



**LA POÉTICA DEL ARTISTA.  
El Bernardo Salcedo público: entre los artículos de prensa, el acto performativo y la  
producción artística.**

**Trabajo de grado como requisito para optar al título de  
MAGÍSTER EN ESTÉTICA E HISTORIA DEL ARTE**

**ALEJANDRA SARMIENTO SALAZAR**

**TUTOR  
CARLOS EDUARDO SANABRIA**

**MAESTRÍA EN ESTÉTICA E HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

**FUNDACIÓN UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO LOZANO  
BOGOTÁ, COLOMBIA**

**2022**

*“El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte.”*  
Friedrich Nietzsche, *El Nacimiento de la Tragedia*

## **Tabla de contenido**

<b>Resumen</b> .....	4
<b>Abstract</b> .....	5
<b>Introducción</b> .....	6
<b>Capítulo 1</b>	
La figura pública como producción artística y propuesta creativa.....	14
<b>Capítulo 2</b>	
La obra performativa: el reencantamiento de la figura pública.....	27
<b>Capítulo 3</b>	
El universo de <i>Los Salcedos</i> de Bernardo Salcedo.....	40
<b>Conclusiones</b> .....	62
<b>Referencias</b> .....	65

## **Resumen**

La presente investigación aborda la producción escrita y las apariciones en prensa del artista colombiano Bernardo Salcedo entre los años 1966-1987, en las cuales se evidencia la consolidación de su figura pública dentro y fuera del circuito artístico y la creación de una serie de heterónimos plenamente identificados con él. Más allá del carácter anecdótico que le imprimió la prensa y la posterior interpretación que le otorgaron algunos historiadores como mecanismo de validación, pueden considerarse también como parte integral de su propuesta creativa, con un carácter procesual y performático, por su correlación con la obra plástica en términos de emergencia, ya que no es aleatoria la forma y el momento en que aparece cada personaje; y su congruencia conceptual, dado que el discurso emitido por cada una de las voces, evidencia características particulares de las obras de ese momento específico. Inscrita en este marco, la investigación se propone elaborar el concepto de obra de arte y producción artística desde la noción del arte como poética para comprender y revelar la autopoiesis de la figura pública de Bernardo Salcedo y desde esa perspectiva analizar el carácter procesual y performático de la misma, para finalmente ofrecer una interpretación que amplía la noción de obra del artista.

## **Palabras clave**

Poética – Figura pública – Heterónimos – Producción escrita – Estética de lo performativo – Obra de arte

## **Abstract**

This research addresses the written production and press appearances of Colombian artist Bernardo Salcedo between 1966-1987, in which the consolidation of his public figure inside and outside the artistic circuit and the creation of a series of heteronyms fully identified with him are evidenced. Beyond the anecdotal character given by the press and the later interpretation given by some historians as a validation mechanism, it can also be considered as an integral part of his creative proposal, with a processual and performative character, due to its correlation with the plastic work in terms of emergence, since the form and moment in which each character appears is not random; and its conceptual congruence, given that the discourse emitted by each of the voices, evidences particular characteristics of the artworks of that specific moment. Within this framework, the research proposes to elaborate the concept of work of art and artistic production from the notion of art as poetics, to understand and reveal the autopoiesis of Bernardo Salcedo's public figure, and from that perspective analyze its processual and performative character, to finally offer an interpretation that broadens the notion of the artist's work.

## **Key words**

Poetics - Public figure - Heteronyms – Written production - Performative Aesthetics - Artwork

## Introducción

“Soy un descubridor, un buscador de cosas, un detector de objetos que colecciono sin un tema determinado. Exploro el deterioro de los objetos y descubro en ellos nuevas cosas: antes pintaba el deterioro de blanco, ahora soy parte de ese deterioro.”  
(Contra la cultura. Una entrevista [en extenso] a Bernardo Salcedo 2007)

En la década de 1970, emerge en Colombia una generación que, no siendo ajena a los acontecimientos globales, experimenta con lo que tradicionalmente se denominaba obra de arte, y propone unos acercamientos diferentes y vanguardistas que, impulsados por Marta Traba, inician la renovación y modernización del arte en el circuito del país. En este grupo que comprendía artistas como Beatriz González, Álvaro Barrios, Antonio Caro, Miguel Ángel Rojas, entre otros, se encontraba también Bernardo Salcedo, el centro de esta investigación.

Bernardo Salcedo, considerado por algunos críticos como el padre del arte conceptual en Colombia, desarrolló una obra plástica que, alejada de la pintura y la representación convencionales e incluida dentro de la categoría de escultura, abrió la puerta a nuevas formas de ver y comprender el arte. Sus conocidos ensamblajes, también a veces descritos como *ready-mades*, experimentan con la perspectiva, la composición de objetos y la comprensión del espacio arquitectónico; en gran medida inspirados en su fascinación por el cine, dado que al igual que éste, por medio de la “caja” recuperan la condición de ventana y “el fragmento que se aprecia en las composiciones de sus primeras cajas y objetos corresponde al énfasis en el detalle de la edición cinematográfica, en la cual toda la escena puede conferir sucesivamente protagonismo a determinados fragmentos para reforzar las intenciones expresivas de la obra” (Iovino 2001, 17).

Sin embargo, paralelas a esta producción plástica, por medio de una revisión de archivo tanto físico en la carpeta de la Biblioteca Luis Ángel Arango, como digital en el archivo ICAA (Centro Internacional para las Artes de Las Américas), se encontró una producción escrita bastante fructífera y varias apariciones en prensa por medio de entrevistas entre los años 1966-1987, que

comprendían no solo la creación de la figura pública de Bernardo Salcedo, sino también una serie de heterónimos plenamente identificados con él. Ahora bien, más allá del reconocimiento de la autoría y la comprensión como mecanismo de validación otorgado por la crítica y los historiadores que han abordado la obra de Salcedo, ésta es una producción en la que poco se ha indagado y que dadas las condiciones puede considerarse también como parte integral de su propuesta creativa, con un carácter procesual y performativo.

En vista de lo anterior, este trabajo de investigación consiste en comprender cómo la producción auto poética del yo público (esto es, la producción escrita y las apariciones en prensa), entre los años 1966-1987, de Bernardo Salcedo, constituye una práctica performativa que amplía la noción de obra de arte del artista. Si bien, atendiendo a las cronologías del uso y surgimiento del arte de acción o del performance, así como a algunas interpretaciones validadas en el circuito de la historia del arte en Colombia, podría acusarse de ser una perspectiva anacrónica, sin embargo es claro que no se pretende postular a Salcedo como un artista del performance institucionalizado dentro de un relato historiográfico, sino tan solo de elaborar, comprender y analizar dicha práctica performativa como mecanismo para construir una particular subjetividad y poética del artista en la autopoiesis de su yo público, para así ofrecer una vía de acceso diferente, complementaria y ojalá valiosa a las interpretaciones monográficas que se han hecho. Por tanto, arrojando luz sobre este rasgo se puede ofrecer una visión ampliada de la noción de su obra y de esta manera abrir nuevas posibilidades de comprensión y en general de experiencia de la obra de Salcedo.

Teniendo en cuenta la literatura más relevante hasta el momento, hay cuatro publicaciones que abordan esta producción de Salcedo; sin embargo, la interpretación de tres de ellas se decanta por la perspectiva de la autovalidación dentro del circuito artístico y tan solo una la aborda desde la

misma perspectiva de este trabajo de investigación, pero se limita a enunciar ciertos hechos, mas no la producción escrita.

La primera corresponde a la publicación del Banco de la República titulada *Bernardo Salcedo. El universo en caja*, correspondiente a la curaduría de la exhibición de la retrospectiva de Bernardo Salcedo en 2001 hecha por el Banco de la República, titulada con ese mismo nombre, curada y escrita por la crítica María Iovino. La autora hace un recuento minucioso de la biografía del artista, presenta fotografías de sus obras, una cronología de los eventos y exhibiciones más relevantes en la vida del artista, y una recopilación de artículos de periódico tanto escritos por él como por periodistas de la época. Si bien esta publicación es un compendio de información bastante nutrido sobre el artista, el carácter de ésta denota un sentido conmemorativo. En consecuencia, muestra al artista como un genio sin igual con afirmaciones como:

“Bernardo Salcedo es uno de los artistas que más cuestionó en las últimas cuatro décadas del siglo XX las definiciones del arte en Colombia con aportes de trascendencia y es una de las figuras de mayor significación en los procesos de renovación y cambio de la plástica nacional.” (Iovino 2001, 13)

No obstante, Iovino es quien da la primera pista para el inicio de la presente investigación, cuando en el apartado de la biografía titulado “El carácter polémico” menciona que la expresión verbal de Salcedo es tan aguda y arriesgada como su trabajo visual que bien “puede considerarse parte de su propuesta creativa por la correspondencia de pensamiento y actitud implícita en esas dos formas de comunicar” (Iovino 2001, 35). Sin embargo, en el hilo de su argumento, Iovino termina decantando esta expresión verbal como una característica del temperamento del artista que nace como mecanismo para validarse dentro del circuito:

“Podría afirmarse, incluso, que para poder introducir en el contexto colombiano los conceptos y los usos artísticos con que se identifica, Salcedo requirió de la fuerza de opinión con que ha logrado

defender sus ideas. Ha sido esta actitud, y no la opción del artista de tener una figuración como pensador, la que ha movilizó a los más diversos medios a consultar sus concepciones en los casos en los que se requieren o se buscan afirmaciones tajantes. ” (Iovino 2001, 36).

