, Gabriel Borba, Marcelo

---

<sup>7</sup> De hecho, solo en 1990 recibió una invitación para participar en el Salón Nacional de Artistas.

Nitsche y Geraldo Anhaia Mello—, y no tanto a las figuras que, desde finales de los setenta, experimentaron con este medio en el país; revelaría más afinidades estéticas y de actitud con Alberto Greco, Robert Ryman, Fred Forest, Edgardo Antonio Vigo, Daniel Buren o Hamish Fulton que con Antonio Caro, Eduardo Hernández o Álvaro Herazo; quedaría en claro que su sentido artístico-antropológico se encuentra indisolublemente unido a la iconografía de las tribus amazónicas y menos a propuestas de realismo social, en sintonía con Francisco Antonio Cano o Carlos Correa; y, por último, pondría de manifiesto que en su carrera cumplieron un papel más determinante Pierre Restany o Walter Zanini que Marta Traba y los cuatro evangelistas.<sup>8</sup> Por estas y otras razones, Jonier Marín se ubicó, de manera particular, en el cruce de varias coordenadas entre prácticas artísticas conceptuales (latinoamericanas y europeas), aunque todas las particularizó fundamentalmente por los modos en que las combinó con su pertenencia al mundo amazónico y precolombino:

Durante mi permanencia en Europa del 70 al 75 me interesé por el arte conceptual, que ya se venía mostrando en la Dwan Gallery de New York desde el 68, pero que impuso definitivamente la gran exposición documental de Kassel en Alemania. Participé en varias exposiciones de arte conceptual y de sistemas que organizó en Europa el CAYC de Buenos Aires. Pero al tratar el tema amazónico me vi obligado a recurrir a diversos medios: fotocopias de viejos libros, objetos, dibujos y hasta un ambiente que reproducía la nostalgia de una región devastada. Desplacé

---

<sup>8</sup> La expresión *cuatro evangelistas* ha sido usada por María Wills para referirse a Álvaro Barrios, Miguel Gonzáles, Alberto Sierra y Eduardo Serrano.



**JONIER MARIN**

**"PINTANDO EN LA OBSCURIDAD"**

Performance Exclusivo  
Jueves 20 de junio de 1985  
8,30 tarde

**GALERIA FERNANDO VIJANDE** **MADRID**

Foto Bernier-Stender

Publicidad de la performance *Pintando en la oscuridad* (1985).  
Imagen cortesía del artista.



tendenciosamente del pasivo recinto de la biblioteca al palpitante muro de un salón, fotos antiguas de las atrocidades del Putumayo, según Whiffen y Handen-burg. De las paredes laterales de los rascacielos soñé en fotomontajes que chorreaban desde lo alto pintura verde. (“Hago un arte que incomoda: Jonier Marín”, 1982) (Jonier Marín, comunicación personal)

Así, entre la seducción de la vanguardia estadounidense y europea, que funcionaron como imán de algunos sectores artísticos, y la latinoamericana, de carácter solidario y contestatario, Marín no se posicionó en un punto fijo con respecto a las tendencias o corrientes artísticas, sino que modificó sus preferencias de acuerdo con sus búsquedas e inquietudes visuales y teóricas. Más que en términos de sometimiento a sucesivas modas artísticas, su itinerario creativo da cuenta de cruces o intersecciones poco habituales entre la literatura y la antropología cultural, el videoarte y la pintura, la fotografía y los espacios ambientales. No solo se movió a sus anchas entre diferentes disciplinas, sino también contra ellas, para superponerlas a preocupaciones de otro tipo o para activar otras capas de representación y de asociación. Dada su intención de expandir los límites de la pintura, la comunicación y la imagen gráfica pasando por los *plasticollages*, las *performances* pictóricas o los dibujos realizados con fuego o semen, Marín desarrolló su trabajo en un ámbito contaminado por diferentes lenguajes, saltando de un medio a otro, mezclándolos sin establecer límites entre ellos:

Considero una de las características principales de mi trabajo desde 1970, el empleo de varios soportes expresivos, dibujo, fotocopia, tela, video, fotografía, *performance*..., integrados en un momento determinado según el tema a tratar y el lugar en donde el trabajo sea presentado al público. En la mayoría

de los casos estos elementos son desechables, transformables, o recreables en otras circunstancias y considero que este proceso desvirtúa y anarquiza favorablemente el medio, el soporte en sí, lo inmaterializa, lo hace parte de un proceso ideológico-poético, irremediamente visual, como en definitiva lo es todo en arte. La obra, ya no es cuestión de fondo o forma, sino que se constituye en material irreal para auxiliarme de esta imagen de Octavio Paz en *Salamandra*. (Uribe Urdinola, 1981)

Por ello, no es de extrañar que sus obras no puedan quedar reducidas a una interpretación meramente formalista, por cruzarse en ellas varios estratos significativos. Nada en sus propuestas artísticas, incluso en aquellas que no se tradujeron en obras materialmente acabadas —es decir, que solo fueron esbozadas, como sucedió con la propuesta arquitectónica de una “plaza de pensamiento” o en el proyecto de las *Videopinturas*—, puede reducirse a ser interpretado en un solo nivel, sea este simbólico, alegórico, cultural o formal, sin que esa interpretación se vea contaminada por interferencias de otro orden. En esos lugares fronterizos, convulsos, mestizos, se mezclan y transitan los diversos lenguajes del arte, y allí se encuentra ubicada su producción artística. Entre 1978 y 1985, por mencionar solo algunas obras situadas en esta tesitura, cuestionó el estatus de la pintura, lo que lo condujo a su disolución a partir de una práctica expandida e intertextual: proyectos híbridos con diversos medios y materiales poco habituales —pinturas hechas con basura, papel aluminio, recortes de imágenes publicitarias y savia de árbol—, o pintar directamente sobre cuerpos humanos. Sin embargo, no solo experimentó con los materiales y los medios: también apeló al sonido, dirigiéndose a un sentido muy diferente al retinal, asociado tradicionalmente con la pintura, tal y como sucedió en *Off-lights* o *Pintando en la obscuridad*

(1979-1985), una *performance* pictórica en la que el artista invitaba a un público a escucharlo pintar en un espacio expositivo totalmente oscuro. Se valió de un procedimiento similar en sus incursiones en el video, al cuestionar su naturaleza mediante lenguajes y estrategias cruzadas (las video-esculturas, el *found footage* o las video-pinturas), o en el arte-correo al transgredir sus presupuestos de formalización por medio de video-postales.



Registro fotográfico de la *performance* pictórica *Pintando en la oscuridad* (1985). Imagen cortesía del artista.



Registro fotográfico de la *performance* pictórica *Pintando en la oscuridad* (1985). Imagen cortesía del artista.

(126)

## PINTANDO EN LA OSCURIDAD

El sol que tanto amamos tiene un reflejo substancial, opaco, en la radiación vital y mágica de la naturaleza, donde proyectamos nuestras propias ansias de vida. En la noche también el sol actúa con una luz que no entendemos. Maravillosas substancias prosperan durante millones de años en el fondo de la tierra. El hombre se inspira en la naturaleza, manifiesta u oculta, para crear sobrenaturalidad. Busca disfrutar de ese fenómeno que es la vida (yo + el mundo) con los inmateriales instrumentos de la inteligencia y la sensibilidad.

Sin luz, ninguna obra de arte, objetual o conceptual, sería imaginable. Sin luz tanto para crear como para contemplar. El hilo transparente que une el arte a la realidad es la luz.

No obstante, en OFF-LIGHTS (pintando en la oscuridad), una de las caras de la luna-arte, esconde a los ojos de todos (público y artista) el movimiento de la integración de la forma a la superficie. Es un ejercicio de la voluntad que extiende al tacto, algunas prerrogativas de la visión (proporción, espacialidad, ritmo, etc.).

Sin luz, todo un sistema planetario nuevo se abre a los asfixiantes pinceles-cohetes del repetitivo sistema expresionista.

OFF-LIGHTS obliga a la pintura a pasar primero por el oído (se escucha pintar); la pintura recorre a ciegas la tela virgen, mientras el auditorio también a oscuras, cumple con su función, provisional, de expectativa y testimonio. Siendo más rigurosos podríamos igualmente mostrar sin luz el resultado del trabajo propuesto. Podría establecerse un juego ilimitado de posibilidades situando la obra en sus dos fases (creación, exposición) dentro o fuera de la luz. Metáfora primordial cuya imagen sugiere la línea invisible que une la vida a la muerte, OFF LIGHTS es la suma de fragmentos visuales obtenidos desde otro punto de vista: la oscuridad.

JONIER MARIN      Madrid, 20 de junio de 1985

(Texto redactado en ocasión del performance PINTANDO EN LA OSCURIDAD, el 20 de junio de 1985, en la galería Fernando Vijande de Madrid)

126 = 128

3

Texto redactado por Jonier Marín con ocasión de la *performance* pictórica *Pintando en la oscuridad* (1985).

Imagen cortesía del artista.



Si se realiza un balance de la trayectoria de Marín, arroja un resultado complejo que indica cierto trasfondo de confusión en cuanto a la definición de los criterios formales para clasificarlo, así como a las líneas estéticas por las que transitó. Bajo esta perspectiva, su obra podría leerse como una suerte de pasaje musical minimalista —por anexiones de diferentes series— que dibujó un mapa de referencias y relaciones con otras disciplinas, propuestas artísticas y discusiones teóricas. Así, cabría pensar en él como el eslabón de una cadena que se inició tempranamente a mediados de los sesenta, cuando aún era estudiante de arquitectura en la Universidad Nacional, con algunas lecturas, realizadas en las salas de la Biblioteca Luis Ángel Arango, de Martin Heidegger, Henri Bergson y Maurice Merleau Ponty, cuyas reflexiones detonaron su interés por la pregunta, un interés que se tradujo, hacia 1978, en diversas obras que giraban en torno al signo de interrogación. Antropológicamente se bifurcó en dos direcciones complementarias alrededor de la cultura visual de algunas tribus amazónicas cercanas a sus afectos —sobre todo los ticunas, caduveos, bororos, yukunas, rosigaras y mirañas—, y con figuras que contribuyeron a crear conciencia de la amazonidad, tales como Maufrais, Lévi-Strauss, Darcy Ribeiro, los hermanos Villas-Bôas, Cremaux, Descola o Jaulin; y, en el plano artístico, se abrió como un *tapiz disparado en múltiples direcciones*<sup>9</sup> con el arte brasileño de los setenta, el arte-correo latinoamericano (Clemente Padín, Paulo Brucksy o Liliana Grinberg), el CAYC de Jorge Glusberg, los diversos conceptualismos (tanto los europeos como los latinoamericanos), el nuevo realismo (Pierre Restany, César Baldaccini, Jean Tinguely y Jacques de la Villeglé), las estéticas del desecho y los nuevos materiales (Janis Kounellis, Alighieri Boetti o Mario Merz), o las propuestas francesas de pintura expandida (Daniel

---

<sup>9</sup> Esta figura retórica es tomada del libro *Regreso al tapiz que se dispersa en muchas direcciones*, de Enrique Vila Matas.

Buren, Michel Parmentier, Oliver Mosset). Con una genealogía tan heterogénea, no sorprende, precisamente, que Marín ocupe una posición inestable en el panorama del arte contemporáneo nacional. Si bien se asume como un atípico artista conceptual, como lo fueron a su manera Mel Bochner o Douglas Huebler, o por la fuerza de las circunstancias políticas, Juan Carlos Romero y Edgardo Antonio Vigo, en las narrativas conceptuales su ubicación es, cuando menos, particular. Difícilmente congenió con el radicalismo político de Proceso Pentágono, No-Grupo o Roberto Jacoby; rechazó el “formalismo agobiante y el bonitismo” de Bernardo Salcedo o Álvaro Barrios; impugnó el exceso de teoría de Art & Language y de Óscar Massota; o, en su momento, con un gesto irónico afirmó en una entrevista, en *El Tiempo*, que el arte conceptual solo era una moda pasajera, como casi todo en el arte. Esta negación permanente de sus filiaciones o genealogías no responde a un gesto de extrema vanidad, sino todo lo contrario. Pese a estar perfectamente instalado en la historia del arte latinoamericano, como bien lo han reconocido destacadas figuras de la historia del arte y la curaduría, Marín difícilmente se refiere a sí mismo en términos grandilocuentes. Más bien alude a su prolífica trayectoria, paradójicamente, de forma velada o tangencial, mencionando todo aquello que bulle en su cabeza: la poesía africana, Gonzalo Arango, Wasili Kandinsky, la cultura china, los estudios amazónicos, el informalismo catalán, el *boom* latinoamericano, el arte de vanguardia, el uso de las tecnologías en el arte, la cooptación del arte por la burguesía, la ecología, un viaje en tren por algunas partes de Venezuela, las camisas sin bolsillo, el estudio desorganizado de Ben Vautier, los colores de las hamacas, la humedad de la selva amazónica, los epitafios para su tumba, los viajes solitarios y desesperanzados en el frío invierno, la ciudad blanca de Lisboa en la película de Wenders, la nueva ola francesa, entre muchos temas posibles.

## JONIER MARIN

64

### PLAZA DEL PENSAMIENTO

proyecto en medio urbano 1979-1995

#### Plaza del pensamiento:

Un espacio público de reflexión.

Un lugar para celebrar al hombre  
y su aventura cósmica: pensar.

El lugar geométrico donde la mente  
dialoga con el tiempo.

Una utopía en forma de signo de interro-  
gación. Cada ciudad debería tener su  
plaza del pensamiento.

El interrogante, hallazgo primordial del  
lenguaje. Por medio de este signo el hombre  
toma conciencia de lo intemporal y accede  
al cuestionamiento del mundo.\*

Una torre de 10 metros de altura en forma  
de signo de interrogación, identificará  
la plaza del pensamiento. Estará situada  
en un lugar frecuentado.

En el centro de este volumen, un disposi-  
tivo VIDEO. En pantalla, el nombre de los  
pensadores.

Intervenciones cromáticas. Iluminación.

\*Interrogación: "...el más alto grado  
de la razón. Ese continuo deslizamiento  
de tierra bajo nuestros pasos...ese cons-  
tante dar vueltas." Merleau-Ponty "El ojo  
y el espíritu."

#### • 1. Torre

En el centro de un espacio de  
60 metros de lado, una torre  
en forma de interrogante de  
10 metros de altura. Está situada  
en el centro de una terraza de  
20 metros de lado.

#### • 2. Video

En la base de esta torre o es-  
cultura, cuatro pantallas video,  
una por cada lado. En transmisión  
continúa, aparece el nombre de un  
pensador, cada 10 segundos.  
Intervenciones cromáticas.

#### • 3. Espacio

Está compuesto por A. B. C. D.  
A. Terraza central, cuadrado de  
20 metros de lado.  
B. Paseo o área libre.  
C. Zona verde, arbustos.  
D. Bancos públicos.

área total aprox. , un cuadrado de  
60 metros de lado.

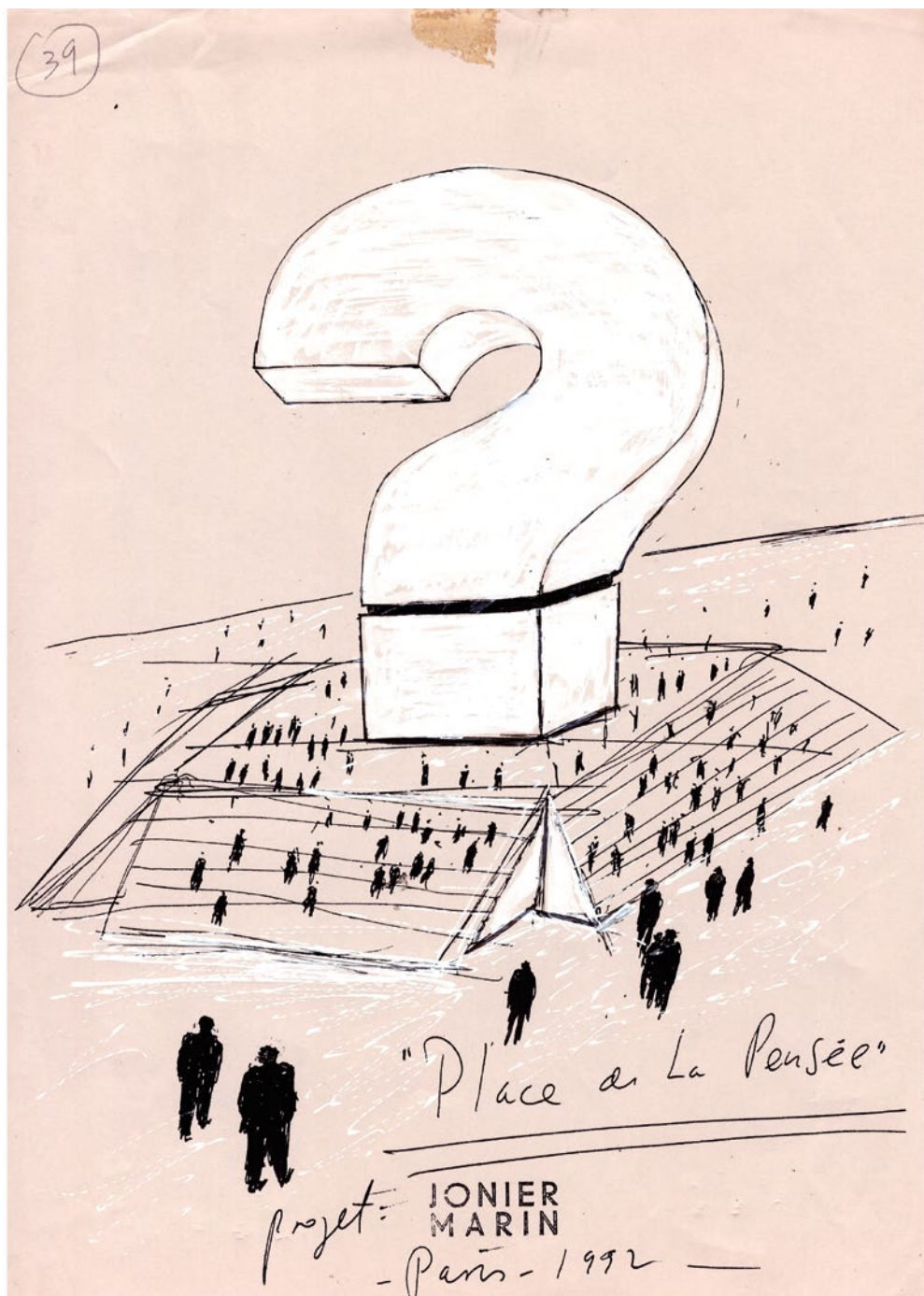
#### • 4. Iluminación.

#### • 5. Libro - catálogo

Información sobre el proyecto  
y actividades, (proyectos y expo-  
siciones) de Jonier Marín,  
1979-1995. 20 páginas.

*Jonier Marín*  
pens-1995.



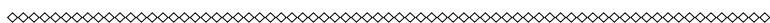


Jonier Marín, *Plaza de pensamiento* (1992). Imagen cortesía del artista.



Acción de Jonier Marín firmando 3000 catálogos de la Bienal de São Paulo, y autenticándolos como obra de arte en 1977. Imagen cortesía del artista.

## 2. LA HUIDA DEL PAÍS DE ALICIA MEDIANTE LA ACCIÓN: UN PERIPLO ENTRE BRASIL Y EUROPA



*La acción es el elemento principal de mi trabajo. Todas mis intervenciones, mis instalaciones, después de 1970, son Obras Activas, lo mismo que fragmentos de una obra “cada día recomenzada”. Para no decir instalación o performance, digo simplemente Obra Activa.*

Declaración de Jonier Marín en 1987

Hay quien dice que existen tres formas de estar en el mundo: se lucha, se acepta (y se permanece) o se huye. La elección de una de estas tres opciones depende, como es obvio, de múltiples factores. Muchas veces las tres alternativas coexisten y se confunden. Los fugitivos pueden ser héroes, villanos o simplemente personas que luchan por sobrevivir. En el campo estético, en especial en la literatura y en el cine, las fugas se han preferido tratar, por lo general, desde un punto de vista romántico, a la manera de una historia de una persona que abandona su lugar de origen para vivir una aventura o una experiencia transformadora. Jonier Marín fue, como otros de su generación, un precursor de

este estilo de vida itinerante marcado por el desplazamiento y el cambio constante.

Nació en 1946 en Argelia, un municipio del Valle del Cauca que padeció en las décadas de los cuarenta y cincuenta fuertes episodios de violencia desatados por la confrontación partidista, violencia que se incrementó después de 1948 con el asesinato del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán. A raíz de esta situación, su familia decidió trasladarse a Bogotá, una ciudad donde solo vivió dos décadas —desde 1948 hasta 1968—, pero que dejó una impronta indeleble en su vida personal y artística. Comparada con otras ciudades latinoamericanas en las que por entonces acontecían procesos importantes de transformación e internacionalización artística, la capital del país parecía no ofrecer mayores incentivos. Sin embargo, una mirada más atenta a los pequeños acontecimientos, y no tanto a los panorámicos, pondría de manifiesto otra realidad. Si bien es cierto que después del Bogotazo y el golpe militar de Rojas Pinilla, la vida cultural de la ciudad se trastocó, en esta aún sobrevivían y se reactualizaban importantes enclaves culturales: en los cafés del centro —el Windsor, el San Moritz, El Pasaje o El Automático— se dio una intensificación de la vida intelectual y cultural por medio de discusiones de diverso tipo que permitían eludir a la policía y la censura de la prensa; en 1957 no solo se reabrió el Salón Nacional de Artistas, tras un receso de cinco años como consecuencia de la coyuntura política del país, sino que también se produjo un reemplazo en la selección de jurados, pues desde ese año se eligieron figuras informadas en arte (críticos o historiadores), y no personalidades renombradas de las altas esferas sociales, política o eclesiástica. A finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta, Hans Ungar, Casimiro Eiger, Karl Buchholz y Adalbert Meindl, en sus galerías y librerías particulares, permitieron la proliferación de muestras gráficas y la presentación de obras de artistas modernos destacados en el campo internacional (Klee, Kandinsky, Mondrian, Arp y Kokoschka, entre otros) que tuvieron una incidencia en la formación de los

artistas locales; y, por último, desde mediados de la década de los cincuenta se fundaron *Mito* (1955), *Plástica* (1956) y *Prisma* (1957), revistas que cumplieron un papel determinante en la difusión de ideas y propuestas novedosas en torno del arte, la literatura y el rol de los agentes culturales (artistas, escritores, editores, periodistas) en relación con el cambio político. En ese sentido, los años de mayores inquietudes de Jonier Marín —es decir, de adolescencia y parte de su vida adulta— transcurrieron en un medio cultural caracterizado, entre otras cosas, por la convergencia de múltiples intereses de artistas y escritores de la ciudad por desprenderse de los cánones tradicionales que habían orientado el trabajo artístico hasta bien entrados los años cincuenta. Estas aspiraciones lograron concretarse en propuestas alternativas, novedosas y “modernizantes”, inspiradas en su mayoría en posturas críticas y reflexivas sobre el entorno y la realidad local. Por entonces Bogotá pasaba por un profundo proceso de transformación urbana, y esos cambios se verían reflejados, directa e indirectamente, en buena parte de la producción cultural de entonces, con el ascenso de otros actores, los esfuerzos de generaciones emergentes de artistas por ganar para sus obras ciertos grados de reconocimiento y legitimidad, el surgimiento de nuevos espacios y prácticas, los giros en la concepción del trabajo artístico, la irrupción de discursos y saberes distintos a los tradicionales, y la modificación de ciertos roles en “lo cultural”.

Jonier Marín estaba al tanto de todas estas referencias, lo cual no quiere decir que lo influyeran directamente, pero sí que formaban parte de una especie de “ruido de fondo”, y que por ello, de una u otra manera, esas referencias eran afines a su sensibilidad y, por tanto, a sus inclinaciones de estudiar una carrera con cierto sentido estético en la cual se congregaran algunos de los intereses que en ese entonces concentraban su atención: el uso de objetos cotidianos en la creación de escenarios teatrales, el dibujo como una estrategia en la materialización de ideas o la indagación en proyectos que articularan lo práctico y lo estético. Al pertenecer a una familia de clase media, la decisión

sobre qué estudiar y dónde hacerlo suponía para Marín algo más que un simple posicionamiento profesional. Expresado de forma esquemática, implicaba escoger una carrera que articulara sus inquietudes estéticas y le permitiera introducirse en el mercado laboral con cierta facilidad profesional. Por su sensibilidad y por las inclinaciones que mostró desde muy joven hacia las artes, las opciones que tenía a la mano no eran realmente muchas. Entre estudiar teatro o artes plásticas, optó por una disciplina que, sin abandonar lo estético, ofreciera una salida hacia un ámbito que le reportara mayores réditos económicos. Instigado por sus familiares más inmediatos, y con muchas dudas acerca de su futuro profesional, Marín eligió estudiar arquitectura en la Universidad Nacional. La elección, por supuesto, no respondió solo a ese hábito de “éxito laboral” que rodeaba a esta disciplina, sino a la importancia que desempeñó en la transformación urbana del país. En efecto, desde la segunda mitad del siglo XX, en medio de la devastación dejada por las luchas internas de carácter socioeconómico y político, por la movilidad de amplios sectores de la población del campo y de las pequeñas ciudades hacia las grandes metrópolis, la arquitectura moderna se impuso como instrumento para responder a las nuevas demandas económicas y sociales. Así, durante los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, proyectos de distinta envergadura, como aeropuertos, edificios de la Administración Pública y de renta, oficinas, casas, etc., se construyeron de conformidad con las pautas observadas en obras modernas paradigmáticas, concebidas en Europa y Estados Unidos desde principios del siglo XX. Particularmente, en Bogotá se llevaron a cabo importantes proyectos arquitectónicos que posicionaron la discusión sobre el urbanismo en un primer plano y, sobre todo, le confirieron a la arquitectura una importancia capital a nivel social y cultural. Sin embargo, es preciso tener presente que, en parte, la elección de estudiar esta disciplina también estuvo marcada por un clima cultural creado en la capital del país gracias a las visitas que realizó Le Corbusier entre



1947 y 1949 para dictar una serie de conferencias y proponer un plan piloto de reconfiguración urbana de acuerdo a las consignas programáticas del entonces “nuevo estilo internacional”.

Tan pronto concluyó sus estudios de secundaria en el colegio Externado Nacional Camilo Torres, en 1965, Marín se matriculó en unos cursos para perfeccionar sus conocimientos de inglés en el Colombo Americano, y al año siguiente empezó su pregrado en Arquitectura en la Universidad Nacional. Su ingreso en este claustro académico coincidió con un fenómeno que marcó profundamente su vida, e incluso influyó en sus motivaciones de viajar y de renunciar a su carrera como arquitecto: la renovación del teatro moderno gracias a la difusión de obras de vanguardia a través de revistas culturales (*Mito* y *Eco*),<sup>10</sup> las visitas al país de directores de gran renombre y la labor de algunos personajes (Romero Lozano, Rafael Guizado, Gerardo Valencia y otros) especialmente interesados en difundir el teatro moderno a través de la Radiodifusora Nacional. A la luz de estos aires de renovación surgieron una serie de teatros vinculados a universidades —el Teatro Estudio de la Universidad Nacional, el Teatro Experimental Javeriano, el Teatro de la Universidad de América y el Teatro Experimental de la Universidad Libre— y el Festival de Teatro de Bogotá, en 1957, acontecimientos que

---

<sup>10</sup> Estas revistas jugaron un papel determinante en la difusión de dramaturgos, teóricos y directores claves en el desenvolvimiento del teatro moderno: Antón Chéjov, Henrik Ibsen, Oscar Wilde, Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller, Max Reinhardt, Konstantín Stanislavski, Vsévolod Meyerhold, Erwin Piscator, Antonin Artaud, Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Jerzy Grotowski, Guilherme Figueiredo, Joaquín Dicenta, Knut Hamsun, Luigi Pirandello, García Lorca, Jean Anouilh, Jean Tardieu, Eugène Labiche, Clifford Odets, Norman McKinnel, Christopher Fry, Bertolt Brecht, Hugo von Hofmannsthal, entre otros representantes del teatro moderno.

marcaron el inicio de varios grupos y colectivos llamados *experimentales*, caracterizados por privilegiar las obras de la vanguardia mundial que exigían cambios en los contenidos y, especialmente, en las formas de montaje.

En un ambiente marcado por la experimentación teatral, no es sorprendente que Marín fijara sus intereses en este ámbito, inicialmente a través de Bang, un proyecto de arte experimental mediante el cual llevó a cabo diversas acciones (recitales de poesía, lectura de manifiestos y montajes de teatro) y, posteriormente, por medio de unos cursos de teatro a los que se matriculó, dictados en la Universidad Nacional, y que lo llevaron a formar parte del Teatro Estudio de ese mismo claustro universitario y, principalmente, a buscar la posibilidad de vivir una experiencia de aprendizaje internacional más exigente, similar a la que habían realizado durante la década de los cincuenta destacadas figuras del teatro experimental de la ciudad, como Santiago García, Eddy Armando y Ricardo Camacho. Es así como en 1968 decidió suspender temporalmente sus estudios de arquitectura con el fin de asumir una beca que le permitiría viajar durante unos meses a Nueva York, San Francisco, Boston, Seattle, Washington y Minneapolis, ciudades en las que, además de asistir a todo tipo de eventos teatrales y de empaparse de las discusiones de personalidades destacadas del teatro (Judith Malina, Julian Beck, Richard Schechner), descubrió “un entramado caótico de ideas artísticas” que habían empezado a tomar forma desde la apertura de la Seth Siegelau Contemporary Art, en 1964, por el galerista y curador Seth Siegelau, y cuyo énfasis principal estaba puesto en proclamar la total subordinación de cualquier visualidad (o aspecto final que tomara la obra) a la idea. Fascinado por estas propuestas que, a sus ojos, revestían un cariz teatral, Marín decidió informarse en la materia adquiriendo libros, pero sobre todo la mayor cantidad de revistas posibles —*Art Forum*, *Aspen*, *ARTnews*, *Aperture*—, con el propósito de entender los cambios que estaban derribando la pintura como madre de las bellas



artes en favor de una variedad de prácticas caracterizadas por cierto potencial performativo. En una entrevista concedida en el 2017, aseguró que “las propuestas que encontró en estas revistas y espacios expositivos marcaron un punto de inflexión de capital importancia en su formación y en la decisión que tomó de abandonar la arquitectura en 1968”. En *ASPEN*, mencionó en la entrevista, “no solo descubrió una ‘revolucionaria’ forma de presentar una revista,<sup>11</sup> sino también discusiones sobre el papel de la audiencia en el arte, la creciente relevancia que cobraban los medios de comunicación de masas, las múltiples líneas en las que se bifurcaba el *pop art*, la música experimental de John Cage y el movimiento Fluxus”. En las páginas de *Art Forum* se le abrió todo un abanico de propuestas que se venían produciendo desde finales de los años cincuenta en Estados Unidos y que, según su opinión, marcaron profundamente su concepción del arte: desde los *happenings* de Allan Kaprow y las instalaciones de Claes Oldenburg, hasta los *Paragraphs on conceptual art* de Sol LeWitt y todas las propuestas que Seth Siegelaub aglutinó en *Seth Siegelaub Contemporary Art* (Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Robert Morris, Lawrence Weiner). Sin embargo, en medio de un centenar de artículos que reseñaban todo tipo de eventos y proyectos, uno concentró la atención de Marín: el relato de un viaje que Tony Smith realizó en auto por una autopista en construcción en Nueva York y las discusiones que enfrentaron a Michael Fried (detractor) y Robert Smithson (defensor) en torno a los interrogantes que esta obra suscitó: “¿Es posible considerar el asfalto como una obra de arte? Y si lo es,

---

<sup>11</sup> El diseño de la revista llamó de forma particular la atención de Jonier Marín. Cada ejemplar, que se entregaba a los suscriptores dentro de una caja, contenía materiales realizados en soportes de naturaleza diversa: material impreso, grabaciones sonoras, bobinas de películas en super-8, etc.

¿cómo es su naturaleza? ¿Como un gran objeto *ready-made*? ¿Como un signo abstracto que cruza el paisaje? ¿Como objeto en tanto que experiencia?” (Smithson, 1968, p. 23).

Desde el presente, se diría que el ambiente artístico de los Estados Unidos representó un auténtico complemento vitamínico-intelectual para el joven Marín, quien, a partir de entonces, quemó etapas a toda velocidad. Regresó a Bogotá con la firme intención de diseñar un procedimiento para reconsiderar los límites y las categorías de las disciplinas artísticas, esto es, una propuesta que le permitiera desestabilizar, interrogar y criticar las convenciones usuales de toda manifestación artística que se moviera en el territorio específico reservado exclusivamente para un medio. Si bien es cierto que en 1968, momento en el que retornó a Bogotá, en el arte nacional ya existían propuestas dirigidas a experimentar tanto con los materiales como con la transgresión de las disciplinas artísticas, y que el Museo de Arte Moderno, durante la época de su funcionamiento en los predios de la Universidad Nacional, cuando dicho museo se encontraba bajo la dirección de Marta Traba, ya había realizado “Espacios ambientales” (1968), no es menos cierto que la experimentación aún era un asunto incipiente, cuyo apoyo sobrevino solo con las exposiciones “Nombres nuevos en el arte de Colombia” (1972) y el Primer Salón Atenas, de 1975. Pese a esta oleada de entusiasmo por la experimentación que recorría el arte nacional, y al apoyo que diversos artistas jóvenes estaban recibiendo de la “María Eugenia de la pintura colombiana”,<sup>12</sup> Marín sabía que en

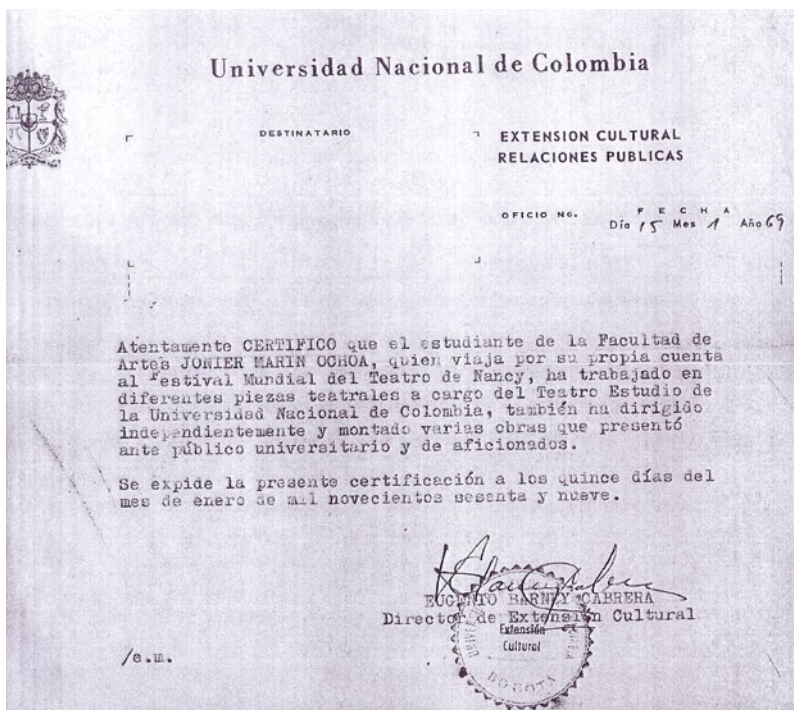
---

<sup>12</sup> Con esta expresión, un sector de la prensa y el arte de la década de los sesenta calificaba a Marta Traba. Este calificativo apareció por primera vez en un texto publicado en *El Espectador*, escrito por el artista Ignacio Gómez Jaramillo con el título “La señora Marta Traba es una especie de María Eugenia de la pintura colombiana”. Con este nombre sugerían que las apreciaciones de la crítica argentina eran homologables

ese momento solo tenía buenas intenciones, y no una propuesta consistente que mostrar, razón por la cual optó por fijarse una nueva meta con el propósito de darles forma a las ideas que tenía para la creación artística: asistir al Festival de Teatro de Nancy, en Francia, un evento que desde su primera versión, en 1963, representó no solo un espacio de intercambio, de confrontación y de reflexión en torno a las estrategias para politizar el teatro, sino también de exposición del arte de acción, una práctica que tomaba mucha fuerza en ese momento en Europa. Con este propósito en mente, decidió organizar su “portafolio” y acreditar todo lo que había hecho en materia teatral, una decisión en la que ayudó significativamente Eugenio Barney Cabrera, a la sazón director de Extensión Cultural de la Universidad Nacional, quien le entregó varios certificados que acreditaban su experiencia y participación en diversos eventos dramatúrgicos. A principios de 1969 empacó maletas para embarcarse en una verdadera aventura de visos literarios decimonónicos, al estilo de Gauguin, Heine o Rilke: atravesó en canoa y a pie la Amazonía colombiana para llegar a Manaos y, posteriormente, a Rio de Janeiro, ciudad desde la que pretendía partir hacia el Viejo Continente. Los dos meses que tenía previsto estar en Brasil se convirtieron en dos años que marcaron un punto de inflexión en su carrera artística.

---

a las que expresaba María Eugenia Rojas, la hija del general Rojas Pinilla, en el ámbito político. Es decir, apreciaciones arbitrarias y dictadas más por el apasionamiento que por el rigor. Sin embargo, no eran las opiniones de Traba las que estaban motivadas por el acaloramiento, sino las del propio Gómez Jaramillo. En 1960, la colombo-argentina reseleccionó a los artistas que habían sido seleccionados para la Bienal de México, y excluyó a un número considerable de artistas, entre ellos a Pedro Nel Gómez, Cecilia Porras, David Manzur y, por supuesto, Gómez Jaramillo.



Arriba: Carta expedida por Eugenio Barney Cabrera que acredita la experiencia de Jonier Marín en la dramaturgia. Imagen cortesía del artista.

Izquierda: Caricatura de Jonier Marín publicada en 1970 en el *Diário da Manhã*, durante su estancia en Brasil. Imagen cortesía del artista.

Además de entrar en contacto con una de las escenas artísticas más prolíficas del continente, de publicar algunos artículos sobre teatro colombiano y caricaturas en medios impresos, Marín dio un paso determinante al entablar relaciones con dos figuras que cumplirían un papel de capital importancia en su trayectoria: los curadores y críticos Aracy Amaral y Walter Zanini. A partir de ambos configuró una red de relaciones artísticas —o mejor, de aprendizaje artístico— con espacios, eventos y diversas personalidades del arte que veían en Brasil, a pesar de todos los malos presagios políticos, un país de revelaciones. Así, Amaral lo vinculó con la Pinacoteca de São Paulo, lugar en el que expuso en 1976 uno de sus proyectos más consistentes: “Amazonia report”; Walter Zanini le abrió un espacio de intercambio y aprendizaje con la primera generación de videoartistas brasileños, con el MAC-USP y con la Bienal de São Paulo, evento al que fue invitado en dos ocasiones (1977 y 1981); y, de manera conjunta, lo acercaron a las múltiples redes artísticas que el arte brasileño tejía aproximadamente desde los años veinte con las producciones del Río de la Plata y, por intermedio de artistas exiliados o viajeros, con la tradición europea en todas sus vertientes:

Brasil atraía a numerosos viajeros. En los 20, Blaise Cendrars, de la mano de Paulo Prado, Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral recorría las ciudades históricas de Minas Gerais; el surrealista Benjamin Péret se insertaba en el circuito de los modernistas publicando en la *Revista de Antropofagia*, se iniciaba en el candomblé y junto con Mario Pedrosa —su cuñado— fundaba la Liga Comunista Brasileña. En 1935, Claude Lévi-Strauss se integraba al cuerpo docente de la recién fundada Universidad de São Paulo y en 1941 Orson Welles llegaba a Rio para realizar un *film* sobre el carnaval financiado por el Office of Inter-American Affaire. También los argentinos habían descubierto

un espacio que era necesario explorar (...). En 1928, Emilio Pettoruti estuvo en Rio durante dos meses y en 1929 retornó permaneciendo en esta ciudad durante un año. Se vinculó allí con los principales artistas y poetas del modernismo. En 1942, frente a la imposibilidad de viajar a Europa y en la búsqueda de nuevos contactos y experiencias, Arden Quin y Bayley también encontraron en Rio el destino de su viaje. Sin embargo, la idea del viaje adquirió durante las décadas del 30 y 40 el sentido dramático del exilio. Precisamente, a causa de la Segunda Guerra Mundial llegaron a Rio de Janeiro una veintena de artistas exiliados europeos, japoneses y norteamericanos. (García, 2011, pp. 95-96)

Con la intermediación de Amaral y Zanini, Marín no solo conoció el movimiento artístico y literario precedente que se había formado en Brasil a causa de la Segunda Guerra Mundial, sino que entabló relaciones con algunas de las principales figuras del conceptualismo y del arte *pop* brasileño, a saber: Arthur Barrio, Antonio Manuel, Raymundo Colares, Hélio Oiticica, Umberto Costa, Luiz Alphonsus, Tunga, Mira Schendel, Waltércio Caldas o Cildo Meirelles. Bajo la influencia de estos artistas, y aprovechando su bagaje en arquitectura y teatro, entre 1969 y 1971, años en los que residió en Brasil, Marín se dedicó a indagar sobre las posibilidades experimentales abiertas por Duchamp y Schwitters en torno al objeto, las diversas vías para problematizar el cuadro, la orientación de la pintura hacia lo performativo, la búsqueda de un arte de comportamiento en el que la actitud suplantara al objeto, el interés por la utilización de los nuevos medios —fotografía, video e instalación— y por un tipo de obra efímera y procesual realizada con materiales pobres y perecederos. En estas búsquedas, Walter Zanini desempeñó un papel de capital importancia al vincularlo a los procesos que, desde 1963,

estaba llevando a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo (MAC-USP) con una variedad de artistas latinoamericanos y europeos. Incluso, sin pretender caer en generalizaciones arbitrarias, se podría afirmar que los dos años de estadía en territorio brasileño representaron la etapa clave que le permitió a Marín formarse como artista y madurar procesos que solo manejaba de forma intuitiva cuando vivía en Colombia. De tal suerte que, si en el teatro experimental encontró la inspiración para organizar un programa de acción-artística que distorsionara o alterara significativamente los estatus de los sujetos y la obra, en EE. UU. asistió al “entierro” de las bellas artes y al surgimiento del video, de la *performance*, del *happening*, del arte conceptual, del minimalismo, del *land art*; en Brasil encontró una posibilidad de constituirse como artista en un ambiente que se oxigenaba permanentemente con discusiones y grandes proyectos artísticos, un ambiente diagramado en relación con el contexto del Río de la Plata, Chile, Europa y EE. UU. No es descabellado asegurar que Walter Zanini y el MAC-USP representaron en la formación de Jonier Marín el lugar que ocuparían un profesor y una escuela de arte o universidad en otros artistas titulados a nivel formal. Los semestres de arquitectura cursados en la Universidad Nacional fueron determinantes, sobre todo en el interés que mostró por las instalaciones y el trabajo con objetos de uso cotidiano, pero no suficientes en la comprensión del significado y poder convocante de las neovanguardias (arte minimalista, arte conceptual, arte *povera*, arte procesual), los modos de relación entre los medios artísticos y el medio social, el sistema expositivo y la estructura de los museos y, principalmente, sobre las posibilidades que ofrecían medios como la fotografía y el videoarte en la “materialización” del arte de acción. A la comprensión de estos fenómenos arribó gracias a la que podría considerarse su primera escuela de arte: el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo (MAC-USP).





museístico brasileño e, incluso, latinoamericano. Bajo su dirección, en efecto, Zanini transformó, en plena dictadura militar, con la participación constante de artistas jóvenes y el apoyo de redes de colaboraciones, un museo público y universitario en un territorio libre y experimental. Desde 1963, el MAC-USP se consolidó como un laboratorio de creación y, particularmente, como un ámbito para la experimentación curatorial y artística a partir de unos postulados básicos diseñados por Zanini en concordancia con un grupo de artistas cercanos a su órbita: el concepto de *red* como principio operativo, el museo como lugar de creación y el consiguiente incentivo para la actividad de los artistas en el seno de la institución, la interdisciplinariedad, el impulso del videoarte y, por consiguiente, la apertura a un coleccionismo multimedia en el Museo (Freire, 2014, p. 49). Entre las iniciativas que emprendió para el establecimiento de redes se destacan el impulso para la creación de la Asociación de Museos de Arte de Brasil (AMAB, 1966-1977) y un dinámico programa de exposiciones itinerantes que incluía cientos de muestras y que culminaría con el Proyecto del Tren de Arte, consistente en un ferrocarril que debía circular por la red ferroviaria llevando exposiciones por el interior del Estado. En este marco de convergencias e intercambios se produjo el estímulo que dio lugar al arte-correo, y que convirtió el MAC-USP en un punto de referencia internacional en el circuito de los intercambios artísticos, principalmente con Europa del Este y América del Sur. Así, por medio de exposiciones de arte-correo, un museo periférico y prácticamente sin recursos financieros logró reunir a figuras importantes del arte conceptual internacional, entre las cuales se encontraban Isidoro Valcárcel Medina, Annette Messager, el Colectivo de Arte Sociológico (Fred Forest y Hervé Fischer), así como Mirella Bentivoglio, los argentinos Horacio Zabala, Edgardo Antonio Vigo, además de numerosos artistas de la Europa del Este, como Petr Stembera, Jarosław Kozłowski, entre muchos otros que entonces aún eran poco conocidos en Brasil, pero que a menudo eran considerados

pioneros del conceptualismo en sus países de origen. Entre las muchas transformaciones, la que impulsó de forma más decidida Zanini fue el diseño de toda una estrategia curatorial concebida desde dos perspectivas complementarias: exponer en el MAC-USP las tendencias más importantes del arte contemporáneo mediante un evento titulado “Jovem arte contemporânea (JAC) (1967-1974)”, y la transformación del museo, de un simple recinto que alberga obras, en un museo-laboratorio, es decir, un museo que dejara de entrar en escena después de la obra para ser concomitante con ella e, incluso, promotora de la misma. En virtud de ambos propósitos, el museo se convirtió en un nodo vital de colaboración e intercambio, conectando en el plano internacional a artistas neovanguardistas por medio de exposiciones dedicadas a prácticas que canibalizaban las nuevas tecnologías disponibles de los medios de comunicación de masas, como el video, la fotografía, la fotocopia, las impresiones *offset*, térmica y heliográfica. No es que el MAC haya sido un mero telón de fondo para las tendencias más avanzadas del arte contemporáneo, sino que fue su catalizador.