La segunda investigación corresponde a *Emergencia del Arte conceptual en Colombia (1968-1982)*, tesis de grado para la Maestría en historia, publicada por la editorial Pontificia Universidad Javeriana, de la historiadora María Mercedes Herrera Buitrago. En ella reconstruye el proceso de institucionalización del arte conceptual en Colombia y desmonta varios mitos en torno al mismo, al argumentar que dicho proceso obedeció más a la construcción de mecanismos de visibilización y validación por parte de los artistas analizados que a un verdadero intento por construir y consolidar una nueva forma de arte en Colombia. En consecuencia, argumenta que las apariciones en prensa de Bernardo Salcedo correspondían a una estrategia mediática con el objetivo de posicionarse en el circuito artístico:

“Bernardo Salcedo, reconocido como un joven de gran talento e inteligencia, privilegió como estrategia de posicionamiento la figuración en los diarios nacionales. Estos se encargaron de recoger uno a uno los escándalos protagonizados por el artista... También la prensa recogió su comportamiento particular durante las inauguraciones de los eventos artísticos, en las cuales Salcedo solía abordar a los periodistas, conducirlos ante su obra y empezar a proferir una serie de expresiones absurdas y escandalosas sobre el arte colombiano, que al día siguiente serían publicadas” (Herrera 2011, 54).

La tercera investigación corresponde a una publicación virtual de la iniciativa de la Universidad de Los Andes *Reconocimiento Nacional a la Crítica y el Ensayo: Arte en Colombia*, en la cual, durante la convocatoria de 2016, se presentó a la categoría de texto largo, un escrito por el seudónimo Luis Reyes Moreno, titulado *Ante la ausencia de diálogos, buenos son los monólogos. Operaciones tipo Ventrílocuo y otras ayudas de estantería de Bernardo Salcedo*. El autor hace una lectura crítica de lo que denomina las “ayudas de estantería” de Bernardo Salcedo, en las cuales incluye las

apariciones en prensa por medio de declaraciones escandalosas, sus publicaciones de columnas de opinión en los diarios nacionales y la creación de seudónimos, como respuesta a un circuito del arte que había borrado su nombre y conexión con las instituciones legitimadoras como el Museo de Arte Moderno. En consecuencia, dichas “ayudas de estantería” aprendidas en el ámbito publicitario se convierten en los mecanismos ideales para la autopromoción y auto legitimación dentro de un circuito artístico que de una u otra manera había seguido adelante sin él. Dice el texto:

“En fin, Salcedo sabía bien que ... sus miedos eran compartidos por una generación entera compuesta por artistas vivos, activos y valientes que tenían todo por hacer en el medio colombiano, no a una generación caduca como querían hacer creer los que institucionalizaban... Por lo pronto, habría que seguir produciendo mucho ruido a través de varias voces y diálogos simulados, en pro de un buen posicionamiento para los no tan prometedores años ochenta...” (Moreno 2010, 16).

Por tanto, siguiendo la misma línea de la historiadora María Mercedes Herrera, en este artículo el autor ahonda en la relación de Bernardo Salcedo con el circuito artístico del momento y las figuras e instituciones legitimadoras, para esclarecer las intenciones detrás de cada una de sus acciones enmarcadas dentro de la manipulación del mercado del arte. Si bien, aunque el argumento tanto de Herrera como de Reyes es completamente válido desde la perspectiva del mercado, enmarcado en una economía cuyo principal objetivo es generar capital y reconocimiento social, no tiene en cuenta el capital social que Bernardo Salcedo poseía en el momento en que ocurren los hechos mencionados y, como tal, evidentemente pone en discusión la necesidad tan apremiante e indiscutible de ser reconocido en el medio.

Finalmente, la cuarta investigación, corresponde a la tesis de pregrado del programa de Artes plásticas y visuales, de la Universidad Nacional de Colombia, de Marilyn León, titulada *Obra Activa. (Una) historia del performance art en Colombia 1959 -1989*, dirigida por José Hernán Aguilar, en la cual la autora, desde lo que hoy se denomina práctica performática, por medio de

una revisión de artículos de prensa busca demostrar que el performance es un medio con antecedentes significativos en Colombia y que fue eliminado de la historia oficial dada su relación problemática con la crítica de arte. León revela cómo lo que ella denomina como “obras activas”, deviniendo en activistas por su carácter subversivo y contestatario, pasan de ser contadas como meras anécdotas en los periódicos nacionales a ser legitimadas y reconocidas por completo en el circuito artístico nacional. Debido no solo a que hay un relevo en la década de 1970 en el campo de la crítica nacional tras la salida de Traba, Barney y Eiger y la entrada tardía de Serrano y Rubiano, permitiendo que los espacios de visibilización de la plástica colombiana se renovasen, sino que además a nivel internacional alrededor de 1965 ya comenzaba a haber un reconocimiento de lo que se denominaba *happening* que luego deriva a otras versiones como el performance de hoy en día, que llega por medio de las revistas y personas que entran en contacto con ello en el exterior. De esta manera, lo que León logra con su tesis es establecer una genealogía del performance en Colombia, que relaciona la mirada histórica con la estética y abre la puerta para reflexionar sobre esas acciones y episodios invisibilizados por la institución y el discurso oficial de la historia del arte generado por críticos como Álvaro Medina y Germán Rubiano, “ya que la formación disciplinar ... sumada a su estrecha relación con la generación del cincuenta, les impidió abordar manifestaciones “alejadas” de la línea marcada por la estética moderna” (Leon 2012, 159), que traen a colación un sinnúmero de divergencias que enriquecen sin duda el desarrollo de la plástica nacional. En consecuencia, León, siendo la única que aborda dos acciones de Bernardo Salcedo que evidencian esta dimensión performativa de su obra, elude el análisis de los heterónimos y su relación con la obra plástica puesto que se centra en comprender y visibilizar dichas acciones como proto-performances.

En consecuencia, los antecedentes anteriores evidencian que, si bien no es ninguna novedad abordar la obra escrita y las apariciones en prensa de Bernardo Salcedo, el enfoque que propone

esta investigación, esto es la noción de lo performático como aporte para la comprensión de la obra de Bernardo Salcedo, por el contrario, sí ofrece una interpretación que amplía el horizonte de la obra del artista y la noción de su producción. Por tanto, para el análisis de esta investigación en un primer momento se tomarán como base los planteamientos de Boris Groys expuestos en su publicación *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (2014), en los cuales se hace evidente que, para entender el arte de mediados del siglo XX en adelante, se deben modificar los conceptos estéticos que lo rigen, para elaborar el concepto de obra y producción artística desde la noción del arte como poética, y así poder incluir manifestaciones desmaterializadas y del orden del acontecimiento como la creación de la figura pública del artista. De esta manera la producción escrita y las apariciones en prensa de Bernardo Salcedo se podrán comprender y revelar como la autopoiesis de su figura pública, para que en un segundo momento por medio de los postulados de Erika Fischer-Lichte de su publicación *Estética de lo performativo* (2011), se pueda analizar el carácter performativo y procesual de la misma.

En este orden de ideas, esta investigación estará organizada de la siguiente manera: en el primer capítulo, *La figura pública como producción artística y propuesta creativa*, desde la perspectiva de Groys y los planteamientos del arte de comienzos y mediados del siglo XX se elaborará la construcción de la figura pública en el ágora contemporánea y sus manifestaciones por medio del análisis del caso de Marcel Duchamp en relación a las diversas figuras públicas y seudónimos que creó a lo largo de su carrera artística, como Richard Mutt y Rose Selavy. Posteriormente en el segundo capítulo, *La obra performativa: el reencantamiento de la figura pública*, a través de los planteamientos elaborados de Fischer-Lichte de una estética de lo performativo y del análisis del caso de Álvaro Barrios con su obra *Álvaro Barrios como Javier Barrios como Marcel Duchamp como Rose Selavy* (1981-1986), se evidenciará cómo una obra revelada e institucionalizada dentro del circuito de arte colombiano puede ser constituida por medio de la construcción de un alter ego

que se presenta como una figura pública. Finalmente, en el tercer capítulo, *El universo de Los Salcedos de Bernardo Salcedo*, se evidenciará cómo a través de una noción de lo performativo, se puede comprender la producción escrita y las apariciones en prensa de Bernardo Salcedo como parte de su propuesta creativa dada su correlación con la obra plástica en términos de su emergencia, ya que no es aleatoria la forma y el momento en que aparece cada personaje; y su congruencia conceptual, dado que el discurso emitido por cada una de las voces, evidencia características particulares de la obras plástica de ese momento específico.

Con este recorrido y entramado conceptual se pretende, a través de una interpretación distinta, arrojar luz sobre unos hechos y construcciones que aparentemente aislados y comprendidos desde el punto de vista tradicional de lo que constituye una obra de arte, son en realidad una parte de integral de la propuesta creativa y producción artística de Bernardo Salcedo. Una interpretación que si bien hoy es aplicada al artista colombiano, podría transferirse a otros artistas que al igual que él tienen producciones paralelas que, dadas las circunstancias por el modelo histórico-artístico del momento y el circuito que lo rodeaba, fueron vistas e interpretadas como expresiones, reacciones u actos singulares, dado que así como lo expresa Danto “no todo puede ser una obra de arte en cualquier época: el mundo del arte debe estar preparado para ella” (Danto 1998-1999, 33).

## Capítulo 1

### La figura pública como producción artística y propuesta creativa

“El arte no informa ni instruye. El arte no es didáctico... Cuando no hay sensibilidad la gente se pone a pensar y acaba destruyendo hasta la mesa que tenga enfrente.”  
Bernardo Salcedo, entrevista en *El Tiempo*, del 22 de abril de 1975

La década de 1960 no solo llega con el cuestionamiento de la vigencia de las grandes narrativas o modelos estéticos a la base de la Historia del Arte, a cargo de Arthur C. Danto<sup>1</sup>, sino también con la desmaterialización de la obra de arte con el denominado arte contemporáneo y con “la performatividad como aspecto dominante en la articulación del yo”<sup>2</sup>, como lo sostiene Amelia Jones. Es aproximadamente desde este periodo donde se gestan los cambios que posibilitan otro tipo de interpretaciones y perspectivas, que involucran nuevas concepciones de arte, artista y obra.

Tradicionalmente, esto es, desde el siglo XVIII hasta antes de la década de 1960, elementos ofrecidos por la estética kantiana seguían vigentes en términos generales (aquí no contemplamos las rupturas planteadas por el lugar del arte en las reflexiones de Schopenhauer, Nietzsche, Marx o Freud, ni las estéticas de la expresión como la de Croce o de cuño fenomenológico como la de

---

<sup>1</sup> Para esto puede verse “El final del arte”, donde Danto explicita los presupuestos estéticos de sus tres posibles modelos histórico-artísticos, en los cuales el primero obedece a un modelo lineal o progresivo de la representación en función de la mimesis perfecta de la realidad, que tiene un posible fin cuando dicho objetivo pasa del campo de la pintura y escultura al de la cinematografía. El segundo modelo es discontinuo al tener una estructura similar a la de un archipiélago, en el cual ya no existe una noción de futuro hacia un objetivo concreto, sino que se convierte en una sucesión de actos individuales que se pueden imaginar en cualquier orden. El tercer modelo, con el cual Danto afirma que el arte ha llegado a su fin con la llegada de su propia filosofía, hace eco de la dependencia del arte de una teoría para existir como arte, en la cual adicionalmente sus objetos tienden a desaparecer. Lo que significa que “el arte se ha volatilizado en un resplandor de mera autorreflexión, convertido en el objeto de su propia conciencia teórica” (Danto, *El final del arte* 1995, 28).

<sup>2</sup>[cita original en inglés en el texto de Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject* traducida al español para efectos de la fluidez del texto por Alejandra Sarmiento, en adelante A.S] “performativity becomes the dominant mode in the articulation of the self”, 61

Heidegger) para la comprensión de la obra de arte. Esto significa que el arte se había comprendido desde la experiencia de lo bello, lo sublime, el placer o el displacer, desligado de todo deseo o interés práctico. Es decir, la experiencia del arte sería un acto contemplativo que consistiría en un despliegue del ejercicio del juicio estético. Así mismo, el juicio estético sobre lo bello sería una construcción discursiva en la que primaría el entendimiento (en el famoso juego de las facultades), lo que implicaría el predominio y centralidad de un sujeto, que es un espectador desinteresado, necesariamente educado que espera la experiencia estética de su objeto, que es la obra de arte.

Esta perspectiva para la comprensión moderna de la obra de arte perduró durante tanto tiempo en parte debido a dos razones, la primera dada la primacía de la estructura sujeto-objeto, tanto la interpretación como la experiencia de la obra de arte se vieron supeditadas a la comprensión del objeto por dicho sujeto educado. La segunda razón, debido al carácter físico de la obra de arte, fomentado por el circuito artístico y académico toda vez que su constitución y fortalecimiento se basaba en la materialidad de la obra, por encima de su dimensión performativa o de acontecimiento, sin importar el movimiento al que estuviera inscrita, así como a la intención del artista, puesto que obedecía al gran relato del Arte, a la construcción positivista de conocimiento y a la noción de progreso que este gran relato implicaba. En consecuencia, las nociones de arte y artista se consolidaron con un carácter exclusivo y excluyente, al cual unos pocos tenían acceso, validación y comprensión.

Entonces cuando este espectador obligatoriamente educado se enfrentaba a una obra de arte, como lo sostiene Boris Groys, su educación “necesariamente refleja el milieu social y cultural... presupone la subordinación de la producción artística al consumo artístico y, por lo tanto, la subordinación de la teoría estética a la sociología” (Groys 2014, 10). Lo que en otras palabras significa que todas las interpretaciones que elaboraba sobre las obras de arte necesariamente

dependían de su bagaje cultural y su saber como espectador, convirtiendo al artista en un proveedor de experiencias al servicio del espectador, más que en un creador libre. Así esta perspectiva privilegia el significado y valoración otorgados por el consumo de dicho espectador, sobre las posibilidades que pueda otorgarle la producción del propio artista. Por tanto, lo que sucedía era que toda producción artística que no entraba dentro del parámetro que este espectador definía como obra de arte era excluida de dicha categoría, obteniendo al final una visión reducida de la misma. Un ejemplo de ello, como lo identifica Groys en su libro *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, fue lo que sucedió con los siguientes artistas:

“...como Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich, Hugo Ball o Marcel Duchamp, que crearon narrativas públicas en las que actuaron como personas públicas colocando al mismo nivel artículos periodísticos, docencia, escritura, performance y producción visual. Vistas y juzgadas desde una perspectiva estética, sus obras se interpretaron, fundamentalmente, como una reacción artística a la revolución industrial y a la agitación política de la época.” (Groys 2014, 15)

Es decir, dada la comprensión de lo que era una obra de arte en la época de los artistas mencionados, las producciones distintas a una pintura o escultura fueron categorizadas como “reacciones” y excluidas de su propuesta creativa. Dicha categorización aun cuando es parte de una interpretación completamente válida, sustentada en la estética kantiana, es tan solo una posibilidad. ¿Cómo podrían ser catalogadas si en efecto se leyeron desde la perspectiva del artista y su creación considerando el contexto en el que se produjeron? ¿Qué sucedería si se interpretaran desde el lugar de la poética del artista como lo sugiere Groys?

Con la llegada del siglo XX, los conceptos de originalidad y unicidad ligados a la obra de arte van quedando obsoletos, dado que su relación con la sociedad cambia radicalmente gracias a la reproductibilidad técnica y la masificaciones de las comunicaciones y la producción de imágenes. En consecuencia, la obra de arte con su carácter ritual va adquiriendo un rol distinto, el rol de

instrumento cuya importancia radica en su dimensión ideológica y su función educativa y política. Entonces, la misión del arte comienza a girar en torno a la liberación y el despertar en contra del concepto del consumo masivo promovido por el sistema económico preponderante, y los artistas comienzan a buscar nuevas formas de hacer arte intentando escapar tanto del sistema económico como del circuito artístico. Estas escapadas consistían no solo en buscar formas de desmaterializar su obra para extraerla del concepto de mercancía, ya fuera buscando materiales que se degradasen con el tiempo, reivindicando objetos de consumo masivo como obras de arte o apropiándose de las obras de otro artista, sino que además consistía en darle prioridad a la creación artística partiendo de la misma definición de lo que era o no era arte y de la subjetividad misma del artista, en la cual él/ella priorizaba la construcción auto poética de esa imagen pública como un acto de identificación frente a ese mundo masificado.

Con respecto a las estrategias de desmaterialización, parafraseando a Lucy Lippard (2004 [1973]), con este arte *anti-establishment* comenzaron a surgir propuestas que escapaban al síndrome del marco y del pedestal<sup>3</sup>, en el cual emergía el arte como idea y el arte como acción. En términos del arte como idea, surgió el arte conceptual como un puente entre lo verbal y lo visual en donde las palabras eran la fuente principal de comunicación y con ellas aparecieron listas, diagramas, medidas y descripciones que conformaban obras enteras. Un ejemplo de ello es la obra *Fragmentos de firma para vender por centímetro* (1972) de Luis Camnitzer en la cual la crítica, la educación y la teoría sobre el arte se mezclan en su producción artística. En esta obra, Camnitzer cuestiona el

---

<sup>3</sup> El síndrome del marco y el pedestal, al cual Lippard hace referencia, es el debate que se estaba planteando por medio del arte de los años sesenta frente al purismo y formato que puso en circulación el arte moderno, en el cual la condición física del objeto que lo hacía identificable, descriptible y comprensible, que era contenido dentro de un marco para el caso de la pintura y colocado encima de un pedestal para el caso de la escultura, y prevalecía sobre la acción, la idea o el uso distinto del espacio de exhibición.

valor que el circuito le otorga a las obras de arte y cómo éste en la gran mayoría de veces radica en la firma de su autor. Es por ello que decide vender fragmentos de su firma y por cada uno especifica y desglosa el precio por centímetro, el tamaño, el valor de los materiales, el concepto, las regalías para la galería, etc., dado que de acuerdo con una declaración suya:

“En lugar de entregar resultados entregaría procesos. Con ello haría que el espectador se convirtiera en productor en lugar de consumidor. Se borrarían los límites que separan la creación de la pedagogía, y la posesión de la obra perdería sentido, ya que se efectuaría a través de la lectura.” (Camnitzer 2010-2011)



Ilustración 1

Luis Camnitzer, *Fragmentos de firma para vender por centímetro*, 1972, consultado 14 de octubre de 2021, <https://www.daros-latinoamerica.net/exhibicion/3197/artworks>

En términos del arte como acción, apareció el movimiento Fluxus, los happenings, los performances, los vídeo-performances y todas las demás variantes en las cuales el carácter efímero y cambiante de la obra misma era el resultado de la interacción y creación conjunta del artista y el espectador. Un ejemplo temprano de este arte de acción se puede rastrear a John Cage con su obra 4'33'' (1952), una de las más conocidas y controversiales por estar compuesta por una partitura que puede ser interpretada por cualquiera con cualquier instrumento en la cual solo se encuentra la palabra “Tacet”, que indica al intérprete guardar silencio durante 4 minutos y 33 segundos. Se podría pensar que el material sonoro de la obra no es la interpretación del músico sino por el

contrario los ruidos que generan los espectadores durante los 4 minutos y 33 segundos que dura la obra, un concepto revolucionario para la época en la cual el público estaba acostumbrado a ser espectador y no cocreador.