A principios de la década de los setenta, Zanini dio otro paso fundamental en la introducción del arte contemporáneo en Brasil y que, de hecho, sería fundamental en la carrera artística de Marín: la apuesta por el videoarte mediante la adquisición de un equipo Portapack para ponerlo a disposición de los artistas de la ciudad y de todos aquellos cercanos al MAC-USP. Cabe precisar que los relatos referentes a las primeras experiencias con el video en Brasil son oscuros y contradictorios. Concretamente, algunos críticos (Arlindo Machado, Carolina Amaral de Aguiar) coinciden en que el primer brasileño que expuso públicamente obras de video fue posiblemente Antônio Dias, pero eso sucedió en el contexto italiano, donde él vivía. También hay consenso en que, exceptuando la intervención aislada de Analívia Cordeiro, el video, como medio de expresión estética, surgió oficialmente en Brasil en 1974, cuando el MAC-USP promovió el “Paseo estético-sociológico”, un evento de carácter participativo del francés Fred Forest, con la ayuda de

TV Cultura. En efecto, el 28 de noviembre de ese año, un grupo salió del Museo en autobús hacia el barrio Brooklin Novo. Allí hicieron una caminata de tres horas, pasando por las principales tiendas y entrevistando a los empleados sobre sus actividades diarias. El resultado de este trabajo, expuesto en el Museo, consistió en una serie de fotografías y videos, los primeros producidos con el apoyo decidido de Zanini. En los años siguientes, el MAC-USP buscó ampliar su contacto con el videoarte, y así se consolidó como la institución responsable de la entrada de esta práctica artística en el país. Además de la obra de Forest y la invitación a exponer en Pensilvania en la exposición “Video art” (1974), Zanini diseñó un sinnúmero de exposiciones, tanto en Brasil como en el extranjero, a las que invitó a varios artistas que, con el tiempo, conformarían la primera generación de videoartistas brasileños: Regina Silveira, Julio Plaza, Carmela Gross, Andrea Tonacci, Donato Ferrari, Gabriel Borba, Marcelo Nitsche, Gastão de Magalhães, Geraldo Anhaia Mello y Jonier Marín. Es así como, por medio de un amplio circuito expositivo y la creación del Espaço B,<sup>13</sup> bajo la coordinación de Cacilda Teixeira da Costa y Marília Saboya, Zanini se enfocó en tres objetivos principales: poner a disposición de los artistas los equipos para la producción de videoarte; crear un espacio para el estudio histórico del video, junto con un centro de documentación y la promoción de debates, y realizar exposiciones dedicadas a propuestas vinculadas a los nuevos medios.

En un contexto atravesado por diversas líneas artísticas que recibía impulsos transformadores de diferentes creadores y eventos, Marín se posicionó estratégicamente con gran circunspección y prudencia. Inicialmente, se acercó al MAC-USP en calidad de espectador e investigador-aprendiz. Mientras investigaba sobre teatro y antropología amazónica, asistió a los

---

<sup>13</sup> Este espacio se creó con la finalidad exclusiva de apoyar el desarrollo del videoarte en el MAC-USP.

eventos —exposiciones y talleres— que Zanini realizaba en el Museo con artistas europeos y latinoamericanos en torno a las potencialidades que ofrecían los nuevos medios —el videoarte y la fotografía— en la materialización de propuestas desligadas de un arte exclusivamente retinal o que atrajera solo al ojo. Gracias a las exposiciones que realizaba Zanini de los premios nacional e internacional Instituto Torcuato Di Tella, Marín conoció una variedad de propuestas que, valiéndose del empleo de materiales humildes y desechados, apostaban por la demolición de varias leyes “sagradas” del arte desde dos frentes complementarios: por un lado, la durabilidad de la obra artística, convertida ahora en una realidad efímera, con principio y fin determinados, y por otro, el uso prioritario de materiales nobles, duros, resistentes, sustituidos esta vez por trozos de realidad blandos, raídos, sucios, maleables por cualquier mínima eventualidad ambiental. En una entrevista concedida en 2017, Marín mencionó que, aunque los artistas brasileños fueron determinantes en su formación, las exposiciones del Premio Torcuato Di Tella lo orientaron en sus búsquedas de convertir lo cotidiano en obra de arte:

En las exposiciones que Zanini realizaba del Premio Torcuato Di Tella en el MAC-USP resolví algunas dudas que tenía en relación con la representación artística y, sobre todo, con la posibilidad de acortar la distancia entre el arte y la vida real. En las salas del MAC pude ver muchos artistas que marcaron profundamente la concepción que desarrollé sobre el quehacer artístico: a Marta Minujín con la obra *¡Revuélquese y viva!*, que exhibía unos colchones retorcidos y pintados con bandas de vivos colores, en clara alusión a una fusión entre el *pop art* y el arte objetual; los objetos *pop* llenos de color inspirados en la estética de Rauschenberg de Luis Alberto Wells; “Rompecabezas”, una exposición-concierto donde Jorge de la Vega, subido a

un escenario, desarrollaba un *show* con monólogos y canciones delante de sus pinturas. Sin embargo, por fuera de los Premios Di Tella, las obras de Antônio Dias, un brasileño residente en Italia, me dejaron particularmente cautivado por la articulación que lograba entre pintura, dibujo, objeto y relieve con absoluto control y dirección, con la agresividad del gesto espontáneo. (Jonier Marín, comunicación personal, 2017)



Fotografía de la primera exposición de Jonier Marín en la Galería Gead, en Copacabana, en 1970. Imagen cortesía del artista.

Motivado por estos proyectos expositivos y por el carácter revulsivo de las obras exhibidas, Marín orientó sus investigaciones a potenciar artísticamente objetos cotidianos comprados en mercadillos o ferreterías (palas, cepillos de dientes, alambres de púas, radios, plásticos, etc.) en dos exposiciones individuales realizadas en 1970 y 1971. En la primera, realizada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM), expuso unos plásticos transparentes en los que dibujó mujeres con un marcado tono informalista, y en la segunda, en la Galería Gead, en Copacabana, inspirado por *Lucy in the sky with diamonds*, de los Beatles, exhibió unos objetos que compró en una ferretería. Ambas muestras representaron la “graduación” de Marín como artista, pues no solo lo dieron a conocer en una prolífica escena artística-cultural, sino que también le posibilitaron entablar la mayor cantidad de relaciones posibles con artistas argentinos, chilenos, venezolanos y franceses que pasaban por Brasil, artistas que lo motivaron a desplazarse al Viejo Continente para desarrollar una carrera en sintonía directa con las estrategias del arte conceptual. Más en concreto, ambas muestras le sirvieron para encontrar un *leitmotiv* que distinguiría su personalidad y obra en su deambular por Europa: trascender y borrar cualquier frontera de tipo cultural, artístico y político. O mejor expresado, encontró un impulso internacionalista y extra-territorial que lo condujo a transgredir cualquier constreñimiento nacional y formal:

Después de exponer en Brasil en 1970 me sentí como un artista desterritorializado, sin patria. El ambiente tan heterogéneo y diverso que encontré en São Paulo y Río, alimentado por artistas latinoamericanos y europeos, me introdujo un sentimiento de ambigüedad con respecto a cualquier posicionamiento nacional. Ya no deseaba, como Ulises, regresar a la casa paterna, sino verla arder (como Jenofonte vio el lar paterno quemado por un rayo en la *Anábasis*),

destruir el hogar, devastar el origen. En ese momento, los códigos geográficos tradicionales parecían haber sido vencidos, o estar en proceso de serlo, por una concepción tendente a buscar y a buscarse en espejos diferentes, plurinacionales, que incluyeran también lecturas e influencias de otras lenguas y países. Desde ese momento dirigí mi empeño a reivindicar la existencia de una tradición artística latinoamericana definida precisamente por la desterritorialización de los artistas —que en muchos casos produjeron obras canónicas fuera de las fronteras de su país, por un eclecticismo enemigo de cualquier tipo de esencialismo patriótico y por la visión de América como “crisol de culturas”—, lo que suponía la defensa de la hibridación y la inmersión sin complejos de la producción latinoamericana en el amplio espectro de la cultura occidental. (Jonier Marín, comunicación personal, 2017)

Entre finales de los sesenta y principios de los setenta, décadas marcadas por el compromiso político con la revolución, la consolidación de los medios masivos de comunicación y la progresiva liberación de las costumbres, la internacionalización presentaba diferentes vías, de acuerdo a la orientación del artista, los presupuestos estéticos del grupo al que perteneciera o la coyuntura socio-política en la que se encontrara inserto. Si para algunos, entre los cuales estaban Walter Zanini y Jorge Glusberg, las exposiciones, revistas, boletines y catálogos, en cuanto aparatos de circulación visual y textual, eran soportes privilegiados para el intercambio, la reproducción y circulación de imágenes o ideas políticas en distintas latitudes, para otros, la opción más idónea o expedita la ofrecía el internacionalismo marxista. Sin recusar categóricamente estas alternativas, Marín optó por una vía más personal, alejada por igual, tanto de los partidismos políticos como de las asociaciones artísticas

en torno a presupuestos de acción definidos.<sup>14</sup> Aunque asumió la internacionalización del arte como algo prioritario, a diferencia de lo que ocurría con otras personalidades que compartían este objetivo —por ejemplo, Jorge Romero Brest—, buscó permanecer actualizado de todo aquello que sucedía en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa, en continuo intercambio de trabajos e ideas, mediante una labor que diera a conocer las producciones artísticas y textuales de sus contemporáneos, y al mismo tiempo le posibilitara ser conocido y reconocido. Así, lo internacional para Marín funcionó como una meta personal que comenzó en 1969 con su viaje a Brasil, y, al mismo tiempo, como una estrategia para divulgar y reflexionar mediante publicaciones en diversos medios sobre las nuevas ideas y teorías que se estaban produciendo en varias latitudes, esto es, el estatuto del arte conceptual, las posibilidades del videoarte o la dependencia cultural de Latinoamérica.<sup>15</sup> La voluntad

---

<sup>14</sup> No es que para Marín el compromiso político no tuviera importancia alguna. Antes por el contrario, las formas, materialidades y los discursos programáticos que adopta muestran que la renovación estética puede ir más allá del mundo del arte para interferir críticamente en los sentidos dominantes, culturalmente aceptables y disponibles de la sociedad. Sin desdeñar la ligazón con los problemas políticos del momento, y asumiendo aspectos de las argumentaciones, propuestas y convicciones de la ideología de izquierda, Marín pone de manifiesto que, en efecto, es posible permanecer en la producción artística vanguardista sin asumir filiaciones partidistas.

<sup>15</sup> Tan pronto partió a Brasil, en 1969, Marín desempeñó una labor de difusión cultural en las páginas del periódico *El Tiempo* abordando temas relacionados con la poesía africana, la tradición cultural china, el teatro brasileño y grandes eventos expositivos, como la Bienal de São Paulo, la “Documenta” de Kassel y la Bienal de Venecia. Incluso se atrevió a polemizar con Marta Traba en un artículo titulado “Marta Traba y la retaguardia”, en el que discutió



de trascender el círculo limitado del ámbito nacional o, como bien lo expresó en un artículo publicado en 1974 en *El Espectador*, de huir del país de Alicia a favor de la internacionalización, condujo a Marín, en 1971, a emprender otra aventura viajera y, por tanto, a retomar el propósito inicial: viajar de Brasil a Europa con la firme intención de visitar eventos expositivos de gran magnitud artística —como la “Documenta 5” o la 36.<sup>a</sup> Bienal de Venecia—, que se desarrollarían a principios de los setenta, y de ser posible, de radicarse definitivamente en el Viejo Continente:

Europa —y particularmente París— era el sitio al que se iba, fundamentalmente, para ver obras de arte, para conocer las últimas expresiones artísticas, y para vincularse a artistas, galeristas y personalidades influyentes. Era el lugar al que, en principio, se viajaba para aprender los secretos de la carrera internacional, con el objetivo máximo de iniciarla. Para mí, el viaje fue extremadamente productivo, aunque en un sentido diferente al tradicional. Allí entendí que las obras que habían colgado en las paredes de la Galería Gead, en Copacabana, y en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro, poco antes de partir, no representaban la ruptura en la que había pensado al exponerlas. Las discusiones en las que ocupé gran parte de mi tiempo a principios de los setenta pasaron, justamente, por tratar de dilucidar cuál era la manera de producir ese quiebre. La visita a la “Documenta 5” contribuyó de manera muy especial en esta tarea, tanto así que, en mi opinión, fue como una segunda escuela, después

---

los criterios que usaba la crítica colombo-argentina para seleccionar y excluir artistas.

de lo vivido durante dos años en el MAC-USP. (Jonier Marín, comunicación personal, 2017)

En marzo de 1971 tomó un barco con destino a Lisboa, y tras pernoctar unas semanas en la ciudad de la luz, se embarcó por dos años en una especie de periplo entre Suiza, Italia y Francia. Al viajar a Europa, Marín no se desvinculó del contexto artístico brasileño o de las personalidades que marcaron y apoyaron decididamente su obra durante los dos años que permaneció allí. Antes bien, reforzó sus vínculos y relaciones retornando sucesivamente a participar en exposiciones e, incluso, a promoverlas, como sucedió con “Papel y lápiz” (1976), “Amazonia report” (1976) y “Videopost” (1977):<sup>16</sup>

Mientras residía en Europa mantuve siempre un contacto epistolar con artistas y curadores en Brasil. Con Walter Zanini desarrollé una relación muy fluida basada en intercambios de obras, teorías o discusiones que animaban el desarrollo del arte en Latinoamérica y Europa. Gracias a su intermediación, establecí contacto con las redes de arte-correo que estaban generando artistas argentinos, uruguayos, chilenos y brasileños con el fin de poner a circular pequeñas obras de arte que eludieran los peajes institucionales y la censura de las dictaduras militares. Invitado por él, también pude participar en la conformación de una generación de artistas brasileños —entre los que estaban Regina Silveira, Carmela Gross, Andrea Tonacci, Donato Ferrari y Gabriel Borba— que dieron los primeros pasos en la producción de videoarte. Mi participación en esta historia ha sido reconstruida por el curador

---

<sup>16</sup> Estas propuestas las discutiremos en los capítulos siguientes.

Arlindo Machado en la exposición “Made in Brasil: Três décadas do video brasileiro”, exposición que editó un generoso catálogo con imágenes en muy buena resolución y con textos de académicos destacados en historia del arte. Además de Zanini, sostuve una relación muy amena con Aracy Amaral, una mujer que fue fundamental en mi carrera, pues me abrió espacios de exposición con la Pinacoteca de São Paulo y me contactó con Antônio Dias y Antonio Manuel, que estaban incursionando con nuevos medios y otras formas de expresión no habituales. De tal manera que, una vez me encontraba instalado en Europa, para mí era fundamental mantener vivos los contactos y las relaciones de amistad con el contexto artístico brasileño. (Jonier Marín, comunicación personal, 2017)

Brasil representó, por decirlo de alguna manera, una primera escuela en la que Marín se familiarizó con el arte conceptual latinoamericano, el arte-correo, el arte de acción y el video, pero Europa y, específicamente, eventos como la “Documenta 5”, constituyeron una segunda escuela en la que interiorizó gran parte de las principales estrategias del arte contemporáneo. El arribo de Marín al Viejo Continente se produjo, así, en una coyuntura histórica muy particular, tanto en relación con la posición o valoración de los artistas latinoamericanos en el circuito europeo, como con respecto a los cambios que trajo consigo el afamado evento de Kassel, presidido por Harald Szeemann, en la manera de apreciar y practicar el arte de vanguardia. En el Viejo Continente encontró un ambiente transformado rápidamente gracias al empuje de un mercado artístico relativamente sólido y de grandes proyectos expositivos que se arriesgaban a mostrar un arte que sustituía los espacios interiores por los exteriores, esto es, que suplantaba la galería y el taller por la calle y la naturaleza; un arte que asumió una actitud subversiva respecto a la pintura tradicional, con obras

reducidas a sus componentes matéricos (soporte, color, textura) y prácticamente, anónimas por su escasa diferenciación en lo que respecta a sus autores; un arte que les apostó a la fotografía y al video para documentar *performances*, *happenings* e intervenciones efímeras en el entorno; un arte que, en definitiva, propendía a desactivar calculadamente el poder de los diferentes modos de expresión y comunicación mediante un constante desplazamiento de un medio a otro. Es decir, todo aquello que había conocido en el MAC-USP y, por supuesto, en las ciudades en las que residió entre el 69 y el 71 —Brasilia, Belén, Bahía, Santos, Rio de Janeiro y São Paulo— sería potenciado por un contexto completamente alterado con la sustitución del cuadro colgado en la pared por la presentación del propio cuerpo del artista como soporte de arte (arte corporal), o bien por la especulación y manipulación con los objetos cotidianos dispuestos en el espacio expositivo (instalación), o con el desplazamiento del trabajo de arte al espacio urbano, al intervenir sus vías de circulación, sus señales de tránsito o sus enclaves marginales (acciones de arte). Visto desde cierta perspectiva histórica, Marín arribó a Europa en un momento en el que el arte comenzaba una fase de disolución territorial —impulsado a lo largo de la década de los setenta por exposiciones como “When attitudes become form” (1969), “Documenta 5” (1972) o la 36.<sup>a</sup> Bienal de Venecia (1972)— que condujo a que las obras se tornaran “trabajos en progreso” o experimentos vitales que configuraban, bajo la idea de un modelo operativo abierto, un nuevo valor de relación con el mundo.



En Brasil ya tenía referencias de la “Documenta” y de la propuesta curatorial de Harald Szeemann. Hablar del evento de Kassel y del curador suizo con personalidades vinculadas al arte en São Paulo o Rio suponía encontrarse con comentarios que casi siempre giraban entre la admiración y el entusiasmo. Era de tal magnitud el entusiasmo que, aunque no tuvieras muchas referencias, el interés que mostraban Walter Zanini, Aracy Amaral o Mario Pedroza se te contagiaba. Todo lo que rodeaba a la “Documenta” y a Szeemann me llenaba de interés y expectativas. En artículos que encontré en la prensa brasileña, y en otros que Zanini me suministró, leí sobre la “Documenta 4”, curada por Arnold Bode, y también acerca de “When attitudes become form”, curada por Szeemann. Muy tempranamente comprendí que ambas muestras representaron el parteaguas del arte contemporáneo, donde irrumpieron con fuerza el arte *pop*, la pintura de campo de color, la abstracción pospictórica, el *op art*, el minimalismo,

el arte *povera*, el *land-art* y el arte conceptual, privilegiando la idea del proceso por encima de la obra acabada. Si eras artista y querías entender sobre los cambios que estaban cambiando la concepción tradicional del arte, tenías que asistir a la “Documenta” y, por supuesto, tenías que asistir a la “Documenta 5”. Para ser más preciso, este evento me atraía como un imán. (Jonier Marín, comunicación personal, 2017)

Jonier Marín visitó la “Documenta 5” de Kassel con el mismo entusiasmo con el que viajó a EE. UU. en 1968. No solo asistió a todos los eventos que rodeaban el evento, sino que procuró entablar la mayor cantidad posible de contactos con diversos agentes del mundo del arte. De hecho, la decisión de asistir a Kassel estuvo motivada, ante todo, por el prestigio que rodeaba en Brasil al curador suizo después de realizar “Live in your head: When attitudes become form” (1969), una muestra que terminó siendo un hito expositivo, tanto por la forma en que trastocó el modelo de entender la exposición y el papel del curador, como por mostrar lo más representativo de las denominadas segundas vanguardias: Joseph Beuys, Hans Haacke, Douglas Huebler, Lawrence Weiner, Jan Dibbets, Janis Kounellis, Mario Merz, Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Walter de Maria, Richard Serra, Richard Long, etc.

De un evento expositivo de las proporciones y magnitudes de la “Documenta 5”, Marín extrajo varios aprendizajes que le confirmaron que sus búsquedas artísticas no estaban desenfocadas en relación con el acontecer del arte contemporáneo. Lo más sorprendente es que, ni el arreglo temático de la muestra, ni la selección de obras de arte y objetos no artísticos constituyeron una novedad. Lo realmente novedoso, según relató en una entrevista en 2017, fue el diseño de una línea curatorial que marcó profundamente su formación artística: “Las mitologías

individuales”.<sup>17</sup> Así, en torno a esta línea, Szeemann agrupó toda una gama de propuestas artísticas —oscilantes entre un neodadaísmo muy poco ortodoxo, elementos del arte *povera*, del minimalismo y de prácticas conceptuales— que propugnaban la ruptura con toda convención y norma, tanto desde el punto de vista del productor como del receptor, y cuyo propósito principal estaba dirigido hacia la superación de la división entre la actividad artística y las demás actividades humanas, y entre el artista, fruto de la división social del trabajo, y la creatividad de cualquier hombre. Ello explica las razones por las cuales los artistas agrupados en esta línea curatorial no solo trascendieron la ilusoria autonomía del arte para implicarse en la realidad inmediata de lo cotidiano como campo de trabajo, sino que también consideraron que cualquier objeto podría ser considerado en potencia un material artístico: desde materia orgánica —plantas, animales y sus productos de residuo en el

---

<sup>17</sup> El concepto de “mitología individual” no fue acuñado, curiosamente, por el curador suizo. La noción surgió en el arte a mediados de la década de los sesenta, impulsada, entre otras razones, por el agotamiento de la narrativa modernista del arte y, en consecuencia, por la concepción de artista que traía aparejada: una figura heroica y mítica que se presentaba así misma como un ser que por mediación de la fuerza universalizadora de la subjetividad y del poder del genio creador, permitía acceder a realidades que de otro modo serían inaccesibles. En respuesta a esta visión de la omnipotencia del sujeto artista, los movimientos artísticos que surgieron a mediados de los años sesenta —el minimalismo y el arte conceptual, el nuevo realismo, la nueva ola y la nueva novela, por citar solo algunos— se propusieron distanciarse de la obra de arte en su acepción tradicional y del artista como un genio creador para reinventarse mediante prácticas performativas, documentales y narrativas. Y en torno a la noción de *mitología individual*, esta reinversión se produjo por medio de una narrativa de lo cotidiano o de la realidad cotidiana.

ambiente natural— hasta los materiales producidos industrialmente. Para lograr este objetivo abrieron la puerta a la movilidad de los medios, a la ampliación del imaginario visual y a la simultaneidad de técnicas: desde lo hecho a mano hasta la imagen reproducida mecánicamente, la inclusión de materiales extraplásticos y la incorporación de textos escritos.

El impacto que tuvo “Documenta 5” en Marín se expresó casi de forma inmediata. En un primer momento se tradujo en una serie de reflexiones teóricas, algunas de ellas publicadas en medios de prensa nacionales, en torno al estatuto de las nuevas prácticas que tomaban forma gracias al impulso de Szeemann y, particularmente, alrededor de propuestas que desbordaban su materialidad y hasta su misma cualidad de “obras”. El primer ejercicio dirigido en esa dirección fue “La desmaterialización del arte moderno”, un texto publicado el 21 de enero de 1973 en el *Magazín Dominical* del periódico *El Espectador*, cuyo planteamiento discursivo no se agotó solo en una valoración formalista, sino que incluso procuró trascender el inmediato contexto del evento expositivo:

Esta enorme exposición dio cabida a los principales movimientos, a la vez que realizó un balance de toda la problemática de la comunicación en el presente (...). En “Documenta” se mostró todo aquello que la crítica de máscara reaccionaria enjuicia como algo inmaduro y estéril, alegando que se ha llegado al fin de una era creadora. Mientras Marcuse asegura que la rebelión contra la forma constituye una pérdida de calidad artística, una superación ilusoria de la alienación, Harald Szeemann, organizador de “Documenta 5”, en su introducción al catálogo hace hincapié en el contenido y denuncia la inoperancia del objeto como requisito de representación simbólica. Los testimonios ofrecidos en “Documenta 5”



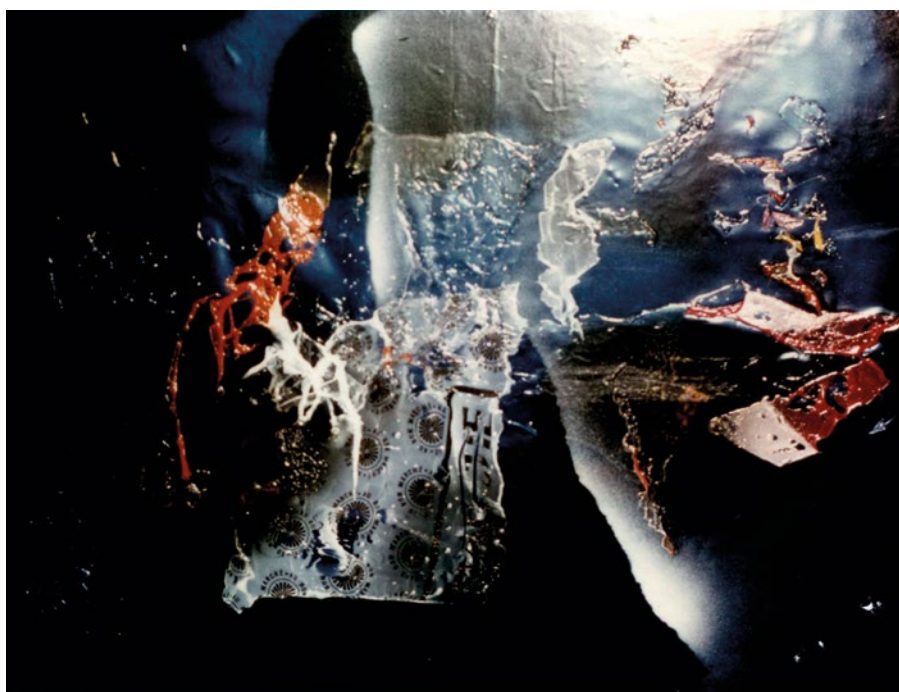
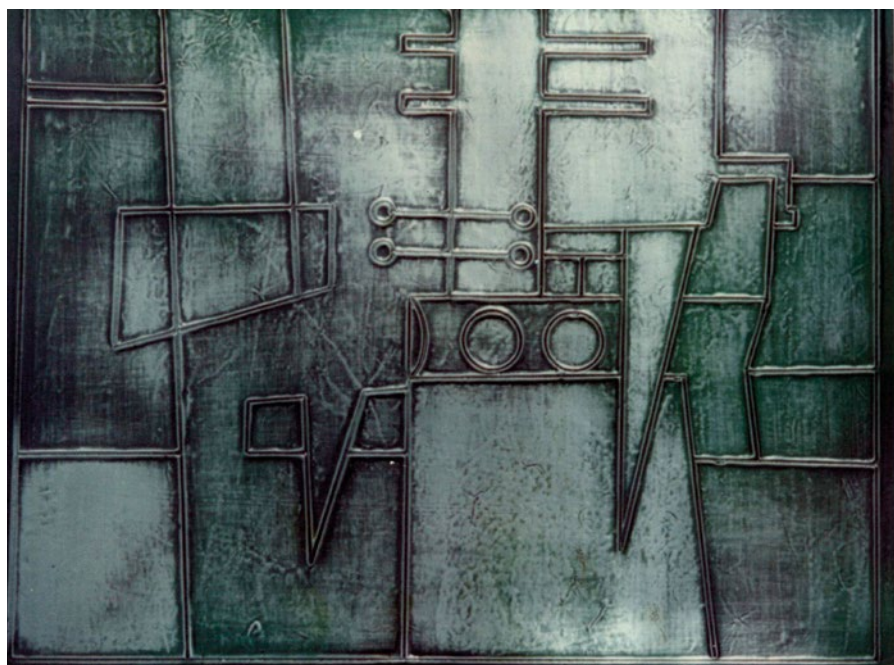
marcarán el rumbo del arte venidero y se convierten desde ahora en sustancioso material polémico.  
(Marín, 1973)

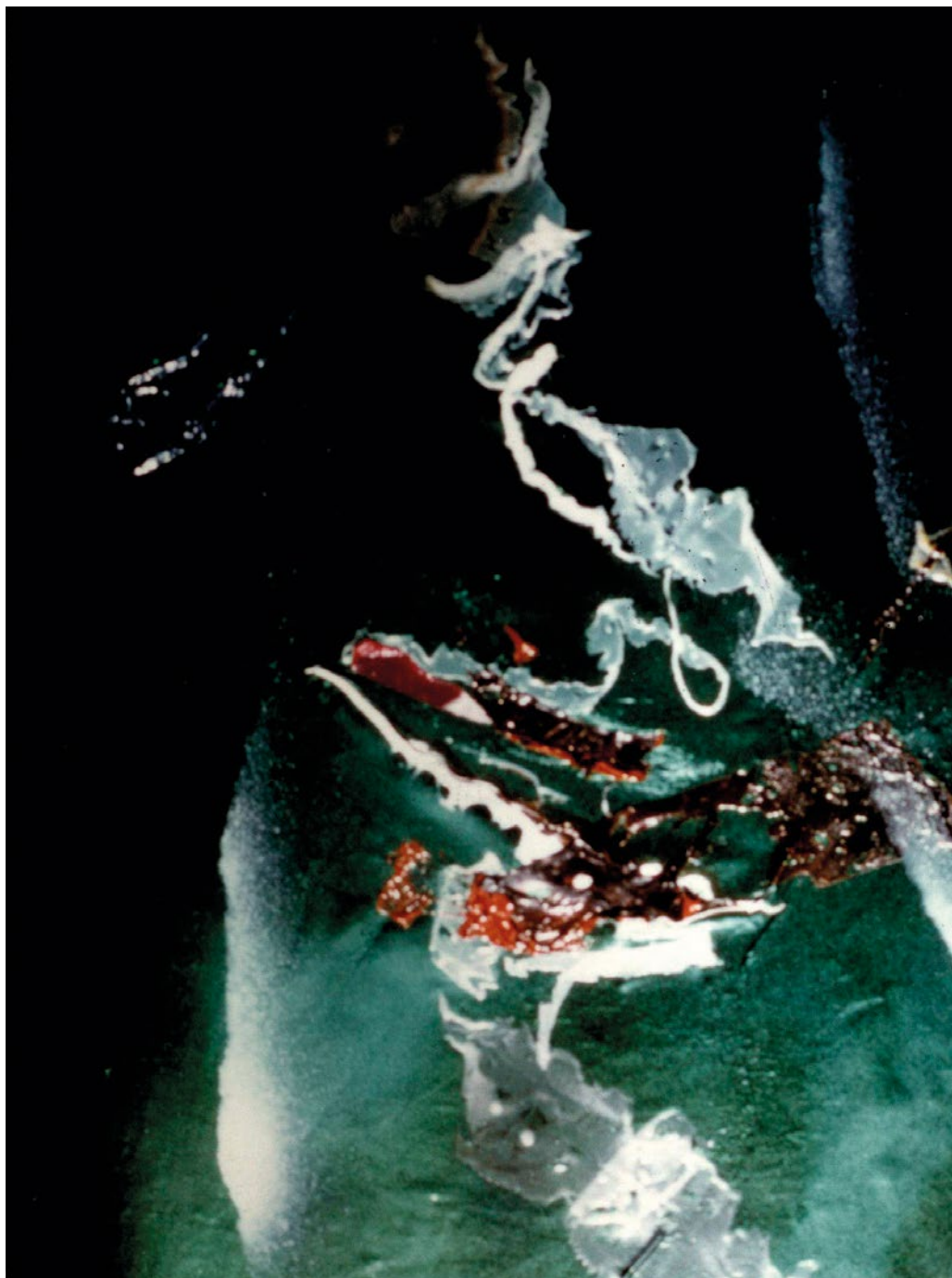
De forma paralela a la reflexión teórica, siguiendo lo trazado por Szeemann en “Las mitologías individuales”, Marín intentó descubrir las cualidades poéticas del objeto modificando por completo su sentido estético. Aunque esta búsqueda la inició desde sus primeras obras realizadas en Brasil con objetos de ferretería y plástico —como bien lo mencionamos líneas atrás—, las inquietudes aquí se dirigieron en otra dirección: descubrir las cualidades que hacían de ellos una obra de arte en potencia. Si bien es cierto que la intención de resaltar los objetos o de sacarlos de lo cotidiano estaba presente desde las primeras décadas del siglo XX, en la propuesta de Marín adquirió por lo menos dos características distintas: primero, no estuvo dirigida a poner en cuestión el carácter representativo de los objetos, pues ya esa labor se había logrado plenamente con el dadaísmo y el surrealismo, sino a resaltar las propiedades artísticas que los mismos podían tener; segundo, su interés por el objeto no radicaba tanto en sus cualidades pura y específicamente matéricas y físicas, sino más bien en sus posibilidades lingüísticas, en su potencialidad metafórico-simbólica y en todo aquello que tuviera que ver con la creación de sentido antropológico. En este sentido, Marín reconoció la realidad histórica y sociológica de los objetos apropiados, pero al mismo tiempo rechazó los valores simbólicos que el sistema económico les endilgaba. Si el arte *pop* los aceptaba en su *función-signo*, es decir, como diferencia social decodificada, aquí desaparecen esas relaciones. No interesa el nombre propio o la marca —por ejemplo, Brillo Box, Sopas Campbell, Coca-Cola y los demás iconos— o el estatuto del objeto —la identificación social, no la icónica, entre lo representado y la representación—, sino su significación alegórica y metafórica, pero, sobre todo, antropológica. Siguiendo este presupuesto, durante una estadía en

Zúrich expuso en la Galería Burdeke los *Plasticollages* (1972-1974), un conjunto de obras elaboradas con aluminio y plástico en las que introdujo un tema que marcaría profundamente algunas de sus producciones más consistentes a lo largo de las décadas de los setenta y ochenta: la problemática indígena. Así, de la superposición de ambos materiales, Marín hizo emerger el dinamismo de las culturas amerindias representado en máscaras o en figuras que parecían remitir al arte precolombino.



Jonier Marín, *Plasticollages* (1972-1974). Imágenes cortesía del artista.





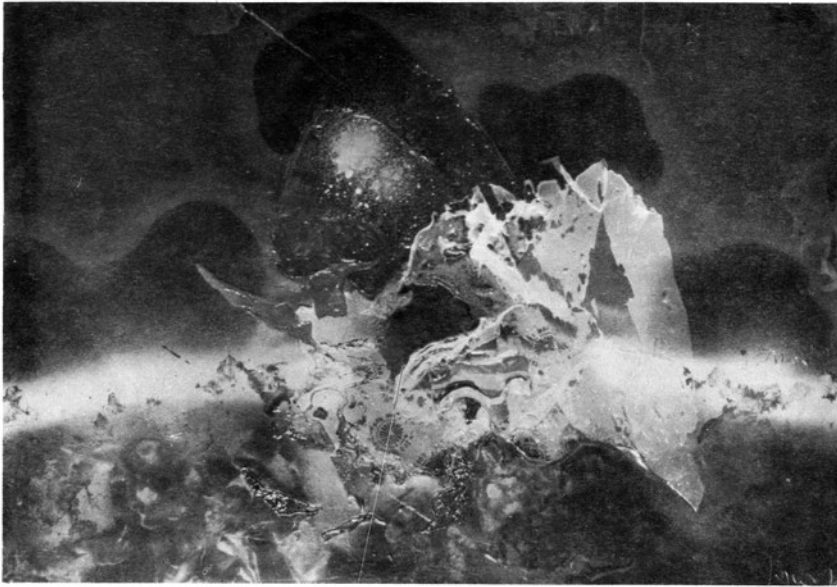
Jonier Marín, *Plasticollages* (1972-1974). Imagen cortesía del artista.



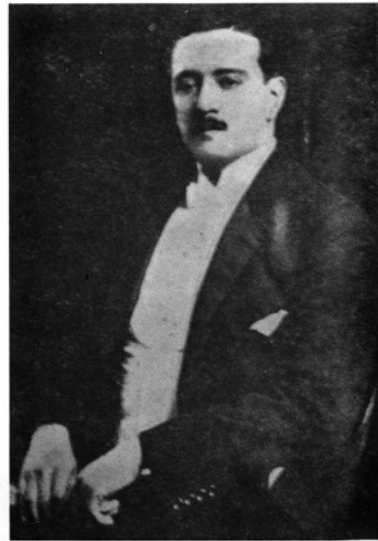




Jonier Marín, portada del catálogo de “Tierra de promisión” (1981).  
Imagen cortesía del artista.



J. MARIN (Cortesia MAX-G. BOLLAG, Zurich)



**JOSE EUSTASIO RIVERA**

(Neiva, febrero 11 de 1888 — Nueva York, diciembre 10, de 1928)

Jonier Marín, páginas del catálogo de “Tierra de promisión” (1981).  
Imágenes cortesía del artista.

Aunque retomó el *plasticollage* en 1981, a propósito de una exposición que pretendía homenajear *Tierra de promisión* (1924), de José Eustasio Rivera, en las salas de la Biblioteca Luis Ángel Arango, tan pronto expuso estas obras en la capital suiza, se enfocó en un asunto que había llamado su atención desde su visita a la “Documenta 5”: la subversión de las formas artísticas y, por tanto, la indagación en nuevas modalidades de expresión desligadas de una concepción tradicional que asumía el arte únicamente como el resultado de una operación retinal —esto es, una obra que atrajera solo al ojo—. Después de realizar una *performance* en Madrid en 1972, y de viajar a Zagreb y París por una temporada, Marín fijó su atención en desarrollar propuestas conceptistas<sup>18</sup> o desmaterializadas, y en sustituir el formato cuadro por alternativas que iban desde el proyecto a los documentos, pasando por las instalaciones o las acciones, y, quizá lo que es más importante, por el reemplazo del artista creador por un “artista colectivo”, un camino que abrió paso a la interacción con el espectador en espacios públicos. Esto explica, en parte, por qué cifró gran parte de sus intereses iniciales en el cuestionamiento del estatuto del público como sujeto pasivo y distante respecto de la obra, del artista como único autorizado

---

<sup>18</sup> El término *conceptista* es usado por Jonier Marín para diferenciar su propuesta del conceptualismo anglosajón. En virtud de sus intereses por la literatura, el artista adopta el término de la poesía barroca española de Francisco de Quevedo, Baltasar Gracián y Luis de Góngora, cuyos textos poéticos hacen hincapié, por un lado, en el significado de las palabras y en las relaciones entre ellas, y, por otro, en el uso de la metáfora, la alegoría, la antítesis, el paralelismo, la polisemia, los juegos lingüísticos, la ironía, la anfibología, los equívocos, las paradojas y los zeugmas. El uso del conceptismo en su acepción poético-barroca condujo a Marín a extrapolar el uso de estas técnicas a su propuesta visual mediante el recurso a un procedimiento tanto filosófico como visual: el signo de interrogación.



a tomar parte en el proceso creativo, y de la obra de arte como objeto cerrado, terminado de una vez y para siempre, intocable y aurizado. Huelga decir que, cuando Marín empezó a indagar sobre estos temas, lo hizo en el contexto de una perspectiva más o menos compartida con otros artistas del momento, y que remite a las operaciones de las vanguardias históricas. De tal modo que la búsqueda de conmover la conducta, la conciencia o la sensibilidad del espectador, la propuesta de una creación colectiva —ya sea en grupos o con el espectador—, en oposición a la del artista individual, la producción de obras no destinadas a la comercialización, ni a museos o galerías, y presentadas en espacios públicos, fueron algunas de las características de las vanguardias de la época (Longoni y Mestman, 2000). Si en este sentido no es tanto la originalidad de Marín lo que puede destacarse, es relevante, en cambio, el interés que demostró por tomar parte en la discusión crítica acerca del nuevo estatuto del arte por medio de sus escritos y la forma en que combinó esas reflexiones con sus trabajos artísticos. A título ilustrativo sobre estas cuestiones, cabría citar nuevamente el artículo que publicó en *El Espectador* en 1973, a raíz de su visita a la “Documenta 5” en el que diferenció entre un arte vanguardista y uno oficializado, donde el primero tendría como objetivo cambiar modelos institucionalizados de orientación hacia el mundo, y el segundo se reduciría exclusivamente a un propósito mercantil:

Al margen de la vanguardia se sucede el arte oficializado de las obras de arte *bien fait*, que son algunas veces más promoción turística que cultural. Esta vanguardia profesional, con todo el bombo de sus cocteles y el éxito que una propaganda pagada asegura, se convierte en una contradicción palpable de la sociedad de consumo. Esta gente hace del arte antes un bien económico que simbólico, puesto que la obra adquirida de fulano será mañana de envidiable valor en el mercado. Esta gente celebra con gran boato la

fiesta de San Lucas, festejando con los descubrimientos del abstraccionismo, sin advertir que la función del arte es la de modificar modelos institucionalizados de orientación hacia el mundo. El enfrentamiento de estas dos vanguardias será la querella del arte de hoy y de mañana, ya que se trata de cambiar la forma de representación, destituyendo a la obra de su calidad de objeto. En todos los movimientos del arte contemporáneo hay un afán, a veces tácito, por colocar nuevamente al hombre en el centro de toda manifestación artística. De Altamira al llamado abstraccionismo no ocurrió nada definitivo con la forma, pues si los recursos expresivos han variado con el tiempo, no ha sido otra cosa que un pasivo aceptar los moldes de la sociedad que los atesora. El verdadero abstraccionismo comienza ahora, cuando se busca eliminar todas las propiedades tangibles del objeto y enfrentar, artista y espectador, ante un mundo de imágenes puras. Arte desmaterializado, donde ciencia y filosofía encontraran una misma respuesta a la insaciable necesidad humana de expresión poética (Marín, 1973)

¿Reflexiones de esta naturaleza funcionaron como una de las condiciones productivas de la praxis artística de Marín? ¿O bien realizó obras para recurrir a su capacidad ejemplificadora, con fines, por decirlo así, “pedagógicos”, obras que —de alguna manera— avalaran la teoría? ¿O, quizá, su apuesta por las nuevas manifestaciones de vanguardia lo llevó a producir condiciones para su recepción (por medio de ciclos de obras, conferencias o publicaciones), en una suerte de autogeneración de un soporte teórico en el que estas pudieran sustentarse o apoyarse? Se trató de un conglomerado de las tres cosas, a tal punto que algunas de sus reflexiones configuraron una particular relación en el binomio praxis/teoría. Si en algunos casos construyó su teorización de

forma paralela o con antelación a la producción misma, usualmente elaborando una apología/crítica como reacción a la interpretación que el público y la crítica periodística realizaban sobre ella, en otras, por el contrario, la propuso como una declaración de principios que regulaba y enmarcaba una obra determinada. Así, la distinción entre un arte vanguardista y uno oficializado que propuso en el citado texto publicado en *El Espectador* y, por tanto, la posición que asumió a favor de un arte desprovisto de las propiedades tangibles del objeto, tras su visita a la “Documenta 5”, enmarcaron y justificaron la decisión que Marín tomó en 1972, durante una estadía en Milán, de diseñar modalidades alternativas de circulación artística que trascendieran el sistema establecido y encontraran en el espectador común su mayor protagonista. Apelando a diversos medios, fraguó una alternativa a los modelos impuestos por la figuración narrativa, proponiendo un modo de actuación artística coincidente con Fluxus: la ejecución de propuestas articuladas indisolublemente a la acción, bien fuera como un gesto impreso sobre la obra, o con autonomía propia en proyectos activos o participativos. Bajo esta óptica, la acción se tornó en un medio sin límites fijos con interminables variables en diversas propuestas artísticas —desde la pintura, la instalación, la fotografía y la *performance*—, y, consecuentemente, como una actividad orientada, más que a la producción de objetos, a la transformación del entorno físico, artístico y social. Y, por supuesto, el contexto artístico que, desde su consideración, presentaba las condiciones más idóneas para que propuestas de esta naturaleza tomaran forma, era el que ofrecía París a finales de los sesenta y principios de los setenta, un momento coyuntural y de quiebre histórico en el que el arte se había tomado por asalto la realidad mediante nuevas estrategias de trabajo con el objeto y lo performativo: desde los *affichistes* o *décollagistes* de Jacques Villeglé, Raymond Hains y François Dufrêne; las monocromías de Yves Klein y su decidida voluntad por exponer el vacío; las propuestas pictóricas Niki de Saint Phalle realizadas con disparos de un rifle



en 1962, buena parte de la comunidad latina creó la Association Latino-Américaine, cuya primera exhibición reunió en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (MAMVP), desde agosto hasta octubre, el trabajo de 138 artistas residentes en esa ciudad, entre quienes sobresalían las figuras consagradas de Wifredo Lam, Roberto Matta y Rufino Tamayo, pero también otros más jóvenes: Marta Minujín, León Ferrari, Ernesto Deira, Luis Felipe Noé, Cícero Dias, Eduardo Jonquières, Alberto Greco, Artur Piza, Sergio Camargo, Luis Tomasello, Francisco Sobrino, Francisco Toledo, Julio Le Parc, Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz-Diez, Martha Boto y Gregorio Vardánega. Además de las reproducciones de obras, el catálogo contenía traducciones al francés de textos de Julio Cortázar, César Vallejo, Vicente Huidobro, Gabriela Mistral, Miguel Ángel Asturias, Carlos Drummond de Andrade, Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Vinicius de Moraes, Octavio Paz, Julio Llinás y Roberto Fernández Retamar, entre otros. En el marco de la exposición se organizaron lecturas de poemas y conciertos de música folclórica a cargo de las agrupaciones Los

---

un progreso humano e industrial en las tiendas de moda, en el lujo artístico y culinario, o en la unión del acero y el cristal que evocaba a la ciudad del futuro (Benjamin, 2005), el inicio de la navegación a vapor en 1860 y la instalación del primer cable telegráfico transatlántico en 1874 acortaron más que nunca la distancia que había entre América y Europa. Otro fenómeno que intensificó las relaciones entre América Latina y Francia fue el nombramiento que hicieron muchos países del continente, en sus misiones diplomáticas en París, de reconocidos escritores. Esta práctica dio lugar a una estrecha relación entre el medio literario y diplomático, situación que haría que una separación de los dos grupos careciera de sentido. Los casos de escritores diplomáticos, o diplomáticos escritores, eran típicos. Los escritores diplomáticos utilizaban comisiones diplomáticas para financiar una estadía en París, o los diplomáticos consignaban los recuerdos de sus años de servicio de forma literaria.