Ilustración 2

William Marx, interpretando *4'33* de John Cage, 2010, filmado en McCallum Theatre, Palm Desert, CA., consultado 14 de octubre de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4>

Otro ejemplo más tardío es *Lips of Thomas*<sup>4</sup> (1975) de Marina Abramovic, desarrollado en la galería Krinzinger de Innsbruck (Austria), un performance en el cual ella explora la relación entre

---

<sup>4</sup> “La artista dio comienzo a la performance despojándose de toda su ropa. Después, Abramovic se dirigió hacia la pared posterior de la galería para clavar una fotografía de un hombre de pelo largo que se parecía a ella y la enmarcó en una estrella de cinco puntas. Desde allí se dirigió a una mesa cercana cubierta por un mantel blanco sobre la que había una botella de vino tinto, un tarro de miel, una copa de cristal, una cuchara de plata y un látigo. Se sentó en una silla junto a la mesa, tomó el tarro de miel y la cuchara de plata. Lentamente empezó a vaciar el tarro de un kilo hasta comerse todo su contenido. Después vertió vino tinto en la copa de cristal y lo bebió a pequeños sorbos. Repitió esta acción hasta vaciar la botella y la copa. Acto seguido rompió la copa con la mano derecha y la mano comenzó a sangrar. Abramovic se levantó, se dirigió hacia la pared en la que había clavado la fotografía y, de cara a los espectadores, se rasguñó en el vientre una estrella de cinco puntas con una hoja de afeitar. De su carne brotó sangre. Entonces tomó el látigo, se arrodilló de espaldas al público bajo la fotografía y se azotó violentamente la espalda. Aparecieron marcas

el artista y la audiencia, la conciencia o inconsciencia y los límites del cuerpo y de la mente. Durante dos horas ella puso a los espectadores en un estado liminar entre lo estético y lo ético, entre las normas del mundo del arte y de la vida cotidiana, y entre el rol de espectador y el rol de cocreador, dado que durante ese tiempo en el rol de espectadores presenciaron una obra de arte que consistía en la autoagresión de la artista, vieron cómo ella consumió un exceso de alimentos (vino y miel), cómo se lesionó la piel con rasguños y latigazos, y cómo finalmente aguantó estoicamente el dolor sobre un bloque de hielo con un radiador apuntando directamente a sus heridas. Finalmente, en el rol de cocreadores, algunos espectadores intervinieron y retiraron a la artista de su lugar de martirio dando fin al performance.

---

ensangrentadas. Seguidamente se tendió en una cruz hecha de bloques de hielo con los brazos bien abiertos. Del techo colgaba un radiador orientado a su vientre cuyo calor hizo rebrotar la sangre de la estrella de cinco puntas tallada en su carne. Abramovic permaneció inmóvil tendida sobre el hielo, claramente dispuesta a prolongar su martirio hasta que el radiador derritiera el hielo por completo. Tras permanecer treinta minutos en la cruz de hielo sin hacer amago de irse o de interrumpir la tortura, algunos espectadores fueron incapaces de soportar por más tiempo su suplicio. Se apresuraron hacia los bloques de hielo, tomaron a la artista, la recogieron de la cruz y la apartaron de allí. Con ello dieron fin a la performance.” (Fischer-Lichte 2011, 23-24)

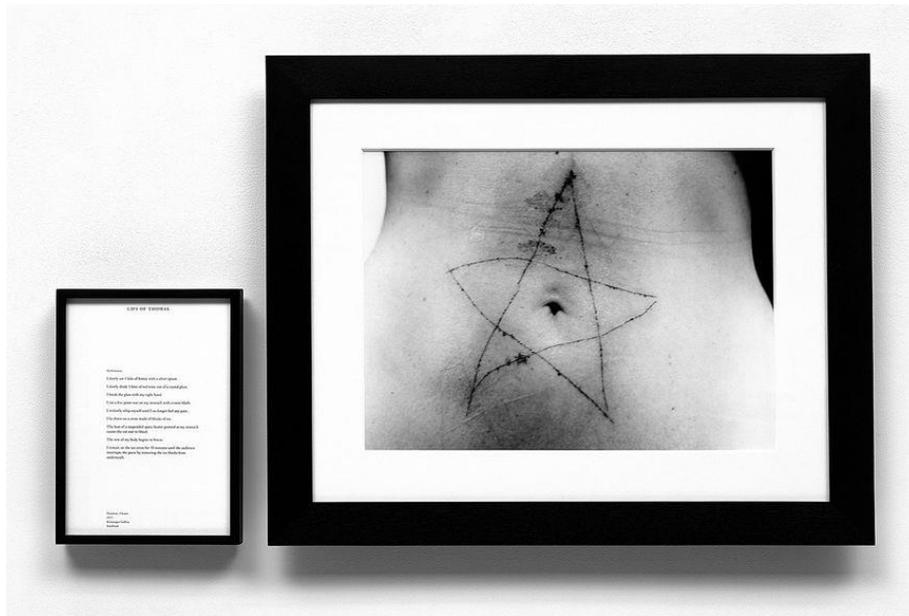


Ilustración 3

Marina Abramovic, Performance *Lips of Thomas*, 1975.

Fotografía Solomon R, 1975 (publicada 1994), consultado 14 de octubre de 2021, <https://www.guggenheim.org/artwork/5176>

Si bien los tres ejemplos mencionados recorren un lapso de aproximadamente veinte años, y ocurren en latitudes y condiciones sociales completamente diferentes, por medio de ellos se puede entrever que un cambio se estaba gestando no solo en la recepción y producción de la obra de arte, sino en el contenido mismo de la obra, más conceptual, intangible y temporal.

En términos de la construcción de la subjetividad artística como imagen pública, según Groys, para comprender este tipo de producciones no plásticas, se debe hacer un desplazamiento desde la estética kantiana a la poética, particularmente a la auto poética de su figura pública. Esto significa que dichas producciones eran la búsqueda consciente y constante de los artistas por producir un yo público que los habilitara para interactuar en el ágora político contemporáneo. Es decir, un yo o múltiples “yos” públicos que, al catalogarlos como parte de sus obras, “eran la encarnación visible de la nada, o lo que es lo mismo, de la pura subjetividad” (Groys 2014, 16), donde el interés del

artista estaba volcado hacía él/ella mismo/a. Una *poiesis* entendida desde Groys como el sentido poético, la capacidad creadora, el momento de éxtasis, en el cual hay una transformación del no-ser al ser, donde lo relevante no es el espectador y su posible interpretación, sino las condiciones de su emergencia. Entonces, esta autopoiesis planteada por Groys respecto a las figuras públicas, se convierte, por un lado, en el mecanismo del artista para volverse obra, para diseñarse a sí mismo; y, por otro lado, en el vehículo para comprender dicha poética como una producción artística con un carácter distinto al objetual.

Sin embargo, esta figura pública del artista, esa identidad reconocible y característica, no es un concepto nuevo ni propio de lo contemporáneo y los medios de comunicación; de hecho, se pueden rastrear en el siglo XIX identidades tan definidas y particulares que, según Raymond Williams<sup>5</sup> (1989), se convirtieron en códigos que se perpetuaron hasta mediados del siglo XX, con los cuales los artistas tendían a identificarse para diferenciarse de la masificación de la sociedad y la homogenización y feminización que pretendía la creciente burguesía del mundo moderno. Tales identidades a las cuales Williams hace referencia son, por un lado, a una posición elitista, con apariencia aristocrática y de *dandy*, en oposición a la burguesía moralista, vulgar y de apariencia insípida, protagonizada por Eugene Delacroix, y, por otro lado, a una posición populista en consonancia con la clase trabajadora explotada, con una apariencia desaseada y atuendos campesinos, protagonizada por Vincent Van Gogh.

---

<sup>5</sup> Tomo esta indicación de Raymond Williams, *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*, Verso, Londres, 1989, pg. 53, citado por Amelia Jones, en la cual explica que a través del siglo XIX y particularmente durante el ascenso de las vanguardias tempranas del siglo XX, que la burguesía era la masa a la cual el artista debía ignorar, eludir, y cada vez más, escandalizar, ridiculizar y atacar. En consecuencia, dicho artista operaba por medio del rechazo a la cultura burguesa y a la denominada domesticidad femenina perpetuada por el modelo de familia y la esfera privada del hogar, que habían consolidado los valores y creencias de la época moderna.

En consecuencia, habría que preguntarse, dada su existencia y conocimiento como código por parte de los artistas, ¿por qué a mediados del siglo XX la construcción de esta figura pública toma otro valor y se vuelve relevante, y hoy en día nos podemos atrever a proponerla como parte de la propuesta creativa de dichos artistas?

Sucedó que, con la entrada del siglo XX, llegó la revolución del diseño y con ella la presentación estética del sujeto ético y el cambio de paradigma en el cual “la vida contemplativa había sido cuidadosamente desacreditada y la vida activa había sido elevada a verdadera tarea de la humanidad.” (Groys 2014, 35). En consecuencia, la humanidad tendió a preocuparse más por cómo se veía o presentaba su cuerpo en el entorno político, es decir, por el autodiseño de su imagen pública y el posicionamiento de dicha imagen en el campo estético y político. Lo que inevitablemente concluyó en la creación de un cuerpo adicional al natural-biológico, un cuerpo institucional e inmortal que pudiera cambiar y adaptarse de acuerdo con la situación, convirtiendo a dicha humanidad en autor de su propio cuerpo y por ende, como sostiene Groys, “...aunque no todos producen obras, todos son una obra.” (Groys 2014, 42). Lo que quiere decir que ese cuerpo institucional, esa identidad pública se convirtió en una obra irremediamente performativa en la cual la realidad enunciada era la realidad creada.