Guaraníes, Los Calchaquies y Los Incas. También se incorporó al programa la escucha de tres obras compuestas por el argentino Edgardo Cantón y del Groupe de Recherches Musicales de la Radio Télévision Française. La iniciativa en su conjunto estuvo encabezada por el escritor y crítico Jean-Clarence Lambert y un comité organizador integrado por Agustín Cárdenas, Carlos Cairoli, Perán Erminy, Rodolfo Krasno, Wifredo Lam, Silvano Lora, Roberto Matta, Alicia Penalba, Arhur Luis Piza, Oswaldo Vigas y Enrique Zañartu. Y la financiación del evento dependió del esfuerzo de los artistas, ya que las embajadas de Brasil, Cuba, México y Venezuela se adhirieron en forma simbólica. Tres años más tarde, en junio de 1965, esta asociación de intelectuales latinoamericanos organizó otra exposición, con alrededor de 130 artistas, en ese mismo museo, titulada “Artistes latino-américains de Paris”. Y para 1968 planificaron una nueva exhibición con un título muy similar a los anteriores: “Art latino-américain à Paris”, pero que se vio truncada por el inicio de Mayo del 68.

Sin embargo, las revueltas en absoluto representaron una claudicación a la conformación de una nueva escuela de París formada por artistas latinoamericanos, sino que, por el contrario, significaron un gran impulso anímico, a tal punto que, tanto los escritores como los artistas, decidieron organizarse hacia finales de los años sesenta en una especie de fraternidad que cobró cierto tono militante. Encabezados por Julio Le Parc, los artistas latinoamericanos reeditaron anónimamente, a partir de 1970, las exposiciones precedentes en “Amérique Latine non-officielle”, una muestra que tenía un tono exclusivamente político: sensibilizar sobre los problemas latinoamericanos y suscitar la colaboración activa. A partir de paneles con escenas sangrientas, caricaturas políticas o siluetas del Che Guevara recortadas en cartón, dicha muestra se enfocó en la “desmitificación” de América latina o, mejor expresado, en poner de manifiesto que el continente no era solo un destino turístico o un lugar exótico, sino la tierra del guerrillero, de la intervención militar y la tortura, y del “imperialismo

*yankee*” (Plante, 2013, p. 71). En general, casi todos los eventos se diseñaron para denunciar la situación social de América latina y, por consiguiente, despertar entre los franceses una simpatía más activa hacia la región:

Una sección utilizaba el mapa de Latinoamérica, banderas de los diversos países y motivos “típicos”, como el perico, sombreros mexicanos o la figura de Carlos Gardel, junto con abundante información sobre los movimientos emancipatorios, los focos guerrilleros y los regímenes militares de la región. Otra sección, “Las luchas populares”, reunía paneles con imágenes y textos referidos a “manifestaciones en las calles”, “manifestaciones campesinas”, “lucha armada” y “ocupación de fábricas”. En otro sector se disponían retratos de ciertos héroes de las independencias latinoamericanas: Simón Bolívar, José de San Martín, José Martí, Emiliano Zapata y el Tiradentes (Joaquín José da Silva Xavier). Estos próceres aparecían menos vinculados a las diversas historias nacionales que a un panteón común del subcontinente, que retomaba en buena medida la idea bolivariana de un “hemisferio americano”, expresada en la célebre “Carta de Jamaica” (1815). Una sala alargada estaba atravesada de lado a lado por una serie de pasacalles inscriptos con consignas como “le seul dialogue avec l’impérialisme c’est s’armer” (el único diálogo posible con el imperialismo es armarse) y “torture” (tortura), todos en francés. (Plante, 2013a, p. 43)

“Amérique Latine non-officielle” fue extranjera en varios sentidos, pues su organización recayó exclusivamente en artistas “ajenos” al campo artístico tradicional parisino, y dedicada a

temas foráneos sobre los cuales habían aportado información “grupos que vivían día a día la lucha del pueblo para liberarse del neocolonialismo”. Además, en el contexto de la muestra se pusieron en circulación materiales llegados desde el exterior, producciones visuales cuya exhibición era restringida o estaba vedada en su lugar de origen. Por ejemplo, pudieron verse afiches de “Mal venido mister Rockefeller”, la exhibición realizada en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) a fines de junio de 1969, que reunió carteles realizados por unos sesenta artistas en repudio a la visita porteña de Nelson Rockefeller, gobernador del estado de Nueva York enviado en “misión presidencial” por Richard Nixon. En la exhibición parisina también se proyectó *La hora de los hornos* (1968), el documental dirigido por Pino Solanas que había sido exhibido en “Tucumán Arde”.

La llegada de los latinoamericanos a París entre las décadas de los sesenta y setenta hizo posible un intercambio cultural y político inédito hasta entonces. Fue en el microcosmos parisino donde intelectuales, políticos, artistas y exiliados provenientes del Río Grande hasta la Tierra del Fuego se dieron cita para elaborar un diagnóstico global del continente. Así, en contacto permanente con la vida política y cultural de la ciudad, los latinoamericanos abordaron una serie de debates —políticos, literarios y artísticos— que se convirtieron en el núcleo de una reflexión sobre su lugar en el mundo, entre los cuales estaba la producción literaria y plástica, la dependencia cultural y la necesidad de enfrentar la hegemonía de los Estados Unidos. A diferencia de sus predecesores, que veían en París un lugar de aprendizaje más o menos informal, estos jóvenes establecidos después de la Segunda Guerra Mundial concibieron la ciudad como un espacio para perfeccionar sus conocimientos teórico-artísticos o consagrarse como artistas en eventos expositivos de gran trascendencia, pero sobre todo como una posibilidad de inscribir sus propios nombres en el panorama internacional del arte contemporáneo.





**DEBAT PUBLIC LUNDI 16 à 20h.30 à l'A.R.C.  
MUSEE D'ART MODERNE de la VILLE de PARIS  
11 Av. du PRESIDENT-WILSON (métro AIMA ou IENA)**

Afiche exhibido en La exposición "Amérique Latine non officielle" (1970), relativo al boicot a la Bienal de São Pablo de 1969. Imagen cortesía del artista.

Si para mediados de la década de los sesenta, el reemplazo de París por Nueva York —y por extensión, de Europa— como centro de arte moderno parecía evidente, los lazos entre la Ville Lumière y los artistas latinoamericanos se afianzaron y replantearon, paradójicamente, bajo nuevas coordenadas a través de la Bienal de Venecia, en cuyas ediciones de 1962 y 1966 se premió a Antonio Berni y Julio Le Parc, respectivamente. En este contexto, el reconocimiento a un “argentino de París” —como solían referirse a Le Parc—, tras el éxito rutilante de Raushenberg en 1964, en el mismo certamen, trajo consigo una serie de reposicionamientos y de airadas discusiones al uno y otro lado del Atlántico. Mientras que un amplio sector de la crítica francesa asumió este premio como la posibilidad de recuperar un espacio de visibilidad internacional, para los norteamericanos representó una afrenta ignominiosa: un desconocido artista argentino le arrebató el premio a Roy Liechtenstein, un artista auspiciado por el poderoso galerista Leo Castelli. Más allá de la recompensa y de toda polémica, el reconocimiento a Le Parc puso de manifiesto dos aspectos diferenciados, pero complementarios: por un lado, que los artistas latinoamericanos en París conformaban un grupo enormemente activo, y por otro, que la capital francesa seguía siendo una ciudad cosmopolita con algo importante que ofrecer al arte contemporáneo. Así, el premio supuso una revancha de París frente a los norteamericanos, en la medida en que demostró que esta ciudad permitía que un número indeterminado de artistas de procedencias diversas —Argentina, México, Venezuela, Colombia, Brasil— reconstituyeran, frente a la “indiferencia” de museos y coleccionistas estadounidenses, una nueva Escuela de París: los artistas latinoamericanos reafirmaban la pervivencia y transformación de la École de París y, como artistas contemporáneos extranjeros, eran exponentes de la universalidad francesa.

Con estas circunstancias como telón de fondo no sorprende que Marín haya elegido París como lugar de residencia y, sobre

todo, que encontrara un espacio artístico idóneo, e incluso conocido, para la creación. Tal y como sucedió en Brasil en 1969, no le costó trabajo abrirse un espacio en los círculos artísticos de la ciudad y granjearse un nivel de aceptación en el *establishment* del gusto artístico (incluidos la crítica de arte, la representación en galerías o los eventos expositivos a los que fue invitado) y, particularmente, entre un nutrido grupo de artistas y críticos que orbitaban en torno a Pierre Restany, Raymond Hains y Ben Vautier. Semejante grado de aceptación no tomó por sorpresa a Marín. Pese a su aparente timidez o, mejor expresado, por esa vocación por el silencio que animó su carácter desde joven, siempre tuvo una enorme confianza en sí mismo y en los conocimientos que tenía en materia artística y literaria. De ahí, precisamente, que, cuando empezó a circular en redes parisinas y latinoamericanas de artistas, lo hiciera con cierto gesto de orgullo, pues estaba al tanto de gran parte de las transformaciones acontecidas desde el movimiento Fluxus, el *pop art* y el arte conceptual:

Quando llegué a París, en 1972, había pasado unos meses en Estados Unidos (beca) y casi dos años en Brasil. Estaba al tanto de la desmaterialización del arte que pretendía ir más allá del *pop*. Lucy Lippard, desde New York, daba impulso a esta nueva tendencia. Estando en Suiza, y sabiendo que se presentaba en ese momento la “Documenta 5”, me fui a Kassel como aguja a su imán. Allí encontré a Ben Vautier, ese joven posdadaísta nacido en Alejandría, con sus cuadros manuscritos a lo Babilonia, como diciendo *vade retro*, imagen. Compartimos pareceres y gran simpatía. Fui a su colina en la Costa Azul varias veces. Estaba allí en Kassel también muy activo Joseph Beuys con su aura de corruptor de estudiantes que le daba el haber sido expulsado de la Academia de arte de Dusseldorf. Anduve entre París y Milán

sin poder escapar a la tendencia subjetivante de la obra, a su desleírse, a su desaparición anunciada, tratada como estorbo y simplemente plástica. Por entonces me resultaba el arte, míresele por donde se le mire, no otra cosa que un asunto entre *believers and disbelievers*, algo puramente de ahora en adelante metavisual. Kosuth ocupaba la escena. Estaba al tanto de los *happenings* de Kaprow, pero antes, de las acciones expresivas de Shitao y sus ocho sabios del siglo XIX, en China antigua. Me empapé de John Cage y su enorme gesto de silencio, y los envoltorios de Christo, a quien encontré personalmente en la calle Brera, en Milán. (Jonier Marín, comunicación personal)

En Francia, Marín encontró un circuito expositivo-curatorial que lo conectó con tendencias, proyectos artísticos e importantes galerías que desempeñaron un papel determinante en la consolidación de su carrera. En su arribo a París, a principios de los setenta, el panorama de las galerías empezaba a alumbrar perspectivas más experimentales que en las dos décadas precedentes. Galerías pequeñas, regentadas por mujeres en su mayoría, presentaban con entusiasmo el arte joven, rechazado por el *establishment*, y en colaboración con los artistas desarrollaban estrategias de innovación para dar rienda suelta a sus proteicos experimentos. Es más, incluso las galerías de gran renombre comercial —por ejemplo, la Galerie Iris Clert y la Colette Allendy, que apadrinaron algunos de los proyectos más experimentales y onerosos de Yves Klein, tales como *Sculpture aérostatique* (1957) o *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée* (1958)— estaban desarrollando nuevos planteamientos y cediendo el paso a otros modos de representación más proactivos. Mientras Clert y Allendy reconocían la necesidad de cartografiar el terreno de sus predecesores vanguardistas, para aportar contexto a la generación

presente<sup>20</sup> —adoptando un enfoque “histórico”, montando exposiciones de Marcel Duchamp y Kurt Schwitters al lado de las que dedicaban al arte nuevo—, algunos recién llegados no mostraban tales pretensiones históricas. Por una parte, estaba Ida Biard, fundadora de la galería Des Locataires, quien comprendió que debía darle un giro copernicano a su estrategia curatorial, apadrinando exclusivamente a artistas jóvenes, provenientes de diferentes latitudes, que no estuvieran precedidos por una genealogía prolífica o por grandes proyectos expositivos que mostrar —como sucedía con Yves Klein o Arman en la Galería Iris Clert—, pero cuyo potencial fuera evidente: Daniel Buren, André Cadere, Annette Messager, Jan Dibbets, Christian Boltanski, Alain Fleischer, Frances Torres, Antoni Muntadas, Jerry Saltz, Jean-Pierre Bertrand, Gina Pane, Michael Snow, Marina Abramović, Jonier Marín, etc. Por otra parte, estaba Liliane Vincy, creadora de Lara Vincy, una galería motivada por la tentativa de agrupar a artistas que manifestaran “el espíritu destructor de la obra artística tradicional” y, por tanto, cuyos proyectos creativos constituyeran un caso

---

<sup>20</sup> Con ello pusieron en marcha un debate creciente respecto a los usos de Dadá entre la generación más joven. Las figuras “puente”, determinantes en esta cuestión fueron Yves Klein, Jean Tinguely y Arman, cuya orientación hacia objetos o temas “reales” proporcionó a los críticos un nuevo campo de discusión. En 1961, Pierre Restany incluyó tanto a Rauschenberg como a Johns en su exposición “Le nouveau réalisme à Paris et à New York”, en la Galerie Rive Droite, de París, como “líderes” de la nueva “guardia” en los Estados Unidos. Su exhibición en Europa galvanizó a los críticos que pretendían distinguir un nuevo grupo europeo, que ellos veían como el advenimiento de un “neodadá”. En particular, Restany —el iniciador de la reunión de artistas que fundaría, en 1960, el *nouveau réalisme*— escogió a esas figuras como contrapunto para aclarar el proyecto de sus artistas en relación con el *ready-made* duchampiano y el modelo de *collage* poscubista (Dadá) de Schwitters.

interesante en relación con el nuevo estatuto del espectador y el cambio de paradigma de la recepción estética, esto es, propuestas que acentuaran más el aspecto experiencial que el contemplativo. Con este propósito aglutinó a artistas tales como Bertrand Lavier, Fabrizio Plessi, Ben Vautier, Remo Bianco, Gérard Deschamps, Joël Hubaut, Joel Ducorroy, Thierry Geoffroy, Ivan Messac y, por supuesto, Jonier Marín.

Convertidas, a mediados de los setenta, en centros neurálgicos para la circulación de propuestas conceptuales y experimentales, Des Locataires y Lara Vincy representaron un punto de inflexión de grandes proporciones en el despegue de la carrera de Marín. En las diversas exposiciones en las que participó, entró en contacto con una camada de artistas de diversas procedencias —tanto geográficas como artísticas—, con los que intercambió ideas o reflexiones sobre la puesta en práctica de proyectos concretos enfocados en desmitificar la idea de la obra única mediante la realización de un arte cada vez más abierto a la participación del espectador. Así, en Ida Biard y Liliane Vincy encontró dos galeristas dispuestas a apoyar propuestas marcadas por la unión de artistas plásticos y teóricos y, por consiguiente, de obras colectivas que, en su mayoría, establecían fuertes vínculos con el activismo político y la necesidad de salir a la calle, o de generar nuevos espacios y situaciones en los que interpelar a los públicos. Según relató el mismo Marín en una entrevista concedida en 1998, Des Locataires diseñó un proyecto que influyó decisivamente en su carrera, consistente en la activación de una ventana de la galería que sorprendía al espectador con propuestas que, en contra de las corrientes más sofisticadas, vinculadas a las tecnologías, como el *op art*, suponían un cuestionamiento de los materiales y los géneros, explorando lo inexplorado y, por tanto, anteponiendo la praxis, fuese de la naturaleza que fuese, a cualquier doctrina formalista:

Des Locataires, que vendría a ser como la galería  
de los inquilinos, y también conocida como *French*

*Window*, fue una afortunada idea de Ida Biard, joven crítica de Zagreb en París, idea que tuvo una acogida entre una diáspora de artistas llegados de todas partes tras Rimbaud y Duchamp. Estaba a un lado del Centro Pompidou en construcción, con muchos noveleros o curiosos. En 1973, usando una ventana como vitrina, ventana que estaba por suerte en el parterre, sorprendía a los pasantes con una obra cada semana: una vez Cadere, el rumano más conocido desde Brâncuși, luego, Ben, Buren, más de cincuenta artistas pasaron por ahí, yo incluso. (Jonier Marín, comunicación personal)

De esta manera, desde principios de los setenta, el arte conceptual y el arte experimental, como nuevas modalidades expresivas de lo artístico, formaron parte de la agenda de problemas postulados por Des Locataires y Lara Vincy, y hacia ellos estuvieron dirigidos sus actos interdisciplinarios. En unos pocos años, ambas galerías realizaron numerosas exposiciones, coloquios y seminarios, y así formaron una red relativamente amplia de prácticas estéticamente articuladas con la herencia del dadaísmo, el movimiento Fluxus y la Internacional Situacionista.<sup>21</sup> Esas prácticas se podrían

---

<sup>21</sup> Algunas de estas prácticas estaban presididas por François Pluchart, un crítico de arte que desde las páginas de *arTitudes* propuso un arte sociológico enfocado en explorar el cuerpo humano como un “objeto” intransigente reacio a amoldarse a los valores estéticos y morales inherentes a la práctica artística tradicional. Durante el tiempo que estuvo al frente de la revista, además de reseñar las diversas expresiones de arte corporal que se generaban en Europa y Estados Unidos, Pluchart escribió tres manifiestos en los que propuso, entre otros propósitos, en primera instancia, la validación estética de un arte del comportamiento que liberara la pintura de sus ancestrales

caracterizar por el cuidado que ponían en la contextualización productiva de su trabajo, y que, por ello mismo, solían exceder el marco de concepción, producción y distribución acotado para el arte en la cultura moderna. Lejos de producirse en el interior de los estudios, para luego ser exhibidas en museos o galerías, esas propuestas artísticas tomaban partido, decididamente, por procesos de producción artística más amplios en los que el peso del trabajo creativo se trasladaba de lo individual a un contexto relacional y situacional. Bajo esta perspectiva, el artista dejaba de ser el artífice solitario de su propio medio para proceder a incorporar, como momento crucial de la creación artística, determinados procesos de negociación y colaboración con otros actores (los espectadores) y contextos (la calle). Si eran de naturaleza distinta, si sus propósitos podían o no coincidir, y sus destinos respectivos, diferir, todas, sin embargo, encontraban una coherencia de conjunto a partir de la articulación con la acción: Michel Journiac convocó a diferentes personas a asistir a una *performance* en la que comerían una salchicha realizada con la sangre del artista; Fred Forest le solicitó a un lector de un diario que le mandara su opinión sobre cómo andaba el mundo; Orlan repartió besos en la calle a cambio de monedas... Ninguno, evidentemente, reprodujo el esquema tradicional de la obra de arte y del artista, pero todos se inscribieron, de una u otra forma, en una auténtica creación. En aquellos primeros años de la década de los setenta, el arte francés necesitaba una bocanada de aire fresco para romper con la tradición del vanguardismo oficial, que había quedado anclada, salvo excepciones, en un trasnochado informalismo, adoptado por la Quinta República como la imagen

---

servidumbres para transformarla en un instrumento de acción social y arma de combate (una propuesta que veía reflejada en Manzoni, Kaufner y Gilbert & George), y en segunda instancia, la necesidad de construir una práctica artística fruto de la reflexión y el pensamiento filosófico.



artística que debía ser proyectada al exterior. Y el recurso a la acción representó, en cuanto síntoma de un impulso político, espontáneo y rupturista, un medio expedito para superar el objeto artístico tradicional. Esto explica, justamente, por qué numerosos artistas que convergieron en Lara Vincy y Des Locataires, en su afán por aplicar métodos de trabajo alejados de la originalidad y el subjetivismo de ciertas corrientes pictóricas, acudieron a estrategias de representación documental —mapas, diagramas, fotocopias, instrucciones, cartas, descripciones textuales—, pero, sobre todo, a la fotografía como medio de materialización de las acciones, situación que condujo a la desaparición de una serie de jerarquías que habían organizado el arte tradicionalmente: la diferencia tradicional entre documento y obra, entre fotografía como registro y fotografía como material artístico, entre la acción y su representación.

La experiencia en ambas galerías y, por supuesto, en la “Documenta 5”, le brindó a Marín una visión en vivo y en directo del significado y poder convocante de las neovanguardias (arte minimalista, arte conceptual, arte *povera*, arte procesual), los modos de relación entre los medios artísticos y el medio social, el sistema expositivo y la estructura de los museos, pero sobre todo de las posibilidades expresivas que ofrecían medios como la fotografía y el videoarte en la “materialización” del arte de acción. De hecho, solo tras haber conocido la situación de la vanguardia internacional en directo y haber establecido contacto con numerosas figuras artísticas, Marín se invistió de la autoridad suficiente para emprender proyectos marcadamente ambiciosos —por ejemplo, “Amazonia report” o “Papel y lápiz”, en 1976—, además, naturalmente, de madurar un lenguaje personal perfectamente sincronizado con lo que sucedía artísticamente, tanto en Europa como en Latinoamérica. Así, estimulado por el amplio bagaje cultural recogido en sus recorridos por EE. UU., Brasil, Italia, Suiza y Francia, Marín decidió orientar sus búsquedas en 1972 —después de exponer los *Plasticollages* en la Galería Burdeke, en

Zúrich— a desarrollar un tipo de composición menos jerárquica, en la que todos sus componentes se equipararan en importancia, y para ello dio forma a una serie de eventos a los que denominó “Obra activa”. Evidentemente, el primer obstáculo que debió salvar al nombrar su obra con esta denominación fue la enorme proliferación de términos que a principios de la década de los setenta aludían a un conjunto de prácticas heterogéneas, pero relativamente próximas en sus planteamientos y desarrollos: *happening*, *performance*, arte de acción, *body art*, etc. Si bien es cierto que empleó indistintamente estos conceptos, el término *acción* englobó, a grandes rasgos, tanto las *performances* (que, en principio, no requerirían la participación del público, en ningún caso imprescindible) y los *happenings* (en los que se instaba al público a participar con un grado variable de improvisación), como una cantidad de obras en las que alteró la concepción tradicional de lo que presentaban o suponían —pintando en la oscuridad, lanzando tarros de pintura contra una superficie o usando el cuerpo humano como lienzo— y la concepción sobre cómo podría ser realizada (es decir, en muchos casos, la acción, extensión lógica de los *assemblages* y *environments*, evolucionó como pintura expandida en la que el proceso tenía más protagonismo que el producto). Muchas de estas obras presentan dificultades de clasificación, ya sea porque transitaban entre disciplinas, articulando materiales o procedimientos en un equilibrado ejercicio “experimental”, ya sea porque reorganizaban y ponían en tensión los límites de las categorías artísticas, suscitando reflexiones verdaderamente relevantes sobre la naturaleza o el estatuto de la producción de Marín. Incluso, el mismo artista contribuyó a la confusión cuando afirmó, en un glosario realizado sobre su obra por la Galerie Lara Vincy, que desde 1970 la acción había sido el elemento principal de su trabajo y, por consiguiente, tanto sus intervenciones, instalaciones, pinturas, dibujos, videos y fotografías, después de ese año, debían denominarse *obras activas*.

Sin embargo, las propuestas reunidas bajo tal denominación genérica no designan un conjunto de obras de coordenadas precisas, fácilmente reconocibles, sino un abanico disperso y múltiple de estrategias poéticas de contornos porosos, cuya potencia no puede explicarse solo desde una lógica intrínseca a la esfera artística. Con miras a lograr una organización preliminar de “Obra activa” es preciso compartimentarla, de acuerdo con la opinión del artista, en tres grandes bloques surgidos, coincidentemente, en la década de los setenta, pero cuyo desarrollo se produjo diferenciadamente. Un primer bloque, iniciado en Milán alrededor de 1972, y desarrollado casi en su totalidad en Zúrich, París, São Paulo y Buenos Aires, agrupa una serie de obras de carácter participativo en las que Marín, en lugar de invertir a un objeto determinado de entidad artística, erige al espectador en el factor determinante en el desarrollo de una acción en un espacio y un tiempo acotados. Bajo estas coordenadas, se enfocó en el desarrollo espontáneo de acontecimientos cotidianos abiertos a diversos formatos —*performances*, pero también objetos e instalaciones— y a diferentes tipos de participación e interacción potencial: repartir dinero en las calles de Milán, tirar monedas en parques a transeúntes desprevenidos, vender un billete de un dólar por cien dólares, firmar 3000 catálogos de la Bienal de São Paulo y autentificarlos como obra, dormir en una hamaca en Nueva York, pintar en la oscuridad en Madrid, con un público expectante que esperaba el resultado final. En este contexto, precisamente, la fotografía se reveló para el artista como el destino inevitable de la acción que, en última instancia, siempre fue diseñada teniendo en cuenta la necesidad de documentar fotográficamente el acontecimiento. El objeto fotográfico, tantas veces presentado en los discursos de la época como una regresión con respecto a la desmaterialización del arte, formó parte, paradójicamente, de esa construcción previa a la acción (imaginada como efímera e inmaterial) y de su posterior formalización (la “forma cuadro”). Lo inmediato (acción) solo se percibió como

tal, entonces, en esas propuestas iniciales de Marín, gracias a la ilusión de lo mediado (fotografía).

El segundo bloque agrupó uno de sus proyectos más consistentes y diversos: la Amazonía. El interés por la Amazonía tomó forma con el viaje que el artista realizó por la selva colombiana y brasileña en 1969, en canoa y a pie, situación que explica por qué salió más vinculado, como lo expresara recientemente, a interrogantes antropológicos e históricos que a inquietudes artísticas y formales:

¿Bajo qué parámetros era posible abordar la compleja realidad de la selva sin caer en las clásicas representaciones antagónicas como “infierno verde” o “jardín del Edén”, como laberinto vegetal o mundo perdido al margen de la historia, como tierra de prodigios o núcleo de salvajismo? ¿Era posible aludir a los daños ambientales y humanos ocasionados por el colonialismo desde una propuesta artística compleja que evitara ser un simple documento de color y stampa regional? ¿Cómo era posible articular la cultura visual de las tribus amazónicas en una narrativa ligada a lenguajes del arte contemporáneo? (Jonier Marín, comunicación personal, 2017)

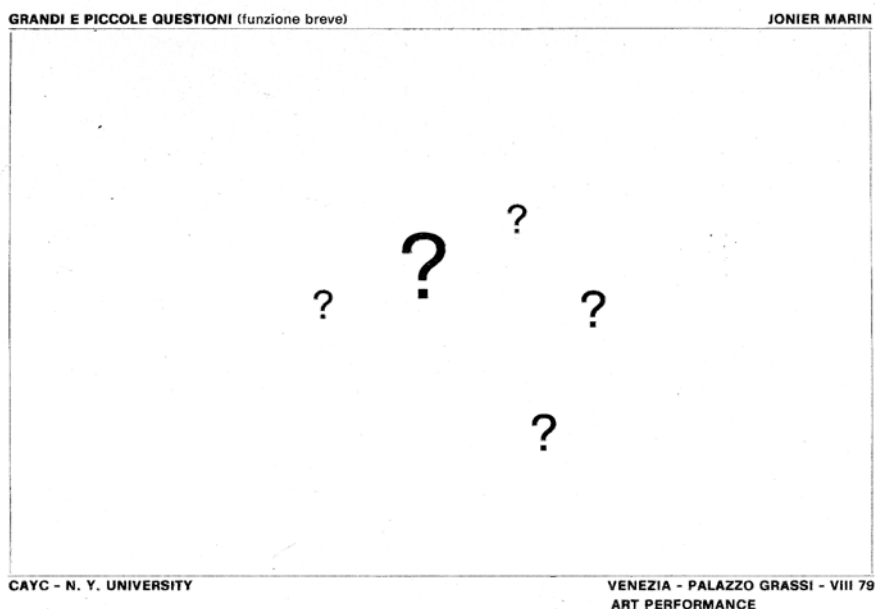
Estas y otras preguntas fueron el punto de partida de una variedad de obras que Marín no circunscribió a un solo lenguaje o estilo, ya que, en virtud de la complejidad del tema abordado, acudió a múltiples formatos: desde el caminar como práctica artística, los ambientes, el video, la pintura expandida, la *performance*, el *collage*, la apropiación de documentos y objetos, etc. El asunto amazónico, explicado esquemáticamente, más que una serie de obras, fue proyecto artístico cruzado con reflexiones antropológicas, históricas, literarias, ecológicas y medioambientales que atravesó toda su producción, desde su debut como artista hasta muy entrado el presente siglo.

El tercer y último bloque que articula “Obra activa” se inició en 1979 a raíz de una exposición que realizó el CAYC de Buenos Aires en Venecia. Frente a un público muy variado, en el que se encontraban Marcel Broodthaers, Ben Vautier, Jorge Glusberg, Pierre Restany o Pontus Hulten, Marín realizó *Interrogación* (1979), una *performance* en la que dibujó signos de interrogación con sus dedos en el aire, dando inicio a unas de las líneas más consistentes, no solo de su propuesta, sino del arte conceptual colombiano: el signo de interrogación. En su acercamiento a la interrogación, Marín conjugó diversos elementos provenientes del conceptualismo más puro, pero también de propuestas abstractas y minimalistas de principios de los sesenta: primero, el uso del lenguaje como objeto en sí mismo, evidenciando su estructura como vehículo final eventual de significado; segundo, el uso reflexivo de la palabra desde su potencia expresiva, algo que, visto a la luz del arte conceptual, reafirma el interés en la materialización de ideas valiéndose del recurso textual como estrategia representativa; y, por último, la serialidad como elemento constructivo básico y, al mismo tiempo, la escasa diferenciación de las series. La serialidad consistente en “ubicar un signo de interrogación detrás de otro” representó en sí mismo algo performativo, pues la composición estaba basada en la *acción de poner*. De hecho, la obra no existía hasta que, dispuesta en un espacio expositivo o urbano, se enfrentara a la presencia de un espectador. Al igual que los actos que conforman un *happening*, la serie de interrogantes diseñados por Marín en varios formatos —pinturas, gráfica urbana, esculturas, dibujos con polvo sobre vidrios— no tenían un principio ni un fin preestablecido, pudiendo prolongarse en la adición de nuevos elementos. La repetición hacía que el tiempo de la composición (y también el de la recepción) fuera el presente, un ahora no narrativo, sin pasados ni futuros. Aunque la exploración en el signo de interrogación se inició en Europa, su materialización y oficialización solo aconteció en la *performance*

interrogativa de un minuto *Me espera un taxi*, que realizó en el Museo de Arte Moderno de Medellín, en la exposición “Un arte para los años ochenta” (1980). En la secuencia de ocho fotografías publicada por el periódico *El Mundo* se vio al artista bajándose de un taxi, entrando al Museo, haciendo sonar un silbato, destapando un aerosol, dibujando un signo de interrogación sobre un plástico transparente y entrando de nuevo al taxi. La *performance* se acompañó de un acta firmada por Marín en la que, además de dejar constancia de los pasos que siguió, aclaraba que con este gesto inscribía la obra en el propósito general de la exposición, a saber: cuestionar anticipadamente los fenómenos de la creatividad artística. El motivo temático de la obra, la interrogación, aparentemente tan simple, se integró a la exposición haciendo una crítica tanto a la muestra como al estatuto del objeto artístico y, por supuesto, a la legitimidad de la institución que lo sustenta, desplazando así el énfasis, desde la materialidad del objeto hacia la temporalidad del acto.

Si bien es cierto que “Obra activa” se inscribe en zonas de intervención diversas y superpuestas, a lo largo de su carrera, Marín volvió una y otra vez a los mismos temas que, en el fondo —como él mismo dijo en una entrevista en el 2017—, “son variaciones de una misma estructura: la interrogación” (Jonier Marín, comunicación personal, 2017). Como cualquier artista, necesitó de una estructura para crear, y si en un principio esa estructura fueron las intervenciones urbanas y el asunto amazónico, tras los eventos en Venecia y Medellín, Marín se concentró casi exclusivamente a trabajar con el signo de interrogación y subsumió en éste los intereses iniciales que concentraron su atención desde su estancia en Brasil. Desde que el interés empezó a manifestarse tímidamente, a finales de los setenta, hasta formalización explícita en “Un arte para los años ochenta” (1980), Marín materializó el signo de interrogación en diversos soportes y formatos —instalaciones, arte urbano, *performances*, dibujos, poesía visual, pinturas, e incluso proyectos de arquitectura— y participó en múltiples exposiciones

junto a renombradas figuras del arte conceptual europeo, como Raymond Hains y Ben Vautier —por lo demás, grandes amigos suyos desde 1972— en diferentes espacios de Francia, Italia, Suiza y Polonia. Tras casi dos décadas de producción sostenida en torno al signo de interrogación, durante el eclipse solar de 1999, el estudio de Marín se incendió y perdió una gran parte de su archivo, que giraba en torno a la interrogación. Su obra temprana, gracias a su cesión en modalidad de comodato, o a su venta, logró sobrevivir, pero de sus propuestas posteriores a 1985 solo quedan algunos registros realizados por el propio artista, en catálogos o revistas especializadas.



Publicidad de *Interrogación*, *performance* sobre el signo de interrogación realizado por Jonier Marín en Venecia en 1979. Imagen cortesía del artista.

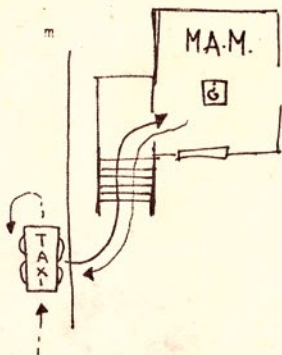


Jonier Marín *Sin título* (1978). Imagen cortesía del artista.



JONIER  
MARIN

53



### UN TAXI ME ESTÁ ESPERANDO...

(performance interrogativo en ocasión de la apertura de la exposición; "Arte para los años ochentas" en el Museo de Arte Moderno de Medellín, el 20 de agosto de 1980 de las 8 a las 8 un minuto de la Noche)

### ACTA

Jonier Marín bajó de un taxi y entró al museo permaneciendo en su interior un minuto. Al salir prosiguió en el mismo vehículo con rumbo desconocido. Durante su breve visita al MAM y ante unas 100 personas, J.M. abrió con aerosol rojo una gran interrogación sobre un plástico transparente y colgante de dos metros de lado. Esta acción estuvo delimitada por dos toques de silbato. Con este gesto, J.M. inscribe su actividad dentro de los propósitos de esta exposición preocupada en cuestionar anticipadamente los fenómenos de la creatividad en los próximos años. Este performance es también una consecuencia de su manifiesto de las siete palabras; "(1) el (2) artista (3) es (4) útil (5) el (6) arte (7) inútil", publicado en El Espectador un día de agosto de 1974. La presente obra se complementa con el reparto de la presente acta entre los asistentes y el registro fotográfico de lo ocurrido.

53) comunicado  
de prensa. performance  
Jonier Marín. Museo  
de Arte Moderno Medellín  
1980.

Acta escrita por Jonier Marín después de realizar *Me está esperando un taxi* (1980) en el Museo de Arte Moderno de Medellín. Imagen cortesía del artista.

10

¿----- ?

IL FAUT LIRE, alors, en dessous de cette prolifération, cette répétition obsédant de signes --en espagnol il s'agit de signes d'interrogation et pas de points comme en français ---, le dessin, le contour et la clôture d'une assertion que l'auteur, obéissant à un mécanisme rhétorique, présente en forme interrogative.

Ce que Jonier Marin assure, affirme, avec la même obstination qu'il trace et multiplie ses signes, n'appartient pas à un registre transitif, à un discours direct, ni ne peut pas être situé dans l'espace d'un contenu formulable, monosemique. Si cette affirmation pouvait se réduire au signifié, ne pas le déborder, n'adopterait-elle pas le détour rhétorique, la répétition du signe, l'insistance d'un trait qui appartient déjà aux automatismes de la main, à une sorte d'inconscient gestuel.

L'intervention de cet artiste n'a pas comme but le signifié de l'oeuvre, la pensée formulable que lui sert de justification et de base, le dernier sens auquel l'objet physique, le support, donnerait accès comme parmi une transparence ou un déchiffrement. Aussi, il ne s'agit pas d'un désarrangement systématique, une saturation ou un "barroco" au niveau du signifiant; au contraire, les matériaux sont pauvres et banales, dépourvus de toute intention chromatique, de toute disposition ornementale et fastueuse.

La performance de Marin, le territoire dans lequel se projette son énergie, son champ d'action, serait une pellicule innomable du signe, extérieur et neutre, effet plutôt de la chaîne de signes plastiques, que l'on pourrai bien appeler i'operativité.

Perturber la façon d'opérer dans le "champ esthétique", dans le théâtre de la signification; pas intervenir selon la cohérence et la frontalité de l'oeuvre, avec son unicité et tout ce que cela implique d'idéologie, avec son échelle de valeurs basée en son insertion précise dans l'espace-temps, dans un système symbolique donné; au contraire, multiplier de manière constante et disséminée les interventions, les actes punctuels minimes, masquer l'assertion sous la forme d'une continuelle interrogation.

Seulement à la fin de la série, rétrospectivement, l'enchaînement des différents actes apparaît, le discours que les englobe et soutient, ce qui, de sa diversité apparent se configure comme unité et communique en un réseau pas du tout apparent, la dissimilitude: tracer avec sperme une courbe (spermographies), un signe, un ideogramme flou dans une page d'écriture, signer et vendre plus cher un billet de banque, imprimer une carte postale argentée avec des interrogations, tracer ces mêmes signes dans l'air en sifflant, signer à l'encre rouge tous les catalogues d'une Biennale de Sao Paulo, l'inventaire de ce qu'il y a de plus feuillu --- l'Amazonas, la forêt, la prolifération de signes---renfermer dans un carton troué le vide même, la vacuité de ce que, mur ou table, lui sert de fond.

La multiplicité des interrogations ne devait pas se lire comme traces d'aucun emphase métaphysique, comme l'indication de ce qui ouvre (en espagnol le signe d'interrogation s'ouvre aussi) (¿) et ferme toute ontologie et dénonce toute curiosité, sinon au contraire comme assertion de la pluralité et multiplicité dans l'interstice symbolique dans lequel l'artiste intervient, comme quelque chose qui frappe l'halogène des supports et son infinité.

Face aux vestiges de cette oeuvre, à ses traces, avec les supports et dans les lieux les plus divers, l'archéologue du futur ne

10

recevra pas plus que la programmation d'une entreprise systématiquement déceptive que le retournera, sans emphase et sans goguemardise, sa propre question, sa curiosité inversée, le paierai avec sa propre monnaie.

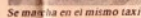
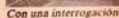
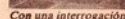
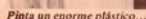
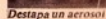
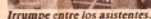
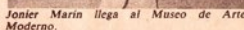
Au lieu des contenus citables, auxquels prétend toute investigation, toute archéologie, Marin affronte les spectateurs futurs avec des faux vestiges de son identité ---l'artiste comme producteur unique et centré, de signes, n'existe pas ---avec quelques points de référence sur l'identité de l'"art": pas d'oeuvre centrée, pas de discours du savoir; seulement des lieux marqués, signalés par un signe courbe, maladroit qui finit par un point. L'assertion déniée répétitivement.

Severo Sarduy  
Paris IX 1979

Severo Sarduy --- ? Présentation,  
Jonier Marín. ICC. Amberes, Belgique. 1979.

Texto escrito por Severo Sarduy para acompañar una *performance* sobre el signo de interrogación que Jonier Marín realizó en Amberes en 1979. Imágenes cortesía del artista.

El arte de los años 80, la nueva exposición del Museo de Arte Moderno de Medellín, se inauguró el miércoles último. La asistencia prometió curiosidad, desconcierto y diversión. En medio de la inauguración, el actor Jonier Marín irrumpió para hacer un 'performance interrogativo' que duró exactamente un minuto, al cabo del cual él se marchó en el mismo taxi en que había venido. Se repartió luego un acta donde quedaron consignados todos los movimientos. Así lo captó Gabriel Buitrago.



## CON RUMBOS DISTINTOS

Expresó además que la sicología religiosa no es más que una investigación de expresiones, experiencias y actitudes.

"Y de ahí por qué, también, nunca se puede pronunciar dentro de ese ramo de la sicología un veredicto sobre la veracidad o la falsedad de la religión. La sicología religiosa pone entre comillas la existencia efectiva de un Dios al cual dirigen las actitudes y los ritos religiosos, aunque las dificultades que se presenten precisamente por este aislamiento, son incalculables. Porque dentro de una si-

"En el fondo, la psicología religiosa referencia a lo más primigenio e ciencia humana: a su relación íntima con los mitos que amamantan al ser humano durante siglos".

## POETAS

La mejor poesía la tiene  
**AMADEO PÉREZ PEREIRA**  
**EN LA ANTICUARIA**  
44 47-61 y Calle Apacucha 47-66  
de **VITAL INQUETUD**, nueva lírica  
española y colombiana.  
**FRAMOS LIBROS Y DISCOS A DOMINICANA**  
Teléfonos: 78-78-78 y 45-45-45





*Interrogations*, intervención urbana de Jonier Marín en Polonia, en 1991. Imágenes cortesía del artista.



## LA INTERROGACION PERMANENTE

Cuando el hombre actúa sobre el mundo, ya es un mundo. Antes de nacer, lleva andado un buen trecho del camino. Sus primeras preguntas sólo las responde el llanto. Su madre se afana a interpretar sus gestos, le complace, le conduce en sus primeras salidas al universo del sentido, establece un puente entre él y las cosas, lo inicia en la razón de su existencia. El lenguaje acudirá, en su momento, a dar respuestas provisionales a sus inquietudes primarias. Cuando comience a dominar conceptos, se orientará en el cosmos.

El perfeccionamiento gradual del instrumento, permitió al hombre el dominio técnico de las fuerzas naturales. Hoy, obtiene así un ventajoso rendimiento de la idea. Ese itinerario humano se ha comparado al acceso progresivo del niño al mundo adulto.

Renunciar a esa apropiación material, es entrar en conflicto con el tiempo, con la conciencia del tiempo, es aburrirse. No le queda al hombre en esas circunstancias otra salida que inquirir sobre su condición de ser pensante. Resultado, entra al reino fascinante de la idea. Pensar le hace libre. Allí sólo se llega por el árduo camino de las interrogaciones. El científico nos quita vendas de los ojos. El filósofo ilumina la senda por donde van nuestras preguntas. El uno como el otro, nos sitúa ante el mundo, establece las coordenadas mínimas de nuestra errancia cósmica.

Frente a la injustificación de la existencia, el espíritu queda ocioso. El creyente religioso prolonga las raíces de lo divino en su ser profundo y oculta la duda en las tinieblas de su fe. El creador de mundos, el alfarero, el artista, pasa de lo utilitario a lo inútil anhelando prolongar su alma hacia "un tiempo que será sin mí" (Levinas), dejando en cada una de sus obras una respuesta que, desafortunadamente, se va deteriorando hasta volver a su estado inicial de interrogante.