Por tanto, la diferencia sustancial de esta imagen pública es que emerge como una subjetividad fundamentalmente contingente y particular que existe adicionalmente a la propuesta plástica del artista, pero en consonancia con la misma. Un ejemplo temprano de ello en el siglo XX fue Marcel Duchamp, artista moderno que a lo largo de su carrera inventó y personificó diferentes identidades que variaban tanto en género como en edad, en un momento en el cual para él el arte se había convertido en algo impersonal y automático. Esta autopresentación era precisamente consciente y con un carácter eminentemente performativo, y estaba apoyada en las innovaciones transgresivas

del círculo Dadá en Nueva York y en la tendencia experimental y teatral que había tomado el autorretrato en los Estados Unidos.

Duchamp, en el periodo entre los años veinte y cincuenta, creó múltiples identidades que se manifestaban de distintas maneras y en simultáneo. Era el caso de la personalidad de un intelectual versado en la física del éter y la cuarta dimensión que cultivó al inicio de su carrera, inspirado en el cambio de paradigma que significó la teoría de la relatividad de Albert Einstein. Con la creación de esta identidad no solo generó una serie de obras plásticas como *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even*, más conocido como *The Large Glass* (1915-1923), sino también una serie de cuadernos de notas inspirados en los volúmenes de Leonardo Da Vinci que posteriormente convirtió en publicaciones como *Green Box* (1934) y *A l'infinitif o White Box* (1966), que, según Linda Dalrymple, decidió publicar puesto que recopiló una serie de notas cuidadosamente seleccionadas debido al interés renovado por la discusión de la cuarta dimensión espacial en contra de la cuarta dimensión temporal a finales de 1950, y a la posibilidad que esta publicación ofrecía de renovar su identidad por medio de un nuevo autorretrato verbal.<sup>6</sup>

Adicional a esta personalidad, Duchamp también le dio vida a su pseudónimo Richard Mutt, con el cual causó gran controversia al presentar *La Fuente* (1917) como obra de arte, a la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York, para su exhibición anual. Un orinal ya fabricado, con el cual no sólo introdujo lo que se denomina como *readymade*, sino que además abrió la posibilidad de producir obras de manera alineada e industrial presentando un objeto común como una obra de

---

<sup>6</sup> [cita original en inglés en el artículo de Linda Dalrymple Henderson, Paradigm shifts and shifting identities in the career of Marcel Duchamp, Anti-Bergsonian “Algebraist of ideas” traducida al español para efectos de la fluidez del texto por Alejandra Sarmiento, en adelante A.S.] ““That decision in the mid-1960s was undoubtedly encouraged, in part, by his observation of the beginning of a cultural renewal of interest in the spatial versus temporal fourth dimension during the later 1950s, offering the possibility of a new identity that could be projected in the White Box as another verbal self-portrait” P.167

arte, probando que hacer arte tan solo consistía en presentar un objeto como tal, con un nombre y en el lugar adecuado.

Sin embargo, de todas las personalidades de Duchamp, su figura pública más conocida —y alter ego femenino— fue Rose Selavy, creadora, firmante y escritora. Su nombre derivado de un juego de fonética que traduce “Eros c’est la vie” en español “Amor, esto es la vida”, hace su primera aparición como autora de *Fresh Widow* (1920) y posteriormente comienza a compartir el crédito con Duchamp en obras plásticas como *Rotary Demisphere* (1925). Estilizada y a la moda tanto en vestimenta como en maquillaje, Rose además hace apariciones en prensa retratada en una serie de fotografías realizadas por Man Ray en la publicación *New York Dada*, como modelo publicitaria de un perfume y posteriormente vuelve a aparecer en la exhibición de 1938 “rue Surréaliste” en tamaño real como uno de los dieciséis maniqués que reciben al espectador, identificada además con su propia firma.

Este radical alter ego de Duchamp fue un gesto evidente de lo que Groys denomina autopoética de la figura pública que le permitió al artista no solo explorar las diferencias de género y la feminidad en el circuito artístico yendo más allá de su propia masculinidad y apariencia, indagando en el rol de la artista femenina, sino que además le permitió consolidar a Rose como una personalidad alterna e independiente a Marcel Duchamp, con su propia imagen y voz. Su existencia en paralelo encarnó un acto performativo que no se limitó a crear una figura, sino que se expandió a todo lo que conlleva ser una artista, con producción plástica incluida. De esa manera, Rose no era tan solo una reacción a la situación política y económica de la época, sino también una ampliación de la propuesta creativa y procesual de Duchamp en términos de experiencia y acontecimiento artístico y estético.

Dentro de nuestro contexto colombiano, si bien guardando las diferencias temporales y espaciales, existe un artista cuya producción aborda los intentos de escapada del arte como idea y el arte como

acción, y además constituye el objeto central de esta investigación con relación a la figura pública creada: Bernardo Salcedo.

Su obra, que comprende más de 30 años de trayectoria, presenta dos dimensiones que transcurren en paralelo, coincidiendo en momentos puntuales. La primera, una dimensión plástica, reconocida y estudiada por el circuito artístico y académico que abarca por ejemplo la serie de cajas elementales (1969-1973) o las obras pertenecientes a su etapa textual (1970-1976), y que constituyen además diversas exploraciones de la desmaterialización de la obra de arte por medio de materiales degradables o la desaparición del objeto. La segunda —y en este sentido para ampliar el horizonte interpretativo de la obra y para efectos de esta investigación se denominará como la dimensión performativa que se analizará a mayor profundidad en el último capítulo—, incluye como parte propia del modo de ser de Salcedo, una producción escrita, obras activas<sup>7</sup> y apariciones en prensa por medio de notas periodísticas o entrevistas que, más allá del carácter anecdótico que le imprimió la prensa y la posterior interpretación que le otorgaron algunos historiadores como María Iovino o María Mercedes Herrera, como mecanismo de validación y autopromoción, vía Groys pueden considerarse también como parte integral de la creación de su figura pública y su propuesta creativa con carácter procesual y evidentemente performático.

Esta dimensión performativa de la obra de Bernardo Salcedo involucra dos acciones enmarcadas en las ediciones vigésima y vigesimotercera del Salón Nacional de Artistas Colombiano; una serie de apariciones en prensa desde 1966 por medio de entrevistas conducidas y registradas por periodistas de forma escrita y audiovisual; y una producción escrita de artículos y columnas de

---

<sup>7</sup> Obra activa, concepto empleado por Marilyn León en su tesis de pregrado “Obra Activa: (una) historia del performance art en Colombia 1959-1989”, tomado del artista Jonier Marín el cual describe como: “...una serie de obras de carácter participativo, activo y multimedia...” (León, 2012, 185).

opinión del mismo artista que es publicada en la prensa nacional, y cuyo periodo más fructífero abarca los años 1966–1987.

Con esta producción artística, organizada así en tres categorías, Salcedo consolida su versión Salcedo-Artista, esa persona pública irreverente y contestataria que aparecía en cada galería, salón o exhibición en acciones que hoy se podrían comprender a través de la práctica artística de performance; adicionalmente, en una multiplicación del yo a través de la creación performática de otros personajes, configura una serie de heterónimos con personalidades diferenciadas como Óscar Cirujano, Germán Lleras de Francisco, Delphos Pop y Doctor Trueno, que en una especie de teatralidad hacen eco de ese Salcedo-Artista y generan diálogos entre el artista, su obra y el público.

## Capítulo 2

### La obra performativa: el reencantamiento de la figura pública

“El arte no es objeto de juicio, sino de valorar -el arte es un simple concepto de valor.”  
Delphos Pop/Bernardo Salcedo, artículo en *El Colombiano*, del 12 de noviembre de 1970.

La fundamentación del circuito del arte y sus instituciones en los presupuestos tradicionales de la estética kantiana, cuyo debate se centraba en la obra y con ella, en su creador, el artista, tuvo como consecuencia directa en primera instancia, la autonomía del arte y por ende su disociación de todos los contextos cotidianos, y en segunda instancia, en una experiencia estética educativa basada en la transmisión de significados. Esto para el caso del teatro, repercutió en la pérdida de la noción como acontecimiento transformador para relegarlo a una mera representación del texto literario, legitimado únicamente a través de éste.

En consecuencia, la noción de obra de arte ligada al teatro recayó en el texto, porque era el objeto perenne, el contenedor de verdades, que remitía directamente a su creador, el gran artista y genio. Entonces, el director de la obra era solamente un organizador de elementos y los actores, únicamente debían encarnar a los personajes del texto por medio de una actuación que fuera capaz de transmitir los significados preestablecidos del mismo sin que sus acciones, expresiones, y en general su presencia en escena generaran unos nuevos, por tanto debían “transformar su cuerpo sensible y fenoménico en un cuerpo semiótico” (Fischer-Lichte 2011, 160), dado que desde el siglo XVIII, la institución del teatro se constituyó como una institución “textual”, en la cual su carácter artístico era legitimado mediante el texto literario y no la realización escénica.

Es hasta el cambio del siglo XIX al siglo XX donde comienza a haber una inversión de conceptos, ya que ocurre lo que Fischer-Lichte denomina el primer giro performativo del siglo, en el cual los

estudios teatrales y la investigación sobre los rituales se instauran como disciplinas, que priorizan la práctica sobre el texto. Para el caso de los estudios teatrales, Max Hermann, fundador de la disciplina en Berlín, argumenta que la realización escénica es lo que constituye el teatro ya que “El teatro y el texto dramático (...) son, en mi opinión, (...) ya desde el origen, contrarios, (...) la evidencia de tal oposición es clara: el texto es la creación lingüístico-artística de una sola persona, el teatro es un logro del público y de quienes están a su servicio” (Herrmann 1914, 118).