Me pregunto si la intensa actividad artística de este siglo, promovida por el desarrollo de la comunicación global, no ha sido acaso el más importante movimiento político. En cada espíritu ha quedado sembrado un "grano de infinito". Un estado de alerta cotidiano sobre la calidad de esas liberta-

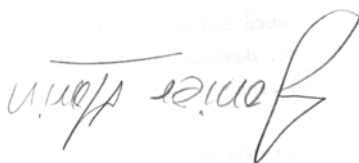
des conquistadas. Es la anterior lucha por un territorio, sustituida por la "rotación del signo". El mas fuerte establece, desde su trono mediático, su **valorimetría** hegemónica.

En el centro de cada movimiento artístico, en el ojo del ciclón, va el signo de interrogación. Tan visible, que no lo percibimos. Está implícito en cada obra o poema, en todo acto de cultura. La simultaneidad fenomenológica que resulta de la información instantánea, produce un bigbang permanentemente rico en interrogantes. Todo cambia. La interrogación permanece y garantiza que el arte no es de mármol sino un ente en movimiento. Una interrogación se busca en otra. La vida transcurre en esa búsqueda que es la única respuesta.

El signo de interrogación abre la frase a todas las significaciones. Extraído de su contexto lingüístico, en la superficie de un cuadro, emerge como el **pentimento** que toda obra lleva oculto y que en este caso se sustituye a los elementos de la misma. Se convierte en perspectiva, en una proyección que huye hacia el futuro...como el hombre, esa interrogación permanente.

Jonier Marín

París, mayo 1991.

A stylized, handwritten signature in dark ink, reading 'Jonier Marín' from right to left.

Texto escrito en 1991 por Jonier Marín sobre la interrogación.  
Imágenes cortesía del artista.



Jonier Marín en París en 1975. Imagen cortesía del artista.



### 3. LA FOTOGRAFÍA COMO MATERIALIZACIÓN DE LA ACCIÓN

---

Una vez arribó a Europa a principios de la década de 1970, Jonier Marín acudió a un proceso particular que llevó a la fotografía desde un lugar marginal a un sitio de privilegio en la historia del arte contemporáneo, hecho que se remonta a cierta crisis que empezó a experimentar el medio fotográfico desde los cuarenta y cincuenta. En ese proceso, la fotografía no solo tuvo que sobrellevar ciertas transformaciones formales para adecuarse a las poéticas conceptuales y del *land art*, sino que debió generar un discurso teórico *ad hoc* como vehículo de legitimación. El mismo fue provisto, fundamentalmente, desde la universidad y, más concretamente, por críticos y académicos de la École des Hautes Études en Sciences Sociales, nucleados en torno a algunas revistas, como *Communications* y *Cahiers du Cinéma*, y personajes relevantes a nivel teórico (Roland Barthes, Antoine de Baecke o Serge Daney).

De forma paralela, una gran cantidad de artistas procuraron vincular este medio con el mundo de una manera fresca y diferente, superando los criterios de la fotografía como mero medio de fabricación de imágenes artísticas. Si en las décadas de los cuarenta y cincuenta el énfasis estaba puesto en la búsqueda de las propiedades internas que convirtieran la fotografía en algo

único —por ejemplo, a partir del enfoque, el detalle, el encuadre, la perspectiva, la velocidad de la obturación y la tonalidad—, en el marco de las prácticas artísticas que surgieron entre las décadas de los sesenta y setenta, la fotografía reflexionó sobre su papel, no volcando la mirada hacia su interior, con el fin de definir un carácter especial, sino proyectándola hacia el exterior para analizar cómo la cultura de masas la entendía y cómo ponía su carácter descriptivo a disposición de las necesidades de la vida cotidiana. A partir de entonces, la práctica artística soportada por la imagen fotográfica varió su foco de atención, de las tendencias a crear un realismo original basado en los parámetros formalistas de belleza estética, profundidad social e histórica de los fotógrafos modernos, como Alfred Stieglitz, Edward Weston, Walker Evans, etc., a una forma heterogénea de objetos, estrategias, géneros y materiales que transgredían el estado puro de la fotografía artística.<sup>22</sup> Así, con la voluntad de cuestionar el formalismo moderno y

---

<sup>22</sup> En un ensayo titulado *La fotografía tras la fotografía artística* (1984), Abigail Solomon-Godeau apuntaba una clara diferenciación entre esta y los usos fotográficos de la posmodernidad: “La distinción genérica que estoy intentando trazar entre el uso de la fotografía en la posmodernidad y la fotografía artística se basa en el potencial del primero para el análisis, el estudio y la crítica de las instituciones y/o representación, y la incapacidad profundamente asentada de la segunda para reconocer siquiera la necesidad de pensar tales asuntos (Solomon-Godeau, 2011, p. 77). La denominación “fotografía artística” estaría aquí relacionada con el formalismo moderno. Con este apelativo, Solomon-Godeau se refiere a un tipo de imagen volcada en la exploración de los recursos propios del medio, una fotografía ensimismada, autónoma y autorreferencial, heredera de una larga tradición de grandes autores, desde Alfred Stieglitz o Henri Cartier-Bresson hasta Robert Frank y Lee Friedlander. Frente a ella, sitúa una práctica fotográfica posmoderna que transgrede las tradiciones, géneros y estilos fotográficos. En la posmodernidad, la

la centralidad de la pintura dentro del sistema del arte (entre otros muchos factores), los artistas vinculados al arte conceptual, al *land art* y al arte de acción, comenzaron a crear obras que parecían escapar de los condicionantes que habían marcado la producción artística precedente (sobre todo los condicionantes económicos y expositivos). En virtud de ello, necesitaron de un medio como la fotografía para dejar constancia de sus acciones o de sus intervenciones en el paisaje y potenciar los significados de sus trabajos gracias a unas particularidades técnicas y a unos ámbitos de difusión particulares. Sin formación fotográfica específica, artistas norteamericanos y europeos empezaron a emplear la fotografía como una herramienta conceptual o como un medio relativamente accesible y económico, alejado de los objetivos de la fotografía artística de las décadas inmediatamente anteriores. Lo irónico de la situación es que, a pesar de su entrada por la puerta trasera como imagen precaria (Dominique Baqué) o como antifotografía (Nancy

---

fotografía pasa a ser un medio más al servicio del artista. Después de mucho tiempo intentando alcanzar la categoría de arte elevado (pensemos en las grandilocuentes y afectadas escenas propias del pictorialismo decimonónico o en los esfuerzos llevados a cabo por Stieglitz en la dirección de The Little Galleries of the Photo-Secession), resulta paradójico que solo cuando la fotografía renuncia a su potencial estético, cuando se refugia en su humilde condición de vestigio y formula una autocrítica a su identidad como dispositivo de representación, entra de facto en el terreno del arte para infiltrarse, por fin, en sus instituciones. De aquí partiría la división de Jean-François Chevrier entre “fotógrafos puros” y “artistas que usan la fotografía”. Estos últimos entierran los debates sobre la artisticidad de la fotografía, su práctica está inserta en el discurso de las artes plásticas, no solo en la historia de la fotografía, asumen la posibilidad de mestizaje que el antiesencialismo postmoderno les brinda y acuden a la fotografía como un medio entre otros muchos con el que formalizar sus trabajos.

Foot), el uso que hicieron tales artistas en el marco de propuestas conceptuales o vinculadas al *land art* ofrece más elementos sobre la naturaleza artística de la fotografía que una imagen hecha por un fotógrafo de las décadas de los cuarenta o cincuenta. Y ello debido, precisamente, a ese espíritu autocrítico que los animó a dejar de perseguir la legitimidad artística que la fotografía había buscado en el espacio del museo o la galería (la pared del cubo blanco), explorando dispositivos y ámbitos de difusión (el archivo, la página impresa) en los que el medio adquirió otros usos y significados.

(95)

Foto  
Jonier Marín.  
95. "spaguetti" zürich. 1973



Tal cual →

Jonier Marín, *Spaguetti* (1973). Imagen cortesía del artista.

Participando de un modo consciente, tras conocer los debates en torno al estatuto de la imagen fotográfica, de ese movimiento de desmaterialización que caracterizaba una parte importante de la producción artística del momento a nivel internacional, Jonier Marín hizo entrar por la “puerta trasera”, a principios de los setenta, la fotografía en su proyecto artístico, como una fuente primaria para reconstruir el sentido de ciertas acciones sobre la base de su intencionalidad, e incluso para testimoniar su existencia en el tiempo y el espacio, pero introdujo en dichos usos varios elementos importantes: articuló la fotografía con el lenguaje para formar una especie de díada y, en consecuencia, posicionarla en relación con la noción de *documento*. El emparejamiento entre la imagen y el lenguaje no representó, por supuesto, ninguna novedad. Desde el surgimiento de la prensa ilustrada, a principios del siglo XX, la unión de palabras e imágenes fotográficas fue uno de los elementos centrales de la cultura visual moderna. En casi todos los usos públicos de material fotográfico impreso, libros o revistas, carteles, publicidad, e incluso imágenes fotográficas de cine, aparecían articuladas con el lenguaje a manera de titular, texto circundante, intertítulos, etc. Esta relación quedó reprimida en la fotografía modernista (con excepción del trabajo basado en el fotomontaje), e ignorada en los modelos críticos y teóricos que buscaban entender el mundo “puramente visual” de las imágenes operando de acuerdo con leyes fundamentalmente diferentes de las que rigen los materiales lingüísticos. Sin embargo, alrededor de 1966-1968, justo antes del surgimiento de una práctica conscientemente articulada de arte conceptual, una serie de proyectos se interrelacionaron implícitamente con el arte *pop* al apropiarse de formatos comunes a los medios masivos, tales como anuncios, fotos de periódicos y ensayos fotoperiodísticos, formatos que fueron transferidos a otros medios, como en las pinturas de John Baldessari, o producidas para su publicación real, como el célebre ensayo fotográfico *Homes for America* (1966), de Dan Graham, o el simulacro de viaje de Robert

Smithson *The monuments of Passaic*, que apareció en *Artforum* en diciembre de 1967. En proyectos posteriores, más abiertamente conceptuales, las obras de texto-imagen a menudo adoptaron la forma de registros burocráticos y documentación científica: desde los mapas, diagramas e instrucciones de Douglas Huebler y los documentos y anotaciones de Adrian Piper presentados en carpetas, hasta los archivadores masivos del Índice 001 (1972) de *Art + Language*, que suprimieron el acercamiento al *pop* de las primeras prácticas conceptuales mediante el uso del lenguaje como un vehículo aparentemente transparente de significado y evidencia histórica. Jonier Marín parece situarse a medio camino entre ambas tradiciones artísticas al retomar formatos de los medios de masas para la exposición de sus fotografías —sobre todo el periódico, como lo veremos más adelante—, pero también al adoptar formas expositivas en las que texto e imagen se vincularon novedosamente a partir de mapas, páginas extraídas de libros, telegramas, cartas, poemas, etc.<sup>23</sup>

Respecto a su vinculación con el documento, Marín complejizó la relación de este con la fotografía al desdibujar sus funciones tradicionales. El uso del concepto de *documentación* en su obra no es tan sencillo como podría esperarse, en comparación con otras connotaciones usadas en el arte de los años sesenta y setenta en general, y el conceptualismo en particular. Allí, la documentación es comúnmente entendida, en palabras del crítico y curador británico Lawrence Alloway, como lo que “distribuye y hace accesible la obra de arte inaccesible... o efímera” (Alloway, 1970, p. 203). La documentación, a menudo por medio de fotografías, fue crucial para la exposición (si no para la realización) de prácticamente todas las manifestaciones que se alejaban del objeto de arte autosuficiente, estable y acabado.

---

<sup>23</sup> Esta última forma de abordar la fotografía no la discutiremos en este capítulo, sino en el dedicado al asunto amazónico.

En la propuesta de Marín, la documentación cumplió varias funciones, dependiendo de la propuesta, y englobó diversas obras que excedían lo fotográfico (telegramas, pequeños dibujos, esbozos, estampillas, arte-correo, etc.). Si se trataba del registro de acciones efímeras, era asumida en un sentido tradicional como documentos fotográficos, pero también como una estrategia para superar su fetichización de objetos estéticos, una estrategia que, sin embargo, no rechazó el potencial artístico y crítico del medio como tal. Es decir, la obra concebida como un fin en sí misma, como algo para ser contemplado, sucumbió a un giro copernicano de dimensiones excepcionales: en lugar de mantener la relación tradicional de la obra como material primario, y la documentación como material secundario, Marín propuso una relación dialéctica entre ambas. Esto explica, precisamente, por qué les confirió estatuto artístico a muchas propuestas que esbozó o escribió, y no formalizó materialmente en un medio específico —fotografías, pinturas, instalaciones, videos, etc.—.

Por consiguiente, al margen de si se trataba de propuestas enfocadas en dar cuenta de las capacidades documentales de la fotografía o, por el contrario, en formas muy específicas en las que el lenguaje se adhirió a la imagen para dirigirla y especificar algún significado, el acercamiento de Marín estuvo instigado por un mismo propósito, a saber: subrayar la ambigüedad del medio fotográfico desde el aspecto formal y el semántico. A esto responde justamente que la noción de fotografía que manejó estuviera más cerca de un concepto inclusivo, mestizo y heterogéneo que abarcó diversas combinaciones de imagen y texto, puestas en escena de acciones, registros de objetos, secuencias y narrativas varias dispuestas de acuerdo a ciertas estrategias formales y conceptuales.





era más compleja que la simple negación, pues no implicó, en el desarrollo material de su poética, un impedimento para mantener su nombre como “nombre de autor”. En lugar de ello, se inclinó, sin expresarlo de forma explícita, por dos posturas aparentemente divergentes: de forma tangencial respondió, en primera instancia, a una noción que usaron otros artistas contemporáneos a él con los que compartió cierto “aire de familia”,<sup>24</sup> a saber: el de “proyectista”, entendido como alguien que modifica su propia posición en las jerarquías artísticas y propone una obra para que su realización o culminación sea ejecutada por otro u otros. El término *proyectista* evidencia así una conexión artista-obra-público eminentemente desestructurada con respecto al modelo tradicional e institucional, una conexión en la que los tres dejan de presentar ubicaciones y jerarquías inmutables para adquirir una mayor flexibilidad. En segunda instancia, sugiere otro modelo de relación artista-público: el anonimato.<sup>25</sup> En la acción de botar monedas para luego

---

<sup>24</sup> Edgardo Antonio Vigo y Neide de Sá proponen el nombre de “programador”, y Julien Blaine, el de “provocadores para hacer”.

<sup>25</sup> El anonimato no es solo un gesto vinculado a estas primeras obras. Antes bien, se presenta como una constante a lo largo de su carrera: en la década de los ochenta, como una condición de vida anhelada por el artista; en los noventa, en la invención de un crítico inglés llamado John Braxton, que le permitía asumir cierto “anonimato” para publicar textos sobre la obra de Raymond Hains; y, en un momento determinado de su carrera —que Marín no precisa con claridad— mediante el uso de un tipo nuevo de firma: el uso del sello de goma personal. Al mismo tiempo que ofrece un dato concreto de su autoría, muestra un tipo de firma particularizada que ha reemplazado la habitual hecha a mano. Complejizando el asunto, el sello personal, aunque diseñado por él mismo, puede ser reproducido infinidad de veces con la misma validez y, en casos extremos, utilizado por otras personas que puedan hacerse pasar por el artista. Sellar una obra en lugar de

fotografiar a las personas reuniéndolas desprevénidamente, el artista no estaba necesariamente presente, aunque el anonimato no garantizaba *per se* la participación del público: ambos elementos se presentaban interrelacionados, de modo que, si el primero no se encontraba presente o se desconocía, atraía la actividad de los segundos a la obra. Sin embargo, podría pensarse que, más que el desconocimiento del autor, eran los medios y estrategias empleados por él los que movilizaban de un modo más o menos eficaz dicha participación. En este aspecto, Marín era consciente de que su presencia como artista era indispensable, ya que sin los elementos materiales necesarios para la confirmación de la acción no habría obra u acción artística. Es decir, si no había un artista que planificara —en mayor o menor medida— el desarrollo de las acciones, y que ofreciera los elementos materiales o conceptuales, o ambos, al público, lo que resultaría sería cualquier acción común, sin ninguna intencionalidad artística.

En cuanto *performer* y fotógrafo, por otro lado, Marín desarrolló una serie de acciones sin ningún tipo de público, cuya misión no era levantar acta, proveer una imagen externa a la acción, sino colaborar en la producción de la *performance* por medio del acto fotográfico. Aquí la documentación no generó simplemente imágenes/declaraciones que describieran una *performance* autónoma y el modo en que se desarrolló: produjo una acción como *performance*. Teniendo como centro la plaza Duomo de Milán, el artista trabajó en acciones fotográficas en las que el peso conceptual de la acción

---

firmarla se vincula estrechamente con un aspecto particular: evitar la significación específica que tiene en el arte la firma del original como dato irrefutable de autoría y autenticidad. Así, a pesar de que no es un elemento constante u homogéneo en su poética, el anonimato podría interpretarse como una variación de la idea de artista que podemos llamar *inestable*. Un artista que a veces firma, otras, no, y en ciertas situaciones, lo hace por medio de un sello.

reposaba sobre el espacio fotográfico. Las *Duomo works* (1972), nombre dado por el artista a esta segunda propuesta, se componen de unas secuencias fotográficas que recogen el desarrollo temporal de una acción a la vez que conforman el espacio en el que esta tiene lugar. La acción la diseñó como una sucesión de tomas, y la fotografía no quedó supedita a esta, sino a la inversa:

Creando *parcours* y secuencias de trabajo, como, por ejemplo, Vía Manzoni, una ida y regreso por esa calle central de Milán, siempre atento al paso del tiempo de los relojes. O si no, un *parcours* por el centro, a pie, en el sentido de un supuesto reloj, teniendo como centro la plaza Duomo. Todo esto podría llamarse, para resumir, *Duomo works*. En estos trabajos emprendí una investigación acerca de nuestra relación con el tiempo y con el entorno, una relación que me llevó a escenificar una serie de acciones y a registrarlas fotográficamente. (Jonier Marín, comunicación personal)

Como se infiere de las palabras de Marín, la fotografía cumplió una función eminentemente activa en la obra. No fue exclusivamente testimonial, sino que participó activamente, junto con la acción, en la creación del resultado final. Aun pareciendo documentos fotográficos, las *Works duomo* son una construcción artificial, series de actos ficcionales que permiten profundizar en un aspecto muy concreto del trabajo de Marín: la imagen mental que plantea a partir de un guion-partitura de la acción. Es decir, las fotografías las realizó de acuerdo a una “partitura” a través de la cual visualizó previamente el acto performativo y controló, a la vez, el desarrollo de la acción de una manera muy diferente a como lo hubiera hecho con otro medio. A esto precisamente se debe que Marín, antes de realizar el recorrido, hubiera trazado una suerte de mapa de los relojes que rodeaban la plaza Duomo.



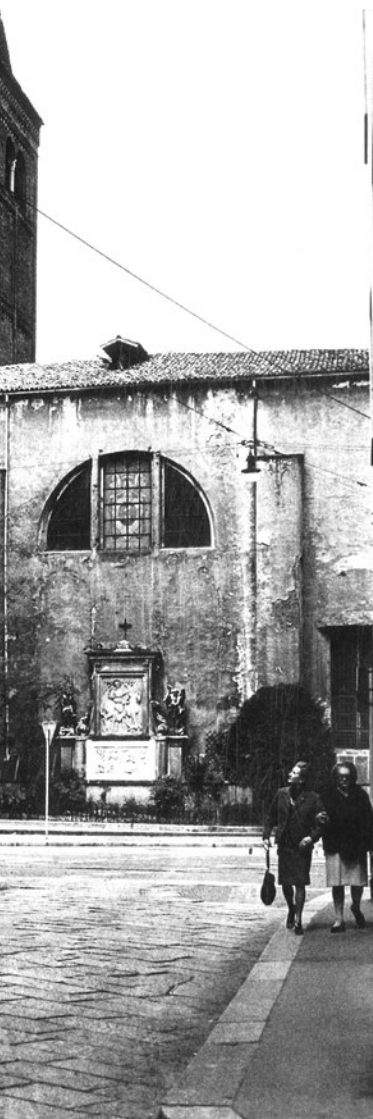
Jonier Marín, registro fotográfico de *Money art service* (1972).  
Imágenes cortesía del artista.







Jonier Marín, registro fotográfico de *Works duomo* (1972).  
Imágenes cortesía del artista.



# Milano Clock

|    |             |   |                   |
|----|-------------|---|-------------------|
| 1  | Senato      | x | P.Cavour          |
| 2  | Mozart      | x | S.Damiano         |
| 3  | Corridoni   | x | Donizetti         |
| 4  | Barnaba     | x | L.Manara          |
| 5  | Lamarmora   | x | Cao. Porta Romana |
| 6  | Quadrone    | x | S.Feo. Assis      |
| 7  | Santa Croce | x | Molino de Armi    |
| 8  | Correnti    | x | G.Mora            |
| 9  | Lgo.Gemelli | x | S.Ambrogio        |
| 10 | P.Castello  | x | Ricasoli          |
| 11 | Pontaccio   | x | Bonaparte         |
| 12 | Borgonuovo  | x | Fatebenefratelli  |

Centro ----- P. Duomo



Mapa de los relojes de la plaza Duomo que Jonier Marín utilizó para las *Duomo works*. Imagen cortesía del artista.

En estas dos series fotográficas, además de rastrear uno de los tantos nuevos usos que la fotografía adquirió en el arte conceptual, esto es, como medio de información y como documento, también ponen de manifiesto algunos de los interrogantes que trajeron consigo estos nuevos usos: ¿en qué medida estas fotografías suponían un retorno al objeto de contemplación estética?, ¿sería pertinente hablar de un proceso de rematerialización de la obra



de arte tras su desmaterialización en la acción?, ¿las fotografías no reintrodujeron el trabajo artístico en el mercado, en la galería y en el museo tras los ataques que el mismo arte conceptual y el arte de acción habían dirigido contra estas instituciones? Con en el encuentro entre fotografía y acción en estas obras, Marín las situó a ambas en una nueva perspectiva: en primera instancia, la acción adquirió una nueva materialidad, una fisicidad que transformó su dimensión efímera y que, tal vez por eso, proyectó una sombra de sospecha sobre el dispositivo de registro; en segunda instancia, la fotografía participó en una especie de retórica del documento que, asociada a los aspectos más críticos del arte de acción, le granjeó una artísticidad construida sobre su autonegación como medio artístico. Teniendo presente ambos aspectos, resulta problemático considerar el uso de la fotografía en estas acciones como un simple medio documental, registro fiel o memoria detallada del desarrollo de la obra. Las fotografías de *Money art service* y *Duomo works* son, como lo sugirió Marín en una declaración para la Galería Henrique Faria, imágenes-acciones creadas para y por el objetivo fotográfico. Al margen de cómo empleó la fotografía, de la intencionalidad primigenia y de los sentidos de la acción, ninguna de las dos —la fotografía y la acción— se pueden concebir separadamente. Es más, incluso cuando Marín empleó la fotografía con el único fin de registrar y documentar la acción del modo más objetivo posible, y aun cuando no pretendía convertir la imagen en una nueva obra objetual que reubicara la acción en un espacio bidimensional, ese registro tuvo un peso significativo en el diseño, la conceptualización, difusión, el estudio e interpretación de la obra, a tal punto que resulta casi imposible separar la acción de su materialización fotográfica. Justamente por esta razón, la acción en estas primeras propuestas se encuentra atrapada entre su cuestionable condición efímera y la necesidad de un registro fotográfico que, en última instancia, le da carta de naturaleza como un acto artístico. Escenificar un evento para la cámara, un acontecimiento tan trivial como tirar

monedas en una plaza o regalarlas a los transeúntes, no es meramente producir una fotografía de una actuación, sino optar por la posibilidad de que la fotografía pueda establecer una relación con lo real muy diferente de la supuesta por convención. Se trata de fotografías que también representan la externalización de estados de conciencia, esto es, trastocan, de manera informal, humorística y a veces insustancial, el privilegio otorgado a ciertas identidades extremadamente serias en arte y fotografía, en particular, la idea de autor anónimo en el modernismo (como rechazo de la forma negativa de la autodescripción y la autobiografía) y la idea del fotógrafo como testigo objetivo.

Si se conciben como imágenes-acciones creadas para y por el objetivo fotográfico, o como series de actos ficcionales, *Money art service* y las *Duomo works* manifiestan un particular deslizamiento hacia lo “teatral” y “narrativo” o, lo que es lo mismo, una preocupación por el tiempo o por la duración de la experiencia, aspectos todos fundamentales en series fotográficas más introspectivas, como *Rasgar* (1972), *Geometría* (1972), *Cosa mentale* (1973) o *Neruda* (1973). El concepto de *teatralidad* conlleva necesariamente un elemento temporal: se realizan para una situación y duración específicas. Por tanto, aunque “tengas que estar allí” para contemplarlas (muy pocos lo estuvieron), la experiencia temporal implícita en ese “estar allí” es transferida por Marín a soportes fotográficos. La teatralidad y la temporalidad se encuentran reforzadas por un elemento articulador específico: están construidas a partir de la disposición de varias imágenes aisladas en una secuencia que reproduce espacialmente el “relato narrativo”.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> No todas las series fotográficas de Marín funcionan según este principio. La estructura secuencial de *Money art service* está supeditada a una cualidad conjuntiva, esto es, basada en mayor medida en lo que podría definirse como una suma de imágenes al estilo del cine surrealista de Buñuel, Jean Cocteau o Maya Deren —“esto y esto y

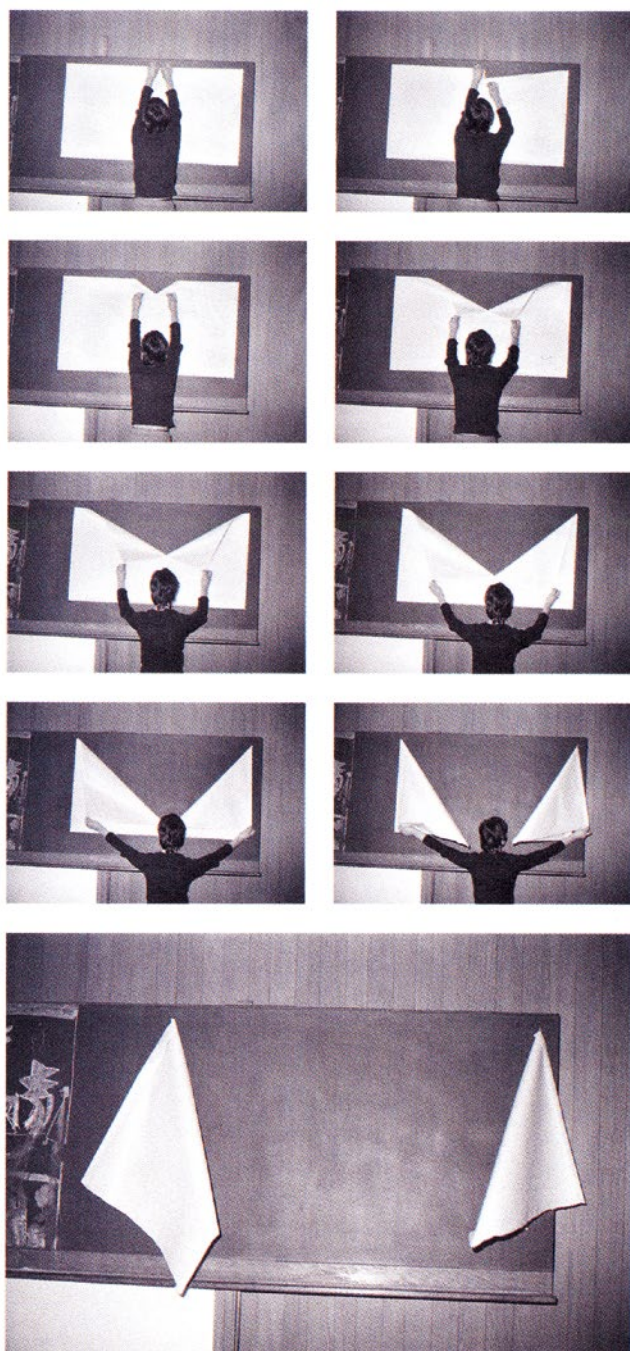
De este modo, cada imagen fotográfica contiene su propio espacio y tiempo potencial, pero este depende, en mayor o menor grado, del conjunto total de las imágenes. O bien, dicho de otra manera, se trata de imágenes cuya lectura es singular y unificada, pero que encuentran en lo múltiple su principal estrategia visual. Son imágenes en las que se producen reiteraciones de elementos susceptibles de ser aislados visualmente y, por tanto, en los que la repetición se convierte en una estrategia formal importante. En estos casos, los elementos y formas repetidas suelen responder a intenciones narrativas, ya sea marcando ritmos, elaborando conjuntos, generando series, etc.

Si algo distingue a estas series es el hecho de que el artista no fotografía los hechos en el momento de suceder, sino que escenifica un acontecimiento para conseguir un resultado fotográfico preconcebido. La imagen se presenta como forma subsidiaria de un acto, como “foto-documentación”. Así por ejemplo, *Rasgar* es el registro fotográfico de una acción llevada a cabo en Zúrich en 1972, en la que una mujer situada frente a una pizarra rasga un pliego de papel colocado en esta; en *Cosa mentale*, el artista se convierte en materia de su propia obra, fotografiándose con el torso desnudo y una máscara mientras ejecuta varias acciones cotidianas, como fumar, bostezar, comer, restregarse los ojos, sonarse la nariz con un pañuelo, usar lentes, pensar interrogativamente; en *Geometría*, una mujer organiza tres figuras geométricas —un círculo, un trapecio y un cuadrado— cuyo marco responde a la forma de un cuadro enmarcado. Aquello que sucede ante la cámara, el acontecimiento que va a ser fotografiado, es preparado (puesto en escena) por el propio artista con el fin de documentarlo, articulando así una reflexión a partir del diálogo que se establecería entre el concepto contenido en el acontecimiento y

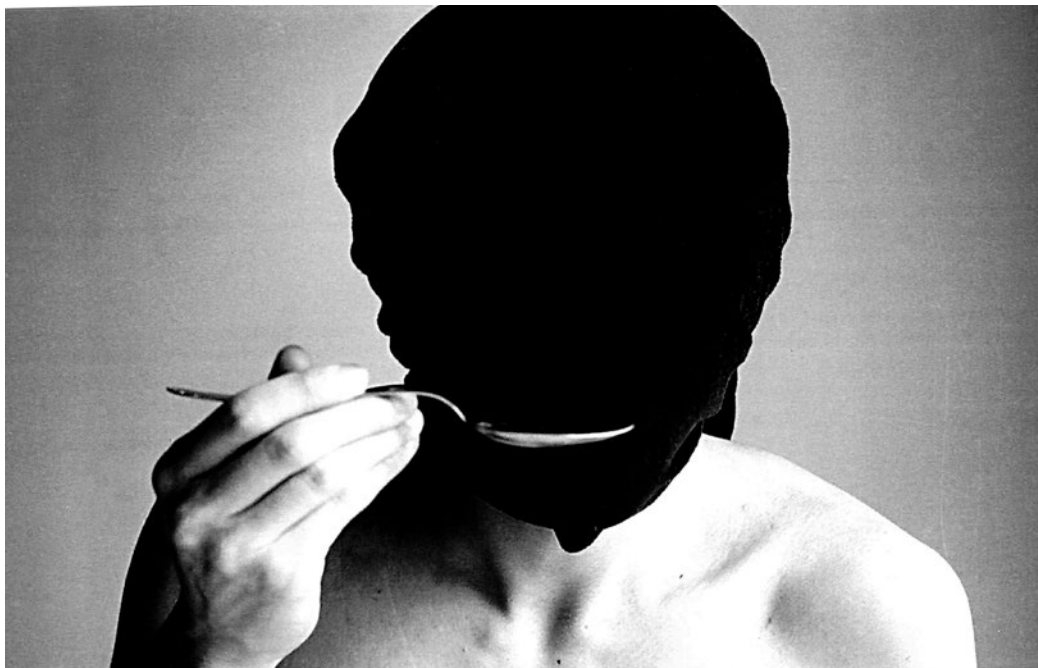
---

esto...” —, más que de una manera consecutiva —“esto a causa de esto y como consecuencia de esto otro” —.

las posibilidades teórico-discursivas del medio fotográfico. Las fotografías constituidas a expensas de la acción y, por lo tanto, escenificadas a partir de trabajos performativos, suponen una “introversión” o “subjektivización” del reportaje, en la medida en que este ya no tiene lugar en la calle (plaza Duomo o vía Manzoni), sino en una galería o en el estudio del propio artista. Frente al verismo de la fotografía directa, en la que habla un sujeto que, con su cámara, capta de manera objetiva aquello que sucede ante sus ojos, sin modificar nada, sin intervenir en el acontecimiento, sin componer el “cuadro”, Marín crea la situación fotografiable, la condiciona o escenifica valiéndose de muy diversos medios que exceden lo fotográfico. En *Cosa mentale*, por tomar una de las series, no hay un sujeto que pulse el botón y un objeto que reciba el flogonazo del *flash*: el artista es objeto y sujeto. No atrapa la acción: la produce. Es decir, aquí se da el encuentro de dos procesos diferenciados pero complementarios: la escenificación ficcional se apropia de la estética documental, y el artista se convierte en un director de escena que utiliza la autorrepresentación y, sin embargo, no se basa en el autoanálisis o el autoconocimiento. Apareciendo físicamente, no pretende hablar ni de él mismo ni de sus vivencias. En estos “autorretratos”, el propio cuerpo es normalmente protagonista y objeto-instrumento artístico. El problema con este tipo de obras surge cuando se identifica *autorretrato* con *autobiografía* o con *discursos del yo*. La sola presencia del autor en la fotografía, aunque obviamente sea un acto consciente y fruto de la intención de querer formar parte del centro de atención de la obra, no implica una voluntad autorreferencial. La cuestión de la referencialidad, en *Cosa mentale*, puede resultar engañosa, porque mostrar el rostro con una máscara y el torso desnudo en una fotografía no implica una confesión. El autorretrato no es automáticamente autobiográfico o autorreferencial. El artista se utiliza como modelo, pero puede no estar detrás de esa máscara, al igual que un escritor puede utilizar la primera persona para construir un personaje de ficción.

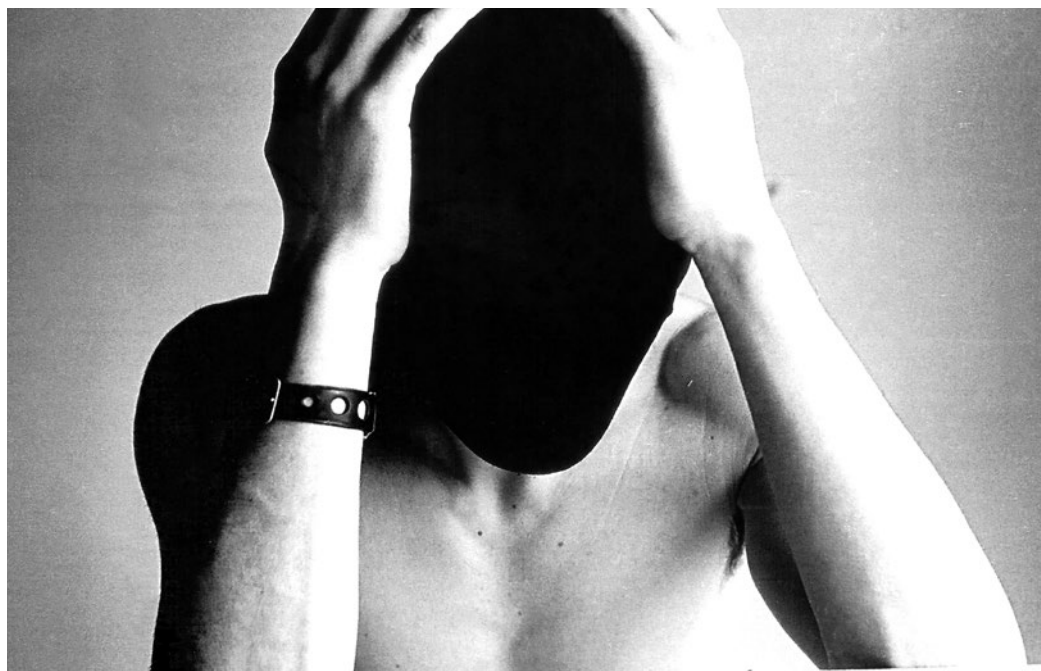


Jonier Marín, registro fotográfico de *Rasgar* (1972).  
Imagen cortesía del artista.



Jonier Marín, registro fotográfico de *Cosa mentale* (1973). Imágenes cortesía del artista.







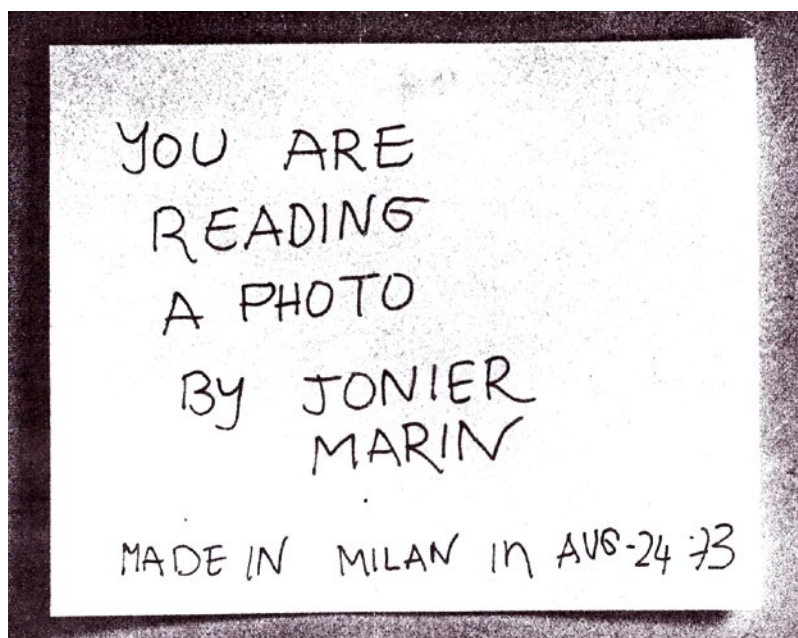
Jonier Marín, registro fotográfico de *Cosa mentale* (1973). Imágenes cortesía del artista.



El acercamiento de Marín a la fotografía no se agotó solo en el registro de acciones performativas. De forma aleatoria, y sin seguir un plan estético específico, entre 1973 y 1983 produjo tres fotografías animadas por intenciones diametralmente opuestas a las que creó en 1972 en las calles de Milán, pues en ellas el énfasis recayó en liberar la imagen fotográfica de su función de representar el mundo y en jugar irónicamente con la posibilidad de que fuera una huella de lo sucedido. En contraste con *Works duomo*, caracterizadas por la participación del público y la presencia inestable del artista, en estas propuestas apunta a señalar la ambigüedad de la fotografía desde un interrogante preciso: ¿qué es lo que el ojo ve realmente? En 1973 publica, en la sección de Lecturas Dominicales de *El Tiempo*, seis fotografías de platos con restos de comida o implementos de cocina en su interior, en las que reunió dos aspectos comunes a prácticas fotográficas conceptuales de finales de los sesenta: la apertura del campo de lo fotográfico más allá de la limitación testimonial de su uso como documentación de obras inmateriales o efímeras y, en consecuencia, la objetualización del proyecto artístico en soportes alternativos al de la mera exposición en espacios asociados a la herencia de la neutralidad moderna del “cubo blanco”. La idea de fotografiar objetos banales y presentarlos como obras artísticas se fundamentó, de alguna manera, en un acercamiento a la fotografía desde la neutralidad estética y, por tanto, desde una inversión, manierista si se quiere, de las estrategias del documentalismo fotográfico. Si en una primera instancia Marín logró una “introversión del reportaje” documentando acciones, en una segunda, logró redefinir el uso del medio como documento replanteando su dimensión artística —esto es, excediendo su condición de imagen documental— a partir de dos puntos interconectados: el reforzamiento de la imagen fotográfica a través de un medio de comunicación masivo y la lectura que ofrece de lo cotidiano despojada de cualquier idealización estética, asentada en la indiferencia y el anonimato de los objetos comunes (platos de comida).

Frente a esta forma de proceder cabe formularse las siguientes preguntas: ¿Marín ocupó el espacio del periódico habitualmente destinado a los anuncios para insertar una obra de arte que captara la atención del lector, por lo general distraída, errante, al consultar esas secciones?, ¿la banalidad del registro de utensilios de cocina pretendía generar en el lector de *El Tiempo* un extrañamiento o *dépaysement* que lo invitara a reflexionar sobre los demás anuncios publicitarios? O mejor aún, ¿trató de validar una posición crítica a partir de una propuesta que, insertada en un espacio no habitual, alterara a modo de paréntesis o cesura la proliferación inusitada de los signos publicitarios que exhibe usualmente un medio de comunicación? La obra se abre en múltiples direcciones, situación que dificulta responder todas y cada una de las preguntas, pero podría aseverarse, recogiendo el testimonio del propio artista, que su intención aquí fue concebir la actividad fotográfica en términos negativos, en el sentido de que las fotografías debían definirse por lo que no eran, esto es, no como publicidad, pero tampoco como arte. Es decir, lo que puso de manifiesto fue que cualquier obra podía ser utilizada dialécticamente; de tal forma, las seis fotografías funcionarían simultáneamente a nivel del lenguaje artístico y a nivel del lenguaje popular de los media. Esa situación se vería reforzada, adicionalmente, por el hecho de que las fotografías solo podrían ser expuestas en la publicación. Normalmente, las revistas reproducen arte de “segunda mano”, que existe, primero, como presencia fenomenológica, en las galerías. En este caso, por el contrario, existe solo por su presencia en la estructura funcional del periódico, y lo que eventualmente podría ser expuesto en las galerías es lo que es de “segunda mano”.

En una estela artística diferente, Marín produjo otra imagen fotográfica, siguiendo un peculiar juego lingüístico-visual: invirtió la forma tradicional de acercarse a lo que narra una fotografía —una acción, un acontecimiento o situación—, de tal suerte que en lugar de “ver” una imagen, se asiste a su lectura. Durante una estancia en Milán en 1973, en efecto, en un gesto



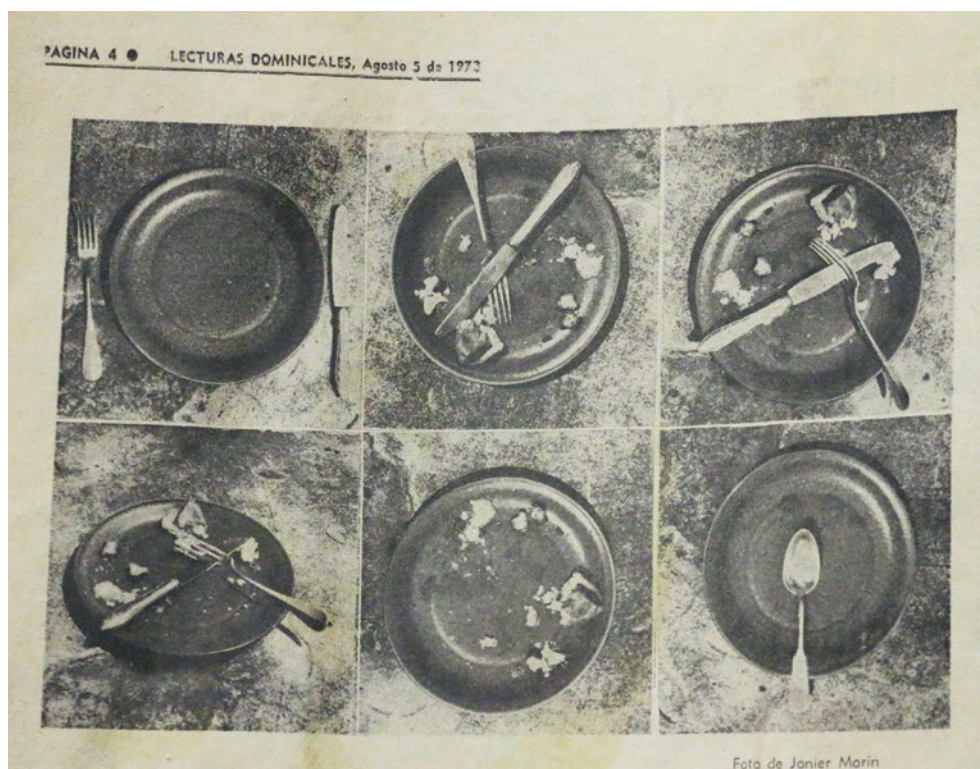
Jonier Marín, *You are reading a photo by Jonier Marín, Made in Milán in Aug 24-1973* (1973). Imagen cortesía del artista.

simple, pero que tuvo grandes connotaciones artísticas —porque anticipó la peculiar relación que establecería acabadamente a partir de 1976 entre el texto y lo visual— y varios niveles de significación, el artista escribió en un pliego de papel blanco la siguiente frase, “You are reading a photo by Jonier Marín, Made in Milán in Aug-24-1973”, y acto seguido procedió a tomarle una fotografía. ¿Qué niveles de lectura puso de manifiesto este juego lingüístico-visual? Su estrategia se desplegó en varios niveles de intersección. En primera instancia, seleccionó qué y determinó cómo quería que la mirada del espectador entendiera la situación, idea o evocación subyacente a la imagen, pues mediante el trastocamiento de su “lectura” —una fotografía que se lee antes que se ve— introdujo el juego de la descontextualización al inducir en cierta medida la gestión de la mirada. En segunda

instancia, sugirió otra forma de escribir desde la multiplicidad de los lenguajes y otra forma de leer (desde la palabra en la imagen y desde la imagen en la palabra). En tercera instancia, propuso una imagen verbal e, incluso, planteó el problema de hablar de un sistema visual con el vocabulario de otro. Y, por último, aprovechó la intimidad que el grafismo contiene para incidir en lo que se quiere contar: una estancia en Milán el 24 de abril de 1973. Así, con un texto escrito de su puño y letra transmitió la historia que la imagen aparentemente no cuenta.

Considerando una relación más o menos similar entre lo textual y lo visual, en 1983 produjo *La photo volée*, una “fotografía” en la que no usa cámara fotográfica alguna, sino que reproduce un rectángulo en blanco que simula ser el marco de una presunta fotografía robada. Más allá del gesto irónico que la obra alberga a primera vista, disimula la concepción poco ortodoxa que tiene el artista sobre esta práctica artística: un terreno impreciso, amplio, cambiante y multiforme. Esta constatación puede confirmarse en la medida en que lo fotográfico deja de ser un espacio únicamente circunscrito a la técnica, para constituir esencialmente un ámbito privilegiado de la “imagen”, entendida en un sentido amplio, esto es, desde aquellas imágenes producto del registro de una acción, o generadas por la subjetividad, hasta las que recicla en diversos medios gráficos, etc. Pero lo más llamativo de la *Photo volée* es que tiene otras connotaciones relacionadas con la propia ontología de la imagen fotográfica, al funcionar como un “espejo” en el que la fotografía se mira para hacer visible su propia condición. De modo que al concebirla “enmarcada” y “encuadrada”, Marín apunta a señalar, metafóricamente, la naturaleza contradictoria e inestable del espacio fotográfico: no está ahí y tampoco se crea, tal como sucede al pintar un cuadro, que se va rellenando poco a poco. El fotográfico es un espacio conquistado fulminantemente, de golpe, pues es captado en el instante de apretar el disparador. El acto fotográfico es un corte radical del espacio, y, sin embargo, el espacio en fotografía es

real y existe únicamente en el momento de la toma. Por ello, sin pretender caer en un juego de palabras en la *Photo volée*, el espacio fotográfico está y no está, esto es, se tensiona entre la presencia y la ausencia, entre lo real y lo imaginario. Aquí la fotografía no solo se entendería como una comunicación continua entre lo explícito y lo implícito, lo ya visto y lo no visto, sino también como un arte cuyo dominio no es distinto al de la poesía: lo impalpable y lo imaginario.



Fotografías publicadas por Jonier Marín en *El Tiempo* en 1973.  
Imagen cortesía del artista.





Fotografías publicadas por Jonier Marín en *El Tiempo* en 1973.  
Imágenes cortesía del artista.





## Jonier Marin

né en Colombie, 1946  
vit à Paris

Études d'architecture, art et cinéma à Bogota,  
Rio et Barcelone

LA PHOTO VOLÉE (The stolen photo) 12,5 x 8 cm. 1983

### PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1970 : Salon d'été, Musée d'art moderne de Rio de Janeiro.
- 1973 : Galerie des Locataires (Ida Biard), Paris.
- 1975 : Galerie Wspolczesna, Varsovie.
- 1977 : XIV<sup>e</sup> Biennale Internationale de Sao Paulo, Sao Paulo.  
« Poéticas Visuais », Musée d'Art Contemporain, Sao Paulo.
- 1980 : Biennale de Paris (section livres)
- 1981 : Biennale de Medellin.
- 1983 : « Electra », Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

### EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1975 : Amazonia Report, Pinacothèque, Sao Paulo.
- 1976 : Incommunicable, chez Ben à Nice.
- 1979 : ICC, Anvers.
- 1980 : L. Vincy, Paris.
- 1981 : Musée La Tertulia, Cali, Colombie.
- 1982 : Center for Interamerican Relations, New York.
- 1983 : Salle Polivalente, Galerie Civica, Ferrara, Italie.

### BIBLIOGRAPHIE

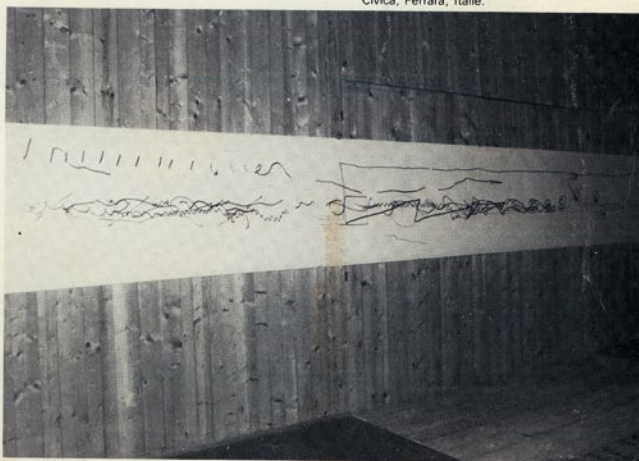
- *Retorica del Arte Latinoamericano*. Jorge Glusberg, Ed. Nueva Vision, Buenos Aires, 1978.
- *L'Art Sociologique*. Fred Forest, Collection 10-18, Paris, 1977.
- *Art, Action et Participation*. Frank Popper, Ed. Klincksieck, Paris, 1980.
- *Chroniques de l'Art Vivant*, juillet 1973, Paris.
- *Flash Art*, avril 1974, Milano.
- *Art Press*, septembre 1979, Paris.
- *Artes Visuales*, février 1979, Mexico.
- *DoCiks*, décembre 1979, Paris.
- *Journal-LAICA*, décembre 1979, Los Angeles.
- *Art-Press*, mai 1983, Paris.
- *Flue*, Franklin Fournace, spring 1983, New York.

### VIDÉOGRAPHIE

- 1975 : EXTRA-Video, Ferrara, Italie.
- 1977 : « Video-Post », Musée d'Art Contemporain, Sao Paulo.  
« Video Rencontre-CAYC » à Caracas.
- 1978 : « Pluribande », ICC, Anvers.
- 1981 : « Video-Peinture », Pinacothèque, Sao Paulo.
- 1983 : « Instructions », The Long Beach Museum of Art Video Studio, Long Beach, Californie.  
« Chibcha » (Fusain-Video), Electra, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

### OEUVRE ACTIVE

- 1976 : « Trois Minutes à Buenos Aires », Cayc, Buenos Aires.
- 1979 : Interrogations, Palazzo Grassi, Festival de Performance, Venise.  
« Funcion », Galerie Vanders, Madrid.
- 1981 : « Amazonia », Musée d'Art Moderne, Medellin, Colombie.
- 1982 : « Hammock song » Center for Interamerican Relations, New York.
- 1983 : « Dessin auditif dans le Noir », Revue Parlée, Centre Pompidou, Paris.  
« Off-Lights », Salle Polivalente, Galerie Civica, Ferrara, Italie.



« OFF-LIGHTS » : DESSIN AUDITIF DANS LE NOIR

Colombian artist  
lives in Paris

Since 1972, the proposals of J. Marin are situated in the boundaries of communication. « Incommunicable », « Money art service », « Spermographies », « Amazonia », « Interrogation marks », and

now « Off-Lights » (painting in the darkness) are more related to behavior, than to visual representation itself. There is always a note of humor in his works : paints, photos, video, or performances (obra-activa).

Jonier Marin, *Photo volée* (1983). Imagen cortesía del artista.



## **4. CONTEXTO: LA CREACIÓN DE UNA RED MÁS ALLÁ DE LO INSTITUCIONAL MEDIANTE LA APUESTA POR CIRCUITOS ALTERNATIVOS DE INTERCAMBIO, CREACIÓN Y COMUNICACIÓN ARTÍSTICA**



Tras haber interiorizado los presupuestos de las neovanguardias y estar perfectamente ubicado en un circuito diagramado entre Italia, Suiza y Francia, en 1974 Jonier Marín decidió ponerse en contacto con el contexto artístico brasileño con la firme intención de participar tanto en las redes de arte-correo como en la primera generación de videoartistas que tenían como epicentro creativo el MAC-USP, presidido a la sazón por Walter Zanini. La decisión de retomar estos vínculos se produjo en una coyuntura histórica muy particular para el arte brasileño y, por extensión, para el latinoamericano. En el curso de los años sesenta y setenta, en efecto, la vanguardia latinoamericana, como bien lo asegura Fernando Davies, movilizó múltiples estrategias artísticas, cuya potencia crítica constituyó una apuesta (no solo estética, sino también política) por redefinir las formas de entender el arte y sus relaciones con la sociedad. La refutación del valor

“arte” en su articulación institucional, el replanteamiento de los tradicionales lugares del artista y el público, y la exploración de nuevos circuitos de intervención, conformaron las marcas características de esta vanguardia. En un contexto fuertemente interpelado por el imperativo de la revolución, y en el que los diversos ámbitos de la vida fueron llamados a transformarse de manera radical, también el arte apostó a intervenir, con potentes y atrevidos desbordamientos de lo artístico más allá de sus cauces institucionales, en la transformación colectiva y social. Frente a la insuficiencia de las categorías tradicionales para constituir un aparato conceptual susceptible de abordar la complejidad de las nuevas obras, y en un contexto en el que la rapidez de los cambios —estéticos, sociales, políticos— obligaba a actuar sobre la marcha, Walter Zanini convocó a un sinnúmero de artistas cercanos al MAC-USP —entre ellos, Julio Plaza, Ángel de Aquino, Anna Bella Geiger, Regina Vater y Paulo Bruscky, y otros del Río de la Plata, como Clemente Padín, Edgardo Antonio Vigo, Luis Pazos, Juan Carlos Romero y Liliana Porter— para darle forma a un dispositivo de comunicación alternativo como el arte-correo, o arte postal, que permitiera el movimiento de productos artísticos y políticos, especialmente postales, estampillas, dibujos y pequeñas obras en papel, por fuera de la organización de eventos artísticos comerciales y de regímenes totalitarios.<sup>27</sup> Una iniciativa de este

---

<sup>27</sup> Implantadas las dictaduras en la Argentina, Chile y Brasil, la necesidad de denunciar la situación que el gobierno ocultaba a los medios de comunicación internacionales demandó la emergencia y la articulación de formas de comunicación alternativas. Desde sus particulares perspectivas, Walter Zanini en Brasil, Edgardo Antonio Vigo en Argentina, Guillermo Deisler en Chile y Clemente Padín en Uruguay, desarrollaron estrategias de arte-correo como una manera de oponerse a los embates de la represión y dar a conocer lo que sucedía en términos políticos. Fue así como los sobres, las estampillas y

tenor se fundó en el intercambio con otras redes similares que, surgidas de manera coincidente en diferentes puntos de América Latina y Europa en el curso de la década de los sesenta, fueron conformando una trama de comunicación e intercambio entre artistas y poetas que desafió los peajes institucionales del arte y la censura política. Así, gracias a interacciones epistolares bilaterales y de carácter privado, diversos artistas que nunca habían tenido una relación personal generaron experiencias de relaciones menos asimétricas y más horizontales, eliminando la figura del comprador tradicional de arte, el galerista y el crítico. Además, disolvieron las diferencias entre la figura del espectador y la del artista: los espectadores eran artistas y, a la vez, los artistas activaban, por medio de los intercambios epistolares, la idea de obra de arte colectiva mediante la puesta en circulación de postales intervenidas sucesivamente por distintos creadores, a la manera de un cadáver exquisito. En este sentido, lo más importante del arte-correo no se hallaba en las obras en sí, sino en la estructura interactiva que podía desarrollar. De manera que, alejándose de los esquemas de exposiciones oficiales y comerciales, desconfiados de la función de la crítica, y como mínimo, indiferentes a las revistas dominantes de arte —o sea, hostiles a todo aquello que pudiera parecer indispensable en la carrera artística tradicional—, diversos artistas latinoamericanos pasaron a organizarse para enfrentar una situación completamente diferente, creando

---

los sellos enviados a una red de contactos del exterior se convirtieron, según Valeria Alcino, en una estrategia de resistencia política que se valía de íconos y frases que debían ser decodificados por los receptores de las cartas (Alcino, 2019: 88). Los poemas visuales como formatos, y los ideogramas e imágenes que los artistas latinoamericanos encriptaban en sus obras de arte-correo permitían evadir, en cierto modo, la censura que las dictaduras aplicaban a los envíos en los que la palabra daba una mayor claridad a los mensajes de denuncia.

sus propias asociaciones, sus propios intercambios y sus propias publicaciones experimentales de poesía visual: *Diagonal Cero y Hexágono 71* (Edgardo Antonio Vigo), *Ediciones Mimbre* (Guillermo Deisler), *La Pata de Palo* (Dámaso Ogaz), *Los Huevos del Plata y Ovum 10* (Clemente Padín).

Gracias a estas publicaciones, y a la decidida voluntad de Zanini de embarcarse en la paradójica decisión de apoyar desde la institucionalidad del museo prácticas antinstitucionales, Marín logró ampliar sus vínculos de relaciones artísticas y materializar, mediante varias estrategias que excedían el arte-correo, uno de sus intereses primigenios: la literatura. Una muestra de semejante interés es posible encontrarlo no solo en los artículos que publicó sobre poesía —principalmente sobre poesía africana y de Oriente Medio—, sino también en los poemarios que escribió —*La rosa en el corazón*, *Poema de todos los días* y *Sudor de cabras*—, ilustrados, algunos de ellos, con acuarelas. Sus filiaciones literarias con los postulados vanguardistas también cabría rastrearlas en el gusto que manifestó por la interdependencia entre las diferentes artes, por la voluntad de disolver las fronteras entre lo que es y no es arte a partir de la apropiación de objetos cotidianos y, principalmente, de escapar de las imposiciones del mercado mediante propuestas artísticas desplegadas en formatos discursivos específicos: el arte-correo, los afiches urbanos y los manifiestos. En torno a esta última propuesta, Marín redactó, desde 1973, una serie de textos híbridos que leyó en exposiciones, después de realizar alguna *performance*, o que simplemente distribuyó entre algunos de sus más cercanos amigos, entre los cuales se encontraban Severo Sarduy, Pierre Restany, Ben Vautier y Raymond Hains. Pese a reconocerse heredero de las vanguardias, difícilmente los textos que escribía respondían a las características que presentaban los manifiestos en movimientos como el dadaísmo, el futurismo o el surrealismo, etc. Tristan Tzara, Filippo Tommaso Marinetti o André Breton propusieron estos documentos como una declaración de principios que regulaba y enmarcaba la producción,

a la vez que la volvía relativamente accesible para los lectores, clarificando cómo la estética y la política se engarzan en un proyecto artístico de amplia envergadura. En cierto sentido, además de ser un lineamiento programático sobre lo que las vanguardias querían desarrollar, el manifiesto funcionó como portavoz ante el resto de la sociedad, y se constituyó en el único medio autorizado para transmitir la voluntad del colectivo a los ciudadanos. Varios puntos acercan y alejan a Marín del manifiesto vanguardista. Desde 1973, año en el que distribuyó el *Manifiesto incommunicable* en la Galerie Des Locataires, hasta el *Manifiesto del mutismo y Arte al descuido*, *Lo dolido* o *Carta a unos amigos*, escritos en el transcurso de la década de los ochenta, el artista adoptó, como lo hicieron a principios del siglo XX los movimientos de vanguardia, una posición con respecto a ciertos hechos e ideas relativas a la creación artística, pero este compromiso no implicó, necesariamente, la elaboración meticulosa de una teoría, de una poética —si fuera del caso— ni de un discurso que pudiera convertirse en una escritura militante con el objeto de ganar legitimidad y poder de convencimiento. Asumidos en su acepción tradicional como unos documentos o escritos por medio de los cuales se hacía pública una declaración de propósitos o doctrinas, los textos de Marín podrían calificarse de manifiestos, pero no lo fueron en el afán de ruptura, provocación y búsqueda de una nueva estética, que tan evidente es al leer los que escribieron los futuristas o los estridentistas, por citar algunos. ¿Bajo qué parámetros clasificarlos? ¿A qué presupuestos estéticos responden? ¿Cómo se posicionan en relación con el contexto artístico más inmediato en el que fueron escritos y, por tanto, con respecto al pasado? Por su naturaleza intersticial se sitúan en un camino cruzado entre el manifiesto programático, el género epistolar, la parodia de la reseña artística, el ensayo académico, la crónica de época e, incluso, la ficción. En virtud de esta condición, informan y, al mismo tiempo, actúan dicha información, razón por la que en muchos de ellos adoptó una voz directa, plagada de marcas propias del habla oral, con

un tono y lenguaje de naturaleza altamente afectiva, valorativa y censuradora, en muchos casos, de la tradición y de ciertos aspectos de la sociedad. A título ilustrativo, cabría citar el manifiesto leído como preámbulo de la *performance* *Ríos vivos*, llevada a cabo en el marco de la exposición “El Arte de la desobediencia” (2018) en el MamBo. Las primeras líneas, construidas mediante la anáfora —esto es, la repetición de una palabra al principio del párrafo—, y la cita de diferentes concepciones artísticas del pasado y del presente, introducen la definición que el artista articuló del arte como un fenómeno radicalmente pluralista e irreducible a una definición esencialista o basada en cualidades inmutables. Así, en lugar de inclinarse por una postura unívoca, en el texto presentó múltiples formas de pensar la creación artística, algunas de ellas en abierta contradicción con otras, o con cierto tono irónico respecto a ciertos dogmatismos académicos imperantes en la estética y la crítica de arte. Conviene citar en extenso el apartado aludido para comprender cabalmente lo expresado:

arte? Hacerse invitar  
 arte? Lo que va más allá de Duchamp  
 arte? Definición indefinida  
 arte? No Man’s Land  
 arte? En muchos casos no se trata de arte  
 arte? Artista, no prometas  
 arte? Inmiscúyete, no te dejes excluir!  
 arte? En cualquier lugar está bien  
 arte? Siempre es actual  
 arte? Que tu arte nos dejes lelos  
 arte? Incluye lo que la obra no dice  
 arte? Es en gran parte incomunicable  
 arte? No lo contiene el saber  
 arte? La historia del arte se ocupa a menudo de  
 aquello que dentro del arte no es arte  
 arte? Never call is duty

arte? Al descuido, por qué no?  
 arte? “Interesante”  
 arte? No puede ser minimal en todo caso  
 arte? Que no se note que es arte  
 arte? Tu opinión no cuenta  
 arte? Dicen que el estilo es todo  
 arte? El artista es útil, el arte es inútil  
 arte? Mala obra, posible; mal artista, imposible  
 arte? Incluye el not art y el no-no art  
 arte? Acto convencional del espíritu  
 arte? Oscar Wilde sin duda dijo algo genial al  
 respecto  
 arte? No lo puede hacer otro  
 arte? Nadie lo esperaba  
 arte? El no hacer como opción plausible  
 arte? No es lo que piensas de él  
 arte? Que lo obvio sorprenda  
 arte? Hacer pensar en otra cosa  
 arte? No deja de interrogar  
 arte? Repita la pregunta?  
 arte? Deja aquí tu respuesta  
 arte? “El lado espiritual de los negocios” (Ad  
 Reinhardt)  
 arte? “Cosa Mentale” (Da Vinci)  
 arte? “Un accidente controlado” (China)  
 arte? “Un cuadro más que una cosa” (Merleau  
 Ponty)  
 arte? “Lo que hace que la vida sea más  
 interesante que el arte” (Robert Filliou)  
 arte? Nos descarga de los prejuicios de la realidad  
 (Bergson)  
 arte? No siempre es lo que representa  
 (Heidegger?)  
 arte? A veces es, a veces no es (Nelson Goodman)



En los párrafos siguientes relató anécdotas con Pablo Neruda en el Festival de Teatro de Manizales en 1967, aludió a experiencias trágicas acontecidas en su entorno social inmediato, realizó una particular simbiosis entre algunas ideas surrealistas de *Pez soluble*, de Bretón, con las de Michaud, en *El arte en estado gaseoso* y acudió a pensadores cercanos a sus afectos —Merleau-Ponty, Malraux, Castoriadis, Bourriaud o Goodman— para reflexionar sobre la necesidad de interrogar permanentemente a la historia del arte. Siguiendo este último postulado, realizó un balance de época tras la renuncia del arte a la estética y un ajuste de cuentas histórico —o una disculpa tardía— con algunas personalidades artísticas del arte colombiano que fueron objeto de comentarios tendenciosos por el artista en artículos o entrevistas publicados a mediados de los setenta.<sup>28</sup> Pese a ser escrito tardíamente en un momento en que el manifiesto no representaba ninguna novedad programática y artística, en la decidida voluntad mostrada por Marín de seguirlo haciendo subyace un aspecto que se presenta como una constante a lo largo de su producción: el interés en la materialización de ideas y propuestas por medio del recurso textual como estrategia representativa. Desde las tempranas obras de teatro experimental que escribió cuando era estudiante en la Universidad Nacional, el mapa con instrucciones en la serie fotográfica *Duomo works* (1972), *El manifiesto incommunicable* (1973), *SENS* (1973), *PLN, PLN, C* (1976), *A imaginação* (1976) y *¡Oh gloria inmarcesible!* (1992), con el uso artístico de las palabras, de sus articulaciones, de sus sentidos y soportes, Marín materializó no solo una de las promesas nunca cumplidas de la literatura —la de un mundo autónomo visual y objetual donde las palabras fueran el agente primario—, sino también una variedad de obras que difícilmente responderían a una sola estrategia de formalización. La elaboración de propuestas en forma de textos

---

<sup>28</sup> Sobre Marta Traba se refirió en un tono abiertamente irónico como una articulista, y para Bernardo Salcedo usó el término *bonitismo*.

escritos o impresos no representó, en absoluto, un cambio de actividad del arte a la literatura, sino un “desplazamiento del lenguaje”<sup>29</sup> que apuntó a la explotación de las dimensiones contextuales

---

<sup>29</sup> El concepto *desplazamientos del lenguaje* lo acuñó Mari Carmen Ramírez en el texto *Tactics for thriving on adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980*, publicado en el catálogo de la exposición “Global conceptualism: Points of origin, 1950s-1980s”, exhibida en el Queens Museum of Art (1999). Bajo este concepto, la curadora puertorriqueña englobó toda una variedad de propuestas vinculadas al conceptualismo latinoamericano que, desde finales de los sesenta, dieron un giro hacia el uso del lenguaje como una estrategia fundamental, no solo de creación, sino también de crítica política. En esta línea incluyó a Víctor Grippo, Alberto Greco, Roberto Jacoby, Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Walter Barrio, Antonio Caro, etc. Siguiendo la lectura de Mari Carmen Ramírez, Gina McDaniel Tarver, en *¿Por qué palabras? Hacia una teoría del arte conceptual en Colombia, 1970-1975* (2011), extrapoló el concepto de *desplazamientos del lenguaje* para abarcar las prácticas de algunos artistas conceptuales colombianos que, desde diferentes perspectivas, materializaron ideas y propuestas a través del recurso textual como estrategia representativa: Bernardo Salcedo, Antonio Caro, Adolfo Bernal y Jonier Marín. Sin embargo, el problema de la lectura de McDaniel Tarver es que, aunque reconoce la importancia que tuvo el lenguaje en la obra de Marín, peca en exceso de generalidad. Primero, la lectura que hace de las obras de Salcedo y Caro la aplica indistintamente también a Marín al afirmar que uno de sus propósitos al acudir al lenguaje era criticar el sistema político colombiano en toda su dimensión: desde el gobierno hasta la educación. Segundo, asegura que en estos artistas —subsumiendo también a Marín en esta pluralidad—, la teoría no revestía mayor importancia, pese a que muchos de ellos le conferían una importancia capital al lenguaje. Nada más alejado de la realidad que estas dos generalizaciones. Como muchos artistas de esta generación, Marín tuvo un propósito político en sus obras que no respondía a criticar el sistema político colombiano, sino la

y referenciales de las palabras, el uso de figuras metafóricas y la incorporación de la ironía al invertir, de forma lírica y poética, el sentido subyacente a ciertas expresiones, oraciones o conceptos. Antes que contraponer lo visual a lo textual, Marín estableció una relación dialéctica entre ambas a partir de un presupuesto de acción fundamental: que lo artístico se entendía mejor si se usaban metáforas lingüísticas y comunicativas. Siguiendo este presupuesto, inscribió su producción en zonas de intervención diversas y superpuestas: intervino con afiches los módulos para publicidad y muros de algunas calles; diseñó modalidades de circulación y creación artística a partir del arte-correo; inventó un *alter ego* de origen inglés llamado John Braxton para escribir crítica de arte sobre la obra de Raymond Hains en revistas o catálogos de exposiciones, y, por último, escribió manifiestos que leía como preámbulo a *performances* o publicaba en la prensa. Así, acudiendo al lenguaje, Marín desarrolló un conjunto de obras de coordenadas imprecisas, cuya potencia disruptiva trascendió el ámbito estrecho acotado para el arte a nivel institucional, para abrirse a otras formas de creación, legitimación y circulación.

---

política en general y, sobre todo, el sistema artístico. Y, por último, desde muy temprano en su carrera Marín se mostró profundamente interesado, tanto en formarse teóricamente como en darles una base teórica a sus trabajos, hecho que puede constatarse en las reflexiones que escribió sobre videoarte o arte conceptual.

122

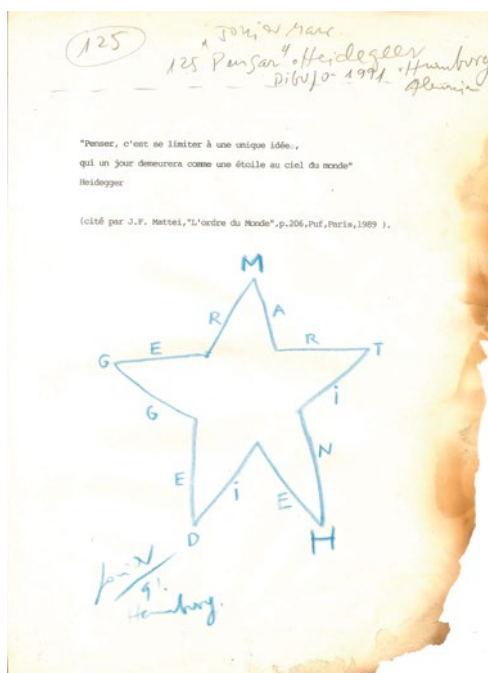
sewta  
↓

|   |   |   |   |
|---|---|---|---|
| T | H | E | T |
| W | E | N | T |
| Y | B | L | U |
| E | L | E | T |
| T | E | R | S |

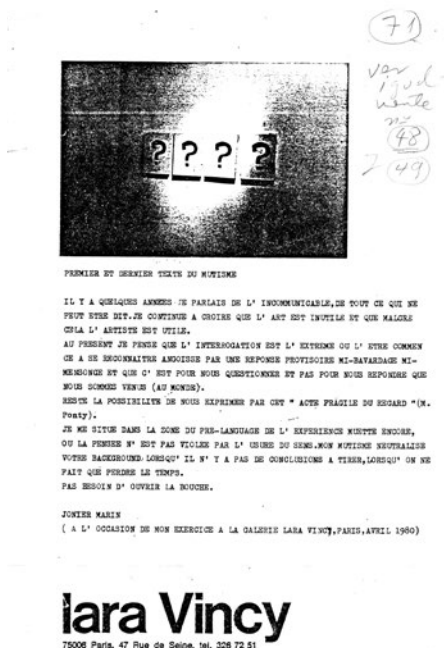
122-ye twenty blue letters  
V On in Marin. Copacabana  
Rio. 1970.

Jonier Marín, *The twenty blue letters* (1970). Imagen cortesía del artista.

Jonier Marín,  
*Pensar o Heidegger*  
(1991). Imagen  
cortesía del artista.



Jonier Marín,  
*Manifiesto al  
mutismo* (1980).  
Imagen cortesía del  
artista.



151

ARTE al DESCUIDO ( par megarde)  
MANIFIESTO BREVE

por Jonier Marin.

Mis siglos fueron el veinte y el ventiuono.

Antes de que me arrepienta, escribo este manifiesto .Es continuacion del manifiesto incommunicable ( Galerie des Locataires ,Paris 1973, et chez Ben , Nice 1976 ) , y el manifiesto del mutismo que lance en Paris en 1980. El Incommunicable no se ve y esta ahi ,como los neutrinos que atraviesan el espacio y el planeta de lado a lado.Es un arte que practican con exito los extraterrestres.

De las convulsiones de Italia antes del 50, me queda la idea de que el arte es tierra de nadie, el verde campo de la primavera! El Mutismo , o a lo maximo , el signo de interrogacion como resultado de esa accion llamada de arte , es decir lo que el artista hace , y de esa inaccion tambien llamada de arte, es decir, lo que el artista no hace.

Què viene despues del cuadrado negro de Malevitch y despues del botellero de Duchamp ?, la estructura invisible incommunicable interior que sostiene toda obra, el signo de interrogacion, el interrogante de toda una vida.

Proclamo un arte no intencional, un arte al descuido, indefendable, un arte como las nubes reinventandose sin cesar, sin ninguna intencion creativa . Todo esto es ,en lo que queda de siglo, el resultado de la evanescencia del ego en una conciencia enciclopedia colectiva, resultado de la connectica total del presente que, mas que terricolas , nos hace habitantes de la galaxia.

Ando disfrazado de hombre feliz .El arte se ha vuelto un acto insipido, simplemente transaccional de quienes lo hacen, de quienes lo gerencian. Ando disfrazado de hombre feliz , gritando liberen el arte, " legalize art!",es decir que no siga siendo una accion banal y contractual en la que a una foto sigue un texto y a un texto un cheque y asi hasta el infinito . Retomando mi manifiesto del mutismo ,digo callense! , "legalize art! ".Y a quienes con sonrisa ironica leyeren estas lineas, les recuerdo que todos, en alguna parte, tenemos una pata de palo.

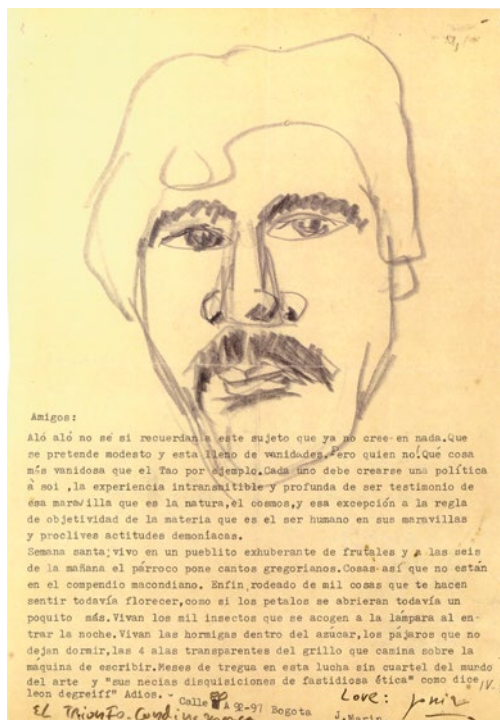
JONIER MARIN , Paris 2007.

(y deberia todavia anotar que todos los proyectos desde el " ? " de 1979 no son mas que sirenas, tendencias formalistas, tentaciones como los geometricos ,dibujos, retratos ilustraciones, etc...y otras pinturas .solo prevalecen los performances en proyecto y las difetrentes propuestas teniendo como tema el " ? " ver dossier de proyectos no realizados al respecto)) ((de modo que el contacto faria para el periodo 1980 8es bien recibido,,pero a parte de ello, no tendria que proponer otra cosa que " ? " que se desarrolla en varios aspectos en relacion al arte el cotidiano vivir y a su manifestacion en tela instalacion y performance que habra que integrar en un desarrollo en torno al texto fundador " la ? permanente " de 1980. y manifiesto del mutismo... esto revisto en 2013,con referencia al contactop hains, al cayc, obra en col? y otras participaciones segun documentacion y archivo entre 1979 y la fecha Jonier marin nov 2012 Paris))

John Braxton

Entrevista a Jonier Marin  
participante en la exposicion

Jonier Marin, *Manifiesto breve: Arte al descuido* (2007). Imagen cortesía del artista.

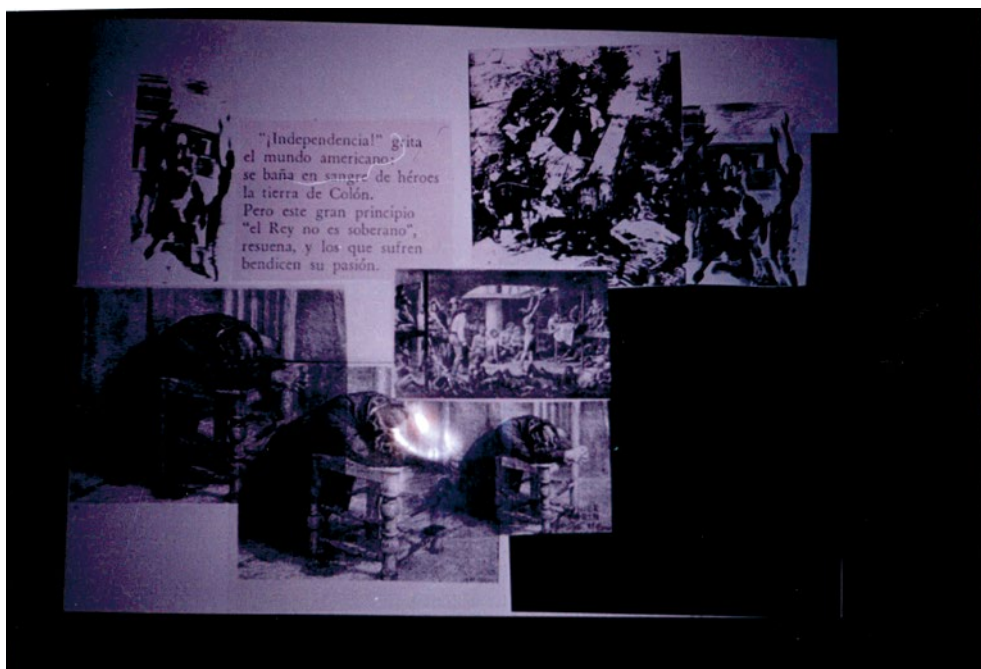
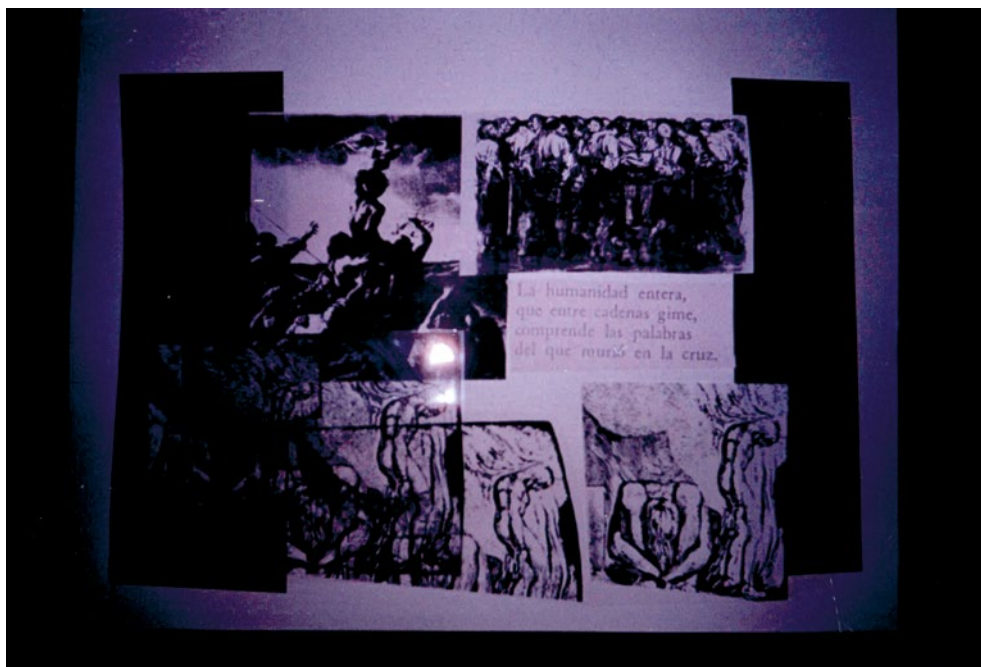


Dibujo y carta escrita por Jonier Marín en 1981. Imagen cortesía del artista.



Jonier Marín, *¡Oh gloria inmarcesible!* (1992). Imagen cortesía del artista.





Jonier Marín, *¡Oh gloria inmarcesible!* (1992). Imágenes cortesía del artista.



<sup>30</sup> En una entrevista concedida en el 2019, Jonier Marín aseguró que cuando llegó a Francia, a principios de los setenta, fueron determinantes en la búsqueda de nuevas modalidades de circulación artística dos movimientos: por un lado, las intenciones del Grupo de Investigación en Arte Visual (GRAV), que reunía a Horacio García Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein y Jean-Pierre Yvaral. A finales de los sesenta, el GRAV salía a la calle, interrogaba a los transeúntes, les pedía que manipularan, desarmaran y volvieran a armar diversos objetos con la finalidad de sacarlos de sus inhibiciones e invitarlos a desmitificar las instituciones museísticas. Por otro lado, el grupo BMPT (sigla formada por las iniciales de los apellidos de Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier y Niele Toroni), que reivindicaba el anonimato de la obra, el rechazo del tema y de la figura, y la repetición de los motivos. Por ejemplo, franjas verticales, rojas y blancas, en el caso de Buren, y horizontales, alternadamente grises y blancas, en Parmentier; un círculo sobre fondo blanco, en Mosset, y huellas de pinceladas azules sobre fondo blanco, en Toroni. No trataban de seducir al público ni de practicar el ilusionismo o jugar con la sensibilidad, sino de incitar al espectador a que reflexionara sobre las relaciones anteriores y actuales del arte con la realidad. En su intención de transgredir las fronteras del arte y los parámetros de legitimación institucional, Marín adoptó algunos de los procedimientos puestos en práctica por ambos grupos.

antitucionalismo radical—, aparece como telón de fondo de diversas intervenciones discursivas y materiales que ponían en cuestión los modos de funcionamiento, las premisas y los roles de los museos, galerías y organizadores. La primera iniciativa de este tenor cristalizó en 1974, en un proyecto diseñado exclusivamente para lugares concretos, esto es, una propuesta que, ubicada fuera de esos espacios, perdía toda pertinencia, porque su reflexión nacía a partir del contexto y, por tanto, de los aspectos físicos, simbólicos, históricos, políticos, económicos, sociales e institucionales que la definían. Sin embargo, en lugar de salirse del radio de las instituciones artísticas, como podría sugerir una propuesta con estas características, Marín se inclinó en este caso por una relación ambigua con ellas: no siempre asumió posiciones contrarias a la utilización de las instituciones, pero en algunos casos aprovechó la potencialidad de la intervención en otros espacios (plazas o calles) como medio de búsqueda de nuevos contactos con el público, fuera de los circuitos más o menos cerrados y estables. Para decirlo de otra forma, estableció con las instituciones una relación pendular: si en un momento se opuso a las exposiciones y galerías que, según sus palabras, “representan la vanguardia profesional”, apuntando a otro tipo de espacios, se lo vio luego participando nuevamente en exposiciones preparadas por organizaciones reconocidas. Esta relación inestable con las instituciones no significó un abandono de la crítica y la reflexión acerca de las características elitistas y comerciales de esos circuitos; por el contrario, en muchos casos Marín aprovechó esas circunstancias para mostrar trabajos no convencionales que suponían una convocatoria a la participación del público o que requerían una actitud reflexiva y atenta por parte del mismo, o bien que en el interior de la exposición cuestionaban el propio sistema de selección y premios de obras y artistas. Así, más que considerar la alternativa de optar por la calle o el museo, apostó por ocupar, de manera simultánea, la calle y el museo, espacios que concebía como territorios de

disputa (estética, política, simbólica), cuyo orden disciplinario debía ser problematizado. En este sentido, la calle fue interpretada menos como un afuera absoluto de la institución que como un espacio controlado y administrado que había que intervenir. En consonancia con esta postura, propuso un modo de actuación artística coincidente con el arte de acción de la década de los setenta: apropiarse de los decorados de la vida cotidiana (las calles), modificar su lenguaje y recargarlo mediante la intervención inesperada. Por encima del trabajo de creación prístina frente a la tela blanca, optó por la metagrafía callejera y la intervención sobre la realidad entendida como texto. Bajo estas premisas intervino en 1974 los módulos de la publicidad callejera de algunas ciudades con carteles tipográficos con una sola palabra en letras mayúsculas invertidas: *INCOMUNICABLE*. Una vez consumada la intervención, Marín realizaba fotografías desde diferentes posiciones registrando la interrelación de los carteles con la publicidad callejera y, por supuesto, con los transeúntes que desprevénidamente caminaban. Los carteles no ofrecían una visión limitada —como la ofrecería, por ejemplo, una pintura—, sino un campo de visión extremadamente amplio que excedía al simple cartel fijado en una vía de tránsito, razón por la cual no se podrían contemplar desligados del contexto social, político y cultural más inmediato. Es decir, por el modo en que estaban dispuestos los caracteres sobre la superficie escrita, la naturaleza de esa superficie, el tamaño de las letras, su color, el color del fondo, el contexto en el que se presentaban, y un larguísimo etcétera de factores alingüísticos, determinaron, no ya la interpretación de lo escrito, sino, en esencia, qué estaba escrito. Asimismo, la puesta en común que ofrecía el espacio urbano servía de nexo convergente entre la alta cultura, que en el contexto aquí expuesto sería la representada por la institución artística, y la llamada *baja cultura*, que correspondería tanto a la calle como al soporte usado para materializar la obra: un afiche.



Registro fotográfico de *Incomunicable* en 1974. Imagen cortesía del artista.



Registro fotográfico de *Incomunicable* en 1974. Imágenes cortesía del artista.





Sin embargo, lo relevante en esta propuesta, más allá de las relaciones que diagramó entre el afuera y el adentro de la institución, residió en la manera de imbricar lo textual y lo visual. Teniendo esto presente, conviene preguntarse lo siguiente: ¿el recurso al lenguaje en esta propuesta mantenía relaciones intencionales y referenciales con el espacio urbano, o respondía a un acercamiento estrictamente tautológico? En los afiches, ¿el lenguaje tenía más que ver con una función poético-literaria, o con una estrictamente referencial? Al conferirle importancia a la palabra, ¿pretendía la creación de un orden visual mediante un orden verbal, y viceversa? ¿Por qué usar imagen fotográfica y texto de forma simultánea? El maridaje entre ambos no es sencillo de establecer, porque las palabras dicen una cosa, y la fotografía puede mostrar otras muy diferentes. Entonces, ¿se combinaban, se complementaban o se oponían? Por otro lado, ¿la conjunción del texto y la imagen fue simultánea? Y si no, ¿primero fue la imagen y después el texto? ¿La imagen y el texto los concibió como dos “lenguajes” contrastantes? Jonier Marín no ofrece una razón, sino múltiples razones —algunas de ellas muy claras, y otras, veladas o ambiguas— que sustentan la creación de *Incomunicable* y, en consecuencia, el recurso al lenguaje como el medio principal. Si en algunas declaraciones afirmó irónicamente que fueron las malas lecturas de filosofía analítica, o la intención de demostrar que el artista es útil y el arte inútil, en otras, por el contrario, aseguró que su propósito primordial estuvo cifrado en cuestionar la noción de *genio artístico* que separa la obra de la vida cotidiana del espectador, para situarla en un espacio clausurado y aséptico (museo o galería). Al respecto, es preciso citar en extenso dos entrevistas concedidas en momentos diferentes al periódico *El Tiempo* y a la Galería Henrique Faria, en 1976 y 2011, respectivamente. En la primera declaraba sobre la finalidad de la obra:

El arte se hace mito tan pronto es aceptado, tan pronto es reconocido como tal por el sistema artista-crítica-público, y es contra esto que me propongo luchar

al trabajar con elementos negativos en la elaboración de mis incommunicables, cuyo fin primordial es no enfrentar al espectador ante un mito más de la clase dominante, el cual se le impone como arte (...) El fin de *Incommunicable* es hacer que el espectador, por medio de una carencia de arte, reflexione sobre el arte y el artista; sobre el hecho de que el artista, antes que el arte, es un elemento necesario, útil y que la inutilidad del arte no es un secreto para nadie, porque precisamente pertenece al orden de lo metafísico. (Helena, 1976, p. 21)

Y a propósito de una exposición sobre su obra en Nueva York en 2011, Marín aseveró lo siguiente cuando se lo interrogó sobre las circunstancias que lo condujeron a esta obra:

Siguiendo malas lecturas seguramente, y sabiendo que tras la chispa de Prometeo está el fuego incendiario del arte, lo indecible, lo intransitable por los sentidos, lo incommunicable. Era enorme, algo que yace en cada obra silenciado; algo que trasciende el concepto, en regiones que solo la sensibilidad artística puede investir. Todo esto, pienso ahora, puso bases para mi trabajo mucho más adelante, sobre el signo de interrogación. No sé dónde, y estando ya en la pendiente del arte de saldo negativo, pero de todos modos, como desde una materia negra positivamente, dejando de lado tanto a Panofsky, más bien revoloteando por los lados de Nietzsche, de Wittgenstein, y sobre todo hojeando a Goodman, me vino la intuición de que la obra donde la dejó Malevich no es lo que cuenta. ¿Y qué es lo que cuenta? La acción del artista en su entorno, tal vez, pero sin lo bello, lo no bello, sin sublime, sin natura, etc.