Dicha existencia de ambas disciplinas termina repercutiendo en el rechazo del teatro literario, aquel que se conformaba con darle expresión a los conceptos previamente dados en la literatura, para retornar a la cultura del cuerpo y al discurso sobre las realizaciones escénicas, y proclamar al teatro como un arte autónomo capaz de generar significados dentro del mismo acontecer de la realización escénica.

Este cambio en primera instancia concede la posibilidad para experimentar con la espacialidad y cambiar la forma y asignación de lugares que el teatro a la italiana tenía determinado, y de generar significados a partir de shocks o emociones impactantes como lo hicieron las vanguardias. Adicionalmente, de acuerdo con los postulados de Max Herrmann (1923), fomenta una nueva concepción de teatro y obra centrado en la reflexión de la co-presencia física de los actores y espectadores, priorizando la realización escénica sobre el texto literario y además cambiando el foco de interés del cuerpo del estatus sígnico, esto es su capacidad para transmitir significados, al estatus material, es decir su existencia física y las consecuencias que su presencia tiene en el entorno y el escenario.

Este cambio de paradigma significó para el teatro, una exploración en torno a tres ejes fundamentales, el primero corporeizar, entendido no como encarnar un personaje de un texto literario sino, como lo explica Fischer-Lichte, "hacer que con el cuerpo, o en el cuerpo, venga algo

a presencia que solo existe en virtud de él” (Fischer-Lichte 2011, 172). Esto significa que la existencia de dicho personaje literario está condicionada por el cuerpo físico y las acciones singulares del actor y en consecuencia “no transforma su cuerpo en una obra, [sino que] lleva a cabo procesos de corporeización en los que el cuerpo deviene otro. Se transforma, se recrea, acontece” (Fischer-Lichte 2011, 190). Este acontecer del cuerpo en escena, esa energía que libera el actor, conduce al segundo eje, la presencia, que básicamente es un modo intenso de actualidad que tiene como consecuencia la transformación del espectador. Es decir, lo que ocurre en una realización escénica se experimenta como algo actual, porque en el aquí y el ahora pone ante los ojos de los espectadores los hechos y estos son interpretados de igual forma; en consecuencia, tiene la capacidad de generar un efecto intenso o incluso abrumador, “así pues, la “magia” de la presencia consiste en la extraordinaria capacidad del actor para generar energía de tal modo que el espectador pueda sentir que circula por toda la sala y que le afecta, que incluso lo tiñe” (Fischer-Lichte 2011, 201). Finalmente, ese acontecer y transformación derivan en el tercer eje que es la performatividad, término acuñado por Austin en la filosofía del lenguaje, y adaptado a las realizaciones escénicas. Esta performatividad se entiende como la capacidad de que las acciones de los actores y espectadores sean constitutivas de realidad, porque crean la realidad social en la cual suceden. Dicha capacidad hace que las acciones se vuelvan autorreferenciales en la medida en que su significado no es otro que su propia ejecución, por tanto, la expresividad y transmisión de significados previamente dados queda al margen, y los que surgen tan solo pueden hacerlo en y por las mismas acciones.

En consecuencia, esta performatividad tiene la capacidad de desestabilizar e incluso desplomar las construcciones conceptuales dicotómicas asociadas a la realización escénica como sujeto-objeto, cuerpo-mente, signo-significado puesto que durante el acontecimiento y esa interacción de actores

y espectadores dichos conceptos se intercambian unos con otros, y no existe una diferencia decisiva para poder aproximarse a la realidad de dicha realización escénica desde esa perspectiva.

Esta experimentación en el teatro tiene un efecto sobre todas las otras formas de producir arte y al ser adoptado por ellas, se difuminan las fronteras y esto conduce al segundo giro performativo del siglo XX, en el cual la fugacidad del acontecimiento ocupa la posición de mayor importancia y por tanto la obra se convierte en realización escénica. Como lo sostiene Fischer-Lichte:

“Las artes visuales, la música, la literatura o el teatro tienden a partir de entonces a llevarse a cabo en y como realizaciones escénicas. En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más acontecimientos en los que no están involucrados solo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores.” (Fischer-Lichte 2011, 45).

Estas nuevas formas, a partir de los años sesenta del siglo XX, no solo llevan a la creación y consolidación de un nuevo género artístico, por medio de producción teórica y epistemológica, que es el arte de acción o performance, sino que además modifican las condiciones de producción y recepción artísticas que giraban en torno al concepto de obra provenientes de las estéticas tradicionales, y generan nuevas formas de aproximarse a esa realidad momentánea y del acontecimiento que son la escenificación y la experiencia, de acuerdo a la propuesta de una estética de lo performativo de Fischer-Lichte. En efecto, esta escenificación es entendida como ese proceso de planificación y establecimiento de estrategias que generan la materialidad performativa, esto es, la corporalidad, espacialidad y sonoridad<sup>8</sup>; y la experiencia comprendida en primer lugar desde la

---

<sup>8</sup> Desde los postulados de Fischer-Lichte, estos tres conceptos se comprenden de la siguiente manera: corporalidad, como la capacidad de hacer con el cuerpo o en el cuerpo, que venga algo a presencia que solo puede existir en virtud de ese mismo cuerpo. Es decir, un personaje solo llega a existir por medio de los actos performativos y la singular corporalidad del actor. Con respecto a la espacialidad, ésta solo existe en y por la realización escénica, y tiene su origen en el movimiento y percepción de actores y espectadores. Por tanto, es fugaz y transitoria, y no se puede equiparar con el espacio en que acontece. Finalmente, en términos de sonoridad, o espacio sonoro, éste varía según la época y el género, sin embargo, está constituido por la músicas, las voces y diferentes ruidos.

transformación, dado que las emociones generadas durante la realización escénica precipitan al sujeto perceptor a un estado liminar (existencia intermedia) que conduce a una transición y, en segundo lugar, desde la transfiguración del lugar común<sup>9</sup> en la cual como la propia percepción es el centro de cada realización escénica, lo cotidiano es ennoblecido y se vuelve parte de la experiencia estética.

En consecuencia, el performance se trata de experimentar, de enfrentarse a situaciones que escapan a la capacidad de comprensión y en las cuales todos los participantes están expuestos y por ende todos contribuyen a que ese acontecimiento suceda de una forma única e irrepetible. Bajo estas condiciones, el performance que sucede tanto dentro del marco institucional como por fuera de él genera situaciones en las cuales no existe una diferencia decisiva entre arte y realidad y por ende desmantela las oposiciones existentes hasta ese momento entre lo estético y lo político, lo social y lo ético. El performance, en efecto, es siempre una situación social, ya que convierte a los espectadores en cocreadores, es decir hay un cambio de roles, y además los involucra como participantes del acontecimiento consolidando una comunidad. Adicionalmente, el performance se vuelve político en cuanto entra en juego el poder, a través de la percepción del otro y los mecanismos de control que se ejercen sobre ese otro en el momento de definir posiciones, roles, formas de participación o negociación de relaciones entre los actores y los espectadores/cocreadores. Finalmente, también es ético porque los artistas crean situaciones en las cuales exponen a los espectadores y los incitan a actuar e intervenir tomando decisiones que conllevan una responsabilidad ética, como fue el caso de los espectadores que dieron fin al performance de Abramovic, retirándola del escenario en *Lips of Thomas*, para evitar que sus heridas

---

<sup>9</sup> Arthur Danto, *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*, Barcelona/Buenos aires, 2002.

y dolor se agravara. De esa manera, el performance conduce al reencantamiento del mundo puesto que, como lo sostiene Fischer-Lichte:

“no llama ni incita al hombre al sometimiento de la naturaleza -ni a la suya ni a la de lo que le rodea-, sino que le alienta a que intente establecer una nueva relación consigo mismo y con el mundo, una relación no de disyunción exclusiva sino de conjunción, lo anima a que se realice en la vida como en las realizaciones escénicas artísticas” (Fischer-Lichte 2011, 410)

De este reencantamiento del mundo no estuvieron exentos los artistas pertenecientes a nuestro contexto colombiano. Uno en particular inspirado por la obra de Marcel Duchamp, estuvo encantando al circuito artístico colombiano a lo largo de varios años, por medio de la creación de una persona pública ficticia, un alter ego, que culminó en su revelación como obra de arte dentro del marco institucional artístico colombiano. Esta acción que hoy se puede leer por medio de la práctica performativa, corresponde al caso de Álvaro Barrios con su obra *Álvaro Barrios como Javier Barrios como Marcel Duchamp como Rose Selavy* (1981-1986), una obra que dura aproximadamente 5 años, en la cual Barrios, inspirado por el alter ego femenino Rose Selavy de Marcel Duchamp, consolida un artista seudónimo, independiente a su persona dentro del circuito artístico, con el nombre de su hermano Javier Barrios presentando obras de arte firmadas por él y haciéndolo participar en eventos del circuito. Barrios concluye dicha obra durante su retrospectiva en el año 86, por medio de unas fichas técnicas que indicaban su nombre. Esta obra al igual que otras del mismo periodo, hace eco al interés constate de Barrios de hacer arte inspirado en obras ya existentes, un interés que es compartido por varios artistas durante esa misma época, y de su fascinación por la teoría de Duchamp de dejar de hacer arte de retina, para hacer arte impregnado de poesía y conocimiento.

Álvaro Barrios, es un artista, investigador, docente y curador cartagenero, y desde sus inicios en el circuito del arte colombiano tuvo un claro interés por la experimentación, particularmente mediante

la recreación de obras de arte universal a través de la pintura, el collage y los grabados. A mediados de los años sesenta en Colombia, tal como Barrios lo identifica en su publicación *Orígenes del Arte Conceptual en Colombia*, las recreaciones eran parte del espíritu de la época; “En Colombia numerosos artistas trabajaron en “arte acerca del arte” durante todos estos años, entre ellos Fernando Botero, Beatriz González, Enrique Grau, Santiago Cárdenas, Juan Antonio Roda y Luis Caballero” (Barrios 1999, 70). Barrios, inspirado por la obra de Marcel Duchamp realizó una larga y continua exploración, que se traduce en una serie de propuestas plásticas y conceptuales, como su *Pequeño gran vidrio*, sus *Grabados populares* o su serie de *Sueños con Marcel Duchamp*, y las *suplantaciones*<sup>10</sup> de identidad que suceden de diferentes formas y lugares.

Dichas suplantaciones comenzaron, como él mismo lo describe, como actos de recreación artística ligados a sus catálogos y exhibiciones, que comprendidos desde los postulados estéticos de Fischer-Lichte se pueden considerar como actos performativos que empezaron a desdibujar las líneas entre el arte y la realidad. Ejemplos de ello fueron su catálogo de la Alianza Colombo-Francesa de Barranquilla, en 1969, en el cual Barrios reemplazó su fotografía por la de Clint Eastwood, o años más tarde, en 1980, en el catálogo de su muestra en el Centro de Arte Actual en Pereira, en el cual un amigo lo suplantó en la fotografía. Estas suplantaciones que ligeramente se pueden interpretar como pilatunas de Barrios, en realidad están cuestionando el significado de ser artista en una sociedad y un circuito, en los cuales el éxito está asociado a la visión de una imagen pública de una persona específica, con un nombre y una firma, y no a la producción y creación artística. Más profundamente pone en cuestión el concepto de autor y lo que éste pesa en la ejecución y reconocimiento de una obra para un circuito acostumbrado a responder al avance progresivo de los

---

<sup>10</sup> Suplantación, es el término que utiliza Álvaro Barrios en su libro, *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, para describir las acciones que estaba realizando en esa época.

procesos plásticos de un artista en cuestión. Bien se puede vislumbrar esta apreciación por medio de los comentarios de Barrios con respecto a las valoraciones de la crítica sobre la producción de su seudónimo Javier Barrios, en su publicación *Orígenes del arte conceptual en Colombia*:

«Durante cinco años las obras realizadas por este artista fueron incluidas en exposiciones en galerías y museos reconocidos, entre ellos la galería Garcés Velásquez y el Museo la Tertulia de Cali. Alberto Sierra, entonces curador del Museo de Arte Moderno de Medellín, le otorgó un segundo premio organizado por el Centro Colombo Americano de Barranquilla, mientras que Eduardo Serrano, curador del Museo de Arte Moderno de Bogotá, lo rechazó del Salón Nacional y comentó que «Los Barrios desean ser como los Cárdenas- Juan y Santiago- y como ellos hay uno bueno y uno malo». (Barrios 1999, 80)

Ese mismo año, 1980, Barrios presentó su primera suplantación inspirada en el alter ego femenino de Duchamp, Rose Selavy, pero a diferencia de las anteriores, ésta tenía un carácter definido de obra y además constituyó el inicio para la creación de su propio seudónimo y de la acción performativa que duraría los siguientes cinco años. Según sus propias declaraciones:

“Mi versión de Rose Selavy –contrariamente a mis otras suplantaciones de personalidad– no fue creada para una fotografía de catálogo, sino como una obra integrada al resto de la muestra y presente en ella en el mismo orden que las demás...Estas fotografías son la base para mi creación de un artista ficticio, de hecho autor de algunas obras entre 1981 y 1986, con el nombre de Javier Barrios” (Barrios 1999, 80).

Esta acción performativa no solo incluyó la presentación de Javier Barrios dentro del circuito artístico como un artista nuevo que firmaba obras realizadas por el mismo Barrios, sino que además implicó la participación de Javier en exhibiciones en galerías reconocidas como la Garcés Velásquez o el Museo de la Tertulia o el mismo Salón Nacional de Artistas y su inclusión en el Grupo 44, posicionándolo frente a la crítica y en el circuito artístico con una trayectoria merecedora de un artista consagrado.

No obstante, de acuerdo con la investigación de Marilyn Leon, *Obra Activa (Una) historia de performance art en Colombia*, lo sorprendente es que Javier Barrios comienza a figurar en el circuito desde 1978, es decir tres años antes del tiempo especificado por Barrios, y además que tenía voz y cuerpo; es decir además de la experiencia que estaba generando la existencia de este nuevo artista, también incluía la escenificación en la medida en que Álvaro Barrios corporeizaba a su Javier Barrios ficticio:

“Ha pasado tanto tiempo desde aquellos días en que fui artista, que los recuerdos son más bien borrosos. Como si en ese tiempo hubiese estado perdido en un banco de niebla. La acción titulada "El Novio desnudado por las Doncellas incluso", tuvo lugar en la sala de exposiciones de la Cámara de comercio de Barranquilla en 1978, con motivo de la muestra organizada por mi hermano mayor, Álvaro Barrios, en conmemoración de los diez años de la muerte de Marcel Duchamp. Esta consistía en un bulto de tela negra tirado en el piso, con algunas piedras negras encima. En medio del coctel inaugural, el bulto empieza a moverse y a levantarse, ayudado por cuerdas negras que revelan una especie de mosquitero de tela negra transparente en cuyo interior se mueve un joven desnudo con la piel pintada de negro. Luego de permanecer un tiempo determinado inmóvil como una estatua, la figura lentamente se derrumba en el piso y todo vuelve a tomar la apariencia de un bulto negro inmóvil, el resto del tiempo que dura el coctel. La pieza de tela y las tiras negras evocan la obra de Duchamp "Escultura de Viaje", así como los sacos de fique colgados en el techo que se exhibieron en la exposición titulada "Primeros Papeles del Surrealismo.”<sup>11</sup> (Leon 2012, 102)

En este caso, para lograr mantener la ilusión de la existencia independiente de ambos, Barrios optó por recurrir al uso de un actor para realizar el acto performativo de Javier Barrios, puesto que, como era curador de la exhibición, debía asistir al coctel.

---

<sup>11</sup> Entrevista de Marilyn Leon sostenida con Álvaro Barrios, por medio de su correo personal. “Como ejercicio de escritura, propuesto para una posible actualización de la obra, se acordó que sería Javier Barrios quien daría respuesta a mis preguntas”. (Leon 2012, 102).

Así como tuvo un inicio contundente, el final de esta acción performativa constituyó una revelación de igual proporción. Transcurrido el tiempo autoimpuesto, Barrios, en su retrospectiva del Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1986, hizo pública la verdadera identidad de Javier Barrios por medio de las fichas técnicas, en las cuales tituló este acto como: *Álvaro Barrios como Javier Barrios como Marcel Duchamp como Rose Selavy*.

Lo interesante de esta acción de Barrios es que hizo las fronteras entre arte y realidad tan porosas, tan difusas que, de acuerdo con sus declaraciones en el Conversatorio del Departamento de Arte de la Universidad de los Andes del 30 de abril de 2019, es decir treinta y tres años después de su revelación, la existencia de Javier Barrios aún persiste dentro del circuito artístico colombiano:

“Hasta hace poco cuando se hizo en el Mambo de Bogotá, una exhibición que se llamó *El arte de la desobediencia* apareció en la lista de invitados el nombre ficticio este de Javier Iván Barrios, con una obra que era realizada por mí, pero los curadores creían, todavía a estas alturas creían que no eran más, sino arte conceptual de los años setenta.” (Barrios, 2019)<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Álvaro Barrios, *Conversatorio Álvaro Barrios: vida y obra*, 30 de abril de 2019, Departamento de Arte de la Universidad de los Andes, video, 1h.30min.08s, URL: <https://facartes.uniandes.edu.co/arte/video-conversatorio-alvaro-barrios-vida-y-obra/>



Ilustración 4  
*El Espectador*. Abril 26 de 1969. Portada.

Así como Álvaro Barrios planeó y ejecutó esta acción performativa, en la cual decidió convertir la existencia de un artista ficticio en obra de arte, él también realizó otro tipo de acciones manteniendo su propia identidad, que en términos de acto performativo generó una puesta en escena y una experiencia tal en compañía de Bernardo Salcedo, con la que fue capaz de saltar a la primera página de la prensa

nacional y dejar una impronta sobre el vigésimo Salón Nacional de Artistas. Esta acción se conoce como *La Tapada*.

Durante la inauguración del vigésimo Salón Nacional de Artistas, en respuesta a las nuevas políticas que Jorge Rojas, en ese momento director de Colcultura, quería darle a la entidad y al rechazo por parte del jurado de varios artistas respaldados por Marta Traba; Bernardo Salcedo y Álvaro Barrios, quien ganó el tercer premio de dicho Salón pero lo rechazó previamente a la inauguración, decidieron siguiendo los códigos de ceremonia en los cuales las obras ganadoras se cubrían con una tela blanca, cubrir sus obras con una tela negra para evidenciar el deprecio que sentían por los malos manejos del circuito del arte en Colombia. Estaban de luto, y culminaron con esta acción la inconformidad que venían manifestando días antes desde que se conoció el veredicto del jurado.

Esta acción no solo tiñó el gesto estético con un tinte político, al evidenciar la inconformidad tanto con el circuito como con la institución artística que validaba, sino que además, tal como lo describió el periodista Andrés Álzate, en su artículo *El XX Salón de Artistas. Desfile de Disfraces en la Inauguración*, forzó al público a interactuar de una manera diferente, inclusive teniendo en mente una sensación de transgresión: “La “tapada” de los cuadros fue sensacional y el público extrañado, levantaba tímidamente la tela para mirar las tarjetas postales de Barrios y las Cajas de Salcedo.” (Álzate 1969, 3).