(tendencia por ahí titilando desde Rhoumor, y más actual con Adorno, Danto y demás). (Jonier Marín, comunicación personal)

Si se dejan de lado algunas ideas consignadas en ambas entrevistas, que arrojan más confusión que claridad, y se entra en una valoración, tanto desde una perspectiva particular (desde el interior de la poética de Marín) como desde una general (desde la historia del arte contemporáneo), *Incomunicable* respondería, esencialmente, a cinco propósitos fundamentales que el artista formuló en entrevistas dispersas: 1) transmitir mensajes sobre la necesidad de crear un nuevo tipo de arte denominado “incomunicable”, esto es, un arte que mediante el lenguaje revise las paradojas que suscita la noción de lo comunicable dentro de lo artístico; 2) mostrar “algo creado”, mas no “algo creado por alguien”, quitándole —en lo posible, según Marín— todo rastro de autoría, para establecer que pudo haber sido hecho por cualquiera; 3) romper con la idea de la perdurabilidad de las obras de arte tradicionales, puesto que los carteles tipográficos de *Incomunicable* estaban concebidos desde la conciencia de lo efímero, sometidos a una temporalidad pactada —no son transportables ni comercializables—; 4) introducir el contexto como contenido y, a la vez, como límite de una obra que, por su posicionamiento en el espacio, reflexionara sobre el lugar, la gráfica y la arquitectura, formando en conjunto parte de un todo que se transformaba y se convertía en algo nuevo; 5) cuestionar el poder omnímodo de lo visual desde lo textual mediante la explotación de las dimensiones contextuales y referenciales del lenguaje.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Por lo que supone en términos históricos y artísticos, este último propósito es, sin duda alguna, de gran relevancia histórica. Por un lado, al usar las palabras en la creación de obras visuales, coincidió con la generación de artistas conceptuales colombianos que despuntó

Sin embargo, cabría señalar otro propósito al que Marín contribuyó con *Incommunicable*: la crítica, no al medio o el soporte en el que el arte se realiza, sino al sistema institucional que lo determina como práctica, tanto social como estéticamente. Se trataba de una crítica que surgió vinculada al medio artístico inmediato en el que creó la obra —esto es, el arte conceptual francés— y, más importante aún, en sintonía con investigaciones que venía desarrollando desde su estancia en Brasil a principios de los setenta sobre la necesidad de indagar en los procesos de valoración, exhibición y difusión artística. De esta forma, influido por Daniel Buren, André Caderé y Raymond Hains,<sup>32</sup> cuyas propuestas trastocaron los roles asignados tradicionalmente a la obra de arte, y por las “malas lecturas” de Walter Benjamin, Theodor Adorno

---

a principios de los setenta: Bernardo Salcedo, Antonio Caro, Jorge Posada, Álvaro Barrios, Gastón Bettelli y Adolfo Bernal. Junto a ellos, en efecto, Marín dio un giro hacia lo textual que asumió en un primer momento, bien como una crítica a la instrumentalización del lenguaje, bien como una forma de resaltar la posibilidad imaginativa de las palabras o de análisis de los comportamientos, siendo secundario aquí el interés político que primaba en otras personalidades —Antonio Caro, por ejemplo—. Por otro lado, a nivel artístico implicaba una ampliación de lo que se consideraba “pictórico” en la época, por la forma en que fundió el uso abierto y exclusivo de la palabra con la imagen. Más aún, usó textos escritos teniendo en cuenta tanto su impacto visual como las imágenes que podrían producir mentalmente en el espectador. De hecho, dándose cuenta de que no había palabras sin imágenes, que eran inseparables, sus obras con palabras fueron obras de texto e imagen. Antes que negar lo visual como un aspecto importante del arte, lo asumió como una clave en la comunicación escrita.

<sup>32</sup> Artistas con los que coincidió en exposiciones en Des Locataires y Lara Vincy.

y Louis Althusser, quienes pusieron de manifiesto que la definición del arte en un momento determinado responde más a un complejo entramado de instituciones, intereses sociales y valores, que a propiedades intrínsecas a la creación artística, Marín, en *Incomunicable*, proclamó un desplazamiento de la atención crítica de las obras de arte individuales hacia sus marcos institucionales, y le apostó a convertir en objeto de arte la investigación sobre las relaciones entre el hecho artístico y los fenómenos socio-culturales que acompañan y determinan su producción y su recepción por parte del público. Así, al reducir la creación artística a unas variables compositivas básicas —tipo de letra, color y dimensiones del cartel—, registrar fotográficamente los carteles fijados en el espacio urbano y, posteriormente, exhibir institucionalmente, no solo la fotografía final, sino también el cartel, el artista estableció una relación oscilante fuera de la galería y dentro de la cultura de masas. O mejor expresado con otros términos, el uso del cartel, por un lado, desarticuló el tipo de reconocimiento implicado en la valoración tradicional de una obra de arte, en un gesto que trazó, al mismo tiempo, una distancia respecto al *white cube* y de las reiteradas prerrogativas de gravedad y solemnidad que le eran solicitadas históricamente a cualquier creación artística. Por otro lado, la misma circulación del cartel en las paredes de la ciudad diagramó un desplazamiento que, si en un sentido operó como medio para publicitar la obra en la elección de un dispositivo barato de difusión popular, a la vez postuló la calle como espacio destacado de activación artística, y del arte como “situación” colectiva. De este modo, al deslizar la obra de arte fuera del cubo blanco, en cuanto “soporte” de la misma, a los muros de la ciudad, Marín articuló un tipo de intervención particular: sacar al arte de su intimidad privilegiada y de la exclusividad reservada de sus foros, para inscribirla en las calles, infiltrándola en la trama visual y sonora de la publicidad urbana, en el tejido de la ciudad y de la cultura de masas.



Afiche distribuido por Marín en Madrid en 1978. Imagen cortesía del artista.

Si bien ya venía desarrollando un interés por modalidades alternativas de comunicación artística —como lo demuestra la decisión de publicar algunas fotografías en el periódico *El Tiempo*, en 1973—, tras *Incomunicable*, Marín empezó a usar dispositivos textuales para la producción artística, mediante la elaboración de declaraciones o información documental que ofrecía a una “audiencia” muy amplia en reemplazo del objeto artístico y, por supuesto, como parte del proceso de “desmaterialización” que estaba llevando a cabo desde principios de los setenta. Sin embargo, conviene precisar que, incluso en los casos más extremos, no llevó a cabo una desmaterialización completa, pues los pequeños dibujos, las estampillas o diversas imágenes que realizó tras su vinculación con el arte-correo en 1974 revistieron una significación especial en cuanto objetos culturales. Aquí estriba, precisamente, la razón por la cual la desmaterialización se tradujo en una renuncia a la fisicalidad y a la infraestructura históricamente conocida, pero no a la materialidad en general, aunque esta se presentaría en formas

extremadamente sencillas y escuetas (estampillas, documentación extraída de libros o dibujos en formatos pequeños) que empezó a distribuir cuando se vinculó con las redes de arte-correo conformadas por artistas latinoamericanos y europeos. Más que un pionero del arte-correo, Marín fue un entusiasta promotor de esta modalidad estético-expresiva en Latinoamérica, a tal punto que, desde su participación en el “Festival de la postal creativa” (1974) —primera exposición documentada en la que participó—, su nombre apareció en la mayoría de convocatorias organizadas en muchos lugares del mundo, ocupando en cada una de ellas diferentes roles. Así, si en unas fungió en calidad de artista, sumándose a una cadena amplia de creadores que proponían bajo un tema particular la creación de una obra colectiva; en otras, por el contrario, desempeñó una tarea híbrida como organizador-curador-artista —a falta de una mejor definición—, recibiendo diversos materiales de artistas con los que dialogó en exposiciones específicas, tal y como sucedió en “Papel y lápiz” (1976) “Videopost” (1977) y “Colombia desde afuera” (1981).

Pese a que el arte-correo no representó ninguna escuela o conjunto de técnicas reguladas ortodoxamente, supuso una serie de presupuestos tácitos que organizaron tanto las convocatorias como las exposiciones. Aunque no estuvieran preconcebidas las dimensiones ni los materiales que servían de base para llevar a cabo una obra, con el tiempo terminó imponiéndose el tamaño rectangular de la tarjeta postal estándar, situación que explica por qué los soportes más frecuentados fueron el papel, las cartulinas y cartones de todo tipo, las telas, plásticos y texturas planas similares. Asimismo, a nivel temático las obras podían abrirse en direcciones diversas, pero gran parte de las producciones generadas en el curso de la década de los setenta se organizaron en torno a temas políticos ligados, casi por regla general, al asunto de las dictaduras políticas latinoamericanas, las desapariciones forzadas y el anticolonialismo. Sin pretensiones de polemizar deliberadamente con estos presupuestos, Marín los transgredió a su manera.



1. Antonio Vico **Argentina**. 2. Romano Polj **Italia**. 3. Micaela Versari **Italia**. 4. Tommy Mew **U.S.A.** 5. Robin Crozier **Inglaterra**. 6. Michael Scott **Inglaterra**. 7. Guy Schraenen **Bélgica**. 8. Niels Lomholt **Dinamarca**. 9. Pawel Petasz **Polo-**  
**nia**. 10. Pedro Friedberg **México**. 11. Aaron Floréz **México**. 12. Juan Pagan **España**. 13. Guillermo Deister **Bulgaria**. 14. Horst Hahn **Alemania Occidental**.  
15. Klaus Groh **Alemania Occidental**. 16. Timo R. Maier **Finlandia**. 17. Lika  
Junkari **Finlandia**. 18. Vanna Galati **Suecia**. 19. Rod Sumner **Reino Unido**. 20. John  
Wheeler **Canadá**. 21. Carlos Ginzburg **Francia**. 22. Richard Hambleton  
**Canadá**. 23. Karl Kummis **Canadá**. 24. Galantat Gyorik **Hungría**. 25. Gabor  
Toth **Hungría**. 26. Paulo Bruscky **Brasil**. 27. Leonhard Frank **Duch Brasil**.  
31. Rolf Staek **Alemania Oriental**. 32. Pavel Buckler **Checoslovaquia**. 33. Jitka  
Janatkova **Checoslovaquia**. 34. Jean Marc Rastorfer **Suiza**. 35. Johan Van  
Gelewe **Bélgica**. 36. Bollint Szombaty **Bélgica**.

**COLOMBIA DESDE AFUERA.**  
**COLOMBIA FROM THE OUTSIDE.**  
**Dirección: Jonier Marín.**  
**Coordinación: C.D.O. Parma, Italia.**  
**Museo de Arte Moderno de Medellín**  
**5 a 25 de Agosto de 1981.**

Espacio para estampilla

He solicitado a 36 artistas de 22 países  
inspirarse en el tema Colombia. Resulta-  
do: Café, violencia, orquídeas, desnutri-  
ción, Río Magdalena, marihuana, etc.  
Valga este como un ejercicio de Arte Pos-  
tal y amistad. Ojalá todos estos amigos  
puedan un día conocer más de cerca este  
país. Jonier Marín.

I asked all these artists to work on Colomb-  
bia. Result: Coffee, violence, orchids, star-  
vation, Magdalena River, marihuana, etc.  
Let's say this is a valid exercise of Mail  
Art and friendship. Perhaps one day all  
these friends will know nearer this country.  
Jonier Marín.

Publicidad de “Colombia desde afuera” (1981), exposición de arte-  
correo realizada por Jonier Marín en el Museo de Arte Moderno de  
Medellín. Imágenes cortesía del artista.

En sus principales propuestas dejó de lado los formatos exclusivamente relacionados con el papel, con el fin de poner a dialogar el arte-correo con otras disciplinas —el video y la fotografía— y con otros temas que excedían lo político. Curiosamente, esta posición heterodoxa en contra de los postulados más conservadores del *mail art*, posicionó su nombre y le granjeó el apoyo de Clemente Padín y Walter Zanini, quienes lo sumaron a numerosas convocatorias repartidas entre Brasil, Uruguay, Argentina, Chile y Europa.

## **EL ARTE-CORREO: UNA POÉTICA SITUADA A MEDIO CAMINO ENTRE EL VIDEO, LA FOTOGRAFÍA Y EL DIBUJO**

La pulsión conceptual que animó a Jonier Marín a rebasar los estrechos límites bidimensionales del lienzo y de la práctica pictórica tradicional para ensayar nuevas formas de experimentación lo condujeron por un camino transitado por muchos artistas que compartían estas intenciones a finales de los sesenta y setenta: experimentar con la fotografía y el video. Si el interés por el medio fotográfico sobrevino en 1972, mientras residía en Italia, como una necesidad de documentar ciertas acciones performativas sobre la base de su intencionalidad, e incluso para testimoniar su existencia en el tiempo y el espacio, la inclinación por el video surgió durante su residencia en Brasil entre 1969 y 1970, cuando se relacionó con una serie de artistas —entre los cuales estaban Regina Silveira, Carmela Gross, Andrea Tonacci, Donato Ferrari, Gabriel Borba, Marcelo Nitsche o Geraldo Anhaia Mello— que experimentaron con este medio en el momento en que el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo, dirigido por Walter Zanini, adquirió un equipo Portapack y lo puso a disposición de los artistas de la ciudad. Como bien lo han documentado algunos historiadores brasileños de arte (Arlindo Machado, Luiza Mader Paladino, Carolina



Amaral de Aguiar, Frederico Morais), ni Marín ni los demás artistas podrían clasificarse estrictamente como videoartistas en el sentido en que actualmente empleamos este término. Eran, en su mayoría, artistas preocupados en buscar nuevos soportes para la producción. Como es sabido, a mediados de la década de 1960, muchos intentaron romper los esquemas estéticos y de mercado de la pintura de caballete, buscando materiales más dinámicos para dar forma a sus ideas plásticas.<sup>33</sup> Entre los que se aventuraron fuera de los espacios tradicionales del arte, hubo quienes buscaron los materiales para crear experiencias estéticas innovadoras en las tecnologías generadoras de imágenes industriales, como es el caso de la fotografía, del cine y, sobre todo, del video. Aunque con esta generación aprendió las posibilidades estéticas y conceptuales del videoarte, Marín se diferenció de ella en la manera como asumió este medio. La mayoría de los trabajos realizados por la primera generación de creadores consistía básicamente en el registro del gesto performativo del artista, esto es, el enfrentamiento de la cámara con el cuerpo tomada en tiempo real en un único plano por una cámara fija. Marín, por el contrario, concibió el video como un medio por desestabilizar y procedió a hibridar múltiples formatos, lenguajes, soportes y procedimientos expresivos. Varios de sus trabajos, por ejemplo, se articularon en construcciones formales fundadas en asociaciones, ritmos y metáforas de una confesada afinidad con el video experimental. En otros, el video no se redujo únicamente a un compuesto de sonido e imagen: también poseía unas texturas y unas luminosidades que multiplicaban los sentidos y la sensorialidad. En sus trabajos monocal hacían gala de cierta formación cinematográfica, pero esta la puso al servicio de una búsqueda narrativa que trascendía las expectativas de la ficción, al disolverla en componentes literarios y documentales.

---

<sup>33</sup> Véase la nota 30.

Curiosamente, la materialización de propuestas específicas en torno al video no se produjo en ese momento, sino a partir del encuentro con Jorge Glusberg y los eventos que realizaba con el CAYC sobre el denominado *arte de sistemas* en Latinoamérica y Europa.<sup>34</sup> A principios de 1971, mientras residía en Zúrich, Marín se puso en contacto con Glusberg, después de referenciar su nombre a raíz de una polémica desatada con ocasión de la Bienal de São Paulo de 1969.<sup>35</sup> El nombre del argentino le atraía por

---

<sup>34</sup> Para poner en marcha su proyecto, Jorge Glusberg acuñó la categoría *arte de sistemas* para identificar prácticas asociadas al arte conceptual que se desarrollaban en ese momento en el ámbito internacional. Luego, el término se resignificó y se asoció exclusivamente al ámbito latinoamericano. Pese a este cambio, como bien lo sugieren María José Herrera y Mariana Marchesi, el arte de sistemas seguía concibiéndose como una práctica que se refería a procesos, más que a productos terminados del buen arte. Así, en esta primera etapa, el CAYC apuntó a un tipo de producción que, basándose en los modelos y el lenguaje de las ciencias, tuviera un carácter universal (Herrera y Marchesi, 2013, p. 22).

<sup>35</sup> A raíz del golpe militar de 1964, encabezado por Humberto de Alencar Castelo Branco, la Bienal de São Paulo fue objeto de censuras y controles, situación que condujo a que se desatara una serie de boicots encabezados por artistas, críticos de arte y académicos. Las protestas estallaron tras la censura de la exposición de artistas brasileños seleccionados para la VI Bienal de París, organizada por Pierre Restany. A nivel internacional, Restany organizó un boicot a la X Bienal de São Paulo de 1969, al que se sumaron delegaciones de países como Francia, Estados Unidos, Italia, Suecia, México, etc. En Brasil, Mario Pedrosa, entonces director de la Asociación Brasileña de Críticos de Arte, movilizó el boicot, al que se unieron varios artistas, como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Carlos Vergara y otros. Algunos artistas latinoamericanos vinculados al Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericano (MICLA) organizaron un

varias razones, entre ellas, por el apoyo decidido que mostraba a un arte interdisciplinario y experimental; la apuesta por trabajar con la “materialidad” de los medios masivos de comunicación, una materialidad particular que no producía obras en cuanto objetos, sino como procesos; la declarada intención de decretar “la muerte de la pintura” para reemplazarla por “luces y motores e información en lugar de pinceles” (Glusberg, 1969, p. 15); la voluntad de prescindir de las instituciones (museo, galería) para sacar partido de lo gestual, lo espontáneo y efímero; o la firme intención de promover un artista-antropólogo, portador de una conciencia expandida, que se proyectaba como agente

---

movimiento de resistencia contra el régimen represivo brasileño a través de un libro de artista titulado *Contrabienal o Bienal impresa*, diseñado por un colectivo formado por Luis Camnitzer, Luis Wells, Carla Stellweg, Liliana Porter y Teodoro Maus. El formato de la Contrabienal se enmarcó en la tendencia conceptualista de catálogos como exhibiciones —ejemplificada en casos como *Peintures*, de Yves Klein (1954), y las iniciativas de Seth Siegelaub y Lucy Lippard en los años precedentes—, e incluía no solo presentaciones de artistas de diversas tendencias y movimientos, desde la neofiguración al OP y el minimalismo, sino también varias páginas de testimonios verbales y fotográficos denunciando la tortura gubernamental y el asesinato en Brasil. Muchas figuras artísticas del Río de Plata y Chile tuvieron una participación muy activa en el boicot de censura a la Bienal de São Paulo y en el desarrollo de la Contrabienal, como Guillermo Deisler, Horacio Zabala, Juan Carlos Romero, Edgardo Antonio Vigo y Jorge Glusberg. Este último publicó en 1971 un texto con el título *Por qué resolví participar con “Art Systems” en la Bienal de San Pablo y ahora desisto*, en el que expuso sus razones para declinar la invitación a participar en el afamado evento artístico. Mientras estaba en Brasil, Jonier Marín siguió de cerca este debate y no dudó en tomar partido, a tal punto que decidió contactarse con las personalidades que rodeaban la Contrabienal, entre ellos Zabala y Glusberg.

|                                                                                     |                                                                                    |                                                                                                                                                                                            |         |              |      |    |       |  |
|-------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|--------------|------|----|-------|--|
|    |   |                                                                                                          |         |              |      |    |       |  |
|   |  |                                                                                                         |         |              |      |    |       |  |
|  | <p>INCOMMUNICABLE<br/>BOGOTÁ 1974</p>                                              | <table border="1"> <tbody> <tr> <td>artista</td> <td>Jonier Marín</td> </tr> <tr> <td>obra</td> <td>74</td> </tr> <tr> <td>fecha</td> <td></td> </tr> </tbody> </table> <p><b>cayc</b></p> | artista | Jonier Marín | obra | 74 | fecha |  |
| artista                                                                             | Jonier Marín                                                                       |                                                                                                                                                                                            |         |              |      |    |       |  |
| obra                                                                                | 74                                                                                 |                                                                                                                                                                                            |         |              |      |    |       |  |
| fecha                                                                               |                                                                                    |                                                                                                                                                                                            |         |              |      |    |       |  |

Publicidad de la exposición de Jonier Marín “Incomunicable”, realizada en el CAYC, en 1974. Imagen cortesía del artista.

de la realidad a la que señalaba, modificada y documentaba. Sin embargo, como sucedió cuando conoció a Walter Zanini, de Glusberg lo atrajo el hecho de que encarnaba perfectamente el cosmopolitismo cultural, que se hacía manifiesto en una férrea voluntad de apoyar, a pesar de las circunstancias políticas adversas, un arte de vocación internacional que, sin dejar de lado el contexto regional, no deviniera en una simple estampa de color folclórico. Desde principios de los setenta, en efecto, la disolución de las barreras geográficas se convirtió en una de las principales preocupaciones de Glusberg, y uno de los objetivos hacia donde dirigió sus mayores esfuerzos. Fue entonces cuando su proyecto internacionalista se perfiló con mayor claridad a partir de diversas estrategias institucionales y dispositivos de inserción en los circuitos extranjeros, como muestras de arte y encuentros de discusión sobre el arte latinoamericano. En eventos en Bélgica, Londres, Italia, EE. UU., México y Finlandia afianzó diversas redes de intercambio gracias a las cuales logró adaptarse a un circuito contemporáneo compuesto por nuevos espacios y centros artísticos, impulsados por renovadas políticas culturales de los años sesenta y setenta.

Así, tras unos intercambios epistolares con el afamado gestor cultural argentino, Marín recibió una invitación, en 1974, para presentar las fotografías de *Incomunicable* y algunos proyectos que venía realizando con video en dos eventos que tendrían lugar en Bélgica e Inglaterra. La vinculación al grupo de artistas que Glusberg exponía se produjo en un momento particularmente importante para el CAYC, debido al rápido proceso de internacionalización que vivía y, por tanto, a la decidida voluntad del argentino de apoyar el videoarte, una técnica que para Marín ofrecía grandes posibilidades visuales y conceptuales:

Además de las exposiciones en sí, se programaron una serie de actividades complementarias. Tanto en las sedes de Londres como en Amberes y en Bruselas, se

organizó una Semana Latinoamericana que buscaba proyectar el espíritu experimental del CAYC y del arte argentino y regional. Hubo presentaciones de danza, música, teatro y cine experimental, también se realizaron *performances*. Todas estas actividades se completaron con debates sobre el panorama de estas disciplinas en Latinoamérica (...) Durante el transcurso de las actividades de la muestra en Londres también se desarrolló una jornada que funcionó como el primer Encuentro Abierto de Video. Retomando el interés por las nuevas tecnologías y en paralelo con las muestras de Arte de Sistemas en Latinoamérica, el CAYC comenzó a organizar estos encuentros de video promocionando a artistas de la disciplina y afianzando relaciones con especialistas del circuito europeo. (Herrera y Marchesi, 2013, pp. 77-79)

En los encuentros realizados en el primer semestre de 1974 por el CAYC en Londres, París, Amberes y Bruselas, Marín debutó como videoartista con unas propuestas que representaron un verdadero ejercicio de experimentación. A raíz de las reticencias que mostraba desde muy temprano en su carrera por preservar la pureza de las imágenes, separando el arte en provincias diferentes —la historia de la pintura diferenciada con nitidez de la historia de la escultura, y estas, a su vez, en virtud de una mediación tecnológica inapelable, de la fotografía y el video—, Marín optó por hibridar el video e interrogar su naturaleza en la encrucijada de múltiples lenguajes y estrategias. En el Espace Pierre Cardin, en París, presentó *Incomunicable* (1974), un video de un discurso político apropiado de la radio con una serie de imágenes aleatorias, igualmente apropiadas, sin ninguna relación con el audio. Al igual que en los *collages*, en los que se confrontan y mezclan imágenes de estilos contrapuestos de diferentes procedencias, en este primer video Marín mostró una acelerada

sucesión de múltiples fragmentos de programas entremezclados con imágenes sintetizadas, en una especie de “*collage* activo” que incorporaba el movimiento y subvertía el orden y el sentido del discurso. Sumándose a las posturas críticas de Vostell y Paik, dos figuras que conocía bien desde la “Documenta 5”, en *Incomunicable* cuestionó los medios de comunicación masivos (radio y televisión), al utilizarlos como referente, materia prima por distorsionar y ejemplo negativo. El cuestionamiento no se agotó solo en la transgresión de los códigos y formatos, sino que se extendió al aparato televisivo, como puede constatare en *Extravideo* (1975), una video-escultura exhibida en el Third International Open Encounter on Video, encuentro realizado por el CAYC en Ferrara, en la que provocó una relación poco habitual con el mensaje televisivo. Sobre un televisor, Marín ubicó una materia con geranios y grabó unas raíces que exhibió en la pantalla, sugiriendo de alguna manera una prolongación entre lo natural y lo tecnológico. Mostrando una absoluta sencillez técnica y temática, en esta obra rompió con el tópico de la televisión al controvertir sus formas de representación, pero sobre todo al poner en evidencia la materialidad del “mueble” televisivo.

Después de estos dos eventos, Marín participó en varios encuentros del CAYC en Europa e, incluso, fue invitado en dos ocasiones por Jorge Glusberg a la sede principal de Buenos Aires, a exposiciones específicas o mesas de discusión sobre temas relacionados con el estatuto del video o sobre el uso de metodologías de trabajo artístico que, sin dejar de lado lo tecnológico, usaran un lápiz y un papel como instrumentos suficientes para elaborar una reflexión, un diagrama analítico o una enunciación acerca de las problemáticas contemporáneas. En la primera visita, en 1976, presentó tres *performances* con el título general de “Tres minutos en Buenos Aires” (1976), distribuidas en tres presentaciones diferentes que duraron exactamente tres minutos. Este evento supuso un punto de inflexión importante en su carrera, al introducir en esta algunos de los elementos que definirán su acercamiento al asunto amazónico —por ejemplo, una hamaca— y, particularmente, al



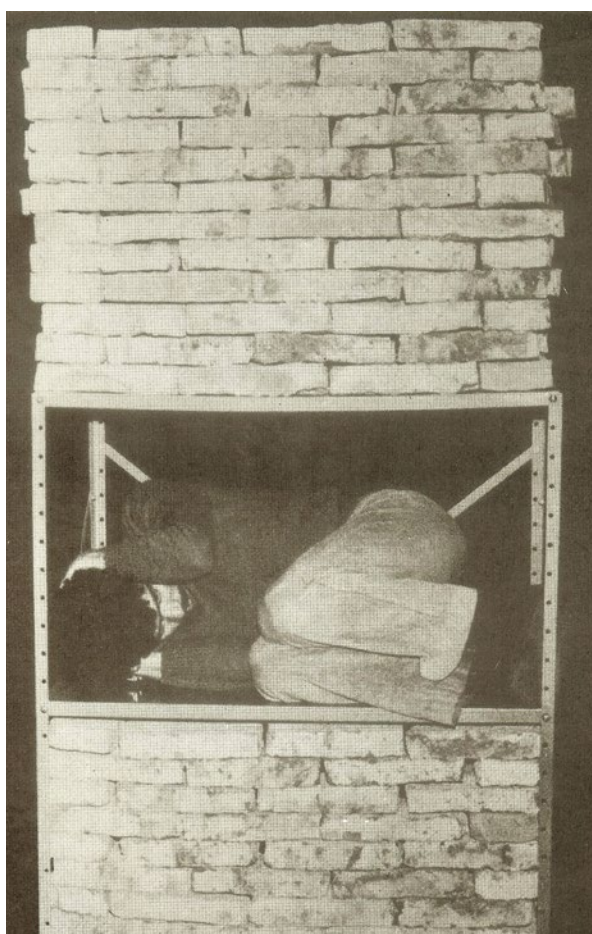
sellar su vinculación definitiva con el arte de la *performance*. En la segunda visita, de 1978, presentó tres obras que dan cuenta de la versatilidad que presentaba como artista: *Cosas de arte: Más vale 1 dólar firmado que 99 circulando* (1978), consistente en veinte ejemplares de un dólar firmados con pintura anticorrosiva y puestos en venta a cien dólares cada uno; *Tequendama* (1976), una diapositiva del Salto del Tequendama sobre tela colgante de dos por dos metros, y una réplica de *Extravideo* (1975).



Jonier Marín, *Cosas de arte: Más vale 1 dólar firmado que 99 circulando* (1978). Imagen cortesía del artista.

Gracias a su vinculación con el CAYC, el nombre de Marín se posicionó con una fuerza inusitada en Latinoamérica en eventos llevados a cabo en Chile, Uruguay y México. Incluso en Colombia, Bernardo Salcedo, Antonio Caro y Álvaro Barrios comentaron sus trabajos después de coincidir en algunos de los encuentros que Jorge Glusberg programó en Europa. Si bien su obra ya gozaba de cierto reconocimiento en Francia a principios de los setenta, después de 1974, como consecuencia de los eventos en Londres, París, Amberes y Bruselas, se instaló en la órbita de destacadas figuras, como Edgardo Antonio Vigo, Clemente Padín, Horacio Zabala, Guillermo Deisler, Liliana Porter, entre otros.

Entusiasmado por este ascenso meteórico, decidió contactarse en 1976 con Walter Zanini y Eduardo Serrano con el propósito de plantearles “Papel y lápiz”, una ambiciosa propuesta que se desarrollaría simultáneamente en el MAC-USP y el MamBo, que, con los simples medios de un lápiz y una hoja de papel, mostrara la permanencia de un arte espontáneo como el dibujo valiéndose de los mecanismos del arte-correo.

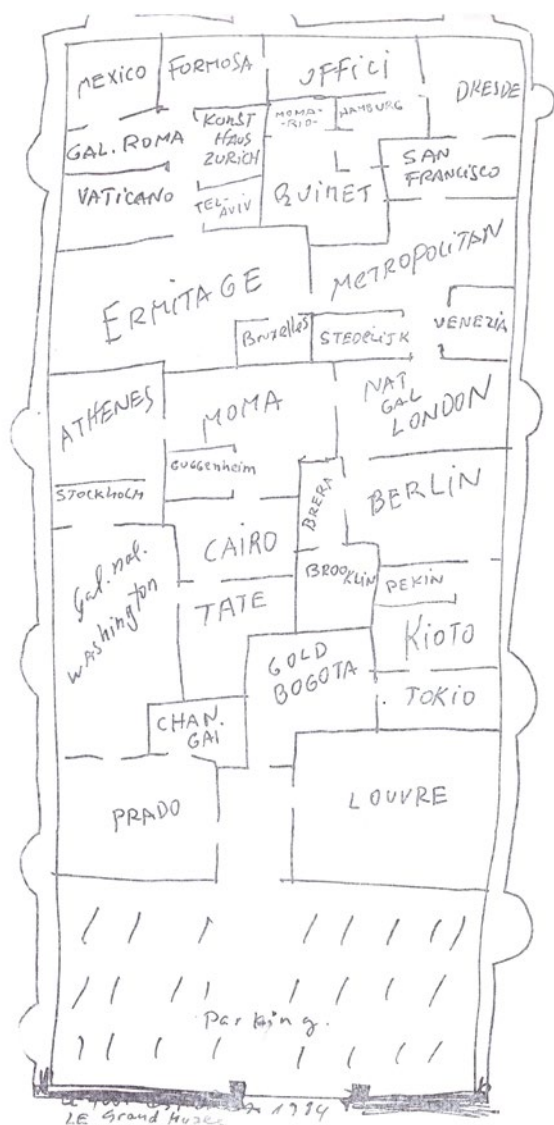


Registro de la *performance Actitud 1: “Habitar”*, que Jonier Marín realizó en el CAYC en 1976. Imagen cortesía del artista.

## TRANSGREDIR LA ORTODOXIA DEL ARTE-CORREO: “PAPEL Y LÁPIZ” Y “VIDEOPOST”

Debido a su formación en arquitectura, Marín manifestó desde muy temprano un vivo interés hacia el dibujo. Inicialmente, como es previsible, tomó forma en simbologías, notas, especificaciones y normativas arquitectónicas, pero con su incursión en el informalismo se manifestó, más que por líneas definidas, por acciones ejercidas enérgica y físicamente sobre el soporte. De ahí precisamente que el dibujo académico que buscaba los contornos y límites fijos y estables, que medía y confinaba la forma, la emplazaba, modelaba y fijaba con líneas uniformes, claras, rítmicas y fluidas, Marín lo hizo explotar en la insolencia de los trazos quebrados y, particularmente, desde un concepto amplio que englobó obras bidimensionales sobre papel, *collages*, fotocopias intervenidas, recortes y *frottages*. Así, sintonizando con varias tradiciones artísticas —sobre todo con el informalismo—, creó una propuesta visual articulada, aunque no de manera exclusiva, por el empleo de manchas y líneas con diferentes ritmos, pero sobre todo por la introducción de formas irregulares sin profundidad o tridimensionalidad. Desde que en 1970 publicó unos dibujos en el periódico *Correio da Manhã*, de Rio de Janeiro, hasta *Vertical USA dollar* (1973), *Espermografía* (1975), *Vivir como si un huracán nos amenazara* (1980) o *Le grand musée* (1984), acudió a esta técnica no solo con el propósito de ilustrar asuntos políticos, satíricos o metafísicos, sino también de transcribir ideas al soporte gráfico o expositivo. Es decir, cualquier actividad generativa de una imagen que Marín realizó, ya fuera figurativa, abstracta o conceptual, que se valiera de medios visuales para su discurso creativo, llevaba implícito en su recorrido interno el aura del dibujo. Este es precisamente el caso de “Papel y lápiz” (1976), una ambiciosa convocatoria auspiciada por el Museo de Arte Moderno de Bogotá y el MAC de São Paulo: citar por las redes

de arte-correo a cuarenta y cinco artistas de diversos lugares del mundo a participar en una propuesta que resaltara la naturaleza versátil e híbrida del dibujo.



Jonier Marin, *Le grand musée* (1984). Imagen cortesía del artista.



Jonier Marín, *Vivir como si un huracán nos amenazara* (1980).  
Imagen cortesía del artista.

En lugar de aproximarse a las galerías de arte o las instituciones legitimadoras para encontrar a los participantes, alentado por Pierre Restany y Walter Zanini, entabló contacto con una variedad de artistas excluidos de los circuitos más institucionales, originarios de contextos marginados por la economía y por la geopolítica de la época, como el sudamericano y el de los países del Este de Europa, o con reducida presencia en los contextos europeos y estadounidenses. Así, ejerciendo el rol de editor, director y artista, Marín redactó una serie de prescripciones formales que envió vía correo postal a los artistas contactados —entre los cuales estaban Juan Carlos Romero, Horacio Zabala, Clemente Padín, Hervé Fischer, Jean-Paul Albinet, Annette Messenger— referente a los materiales a que se usarían en la obra, dimensiones, fecha límite de envío

y dirección postal de entrega. En cierta medida, su actuación se extendió a través de gestos que trascendieron el instante de la producción de “Papel y lápiz” hacia los contornos del sistema artístico en sus diversas instancias de gestión, organización y construcción del evento, una actuación que se puso de manifiesto en el correo enviado a los participantes en el que rezaba lo siguiente sobre las formalidades que había que tener en consideración:

Dos medios mínimos de comunicación visual: Papel y lápiz. Intimidad. Dirección pura.

La exposición PAPEL Y LÁPIZ será realizada en principio en Bogotá hacia marzo de 1976. Un catálogo será editado.

#### CARACTERÍSTICAS

“-Obra realizada a lápiz negro sobre papel de carta (21 x 30)

-Adjuntar foto pasaporte del artista (posteriormente nos haremos cargo de ampliarla al mismo formato 21 x 30)

-Fecha límite: 31 enero de 1976

-Dirección: Papel y Lápiz (chez Snyers) 9 rue Voltaire, París 11e.”

Una vez entregadas las obras en la dirección concertada, Marín procedió a contactar a los directores del Museo de Arte Moderno de Bogotá y MAC de São Paulo a fin de realizar la exposición de manera simultánea en 1976. Tan pronto concretó la exposición con Walter Zanini y Eduardo Serrano, editó un “catálogo” en abril del mismo año que mostraba alternadamente las fotos y dibujos de los artistas participantes. Huelga decir que el catálogo distó mucho del formato convencional, esto es, aquellos conformados por textos acompañados de imágenes (ilustrativas del escrito o de la temática que se trate), redactados por el curador de la exposición o por alguna figura reconocida

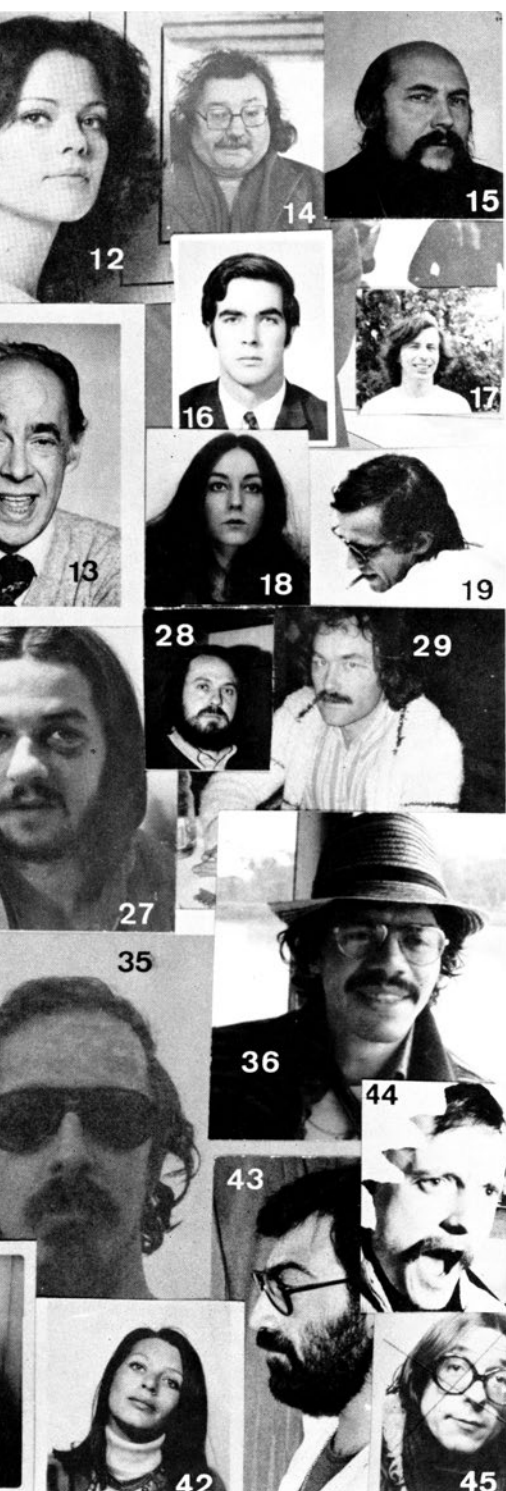
en el ámbito de la historia o la crítica de arte. Con la intención de superar las restricciones editoriales e imposiciones de los catálogos normalizados, tanto en su presentación material, la forma en que insertan las hojas, la tipografía y la calidad del papel, como en el tipo de contenido publicado, Marín se inclinó por una publicación en la que superpuso su papel de editor y artista al de ensamblador. No publicó ningún texto explicando las obras o resaltando la importancia de un medio como el dibujo en un momento en el que el video y la fotografía ganaban cada vez más terreno. Su labor se circunscribió a organizar los dibujos y las fotografías, incluidas las de su autoría, sin seguir una propuesta curatorial prefijada en torno a presuntas similitudes formales, temáticas abordadas —por ejemplo, los asuntos políticos— o nacionalidad de los artistas. El papel de Marín se redujo a ensamblar con total libertad un dibujo tras de otro, garantizando que el catálogo pudiera reeditarse en el futuro de múltiples maneras. Mediante el ensamblaje de obras de otros artistas, encontró en el placer de editar una prolongación esencial de su trabajo artístico. Es como si “Papel y lápiz” hubiera surgido directamente atada a su producción personal y, consecuentemente, como una extensión de su labor artística en otros ámbitos de acción: la curaduría, la gestión, la organización de las obras y la dirección.

La apuesta por un “catálogo” diferente —alejado de las ediciones de lujo y, por tanto, realizado con la menor economía de medios— respondió no solo a una decisión estética, sino coyuntural, en torno a cómo toda una generación de artistas se asumía frente a ese complejo formado por diferentes instituciones —los galeristas, los museos, los medios de comunicación especializados en asuntos artísticos, los coleccionistas, los críticos— que determinaban lo que era y no arte en un momento determinado. A mediados de la década de los setenta, cuando Marín decidió lanzar la convocatoria para “Papel y lápiz”, la independencia artística se parecía más a un ventrílocuo vestido con ropajes disimuladores, y menos a un vehículo artístico autogestionado, una



situación que explicaría, precisamente, las razones por las cuales numerosos artistas asumieron la responsabilidad de distribuir sus propias obras y las de sus colegas. Esas iniciativas, impulsadas y desarrolladas en un estado de relativa autonomía, cuajaron en una variedad de formatos: desde pequeñas imprentas, espacios discretos y autogestionados, hasta fanzines, revistas y libros ensamblados. Sumándose a esta atmósfera de independencia creativa, Marín diseñó un “catálogo” que enunció una nueva forma de circulación del trabajo artístico a partir de dos frentes: por un lado, enfatizó todo lo colectivo, redefiniendo las categorías tradicionales de autor y obra de arte, y por otro, reactivó críticamente el concepto de *originalidad*, ya que invirtió los términos en la relación entre el autor y la obra. Frente a la originalidad de la obra vinculada a la individualidad del autor, propuso una variedad de obras originales que, en virtud de la materialidad escogida para su presentación, bien podrían interpretarse como un “museo transportable” o “galería deslocalizada”. Bajo esta perspectiva, “Papel y lápiz” se desplegó, por decirlo de alguna manera, como una estrategia cultural de programación, curaduría, edición y activación de redes, circuitos de artistas y públicos, con una relativa independencia del mercado del arte. No se trató exactamente de una propuesta antagónica a las instituciones existentes, sino de un procedimiento que concentró toda una concepción de la misma práctica artística, un cuestionamiento radical de sus estrategias de interpelación y sus modos de recepción, y una apuesta por redefinir las relaciones entre el arte y la vida cotidiana. Una propuesta de esta naturaleza implicó mucho más que una mera apuesta estética, susceptible de explicarse desde la lógica de la experimentación formal y la sola extensión de los límites del arte más allá de sus cercos disciplinarios. Por el contrario, mediante el arte-correo y, por supuesto, con la edición de un catálogo no ajustado a las prescripciones tradicionales, Marín abandonó la producción de objetos destinados a la contemplación con el propósito de movilizar la invención de nuevas formas de comunicación, gestión y producción artística.

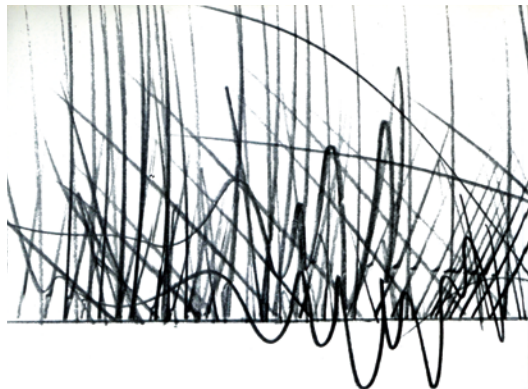




Publicidad de la exposición de  
 “Papel y lápiz” (1976) en el MAC-USP.  
 Imagen cortesía del artista.



Publicidad de la exposición “Papel y lápiz” (1976) realizada por el MamBo. Imagen cortesía del artista.



MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA  
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

JONIER MARIN apresenta

# PAPEL E LÁPIS

MAIO 13 - JUNHO 6 - 1976

## Papel e Lápis

- 1 — Philippe Cazal
- 2 — Jaime Gutiérrez
- 3 — Rachid Koraichi
- 4 — Unhandejara Lisboa
- 5 — Robin Crozier
- 6 — Ootbi
- 7 — Jorge Caraballo
- 8 — Michel Corfou
- 9 — E. Antonio Vigo
- 10 — Rafael del Llano
- 11 — Payero
- 12 — Clara Kassín
- 13 — Achille Cavellini
- 14 — Pierre Restany
- 15 — Fred Forest
- 16 — Claudio Arango
- 17 — Hervé Fischer
- 18 — Annette Messenger
- 19 — Sosno
- 20 — Mata
- 21 — Peppe Pappa
- 22 — Danielle Legrand
- 23 — Diego Barboza
- 24 — Horacio Zabala
- 25 — Gerald Minkoff
- 26 — Joan Rabascall
- 27 — Jean Paul Albinet
- 28 — Romano Peli
- 29 — Klaus Groh
- 30 — Marty
- 31 — Massimo Micchia
- 32 — Itamar Martinez
- 33 — Umberto Atardi
- 34 — Clemente Padín
- 35 — Luca Patella
- 36 — Jonier Marin
- 37 — Romulo Polo
- 38 — R. Achury Valenzuela
- 39 — Antonio Caro
- 40 — Juan Carlos Romero
- 41 — Benet Rosell
- 42 — Muriel Olesen
- 43 — Antonio Ferro
- 44 — Ruggero Maggi
- 45 — Alain Snyers

- Paris
- Bogotá
- Paris
- João Pessoa, Brasil
- Sunderland, Inglaterra
- Paris
- Montevideo
- Paris
- La Plata, Argentina
- Bogotá
- Madrid
- Bogotá
- Brescia, Itália
- Paris
- Paris
- Bogotá
- Paris
- Paris
- Madrid
- Nápoles, Itália
- Paris
- Caracas
- Buenos Aires
- Genebra, Suíça
- Paris
- Paris
- Parma, Itália
- Alemanha Ocidental
- Milão, Itália
- Milão, Itália
- Caracas
- Nápoles, Itália
- Montevideo
- Roma
- São Paulo
- Bogotá
- Bogotá
- Aveiláneda, Argentina
- Paris
- Genebra, Suíça
- Nápoles, Itália
- Milão, Itália
- Paris

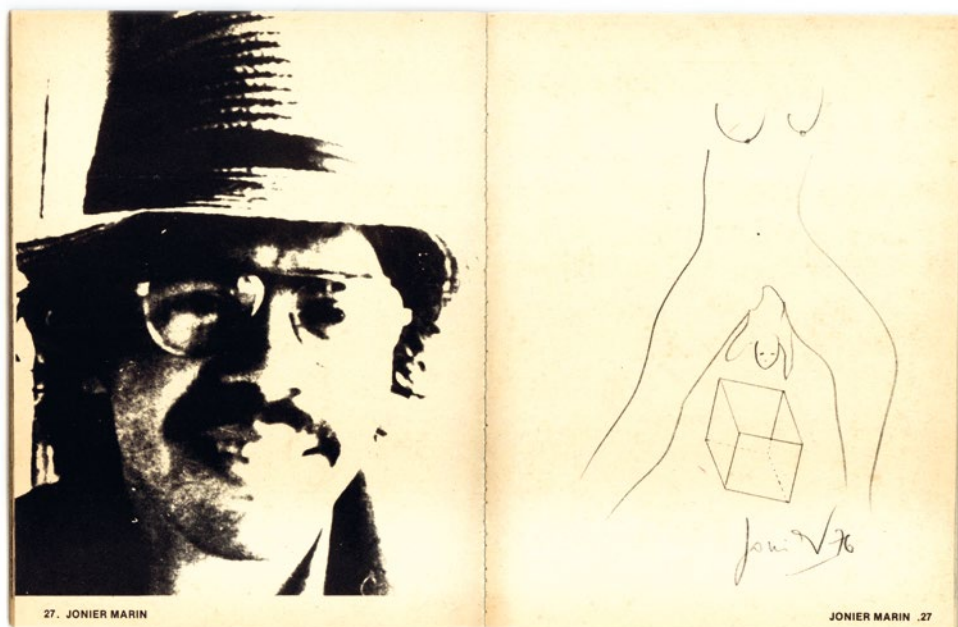
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA  
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

JONIER MARIN apresenta

# PAPEL E LÁPIS

MAIO 13 - JUNHO 6 - 1976

Publicidad de la exposición de "Papel y lápiz" (1976) en el MAC-USP. Imagen cortesía del artista.



Arriba: Obra de Jonier Marín para “Papel y lápiz”. Imagen cortesía del artista.

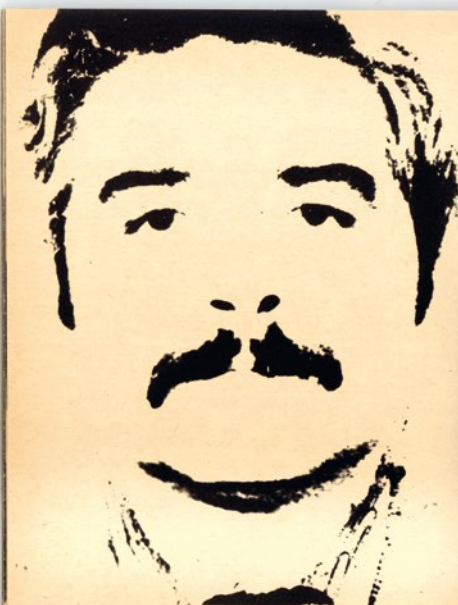
Arriba, derecha: Obra de Annette Messenger para “Papel y lápiz”.  
Imagen cortesía del artista.

Abajo, derecha: Obra de Juan Carlos Romero para “Papel y lápiz”.  
Imagen cortesía del artista.





*A. M. H. 19*

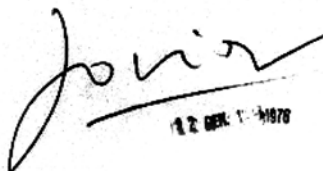


V I (

L E N

C I A





12 DEC 1976

Estimado  
Walter Zaninni  
M.A.C.

Hace mucho tiempo recibí su carta. Resulta que estaba preparando este mi viaje para Colombia y América Latina. Resolví entonces darle respuesta desde aquí.

Estuve hablando con Fred en París, con Fred Forest, sobre la Bienal 2000. Prepara igualmente un libro sobre arte sociológico.

En Colombia por el momento tengo tres cosas precisas a desarrollar: La exposición trabajo sobre la Amazonia, La exposición Papel y Lápiz, y finalmente POEMUSICA, espectáculo simple de guitarra e imágenes verbales.

Cuando llegué a Colombia perdí la maleta donde traía todos mis documentos y proyectos sobre todos mis trabajos. Ahora tengo que reconstruir todo el camino, pero es cosa de pocos días. Por eso, todavía no puedo enviarle una documentación precisa sobre ese trabajo de la Amazonia. En estos días voy hacia la selva por el Putumayo en el primer viaje. Según mis planes, hacia marzo abril, siguiendo por Manaus voy a ir hasta São Paulo, como hice en 1969. Si tengo la posibilidad, pues de estar en S.p. podré hablar con Ud. más concreto sobre este trabajo.

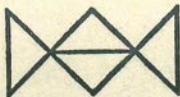
El otro trabajo PAPEL Y LÁPIZ, lo he preparado en París y es colectivo porque estamos esperando trabajos de por lo menos 15 artistas jóvenes. El texto del papel que le envío dice claramente el propósito de esta exposición, posiblemente por lo colectivo, puede ser que, eventualmente, interese más para el M.A.C. Estoy tratando de hacer esos planes aquí en Bogotá, pero la situación está muy difícil económica y culturalmente.

El tercer trabajo es local y más relativo a Colombia propiamente. Atentamente, Jonier Marín.

Transversal 75A

90A 54-Bogotá-Col.

Carta enviada por Jonier Marín a Walter Zanini para ultimar detalles de la exposición "Papel y lápiz" (1976). Imagen cortesía del artista.



MUSEO DE ARTE MODERNO BOGOTÁ COLOMBIA

No. 055 - 77

Bogotá, D.E.,  
Febrero 9 de 1977

Señor  
JONIER MARIN  
Rua Tembiras 141 Apto. 24  
Sao Paulo, Brasil.

Jonier :

quiero agradecerle su interés y valioso aporte al obsequiar la "Exposición Lápiz y Papel" para la colección permanente del Museo de Arte Moderno de Bogotá, también pedirle que les haga llegar al grupo de artistas que integraron la muestra y donaron sus obras : Pierre Restani, Totbi, Itamar Martínez, Guglielmo Achille Cavellini, Ruggero Maggi, Danielle Legrand, Rachid Koraichi, Fabio Lozano, Clara Kassim, Fred Forest, Unhandeijara Lisboa, Jaime Gutiérrez, Antonio Ferro, Joan Bobascall, Umberto Atardi, Herve Fisher, Rafael del Llano, Massimo Michia, Achury Valenzuela, Annete Massager, Claudio Arango, Klaus Groh, Mata J.C. Romero, Philippe Cazal, Luca Patella, Benet Rosell, Poppe Pappa, Gerald Minkof, Romano Peli, Jean Paul Albinet, Alon Snyers, Michel Corfou, Horacio Zabala, Antonio Caro, E. Antonio Vigo, Muriel Olesen, Diego Bardoza, Jorge Caraballo, Payero Sosmo, Genedis P. Odine, Josef Figueres, Mariana Varela y Romulo Polo, nuestros sinceros agradecimientos por su generosidad.

Le informo que la exposición se va a mover en el curso de este año y por lo pronto viajará a Cali, donde se exhibirá en la Universidad del Valle, luego se enviará a otras ciudades del país.

Reciba un saludo muy atento de,

MIREYA ZAWADZKI DE BARNEY  
Auxiliar Curaduría

Planetario Distrital - Parque de la Independencia - Calle 26 Carrera 7a - Teléfonos: 81 14 42 - 81 10 17

Carta enviada por el departamento de curaduría del MamBo a Jonier Marin en agradecimiento por la donación de las obras de "Papel y lápiz" al Museo. Imagen cortesía del artista.

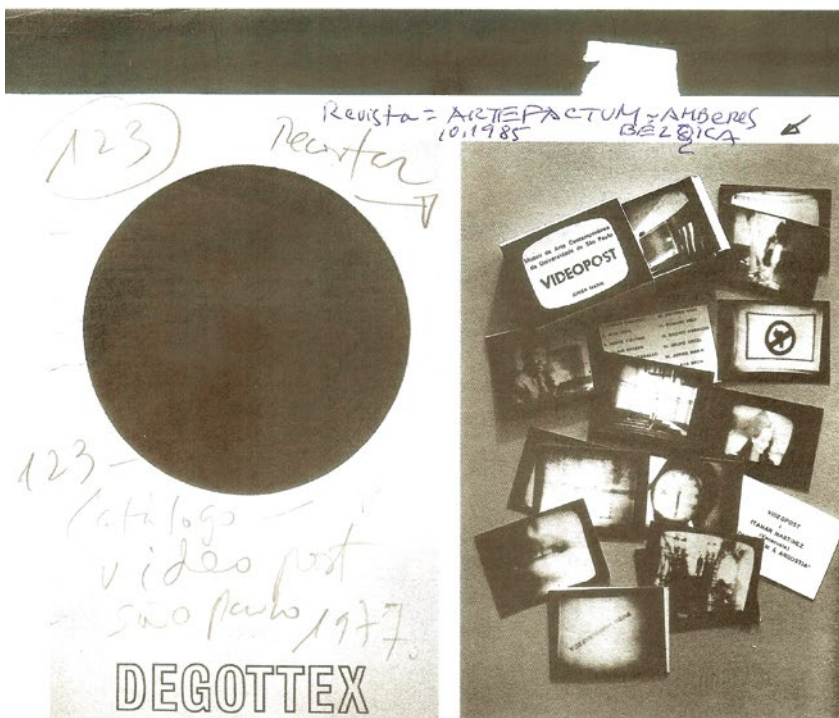
Una vez concluyó “Papel y lápiz”, y entusiasmado por el rutilante éxito que tuvo la muestra, tanto en São Paulo como en Bogotá, Marín le propuso a Walter Zanini realizar “Videopost” (1977), una nueva convocatoria en las redes de arte-correo utilizando un modelo absolutamente diferente y novedoso: contactar a diecisiete artistas —Hervé Fischer (Francia), Antonio Ferro (Italia), Itamar Martínez (Venezuela), Clemente Padín (Uruguay), Antonio Vigo (Argentina), Pawel Petasz (Polonia), Klaus Groh (Alemania), Mukata Takamura (Japón), entre otros— para que enviaran las instrucciones de un proyecto artístico a la dirección postal del museo, que él pudiera traducir en videos de tres minutos con unos equipos recientemente adquiridos por el MAC-USP. Varios elementos convirtieron esta obra en un hito en la historia del arte conceptual latinoamericano. No solo fusionó dos movimientos significativos de la década de los setenta —el videoarte y el arte-correo—, sino que también diluyó la autoría de las obras, en la medida en que diseñó el evento y realizó los videos, pero los distintos artistas invitados escribieron y conceptualizaron los guiones. Adicionalmente, representó una propuesta disruptiva, tanto en relación con la institución artística como con la coyuntura política, al permitir un intercambio de informaciones ético-estéticas en el contexto represor de algunas dictaduras políticas: Antonio Vigo en Argentina, Óscar Caraballo en Uruguay o Pawel Petasz (Polonia) y Klaus Groh (Alemania Oriental) bajo dominio soviético. Y lo más novedoso, en términos formales, además de las obras, fue su catálogo: una caja de cerillas que contenía pequeñas tarjetas con una imagen del video y los créditos de cada una de las diecisiete obras, así como una tarjeta de identificación del evento. Aunque no representó su primera incursión en el videoarte, sí supuso una indagación muy poco ortodoxa respecto a la concepción que prematuramente tenía el artista sobre un medio que apenas estaba abriéndose campo y probando posibilidades para su exposición y apoyo institucional. Desde que realizó *Extravideo* (1974), Marín no mostró ningún interés en la creación de obras video-artísticas con

la finalidad de ser vistas o asistidas a la manera tradicional, sino que intentó integrarlas en un conjunto de complejas interrelaciones entre varios elementos plásticos: video-esculturas, video-objetos, video-instalaciones, etc. Es decir, la intención del artista estuvo enfocada en explorar este medio desde una perspectiva crítica, tanto en relación con la retórica como con cierta concepción meramente instrumental (el video como simple dispositivo de registro). A este propósito respondió una iniciativa como “Videopost”, compleja y contradictoria, arraigada a la naturaleza autocrítica de su propuesta: la renegociación de la materialidad del video con otras artes y, en última instancia, la redefinición del mismo más allá de su naturaleza.



Tarjetas impresas que conforman el catálogo la exposición de “Videopost” (1976). Imagen cortesía del artista.





Degottex, *Horsphères* 1967  
Galerie Jean Fournier et Cie, Paris 1967  
Courtesy A.S.P.C., Antwerpen

Video-post  
Museu de Arte Contemporânea, São Paulo, 1977  
Courtesy A.S.P.C., Antwerpen

Nous pouvons trouver un compromis heureux entre le catalogue traditionnel et le catalogue-œuvre dans le catalogue de l'exposition *Horsphères 1967* de Degottex organisée à la Galerie Fournier, Paris. La couverture blanche laisse apercevoir, par un rond ajouré, une impression noire sur fond rouge. L'ensemble visuel, les différents papiers, les couleurs donnent une image très nette du sujet traité par l'artiste, notamment ses «Hors-sphères». L'intérieur du catalogue comprend un texte, des reproductions et une liste des œuvres exposées ainsi qu'une biographie.

On conserve en quelque sorte des expositions de poche, l'exposition à domicile. Ce type de catalogues permettra au visiteur d'avoir un souvenir de l'impact de l'exposition et au lecteur d'avoir, si l'édition est bien conçue, une approche des intentions de l'artiste et d'être face à une «œuvre originale». Ceci est particulièrement important pour les expositions réalisées pour un espace bien déterminé où l'œuvre n'aura comme durée que l'existence fugitive de l'exposition. Pour les expositions collectives les problèmes diffèrent selon qu'il s'agit d'un projet où l'initiateur est central, ou qu'il s'agit d'un ensemble réuni de façon plus traditionnelle. Dans le premier cas l'initiateur concevra le catalogue dans la foulée de l'exposition. Dans le second cas le parti pris de donner à chaque participant un certain nombre de pages à utiliser à sa guise semble souvent donner un reflet assez proche de l'ensemble de l'exposition.

Un exemple parmi bien d'autres est le catalogue *Stamp Art*

publié à l'occasion d'une exposition organisée à Other Books & So, Amsterdam en 1976. Une centaine d'artistes y participaient; chacun ayant une page où sont reproduits un ensemble ou une composition de tampons. Le tout accompagné de divers textes, bibliographie et liste des artistes.

En ce qui concerne le document qui aura pour but de recréer d'une certaine façon l'objectif d'une exposition, j'ai réalisé en 1982 un document qui devait faire fonction de catalogue pour une exposition consacrée à 15 ans d'activités d'avant-garde en Pologne. J'ai choisi le format d'un quotidien, sa mise en pages et le style journalistique pour, d'une part rendre le côté peu sophistiqué des productions polonaises des dernières années, et d'autre part donner l'aspect documentaire du propos. L'ensemble reflétait à mon avis le contenu autant que la présentation de l'exposition.

J'aimerais citer un dernier exemple de catalogue d'exposition de groupe: c'est celui de la manifestation *Video/post* organisée par Jonier Marin au Musée d'Art Contemporain de São Paulo, Brésil en 1977. Une minuscule boîte — 5 x 4 x 1 cm — contenant des fiches avec d'un côté une image d'une vidéo, de l'autre le nom de l'artiste ainsi que le titre et la durée de son œuvre. Ce minuscule objet contient tous les renseignements que peut nous donner un catalogue!

Actuellement nous voyons souvent des catalogues où un cart est ajouté en cours d'exposition avec des photos relatives aux installations ou actions. Ces documents s'avèrent être des compléments importants aux catalogues.

**Reseña de la exposición "Video-post" en la revista *Artefactum* de Amberes. Imagen cortesía del artista.**

“Papel y lápiz” y “Videopost” representaron un punto de inflexión en la carrera de Marín. Después de ambas propuestas, en efecto, empezó a participar en múltiples convocatorias de arte-correo promovidas por otros artistas —“Hacia un lenguaje de la acción” (1976) o “Art is a prison” (1977), impulsadas por Clemente Padín y Horacio Zabala, respectivamente—, que exploraban una modalidad de arte postal muy poco usual: investir a un objeto de uso cotidiano de intencionalidad artística. A título ilustrativo mencionaremos dos propuestas dirigidas en esta dirección.<sup>36</sup> En 1979, a propósito de una convocatoria titulada “Nuestro libro internacional: Para una filatelia marginal, creativa e independiente” (1979), el artista argentino Edgardo Antonio Vigo invitó a quince artistas —entre los que estaban Pawel Petasz, Angelo Pretolani, Michael Scott, Edwin Varney, Betty Danon y, por supuesto, Jonier Marín— a experimentar con las múltiples posibilidades de concebir un dispositivo sencillo, pero enormemente eficaz en la difusión de ideas políticas, históricas o culturales: las estampillas.<sup>37</sup> El resultado, previsiblemente, estuvo marcado por la diversidad de propuestas: el *frottage*, el dibujo, el *collage*, los sellos de goma o el uso de tela e hilos. En esta convocatoria, Marín se inclinó por la creación de un sello violeta que enmarca una figura borrosa y una palabra visible cargada de gran significación política: *Utopía*. Al utilizar un objeto de

---

<sup>36</sup> Por las particularidades del arte-correo —una propuesta de corte colectivo cuyo destinatario final es el artista que la convoca—, solo mencionaremos dos propuestas. Reseñarlas todas desbordaría este capítulo y ameritaría considerar convocatorias de arte-postal en las que participó Jonier Marín en Argentina, Chile, México, EE. UU. y Uruguay.

<sup>37</sup> Entre 1979 y 1993 editó veinte números de *Nuestro libro internacional de estampillas y matasellos* “Bajo el concepto de filatelia marginal, creativa y paralela”.

uso diario (el sello), desacralizó la obra de arte y la volvió algo cotidiano y palpable. Además, mediante el uso de un sello se apropió de un elemento oficial y lo sometió a varios cambios, manipulándolo en relación con sus necesidades. Guardando los respectivos matices, la utilización de un objeto de la burocracia postal extendió y complejizó la estrategia desviacionista del *ready-made*. Pero si la operación de Duchamp trazó su densidad crítica en la práctica de descontextualizar el objeto cotidiano para reubicarlo, en el interior de la institución artística, en una nueva trama de asociaciones y referencias semánticas, el uso del sello por Marín invirtió esta estrategia: no se trata de alterar o desviar la circulación corriente del objeto, sino de señalarlo en su contexto, esto es, donde su presencia se ha vuelto costumbre.

Siguiendo esta línea estética de apropiación de un objeto cotidiano para trastocar su función, Marín incursionó en una modalidad denominada *simulacro postal*, consistente en alterar premeditadamente los datos del emisor o receptor de un correo, encubriendo el objetivo real: el uso subversivo de los avisos, formularios o sellos emitidos por el propio correo para registrar el itinerario seguido por la carta. Bajo esta modalidad, en 1987 envió dos telegramas a Jaime Lusinchi y Virgilio Barco, presidentes de Venezuela y Colombia, respectivamente, con mensajes escritos con su propia grafía en los que, además de acudir a dos personajes de gran relevancia en las luchas de independencia de ambos países, Atanasio Girardot y Simón Bolívar, da cuenta de una coincidencia histórica bastante peculiar: el primer personaje nació en Antioquia y murió en Carabobo, y el segundo nació en Caracas y murió en Santa Marta. En virtud de señalar dicha coincidencia, Marín acudió a la forma compositiva de los versos poéticos, una elección que subraya la vocación literaria que el artista sostuvo desde sus años de estudiante en la Universidad Nacional:

EL CORAZÓN DE GIRARDOT  
EN VENEZUELA



EL CORAZÓN DE BOLÍVAR  
EN COLOMBIA

EL CORAZÓN DE BOLÍVAR  
EN COLOMBIA  
EL CORAZÓN DE GIRARDOT  
EN VENEZUELA

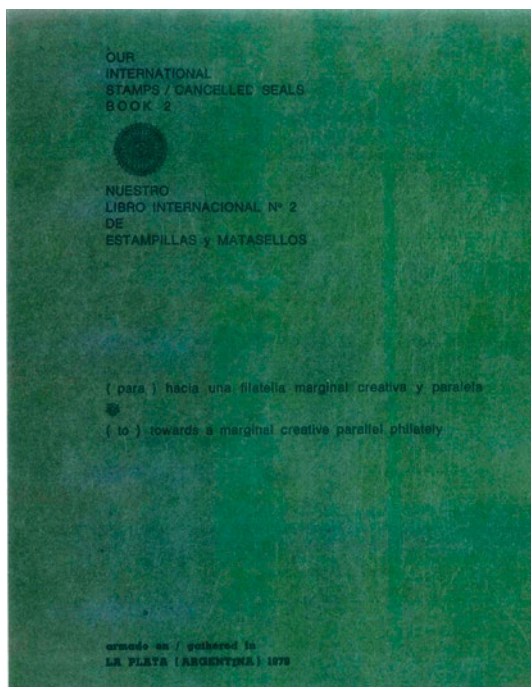
En lugar de convocar a otros artistas a intervenir en la obra, Marín aquí operó en otro nivel: por medio de una *performance* postal, es decir, una modalidad en la que no existía ninguna preocupación con el *feedback*, porque su propósito era marcadamente unidireccional. A lo que apostó, alejándose un poco de las líneas más ortodoxas del arte-correo, fue a un tipo de obra desplegada como una situación lúdica a nivel documental, realizada con materiales perecederos y, consecuentemente, enfocada en la transformación de las estrategias normalizadas de la circulación o recepción artística. No se trató, como podría creerse, de una ruptura con el arte-correo y sus formatos o líneas estéticas de validación. De hecho, por la misma época, otros artistas, especialmente aquellos ligados al conceptualismo, también utilizaron el simulacro o la *performance* postal sin renunciar a los mecanismos de legitimación del *mail art*: Ray Johnson solía enviar tarjetas postales realizadas con sellos de goma, dibujos apropiados o *collages* a destinatarios falsos con instrucciones para realizar obras; György Galántai escribió misivas a personalidades fallecidas de Europa del Este (Gisela de Baviera, Helena de Raška o Giorgio Basta); o Edgardo Antonio inventó un personaje ficticio llamado Otto von Mach, al que le envió numerosas cartas con direcciones alteradas (por ejemplo, una dirección que realmente existía en la Ciudad de México, la enviaba a Perú, etcétera). Al margen de las particularidades que presentan estas propuestas, a todas subyace —incluida, por supuesto, la de Marín—, una manera de concebir el arte como algo nada pretencioso, alejado de cualquier

barroquismo o manierismo, apegado a lo cotidiano e inclinado a problematizar el límite entre lo artístico y lo que no lo es, entre el objeto valioso, único, áureo, y el objeto común, reproducible, no áureo. Una propuesta de este tenor solo era posible mediante un gesto del que Marín tenía plena conciencia desde su primera exposición en la Galería Gead, en Brasil, cuando expuso objetos de ferretería: la claudicación a construir una obra acabada para señalar un objeto corriente de nuestro entorno —un telegrama, en este caso— que, no teniendo intencionalidad estética como fin, sin embargo, la posibilitara.

A mediados de la década de los ochenta, después de haber participado en numerosas convocatorias, Marín se desvinculó de las redes de arte-correo —incluso de forma inexplicable renegó de dicho movimiento—, pero no abandonó las posibilidades de experimentar, tanto desde lo formal como desde la ironía, con la palabra, lo textual y el dibujo. En 1980, en efecto, creó un conjunto de proyectos denominados *Video peinture*, en los que exploró el doble potencial del televisor en cuanto dispositivo capaz de transmitir imágenes de video, y también como artefacto físico susceptible de incorporarse al medio escultórico o instalativo. Curiosamente, el propósito en este caso no se dirigió a la posibilidad de traducir tales proyectos a un formato específico, sino a desplazar el video hacia un nuevo marco narrativo: el dibujo. Así, en 56 proyectos realizados con marcadores no solo indagó en la posibilidad de expandir el video más allá del formato monocanal, sino que también, y esto es sin duda lo más importante, de disociarlo de su medio tecnológico y sus límites espaciales y temporales. Juzgado desde cierta perspectiva histórica, las *Video peinture* representaron una tentativa de desmaterializar el video a partir de un enunciado particular: la obra no necesita ser realizada materialmente para su existencia, es decir, que es suficiente con formularla, esbozarla, dibujarla o escribirla. Precisamente a esto responde que, aunque las diversas obras que conforman este particular proyecto fueran realizadas con un medio relativamente manual, el artista las

considere inscritas en su producción videoartística y, por lo tanto, que hayan sido exhibidas como tal en proyectos expositivos como sucedió en “Al mismo tiempo: Historias paralelas del videoarte en Colombia” (2017), en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

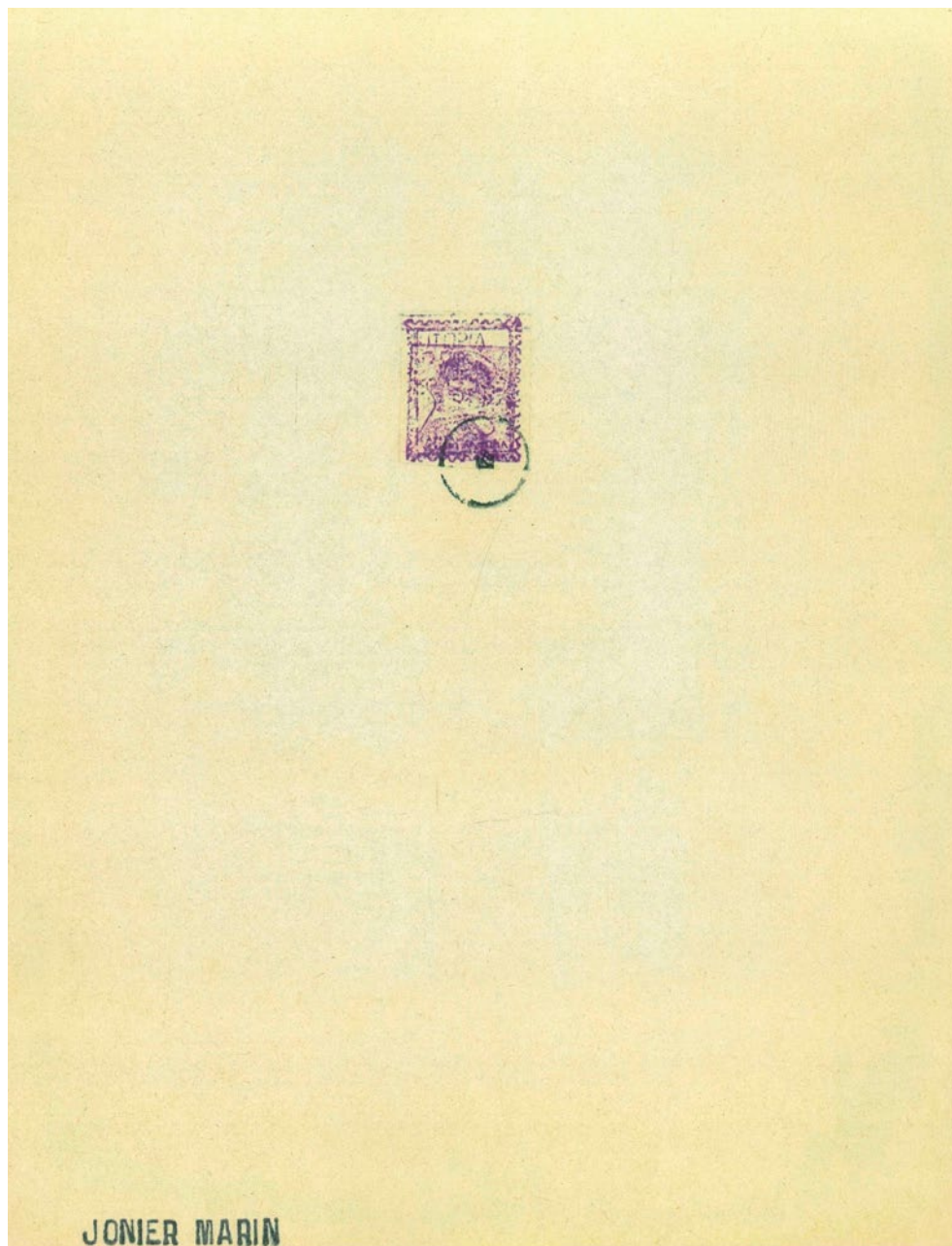
Esta estrategia de alteración y experimentación irónica con los géneros artísticos adquirió un nivel de significación diferente cuando, a raíz de una serie de exposiciones de Raymond Hains en la Galería Lara Vincy, en París, Marín se inventó a John Braxton, un *alter ego* para escribir crítica de arte en la prensa francesa. Inicialmente, lo que parecía un divertimento motivado por las lecturas de escritores franceses y norteamericanos, se convirtió en un verdadero ejercicio de reflexión teórica en torno a diversos tópicos vinculados tanto a su propia obra como con respecto a la necesidad de desplazar los presupuestos estéticos del videoarte y, consecuentemente, de negociar su materialidad con otras disciplinas. En cierta medida, es como si el propósito primigenio que lo instigó a realizar las *Video peinture* —realizar un arte mestizo y sin taxonomía precisa— se prolongara de forma tangencial en una propuesta que cuestionaba y parodiaba las convenciones de un campo arropado por la grandilocuencia y la pomposidad: la crítica de arte. Como Braxton, Marín continuó una reflexión iniciada en *Tiene que ver con videoarte*, un texto escrito en 1977 durante una visita a Caracas, en el que ponderó las posibilidades insospechadas de renovación que traían consigo las prácticas videoartísticas con respecto al sistema de representación visual tradicional. Aprovechando algunas exposiciones específicas en Francia y en otros lugares de Europa, escribió sobre video-escultura, pintura expandida, fotoconceptualismo e, incluso, sobre su propia obra, siempre teniendo presente uno de los intereses que concentraban toda su atención a mediados de los ochenta: el signo de interrogación.



Portada de *Nuestro libro internacional: Para una filatelia marginal, creativa e independiente* (1979). Imagen cortesía del artista.

Listado de artistas participantes en *Nuestro libro internacional: Para una filatelia marginal, creativa e independiente* (1979). Imagen cortesía del artista.





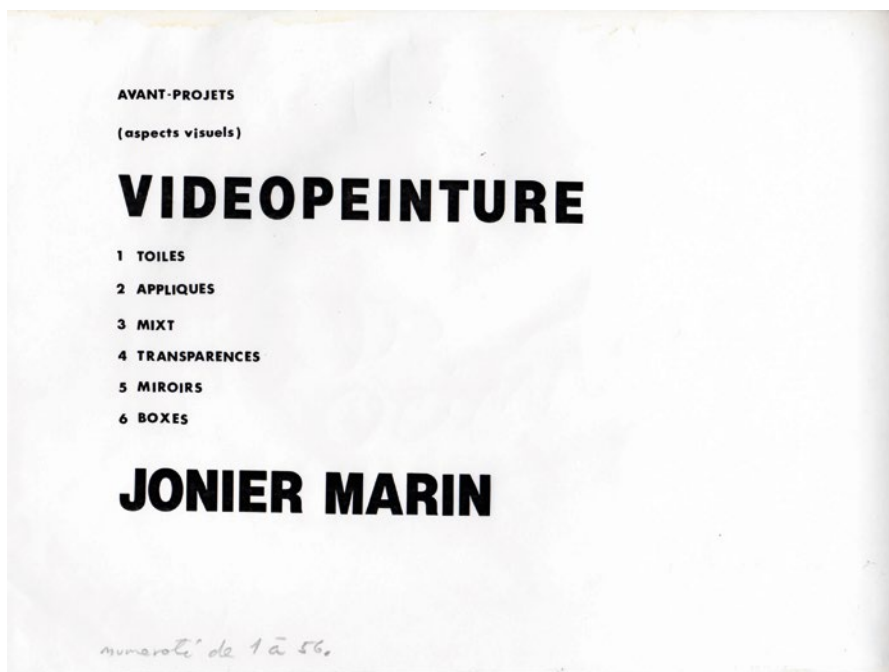
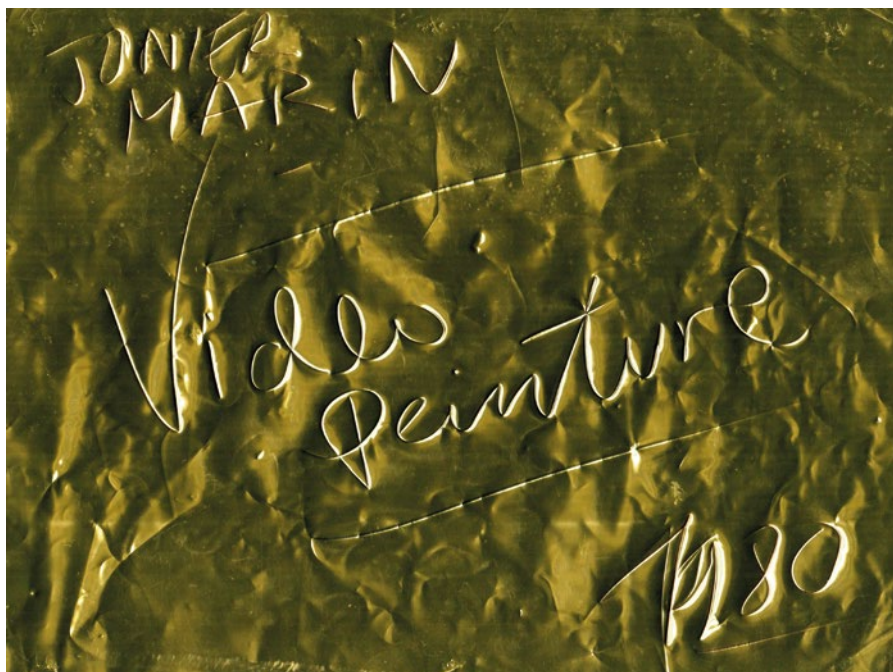
Obra con la que participó Jonier Marín en *Nuestro libro internacional: Para una filatelia marginal, creativa e independiente* (1979). Imagen cortesía del artista.



|                                                                                    |      |                                                                                                                                                                                       |       |                                           |  |
|------------------------------------------------------------------------------------|------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|-------------------------------------------|--|
| N° 698 <b>TÉLÉGRAMME</b>                                                           |      | Étiquettes                                                                                                                                                                            |       | N° d'appel : _____                        |  |
| Ligne de numérotation                                                              |      | N° télégraphique                                                                                                                                                                      |       | INDICATIONS DE TRANSMISSION               |  |
| ZCZC                                                                               |      | Taxe principale.                                                                                                                                                                      | 100   |                                           |  |
| Ligne pilote                                                                       |      | Taxes accessoires                                                                                                                                                                     |       |                                           |  |
|                                                                                    |      | Total ..                                                                                                                                                                              | 100   |                                           |  |
| Bureau d'origine                                                                   | Mots | Date                                                                                                                                                                                  | Heure | Bureau de destination Code Postal ou Pays |  |
| P. V.                                                                              | 80   | 19/08/87                                                                                                                                                                              | 19H00 | CARACAS VENEZUELA                         |  |
| Services spéciaux demandés : (voir au verso)                                       |      | Mentions de service                                                                                                                                                                   |       |                                           |  |
|                                                                                    |      | Inscrire en <b>CAPITALES</b> l'adresse complète (rue, n° bloc, bâtiment, escalier, etc...), le texte et la signature (une lettre par case ; laisser une case blanche entre les mots). |       |                                           |  |
|                                                                                    |      | Pour accélérer la remise des télégrammes indiquer le numéro de téléphone (1) ou de télex (3) du destinataire                                                                          |       | Nom et adresse                            |  |
|                                                                                    |      | TF _____ TLX _____                                                                                                                                                                    |       | EXMIO                                     |  |
| LUSINCHI PRESIDENTE VENEZUELA CARACAS                                              |      |                                                                                                                                                                                       |       |                                           |  |
| TEXTE et éventuellement signature très lisible EL CORAZON DE GIRARDOIT             |      |                                                                                                                                                                                       |       |                                           |  |
| EN VENEZUELA                                                                       |      |                                                                                                                                                                                       |       |                                           |  |
| EL CORAZON DE BOLIVAR                                                              |      |                                                                                                                                                                                       |       |                                           |  |
| EN COLOMBIA                                                                        |      |                                                                                                                                                                                       |       |                                           |  |
| JONIER MARIN                                                                       |      |                                                                                                                                                                                       |       |                                           |  |
| Pour avis en cas de non remise, indiquer le nom et l'adresse de l'expéditeur (2) : |      |                                                                                                                                                                                       |       |                                           |  |

|                                                                                    |      |                                                                                                                                                                                       |        |                                           |  |
|------------------------------------------------------------------------------------|------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|-------------------------------------------|--|
| N° 698 <b>TÉLÉGRAMME</b>                                                           |      | Étiquettes                                                                                                                                                                            |        | N° d'appel : _____                        |  |
| Ligne de numérotation                                                              |      | N° télégraphique                                                                                                                                                                      |        | INDICATIONS DE TRANSMISSION               |  |
| ZCZC                                                                               |      | Taxe principale.                                                                                                                                                                      | 125,00 |                                           |  |
| Ligne pilote                                                                       |      | Taxes accessoires                                                                                                                                                                     |        |                                           |  |
|                                                                                    |      | Total ..                                                                                                                                                                              | 125,00 |                                           |  |
| Bureau d'origine                                                                   | Mots | Date                                                                                                                                                                                  | Heure  | Bureau de destination Code Postal ou Pays |  |
| P02                                                                                | 23   | 19                                                                                                                                                                                    | 250    | BOGOTA Colombie                           |  |
| Services spéciaux demandés : (voir au verso)                                       |      | Mentions de service                                                                                                                                                                   |        |                                           |  |
|                                                                                    |      | Inscrire en <b>CAPITALES</b> l'adresse complète (rue, n° bloc, bâtiment, escalier, etc...), le texte et la signature (une lettre par case ; laisser une case blanche entre les mots). |        |                                           |  |
|                                                                                    |      | Pour accélérer la remise des télégrammes indiquer le numéro de téléphone (1) ou de télex (3) du destinataire                                                                          |        | Nom et adresse                            |  |
|                                                                                    |      | TF _____ TLX _____                                                                                                                                                                    |        | EXMIO                                     |  |
| BARCO PRESIDENTE COLOMBIA PALACIO                                                  |      |                                                                                                                                                                                       |        |                                           |  |
| TEXTE et éventuellement signature très lisible MARINO BOGOTA                       |      |                                                                                                                                                                                       |        |                                           |  |
| EL CORAZON DE BOLIVAR                                                              |      |                                                                                                                                                                                       |        |                                           |  |
| EN COLOMBIA                                                                        |      |                                                                                                                                                                                       |        |                                           |  |
| EL CORAZON DE GIRARDOIT                                                            |      |                                                                                                                                                                                       |        |                                           |  |
| EN VENEZUELA                                                                       |      |                                                                                                                                                                                       |        |                                           |  |
| JONIER MARIN                                                                       |      |                                                                                                                                                                                       |        |                                           |  |
| Pour avis en cas de non remise, indiquer le nom et l'adresse de l'expéditeur (2) : |      |                                                                                                                                                                                       |        |                                           |  |

Jonier Marín, *Simulacro postal* (1987).



Jonier Marín, *Video peinture* (1980). Imágenes cortesía del artista.



fig-2

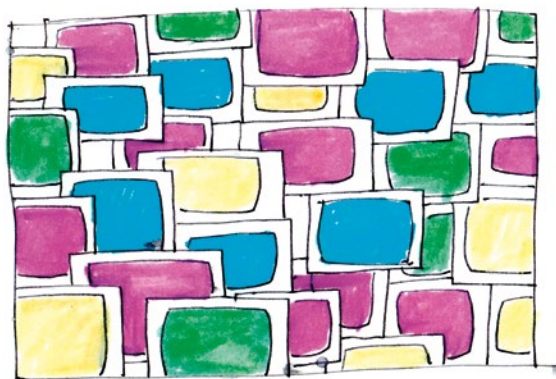
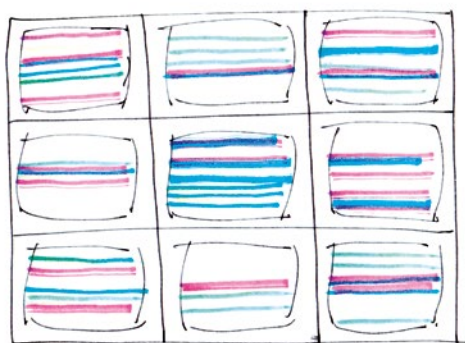


fig-5



9 toiles 50x70 cm.

JONIER  
MARIN  
VIDEO-PEINTURE ①

Jonier Marín, *Video peinture* (1980). Imágenes cortesía del artista.

1. Todo medio que nos permita exteriorizar el pensamiento, es conductor de signos. Esos signos organizados en un todo crítico constituido de símbolos o anti-símbolos puede materializarse en obra de arte o en estados de arte, lo que es más propio, ya que la inmaterialidad del arte es una incontestable revalidación contemporánea de planteamientos platónicos.
2. Todo nuevo sistema de representación crea una crisis de la imagen y origina posibilidades insospechadas de renovación artística. Así aconteció con el uso del óleo, con el descubrimiento del grabado por Durero y con el proceso de impresión gráfica por medio de la imprenta. Erasmo y Lutero dieron palabras a un mundo de representación icónica.
3. El VIDEO está incluido en el área crítica de la imagen reproducida: grabado-fotolito-cine. Tiene como característica relevante y particular respecto a estos medios, la posibilidad de transmisión del evento contemporáneo a su desarrollo en el tiempo (antiduración-feedback). De esta cualidad se puede sacar o no partido según convenga o no al artista. En este caso estamos dentro del campo de uso del video como medio de creación artística, no excluyendo, y es molesto repetirlo, cualquier uso que a la sociedad así le convenga.
4. El uso de la televisión como soporte material de la obra del artista irrumpe en el arte con una problemática muy particular que incide violentamente en el modo de transmisión de la obra. Más claramente, la relación artista-espectador es estrecha y abierta, de una intensidad que sólo podemos hallar en ciertos momentos de compenetración absoluta con la imagen poética (Góngora, Mallarmé, Baudelaire...)

Las estructuras mercantiles deben transformarse fundamentalmente para la difusión de trabajos video. Surgen la galería de Gerry Schum en Alemania, y los sistemas difusores Castelli, Sonabend, Art Tapes 2000, etc., marcas registradas.

5. El arte video ha sido clasificado de muy diversas maneras. Dos ejemplos: Para Wolf Hersogenrath (organizador de Documenta VI) existe video-comunicación (crítica a la t.v. comercial), video electrónica, video terapia y video instalaciones y objetos. Para Richard Kriesche (organizador de VIDEO POOL en Viena), existe el video como un medio cualquiera para estimular la conciencia y el video como lenguaje y filosofía.
6. Hay artistas que se dedican a la explotación de las características propias del video, a la destrucción del sistema simbólico tradicional en el cual viene envuelto el mensaje artístico a que estamos acostumbrados.

Una gran mayoría de artistas utilizan este medio como auxiliar de archivo documental en el ámbito conceptual, ambiental y de performances y eventos diversos.

7. En los últimos cinco años el afán por definir y determinar los alcances del video dentro del arte actual, las modalidades de uso de este medio, ha dado origen a una teorización constante y abundante en revistas especializadas y al surgimiento de eventos y encuentros respaldados por prestigiosas instituciones y museos de Europa y Norteamérica y en el Sur, el caso excepcional del "Cayc" de Buenos Aires. Toda esta actividad ha permitido que los artistas no descuiden las posibilidades de trabajo e investigación que les ofrece este instrumento, este pincel electrónico como quiere llamársele, y que de la misma manera no haya en la actualidad foro internacional, bienal o exposición temática que no dedique especial interés a la presentación de obras video.
8. Dice Peter Bloch, responsable de una de las mejores exposiciones de video en 1975 en Londres: "Por sí misma, ninguna tecnología es libre, radical o democrática. Una máquina no puede dar por sí misma valores sociales. Sólo el hombre como agente social puede lograr ese propósito".

Con la maravillosa maleabilidad del tiempo que caracteriza al video, el artista sólo logrará un trabajo valedero si está impulsado por esa fuerza interna de que habla Kandinsky hacia 1910, antes del desbarajuste dadaísta. Que el magnetoscopio reemplace al cuadro, eso es secundario. Que con un nuevo instrumento logremos nuevas dimensiones poéticas, eso es tal vez, más importante.

JONIER MARIN Caracas 1.77

*Tiene que ver con video*, texto escrito por Jonier Marín en 1977. Imagen cortesía del artista.

CHRONIQUES  
ARTS ELECTRONIQUES

175

175 : article  
d'JOHN Braxton  
(Jonier Marín)

78

## VIDEO - SCULPTURE

Vingt six années après la première exposition vidéo de Paik dans une Galerie de Wuppertal, l'art vidéo fait ses comptes à Cologne. Vidéo Sculpture a présenté ce printemps l'ensemble d'installations de 45 artistes venus la plupart des USA et d'Europe. (1)

La vidéo est une arme très dangereuse dans les mains d'un artiste, qu'il soit enfant ou adulte ; ça part tout seul et ça produit de fascinantes expériences, mais attention à la moindre distraction l'ennui s'installe. L'ennui, jusqu'à maintenant fut le point commun des manifestations vidéo dans les 5 continents.

Vidéo Sculpture est réussi ; les gens étaient nombreux et, en plus, on offrait un dispositif commode d'écoute personnalisée pour éviter toute interférence acoustique.

Wulf Herzogenrath et Edith Decker ont réussi la reconstruction d'œuvres classiques des années 60 et 70 : Gillette, Campus, Levine, Graham, Nauman et bien entendu Paik, qui a tout déclenché. L'exposition Paik au Whitney à New York, était, en 1982, le moment culminant de son travail, et je vois dans son œuvre la transposition technologique, philosophique et poétique de la tradition coréenne de la vannerie. La grande exposition d'images m'ont fait songer à cela.

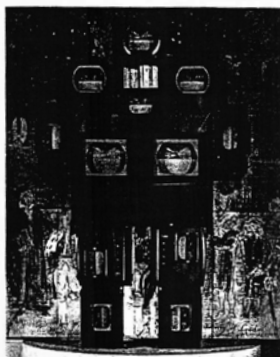
C'était une exposition remarquable par le contraste entre technologie électronique et matière quelconque divinisée. Devant un cadre de TV ordinaire, j'ai entendu un gros texan s'exclamer le jour du vernissage au Whitney : *This is the best TV program I have ever seen*. L'exposition était néanmoins très coûteuse pour Beaubourg qui s'est contenté, quelques mois plus tard, d'inviter Paik sans son équipe, à remplir le forum du Centre, avec des moniteurs monotones. Paris attend encore pour voir un jour tout Paik (il est au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris d'avril à Septembre).

Ce qui m'a plu en Vidéo Sculpture c'est que les jeunes artistes sont partout (quelques uns positivement paikisés).

Il y avait dans le lot, pas mal de vidéo-machines pour des vitrines d'agence de voyage.

On trouvait les pièges du miroir, les jeux de caméra fixe, la pluri-présence de moniteurs, les coïncidences, les trucs sympas, les moniteurs cachés, la scoliastique référence nature-technologie, la question du message-pouvoir, le recyclage techno-esthétique de la poubelle, etc.

Il y avait le moniteur tourné contre le mur de Davis, celui tourné contre le sol de Paik : l'image absente, la grève d'image, le blanc installé pour toujours



Nam June Paik, La tée électronique (Robot Diderot)

de Zaugg avec la petite idée révolutionnaire de faire passer le son (le nom des couleurs) d'un moniteur à l'autre ; on avait Plessi, issu des nuits d'amour entre Paik et Beuys. Ici, on ne branche rien. Les moniteurs sont là dans une chambre et même le concierge du Kunstverein est averti de ne rien brancher, c'est très significatif étant donné que toute la communication de ces années dérive du procès de branchement, tout bêtement (voir Stetz). Il y avait les astuces magiques : celles de Jaffrenou, avec sa célèbre suite verticale de moniteurs transcendés par des plumes.

Et quoi dire du souffle de Servaes : de l'intérieur du moniteur le souffle fait bouger, réagir une fragile fleur de plumes située à l'extérieur.

Le moniteur caché est un recours très riche : voir le jardin de Martins, le jardin de Myers, les moniteurs coiffés d'Ulay, et l'impressionnant rocher erratique de Günther. Avec la caméra fixée on arrive au relief vidéo, à la vraie sculpture : Nauman, Viola, Kiessling, Schwartz. Et le coup de poing, dans notre cerveau, du bavardage politique, ou autre, dénoncé par Muntadas dans son immaculé Board Room : de la bouche vidéo de chaque dirigeant émane un discours que parcourt une orbite où le spectateur est soleil ; un discours de millions, de milliards de paroles, qui ne sont qu'une, dans le plérôme du verbe du pouvoir, signe aveugle et muet (voir Kanal n°37-39, p. 48-49).

Voici réunies les nouvelles expressions et modalités d'un art qui continuera à fleurir au delà de l'horizon 2000.

John Braxton, Cologne 1989

(1) 4 Cologne (Kunstverein, Kunsthalle Dornum, Städt. Sankt Peter, Mei-  
sen Belge)  
Du 18 mars au 23 avril, Catalogue.

REV. Kanaf N:43  
20-89 PARIS-

Texto escrito por John Braxton, alter ego inventado por Jonier Marín para escribir sobre la obra de Nam June Paik en 1989. Imagen cortesía del artista.



RAYMOND HAINS

"Jonier Marin à Beaubourg" ?

54

Des points d'interrogation partout au Centre Georges Pompidou... C'était l'exposition "Qu'est-ce que la Sculpture Moderne ?"

A cette occasion, Raymond Hains se demandait si ces points d'interrogation n'étaient pas, après tout, des tableaux de Jonier Marin, qui en 1980 exposait à la galerie Lara Vincy, des toiles représentant un seul point d'interrogation magenta. Raymond Hains se demandait également si ces beaux extincteurs de Beaubourg ne faisaient pas eux aussi partie de l'exposition.

C'est à partir de questions de cet ordre que tout a commencé il y a quelques semaines pour aboutir à cette spirale évolutive par laquelle Raymond Hains questionne la (s)cul(p)ture moderne: Qu'est-ce que le nouveau réalisme ?...Qu'est-ce qu'un point d'interrogation ? Ces logotypes: rayures de Buren, 0 de Mosset, pots de Raynaud, bleu de Klein, fentes de Fontana, pneus de Staempfli, "?" de Jonier Marin, sont pour lui des **abstractions personnifiées**. Ce sont des signes de grande force, si évidents que personne ne les voit, si forts que personne ne les sent... si ce n'est que quand ils deviennent "style", quand ils nous reviennent domptés, en assumant leur plus ample sens, et vont traîner quelque part dans l'histoire de l'art actuel comme des baleines sousmarines remuant le fond des océans.

John Braxton

Galerie Lara Vincy      47 rue de Seine      75006      Paris      (1) 43 26 72 51

31 Octobre - 9 Novembre 1986

Jeudi 6 Novembre jusqu'à 23 heures

54. nota, exposicion.  
a Jonier Marin a Beaubourg? galeria vincy 1986  
+ John Braxton

Texto escrito por Jonier Marin bajo su *alter ego* John Braxton con el fin de comentar una exposición en la Galería Lara Vincy en 1986.



Jonier Marín, *Sin título* (1978). Imagen cortesía del artista.

## 5. “AMAZONIA REPORT” Y LA NARRATIVA DE LA SELVA



Desde sus años de estudiante en la Universidad Nacional, Jonier Marín manifestó un vivo interés por la iconografía de las tribus indígenas y los asuntos asociados a la selva amazónica y su explotación colonialista. Mientras devoraba cientos de obras de la dramaturgia más innovadora del momento —Alfred Jarry, Antonin Artaud, Virgilio Piñera, Eugène Ionesco, Samuel Beckett...—, se embarcó también a explorar las narrativas de la selva: desde las novelas europeas de Joseph Conrad y André Malraux hasta las pertenecientes al canon latinoamericano, tales como *La vorágine* (1924) de Rivera, *Canaima* (1935) de Gallegos, y *Los pasos perdidos* (1953) de Carpentier. En medio de una serie de representaciones antagónicas que se remontan a varios siglos atrás, y cuya pervivencia encontró en las novelas que leía compulsivamente —la selva como “infierno verde” o “jardín del edén”, como laberinto vegetal o mundo perdido al margen de la historia, como tierra de prodigios o núcleo de salvajismo—, Marín optó por acercarse a los estudios antropológicos e históricos con el fin de encontrar una imagen más “ajustada” sobre la “problemática amazónica”. Sin embargo, a causa de sus viajes —a EE. UU. en 1968 y, un año después, a Brasil—, la búsqueda de referencias antropológicas se pospuso hasta llegar a Europa a principios de los

setenta. Si bien es cierto que durante su trayecto por la Amazonía colombiana y brasileña afinó su sensibilidad y perfiló mejor sus preguntas, hasta visitar el Musée de l’Homme, en 1971, no pudo acceder a un sinnúmero de materiales que contribuyeran de manera decisiva a forjar su conciencia de la *amazonidad*: el *Informe Casement* (1904), que detalla los abusos en el Estado Libre del Congo perpetrados por el rey Leopoldo II de Bélgica; las crónicas de exploradores como La Condamine, Humboldt y Bonpland, Daubigny, Rodríguez Ferreira, Von Martius, Stix, Wallace o Bates; y los acercamientos antropológicos de Raymond Maufrais, Darcy Ribeiro, los hermanos Villas-Bôas y, por supuesto, los de Claude Lévi-Strauss. Mediante un particular proceso de tamizaje, es decir, descartando y seleccionando ideas, imágenes y argumentos, Marín se fijó un doble propósito: por un lado, revisar críticamente los imaginarios de la selva heredados de la época colonial, y, por otro, explorar el impacto ambiental y humano generado por las oleadas colonizadoras vividas en la selva durante las últimas décadas. De tal suerte que, al abordar la problemática selvática, afrontó simultáneamente una realidad concreta de complejidad asombrosa y un conjunto de imaginarios que expresaban, deformaban, encubrían, mutilaban o silenciaban esa complejidad.<sup>38</sup>

Así, con una perspectiva más clara sobre el asunto amazónico, después de empaparse de múltiples discusiones antropológicas y de visitar museos etnográficos en Francia, Suiza y Alemania, Marín decidió embarcarse en un proyecto expositivo que, valorado retrospectivamente, representó uno de los primeros acercamientos al asunto amazónico en el arte contemporáneo: “Amazonia report” (1976). Un proyecto de esta complejidad y magnitud surgió en varios

---

<sup>38</sup> Este neologismo fue acuñado por Jonier Marín, y lo usa para referirse a una preocupación por la selva que trasciende el asunto amazónico.



procesos. Influidos por artistas como Tony Smith, Richard Long y Robert Smithson —artistas que referenciaba bien desde su viaje a EE. UU.—, que convirtieron la práctica del andar en una obra de arte autónoma, Marín decidió abordar el asunto amazónico desde esos mismos presupuestos: recorrer el territorio caminando, privilegiando la lentitud, la disponibilidad, la conversación, el silencio, la curiosidad, la amistad, lo inútil, otros tantos valores decididamente opuestos a las sensibilidades y los afanes de ciertos exploradores que solo han visto en la selva un gran depósito de materiales susceptibles de explotarse o expoliarse. En este sentido, caminar no solo se convierte en un acto de resistencia y de exploración, sino también en una travesía por el silencio y un disfrute del sonido ambiental:

En el recorrido que realicé en 1969 por la Amazonía colombiana y brasileña participé en carne y hueso de las pulsaciones de la selva: toqué las piedras o la tierra del camino, palpé con las manos la corteza de los árboles, me bañé en los estanques o en los lagos, me dejé penetrar por los olores: olor a tierra mojada, a madre selva, a resina, a la fetidez de los pantanos o al aroma de las flores mezcladas que impregna el aire en capas. Sentí la espesura sutil de la selva que cubría la oscuridad, los efluvios de la tierra o de los árboles, vi las estrellas y conocí la estructura de la noche, dormí sobre el suelo irregular o en hamacas. Escuché el canto de los pájaros, los ruidos de la tormenta o los gritos de los niños indígenas en los pueblos, la estridencia de las cigarras o el crepitar de las piñas bajo el sol. Caminar por la selva amazónica fue una experiencia sensorial total que no escapó a ninguno de los sentidos. (Jonier Marín, comunicación personal, 2017)



Fotografía de Leticia realizada por Jonier Marín en su recorrido por la Amazonía en 1969. Imagen cortesía del artista.

Aunque el viaje empezó con un propósito definido —llegar a un puerto en Rio de Janeiro en el que pudiera tomar un barco con destino a Europa—, muy pronto se convirtió en un deambular y, sobre todo, en su recorrido por la selva amazónica se volvió una herramienta crítica y una forma de lectura del territorio. Además de ser una acción, el deambular es también un signo, una forma de superponerse a formas preexistentes en la realidad y en el plano. La selva amazónica se convirtió entonces en un inmenso territorio estético, una enorme tela sobre la que Marín “dibujó”, mientras deambulaba, un soporte que no es una hoja en blanco, sino un intrincado soporte de sedimentos históricos, naturales y culturales. Al recorrer el territorio, Marín fue tomando “nota” de los acontecimientos del viaje, de las sensaciones, los obstáculos, las variaciones del terreno, la pervivencia del colonialismo en la selva amazónica, etc. Una vez radicado en Europa, estas “notas” de viaje adquirieron una importancia capital gracias a la lectura de crónicas de viajeros

y de investigaciones antropológicas que lo arrojaron de frente a una realidad inapelable: el impacto de la colonización sobre los ecosistemas selváticos amazónicos constituye un desenvolvimiento histórico de dimensiones continentales y de resonancia mundial. O mejor expresado, comprendió que la Amazonía disfruta de una visibilidad paradójica: todos tienen noticia de ella y muchos saben que está en peligro, pero aparte de sus pobladores, pocos la han visto y casi nadie sabe realmente lo que allí está en juego. Así, guiado por la idea de que la colonización de la selva amazónica, y de otras zonas selváticas del continente, hunde sus raíces en imaginarios y representaciones fuertemente anclados en la tradición occidental, Marín se enfocó en revitalizar el estudio de la forma como nuestra cultura percibe y se representa la selva. Para tal fin, concentró su atención en el rico corpus que denominó “narrativas de la selva” (y no “novelas de la selva”, pues incluía también numerosos cuentos y crónicas), conformado por textos escritos desde inicios del siglo XX hasta los setenta, cuyo común denominador consiste en relatar travesías, peripecias o historias ambientadas en regiones selváticas de América Latina, sobre todo en la cuenca amazónica.

A esto responde que, una vez realizó “Papel y lápiz” (1976) en el MAC-USP, decidió quedarse una temporada en Brasil y retornar a la Amazonía. El impacto fue inmediato, y no por la incuestionable belleza de la selva, sino por las consecuencias que los diversos “proyectos modernos” trajeron consigo en la transformación del paisaje y la vida de los lugareños. En ese segundo viaje, un aspecto llamó particularmente su atención: la Rodovia Transamazônica, una carretera de 5000 kilómetros que atraviesa el corazón de la selva amazónica desde la ciudad costera de João Pessoa, en el noreste, hasta la frontera con Perú. Pese a que estuvo motivada por un principio de “equidad” y “ayuda humanitaria” —reasentar a los campesinos del norte de Brasil, un lugar atestado y asolado por la sequía, proporcionándoles nuevas viviendas y trabajo—, el proyecto terminó convertido en uno de los mayores desastres

ecológicos del continente latinoamericano.<sup>39</sup> Sorprendido por el ecocidio generado en un lapso de tiempo relativamente corto, Marín le propuso a Aracy Amaral, entonces directora de la Pinacoteca del Estado de São Paulo, realizar una muestra con los resultados de su viaje. Frente a imaginarios dictados por el miedo a lo desconocido o por el ansia de riquezas, de pureza o de libertad; frente a representaciones en las que la selva aparece como se la teme o como se la desea; frente a concepciones que reducen la complejidad justo allí donde esta constituye un valor esencial, “Amazonia report” articuló —en medio de

---

<sup>39</sup> El proyecto apareció en la década de 1970 a petición del general Emílio Garrastazu Médici, el jefe militar de Brasil. A raíz de una fuerte sequía en el noroeste del país, optó por reubicar a miles de campesinos en la Amazonía. Según los planes oficiales, a los colonos se les daría unas seiscientas hectáreas de tierra y fácil acceso a préstamos agrícolas a cambio de asentarse a lo largo de la carretera y transformar el bosque húmedo circundante en tierra cultivable. Esas familias deberían abastecer el mercado nacional con millones de toneladas de frijol, arroz y maíz, así como generar millones de dólares mediante la exportación de café, cacao, pimienta, naranjas y cereales. Sin embargo, no tuvieron presente que la cuenca del Amazonas se compone principalmente de sedimentos que hacían que la base de la carretera fuera inestable y se erosionase durante las fuertes lluvias. Dadas estas condiciones, la carretera no era adecuada para ser transitada durante seis meses al año, un tiempo durante el cual los colonos se veían aislados de la civilización, y la mayoría de los productos de su trabajo simplemente desaparecían. Además, la cosecha resultó bastante pobre, ya que la fina capa fértil del suelo amazónico agotó rápidamente sus nutrientes, causando una erosión desenfrenada. A las pérdidas económicas y sociales en el país se agregaron costes de protección ambiental a largo plazo. Después de la construcción de la carretera Transamazónica, la tala brasileña alcanzó niveles nunca antes vistos. Con el paso de los años, los bosques vírgenes dieron paso a ranchos ganaderos y minas de oro.

contradicciones y tanteos— imágenes complejas en las que convergen los actores humanos y no humanos del mundo selvático, la historia natural y la historia socio-cultural, correspondencias y contrastes entre los fenómenos llamados de “aculturación” y resistencia cultural. Un proyecto de estas proporciones no surgió solo de un viaje o de una investigación sostenida en torno a las consecuencias del colonialismo, sino también de una tentativa de ofrecer una imagen menos edulcorada de la selva. En virtud de clarificar este acercamiento conviene citar en extenso una entrevista concedida por Marín en el 2017 a propósito de una exposición de su obra en FLORA ars+natura:

El material que había coleccionado, mis lecturas anteriores en París y el viaje, fueron dando forma a esa exposición, especialmente el *Report* de Casement sobre las crueldades de la explotación del caucho en el Perú por parte de la Casa Arana; todo eso mostraba que había una idea de amazonidad (un neologismo que inventé) que se iba manifestando en toda la información periodística, científica y artística sobre esta región del globo, que por todo el mundo se anunciaba que estaba en peligro y se promovía como el verdadero Edén del Planeta Azul, la Tierra (...) “Amazonía report” no se trataba de hacer fotos de la Amazonía como en la famosa expedición de Wiener y Monnier de 1881, de la que quedan unas imágenes color sepia que tal vez inspiraron *La jangada* de Julio Verne. Tampoco se trataba de hacer un trabajo de descubrimiento al mundo de culturas amerindias, como los Makunas por Richard Evans Schultes, en 1952, o los Yanomamos, por Dominique Darbois, en 1952, y luego Claudia Andújar en 1974. O de retomar el sobrecogedor testimonio del fotógrafo Sebastián Salgado al visitar la Sierra

Pelada, el infierno del oro, en 1990. En “Amazonia report” proponía una serie de obras para olvidar la Amazonia. No sería una denuncia ecológica, sino un resultado libre después de constatar datos y hechos. En el escaparate “Amazonia”, en el Museo del Hombre en París, había por lo menos tres mil libros, de los cuales consulté alrededor de un cinco por ciento, como el *Casement Report* de 1811, ya referido. Entonces, propuse a la Pinacoteca de São Paulo algo que fuera en varias etapas: documento, creación y *performance*, y así resultó una exposición en varios capítulos: creé objetos con materiales heteróclitos (...) Para madurar el tema de la Amazonia hice un esfuerzo importante, exploré nuevos caminos, procuré poner en diálogo el universo amerindio y las selvas inexploradas, con la tecnología y el arte de mi época. Cuando rara vez se hablaba de ecología en el arte colombiano, procuré interesarme por estos asuntos. En mis viajes encontré una selva chamuscada por todas partes, con macacos jugando entre lianas, seguros de que la naturaleza triunfaría ante el desparrame de un mundo depredador e injusto, pero en todo caso un mundo lleno de maravillas, un mundo en el que está plantado, como una palma del Quindío, el arte planetario, que se anuncia al aire con sus pendones de verde esperanza. (Badawi y Palumbo, 2017, pp. 70-74)

Buena parte de “Amazonia report” consistió en fotocopias de libros y documentos referentes a los pueblos de la selva, intervenidas sutilmente con lápiz de color, estampillas y plumas. También una serie de dibujos relacionados con *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, y el reporte de Roger Casement sobre la explotación de los indígenas amazónicos por las empresas caucheras, entre otros

relatos. Así, por ejemplo, la serie *Proteja la Amazonía* consistió en estampillas colombianas con ese lema, pegadas sobre fotocopias de imágenes diversas de los pueblos de la selva; la serie *Putumayo*, compuesta por fotografías y documentos intervenidos, abordó asuntos de paisaje, territorio e identidad; algunos de los *collages* se referían a la mirada occidental sobre lo que llamamos convencionalmente *el otro*: la foto de una mujer indígena con el pecho desnudo es etnografía, mientras que la de una mujer caucásica, es pornografía; el proyecto *Sublinhados*, conformado por varias frases mínimas extraídas de revistas y periódicos brasileños de los setenta, cuya ordenación daban por sí solas una especie de manifiesto, un grito por la tierra, por el nativo diezmado por la gripa y el alcohol durante la explotación cauchera; la serie de fotografías intervenidas *Projeto São Paulo* se presentó como un reclamo de la savia de los árboles frente a la ciudad que reemplazó la selva talada, chorreando como sangre verde sobre las fachadas de edificios modernistas; y, finalmente, una serie de esculturas e instalaciones realizadas combinando objetos encontrados durante el viaje, como un radio, un bombillo, un hacha y trastos de cocina (que testimonian el proceso de colonización), con materiales y elementos propios de la selva, como tierra, madera, hojas y plumas. Entre estas últimas cabe reseñar *Hylea*, una instalación que tomó su título del nombre dado por el naturalista Alexander von Humboldt a la selva amazónica. Llamado “ambiente” cuando fue propuesto originalmente (el término “instalación” aún no entraba en el léxico del arte), *Hylea* recreó una escena selvática posterior al contacto: un tarro viejo suspendido que gotea sangre sobre un montículo de tierra con huellas de automóviles y tractores; guirnalda de plumas azules de arara sostenidas con lianas trepadoras recogidas durante el viaje; un neón verde en un rincón sobre terrones de materia vegetal; y, por último, un fondo sonoro con apartes de las *Bachianas brasileiras* de Villalobos.

Adelantándose al *Manifiesto do naturalismo integral* o *Manifiesto do Rio Negro* (1978), un texto considerado por muchos —por no decir



que incautos y de mirada parcial— como la primera propuesta surgida desde el interior del arte contemporáneo en defensa de la Amazonía, con “Amazonia report”, la selva amazónica emergió como un tejido tensionado entre nuestras percepciones de la selva y la resistencia de la realidad selvática a las simplificaciones implícitas en dichas percepciones. Por esta razón, las diversas obras que conformaron este pionero informe sobre la problemática amazónica no solo revelan el trasfondo histórico de las imágenes de la selva, sino que también tratan de enmendar, teniendo presentes las restricciones de la representación artística, los varios tipos de incompreensión o ceguera asociados a tales imágenes. O, bien expresado con otros términos, la necesidad de abordar el tema con una actitud abierta a los aportes de diversas disciplinas respondió a un propósito de vital importancia en el que Marín convergió con la iniciativa de diversos escritores y antropólogos: desmitificar los imaginarios coloniales y trascender las representaciones estereotipadas de la Amazonía. En esta óptica, el vínculo de “Amazonia report” con la antropología y las narrativas de la selva no es accesorio, sino medular, en la medida en que, acudiendo a múltiples argumentos extraídos de las lecciones de Claude Lévi-Strauss, las crónicas de viajeros y las imágenes literarias de José Eustasio Rivera o Alejo Carpentier, Marín no solo recreó el ambiente selvático, sino que, apoyándose en él, creó una selva de la imaginación mediante la cual puso de manifiesto la riqueza y complejidad de la selva real, en una constante retroalimentación de los procesos naturales y la creatividad cultural.



Vista de la exposición de “Amazonia report” (1976) en la Pinacoteca de São Paulo. Imagen cortesía del artista.

Governo do Estado de São Paulo  
Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia  
Pinacoteca do Estado



Jonier Marin  
**AMAZONIA REPORT**  
30/9 a 30/10 de 1976



O processo da ideia transformando-se em coisa visível, comunicante, é exemplificado por esta exposição do colombiano Jonier Marin, que a Pinacoteca do Estado apresenta a partir de 30 de setembro, em sua condição de artista latino-americano, parte integrante sensível de uma realidade plurinacional com uma problemática comum. Este inquieto artista percorreu diversos países do continente e propôs cuidadosamente uma série de peças que evidenciam situações e reflexões por ele desenvolvidas em longas sessões de criação. São trabalhos de técnicas as mais diversas, do desenho à arte ambiental, da fotografia à apropriação de imagens/montagens, do xerox aos objetos "encontrados", de peças construídas como "Planta elétrica" às "ferramentas" planas de perplexidade.

O próprio catálogo constitui-se, para o artista, num documento, intimamente vinculado com o tema da exposição: "Amazonia Report". Síntese de uma vivência, análise da imagem de região periglacial de dentro, observada pela riqueza de seu exotismo pelos "outsiders", captada em sua magia, na abordagem plástica-sociológica por que opera Marin. Mais uma vez, portanto, lá distantes da época dos viajantes-aventureiros do século XIX, sentimos bem claramente como o fascínio é insinuado em destinação, visualizado como realidade em grande parte intocada — e também violentada — levantando preocupações conceituais propriamente visuais, e comunicando situações em códigos vários e intermitentes.

Aracy A. Amaral

Portada y página interior del  
catálogo de "Amazonia report"  
con el texto escrito por Aracy  
Amaral para acompañar la  
exposición (1976). Imágenes  
cortesía del artista.



*Projecto São Paulo, fotografías intervenidas del proyecto “Amazonia report” (1976). Imagen cortesía del artista.*





*Projecto São Paulo, fotografías intervenidas del proyecto “Amazonia report” (1976). Imágenes cortesía del artista.*





*Sin título*, página impresa con lápiz de color y grafito del proyecto “Amazonia report” (1976). Imagen cortesía del artista.



Después de “Amazonia report”, la problemática ecológica y de la selva articuló una variedad de exposiciones posteriores: “Amazonía” (1981), en el Museo La Tertulia, en Cali, y en el Museo de Arte Moderno de Medellín; “Semens” (1982) y “Wild zones” (1983), en la Galería Vincy, en París; “Amazonía” (1987), en Kana Gallery, en Berlín (1987); una serie de *performances* en la Casa de la Cultura La Candelaria, en Bogotá (1980), la Cuarta Bienal de Coltejer, en Medellín (1981), y en el Americas Society, en Nueva York (1982); y un particular proyecto titulado “¿Cuál Amazonía?” (1984), conformado por 51 proyectos que se realizarían en diapositivas, publicado en el periódico *El Espectador*. No se trató de proyectos individuales, sino, por el contrario, de la continuidad de los interrogantes y las búsquedas que habían instigado “Amazonia report”:

¿Bajo qué parámetros era posible abordar la compleja realidad de la selva sin caer en las clásicas representaciones antagónicas como “infierno verde” o “jardín del Edén”, como laberinto vegetal o mundo perdido al margen de la historia, como tierra de prodigios o núcleo de salvajismo? ¿Era posible aludir a los daños ambientales y humanos ocasionados por el colonialismo desde una propuesta artística compleja que evitara ser un simple documento de color y stampa regional? ¿Cómo era posible articular la cultura visual de las tribus amazónicas en una narrativa ligada a lenguajes del arte contemporáneo? (Jonier Marín, comunicación personal, 2017)

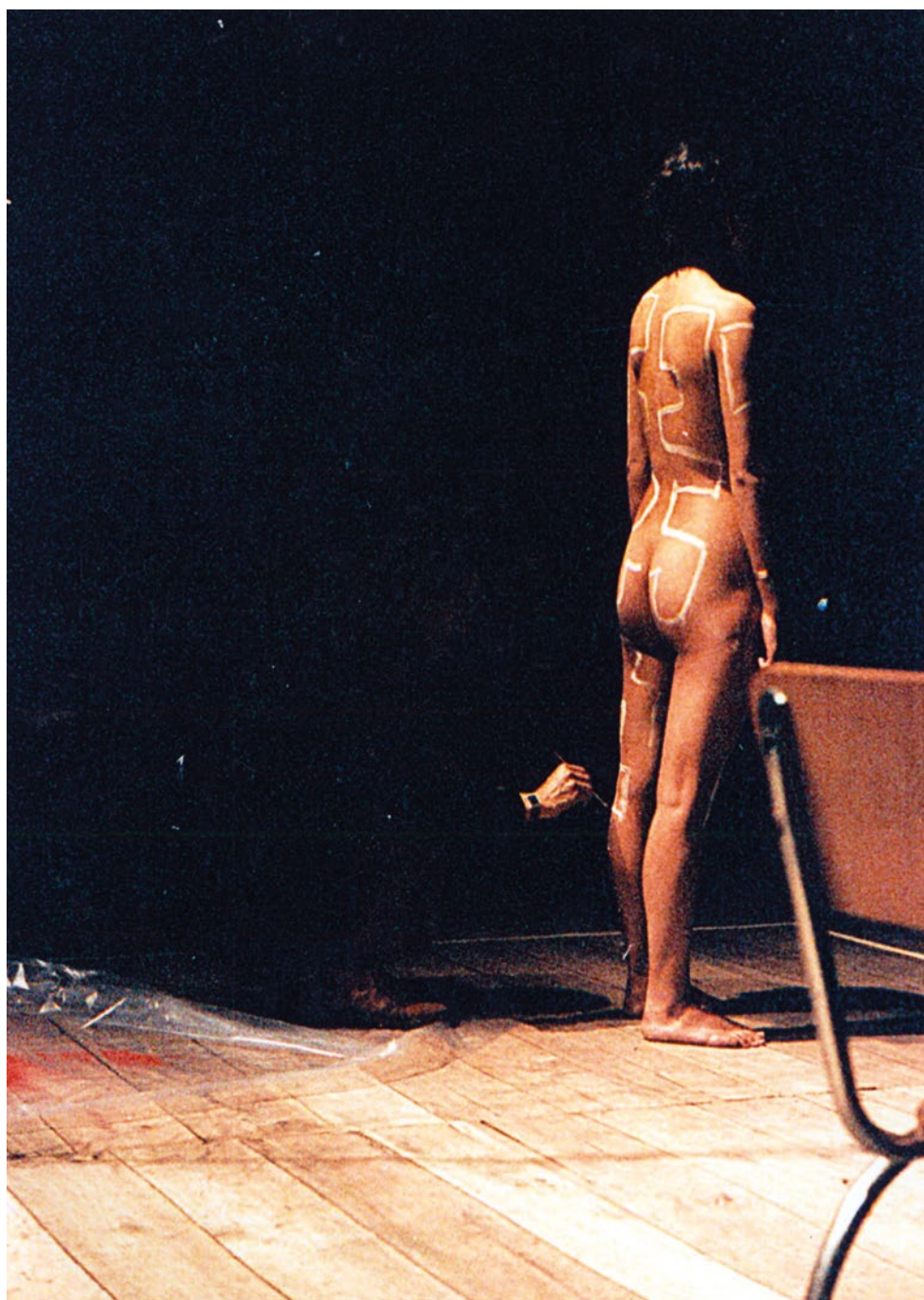
A esto responde que, pese a ser formuladas en contextos diferentes y materializadas en múltiples formatos, todas las obras realizadas desde 1976 en torno a la problemática amazónica se caracterizaran porque, si por un lado reiteraron ese viejo legado colonial, poniendo otra vez en circulación las visiones infernales

y edénicas sobre la selva, por otro lado desplegaron una serie de recursos críticos mediante los cuales desnudaron la mezcla de miedos, sueños, prejuicios y malentendidos contenida en esos imaginarios. Si bien la selva se impuso de entrada en dichas obras por su abrumadora grandeza y por los peligros que acechan en ella, también derivaron en mayor o menor medida hacia un examen de las dinámicas capitalistas neocoloniales ligadas a su explotación, situación que explica las razones por las cuales desbordaron el marco regionalista en el que usualmente se las situó para sentar las bases de una reflexión detenida, articulada desde el arte, en torno a la fragilidad de la naturaleza y de las culturas autóctonas de América Latina en el contexto de los procesos de modernización. En concordancia con ese trasfondo, la imagen de la selva que presenta Marín se apoya menos en la experiencia vivida que en la confrontación que hizo de los imaginarios de la tradición colonial con la realidad biológica e histórica de los ecosistemas selváticos mediante un trabajo investigativo no muy distinto al de un etnógrafo. Es decir, las obras del proyecto amazónico, por así denominarlo, no reflejan “desde dentro” el mundo selvático, pero tampoco son puras construcciones culturales impuestas desde el exterior. Su naturaleza se sitúa en un punto medio: ellas se fundan en un contraste de los motivos y tropos del imaginario tradicional con los datos empíricos obtenidos durante viajes o recorridos sobre el terreno y con la información recabada en archivos, haciendo entrevistas, etcétera. Por eso la visión que propone involucra a la vez las capas textuales-visuales que se han acumulado con el tiempo sobre el mundo selvático, y que han modulado la forma en que lo percibimos, y los resultados de cierto “trabajo de campo” mediado por diálogos entre la literatura, las crónicas, los estudios antropológicos y el arte. Leídas desde una perspectiva interdisciplinaria y con una actitud más sensible a sus facetas políticas y ecológicas, las narrativas visuales de la selva ganan de pronto una actualidad asombrosa: la selva deja de ser pura naturaleza situada al margen de la civilización y se torna

un escenario de procesos sociohistóricos complejos y prolongados; los crímenes de la época de las caucherías dejan de ser un capítulo a medias olvidado de la historia de nuestros países y se transforman en una imagen poderosa de los daños ambientales y humanos ocasionados por el colonialismo; la omnipresencia de la vegetación y la fauna selváticas en los relatos deja de ser un mero decorado y pasa a ofrecer un jugoso material para pensar en la problemática de la biodiversidad y en otras cuestiones ambientales; las luchas de los personajes con las potencias de la naturaleza dejan de ser solo un factor determinante de la vida tropical o de la identidad latinoamericana y pasan a ser una meditación cuidadosa en torno de lo que podemos denominar la *dimensión ecológica* de la existencia humana.



Publicidad de *Amazonia* (1980), *performance* que Jonier Marín realizó en la Casa de la Cultura (La Candelaria) en Bogotá. Imagen cortesía del artista.



Registro fotográfico de *Amazonía* (1982), *performance* que Jonier Marín realizó en la Casa de la Cultura (La Candelaria) en Bogotá. Imagen cortesía del artista.





Registro fotográfico de *Amazonía* (1982), *performance* realizada por Jonier Marín en Interamerican Center de Nueva York. Imagen cortesía del artista.



## REFERENCIAS



- Allowey, L. (1970). *Artists and photographs*. Multiples Inc.
- Badawi y Palumbo (2017). Jonier Marín: Artista exiliado y conceptualista amazónico. *Flora* (3), 69-76.
- Benjamin. W. (2005). *El libro de los pasajes*. Akal.
- Davies, F. (s. f.). El *conceptualismo como categoría táctica*. [https://www.academia.edu/4612190/El\\_conceptualismo\\_como\\_categoria\\_tactica\\_Publicado\\_en\\_Ramona\\_no\\_82\\_Buenos\\_Aires\\_julio\\_de\\_2008\\_](https://www.academia.edu/4612190/El_conceptualismo_como_categoria_tactica_Publicado_en_Ramona_no_82_Buenos_Aires_julio_de_2008_)
- Freire, C (2014). Museos en red. La dialéctica impecable de Walter Zanini. *Arte y Parte: Revista de Arte - España, Portugal y América*, (111), 46-63.
- García, M. A. (2011). *El arte abstracto: Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Siglo XXI.
- Hago un arte que incomoda: Jonier Marín (1982, 6 de septiembre), *El País*, 17D.
- Herrera y Marchesi (2013). *Arte de sistemas: el CARC y el proyecto de un nuevo arte regional*. Fundación OSDE.
- Longoni, A y Mestman, M. (2000). *Del Di Tella a "Tucumán Arde": Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Eudeba.
- Marín, J. (1973, 21 de enero). La desmaterialización del arte moderno. *El Espectador*, 12.
- Papastergiadis, N. (2012). *Cosmopolitanism and Culture*. Polity Press.



- Plante, I. (2013a). Amérique Latine Non Officielle o París como lugar para exhibir contrainformación. *A Contracorriente. A Journal Social History an Literarure in Latin America* (10), 58-84
- Plante, I. (2013b). *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Edhasa.
- Smithson, R. (1968). A Sedimentation of the Mind: Earth Works. *Artforum* (7), 44-50.
- Solomon-Godeau, A. (2011). La fotografía tras la fotografía artística. En B. Wallis (ed). *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal.
- Uribe Urdinola, M. (1981, 6 de septiembre). ¿Quién es Jonier Marín?, *El País*, 16.

## LECTURAS RECOMENDADAS



- Barón Pino, M. S. y Ordóñez, C. (2019). *Múltiples y originales: Arte y cultura visual en Colombia, años 70*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Artes.
- Barón Pino, M. S. (2007). *Señales particulares: La fotografía y el arte colombiano de los años setenta* [tesis de la maestría en Teoría e Historia del Arte y la Arquitectura]. Escuela de Postgrados, Facultad de Artes Universidad Nacional de Colombia.
- Barrios, Á. (1980). Un arte para los años ochenta. *Re-Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, 2(5), 42-45.
- Barrios, Á. (1999). *Orígenes del arte conceptual en Colombia*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Davies, F. (s. f.). El *conceptualismo como categoría táctica*. [https://www.academia.edu/4612190/El\\_conceptualismo\\_como\\_categoria\\_tactica\\_Publicado\\_en\\_Ramona\\_no\\_82\\_Buenos\\_Aires\\_julio\\_de\\_2008\\_](https://www.academia.edu/4612190/El_conceptualismo_como_categoria_tactica_Publicado_en_Ramona_no_82_Buenos_Aires_julio_de_2008_)
- Freire, P. (2014). *Política e educação*. Capa comum.
- Giunta, A. (2004). Vanguardias y arte contemporáneo. En F. Farina, R. Echen y N. Rojas (eds.), *Arte argentino contemporáneo: Macro*. Museo de Arte Contemporáneo de Rosario.
- Gómez Jaramillo, I. (1960, 9 de agosto). La señora Marta Traba es una especie de María Eugenia de la pintura colombiana. *El Espectador*, 19.

- Guasch, A. M. (2009). *Autobiografías visuales: Del archivo al índice*. Siruela.
- Guerrero, M. T. (1993). La experimentación en el arte colombiano del siglo XX. *Texto y Contexto* (22), 9-42.
- Hermosilla Zúñiga, D. (2016). Publicaciones de artista como forma de resistencia política y cultural: Los papeles del CAYC (1969-1977). *Artefacto Visual*, 1(1), 108-126.
- Herrera Buitrago, M. M. (2011), *La emergencia del arte conceptual en Colombia, 1968-1982*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Jaramillo, C. M. (2012). *Fisuras del arte moderno en Colombia*. Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- King, J. (1985). *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década de los sesenta*. Gaglianone.
- Longoni, A. (2007, 13 de mayo). *Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)*. <http://arte-nuevo.blogspot.com/2007/05/otros-inicios-del-conceptualismo.html>
- Longoni, A. (2007). Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano). *Papers d'Art* (93), 156.
- Longoni, A. (2014). *Vanguardia y revolución*. Ariel.
- Machado, A. (2003). As linhas de força do video brasileiro. En A. Machado (ed.), *Made in Brasil: Três décadas do video brasileiro*. Itaú Cultural.
- Marchán Fiz, S. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto, 1960-1974: Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*. Akal.
- Marín, J. (1973, 21 de enero). La desmaterialización del arte moderno. *El Espectador*, 12.
- McDaniel Tarver, G. (2011). ¿Por qué palabras? Hacia una teoría de arte conceptual colombiano, 1970-1975. En *Encuentro de investigaciones emergentes: Reflexiones, historias y miradas*. Instituto Distrital de Artes Plásticas y Visuales.
- McDaniel Tarver, G. (2015). *The new iconoclasts: From art of a new reality to conceptual art in Colombia, 1961-1975*, Ediciones Uniandes, 2015.

- Méndez, M. (2015). *Seducción: Realismo extremo en la década de los setenta en Colombia*. Fundación Gilberto Álzate Avendaño.
- Pini, I. (2010). Reformulando relatos histórico-críticos en el arte de América Latina. *Errata* (2), 60-84.
- Ponce de León, C. (2004). *El efecto mariposa: Ensayos sobre arte en Colombia, 1985-2000*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Ramírez, M. C. & Olea, H. (eds.). (2004). *Inverted utopias: Avant-garde Art in Latin America*. Yale University Press.
- Ramírez, M. C. (2000). Tácticas para vivir de sentido: Orígenes precursores del conceptualismo en América Latina. En M. C. Ramírez y H. Olea (eds.), *Heterotopías: Medio siglo sin lugar: 1918-1968* (pp. 373-380). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Ramos, M. E. (2011). La comunicación en las artes nuevas. En *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*. Realizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín en mayo de 1981. Fondo Editorial Museo de Antioquia.
- Restany, P. (2003). *El poder del arte. Hundertwasser. El pintor-rey con sus cinco pieles*. Taschen.
- Traba, M. (1960, 9 de junio). El reino de cualquier cosa. *Semana* (701), 47.
- Traba, M. (1961). *La pintura nueva en Latinoamérica*. Librería Central.
- Traba, M. (2005). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Siglo XXI Editores.
- Varas, P. (2008). Problemas de arte conceptual latinoamericano: Apuntes para una cartografía crítica <http://paulinavaras.wordpress.com/2008/07/21/problemas-de-arte-conceptual-latinoamericano-apuntes-para-una-cartografia-critica-1/>
- Vindel, J. (2015). *La vida por asalto: Arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*. Brumaria.
- Zanini, W. (2003). Videoarte: Uma poética aberta. En A. Machado (ed.), *Made in Brasil: Três décadas do video brasileiro*. Itaú Cultural.

## CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

- ~~~~~
- Amazonía report.* (1976). Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia. Pinacoteca do Estado.
- Arte idea V.* (1976). Museo Universitario de la Universidad de Antioquia (MUUA).
- Arte y tecnología.* (1995). Expotecnia 95. Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Arte de sistemas: El CARC y el proyecto de un arte regional.* (2013). Fundación OSDE.
- Audiovisual I: Primera Muestra Nacional de Audiovisuales sobre Arte.* (1980). Biblioteca Pública Piloto de Medellín.
- Hacia una filatelia marginal creativa y paralela.* (1979). La Plata, Argentina.
- El arte en Antioquia y la década de los setentas.* (1980). Museo de Arte Moderno de Medellín.
- Papel y lápiz.* (1976). Museo de Arte Moderno de Bogotá. Ediciones Escala.
- Tierra de promisión.* (1981). Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República.
- Made in Brasil: Três décadas do video brasileiro.* (2003). Itaú Cultural.

## ARCHIVOS

- ~~~~~
- Archivo de Jonier Marín (revisado y parcialmente digitalizado).
- Archivo de la Galería Henrique Faria.



## **XIX Premio de Ensayo sobre Arte en Colombia**

Dada la dimensión indefinible de la obra de Jonier Marín, la pregunta sobre cuál sería su correcta ubicación en el marco de la historia del arte contemporáneo colombiano, parece, después de transcurridas más de cuatro décadas de “olvido”, tan presuntuosa como irresoluble. Este libro se propone, por el contrario, realizar un análisis de su obra tomando como foco su relación con la situación artística y cultural de la década de los setenta, especialmente en sus vinculaciones con el arte colombiano, latinoamericano y europeo.