En este caso, aun cuando la acción no se convirtió en una obra, y de hecho es recordada en la prensa como un acto de rebeldía y, podría ser interpretada posteriormente como un acto de visibilidad y posicionamiento dentro del circuito, estuvo en realidad acompañada por otros actos y declaraciones en prensa por parte de ambos artistas, que contribuyeron a ampliar la experiencia de la misma.

Para el caso de Barrios, de acuerdo con el artículo de Alegre Levy, incluyó una presencia bastante llamativa por el tipo de atuendo que tenía puesto, que además era reforzada por sus declaraciones:

“La llamativa presencia de Álvaro Barrios pues fue vestido con un larguísimo saco rojo de dibujos orientales fue motivo de escándalo entre algunas “burguesas” que lo calificaron de “ridículo y pasado de moda”. En cambio el pintor pensaba diferente: “Como esto es un carnaval, hay que venir a tono con las circunstancias, me puse lo mismo que use en el carnaval de Barranquilla”.

(Levy 1969, 3)

Para el caso de Bernardo Salcedo, en contraposición a Barrios, además de las cortas declaraciones en entrevistas descalificando a Carlos Rojas como ganador del primer premio y al mismo Salón por el jurado, su selección y los resultados, realizó una acción performativa adicional en la prensa, por medio del artículo *Análisis sobre el XX Salón Nacional de Artistas* publicado en el periódico El Tiempo, curiosamente el día anterior a los artículos mencionados, bajo el nombre de uno de sus heterónimos: Doctor Trueno. En dicho artículo, Doctor Trueno, tronaba con vehemencia cuando

reseñaba el salón y exponía sus inconformidades con la Institución, los jurados y los artistas premiados:

“Pero ... hacer un Salón XX, en este caso con el limitado propósito de destruir un "Credo" y un estado de posiciones estéticas, ya no es propósito de sana razón sino de esquizofrenia. Planear un programa milimétrico para galopar contra un nombre como el de Marta Traba y contra una institución como el MAM [Museo de Arte Moderno), es una política pobre ... Muy pobre, mezquina, verde ...de la envidia, que nos está diciendo muy claramente cuán mediocre es el medio en que se ha fraguado. Y digo esto, porque no ha sido otra la razón por la cual el Salón XX fue un "triumfo" de una oscura política milimétricamente planeada, para tratar de menoscabar el prestigio de artistas con real talento que en un momento de su obra fueron y son apoyados por la institución más joven y dinámica de las artes plásticas en el país: el MAM y su fundadora MT.” (Trueno 1969)

Estas acciones de Salcedo que si bien no constituían obras en el sentido tradicional de la estética hermenéutica, y tampoco fueron declaradas como tal, así como lo plantea Fischer-Lichte sí constituían acontecimientos, experiencias y puestas en escena que generaron resquicios en las sólidas construcciones sociales y culturales que lo rodeaban diariamente y con las cuales la polifonía de este “artista parlante” como alguna vez lo llamó Marta Traba, de la cual nos vamos a ocupar en el siguiente capítulo, podía penetrar e inventar nuevos diálogos y caminos entre todos los actores del circuito.

### Capítulo 3

#### El universo de *Los Salcedos* de Bernardo Salcedo

“Son hechos. No es escultura. Ni cajas. Ni pintura. Y menos arquitectura.”  
Bernardo Salcedo, entrevista en *El Tiempo*, del 18 de octubre de 1966.

Bernardo Salcedo, artista, escultor, pintor y arquitecto bogotano, a lo largo de su carrera artística, que comprende más de treinta años de trayectoria, tuvo una producción plástica notable con aproximadamente ciento diez y seis piezas, que ciertamente deleitaron, sorprendieron y a veces hasta convulsionaron al circuito artístico.

Sus series de cajas y objetos que usualmente han sido insertadas en la categoría de esculturas, por su carácter tridimensional, aun cuando el mismo Salcedo evitaba dicha etiqueta y expresó en su momento: “aquí llaman escultura a todo lo que no se puede enrollar” (Contra la cultura. Una entrevista [en extenso] a Bernardo Salcedo 2007), evidencian una búsqueda por las estimulaciones visuales, experimentando con la perspectiva, la composición de objetos y la comprensión del espacio arquitectónico.

Sin pretender dar lecciones, Salcedo con delicadeza y un poco de humor negro, por medio de sus cajas continuamente estimulaba el intelecto cuestionando y haciendo alusión al contexto sociopolítico que lo rodeaba, ya que de acuerdo con sus declaraciones: "cuando la ironía adquiere carácter práctico, yo la llamo mensaje" (Parra Martínez 1966).

Su experimentación plástica y el uso de medios y formatos no convencionales, estuvo fuertemente influenciada por su formación de arquitecto y su fascinación con el cine, dado que de ellas extrajo el manejo del espacio físico de la arquitectura, que le abrió la posibilidad de experimentar con el efecto de la monumentalidad y el monolito que tradicionalmente son apreciables en las edificaciones en la ciudad; y la noción de fragmento del cine, desde donde aborda con condición

de ventana el objeto para que éste, haciendo eco a la edición cinematográfica, haga énfasis en el detalle y relate puntualmente el contenido proyectado en una “caja”.



Ilustración 5  
Luis E. Arocha, *Las ventanas de Salcedo*, 1966,  
capturas tomadas del cortometraje, consultado 16 de  
octubre de 2021, <https://www.cinecorto.co/las-ventanas-de-salcedo/>

Estas influencias fueron tan características de Salcedo, que así mismo fueron percibidas por otros artistas y estuvieron igualmente presentes en sus creaciones. En 1966, cuando Salcedo estaba apenas iniciando su carrera artística, el cineasta Luis Ernesto Arocha, junto con la participación de Salcedo e inspirado en su obra plástica produjo el cortometraje *Las ventanas de Salcedo*. En él, emerge Salcedo de la oscuridad acompañado de sus ensamblajes y a modo de escultura animada se vislumbra por fragmentos, inmerso entre sus objetos, realizando movimientos repetitivos como si fuera parte de un gran todo, como una obra más dispuesta a acontecer.

Esta forma de incursionar en el acto performativo, poniendo su cuerpo frente a la cámara y permitiendo que el movimiento origine la interacción con los

objetos, y de esa manera construya el relato del cortometraje y de cabida al acontecimiento, evidencia esa nueva forma de hacer teatro, respecto al teatro literario basado en un texto, en la cual el cuerpo y sus movimientos son los que generan la narrativa o el significado de los acontecimientos. Además, deja entrever la poética de Salcedo, en la cual por breves fragmentos se perciben detalles de ciertos elementos del diario vivir que descotidianizados adquieren un aura especial y se vuelven parte del relato que constituye su obra.

Estas indicaciones permiten rastrear que, en efecto, inspirado en esta experiencia y conducido por ese amor al cine, adicional a su producción plástica, Salcedo también constituyó una producción performativa que giró en torno a la construcción de su figura pública que, si bien transcurre de manera paralela a su otra producción, emerge en momentos puntuales, con un patrón de ocurrencia en el tiempo, de forma no aleatoria. Esta producción no solo incluye al Salcedo-artista, sino también a una serie de heterónimos que, como se evidenció en “La Tapada” del vigésimo Salón de Artistas, en una especie de teatralidad estuvieron inmersos en la vida pública del circuito artístico colombiano y, como bien lo expresó German Lleras de Francisco, uno de ellos, hicieron a Salcedo “más conocido en el país por sus reportajes, declaraciones, respuestas y seudónimos que utilizara para ser incluso crítico, si no de arte, al menos de “culturologia.” (Lleras de Francisco 1979). Es decir, una figura pública que más allá del carácter anecdótico que le imprimió la prensa y la posterior interpretación que le otorgaron algunos historiadores como mecanismo de validación, puede considerarse también como parte integral de su propuesta creativa, con un carácter procesual y de orden performativo, dado que, parafraseando a la historiadora María Iovino, es correspondiente en actitud y pensamiento con su trabajo visual<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Iovino, *El Universo en caja*, 35.

Justamente, como se puede apreciar en el siguiente esquema, que simboliza una línea de tiempo y muestra el orden en el que emergen tanto el Salcedo-artista como sus heterónimos, se puede visualizar cuándo se conectan ambas producciones y cómo este universo de Salcedos convive durante el periodo de tiempo más fructífero de su producción escrita que corresponde a los años 1966-1987. Del lado de arriba de la línea punteada están indicadas las diferentes etapas de producción plástica de Bernardo Salcedo, *Cajas blancas*, *Cosas Nuevas*, *Señales Particulares*, etc. De forma paralela y enfrentados, del lado de abajo de la línea punteada, están indicados los episodios en prensa y personajes que conforman la dimensión performática del mismo: Doctor Trueno, Germán Lleras de Francisco, etc. Si se realiza la lectura de izquierda a derecha, se puede percibir cómo de manera simultánea al cambiar de etapa plástica, así mismo Salcedo asume también un cambio de personaje que como se apreciará más adelante en la investigación no solo implica una coincidencia temporal entre la propuesta plástica y el desarrollo performático, sino así mismo una correlación conceptual. Si bien, aun cuando el Salcedo-artista existe durante toda la producción plástica, puesto que es la corporeización del ser artista, esto es el cuerpo institucional que crea Salcedo para su figura pública, es interesante notar cómo sus heterónimos tan solo perduran por un tiempo limitado, sin llegar comunicarse de manera simultánea, probablemente porque dichas personalidades hacen eco a un momento puntual de su vida artística y de su plástica y como tal existen exclusivamente por y en tal momento.

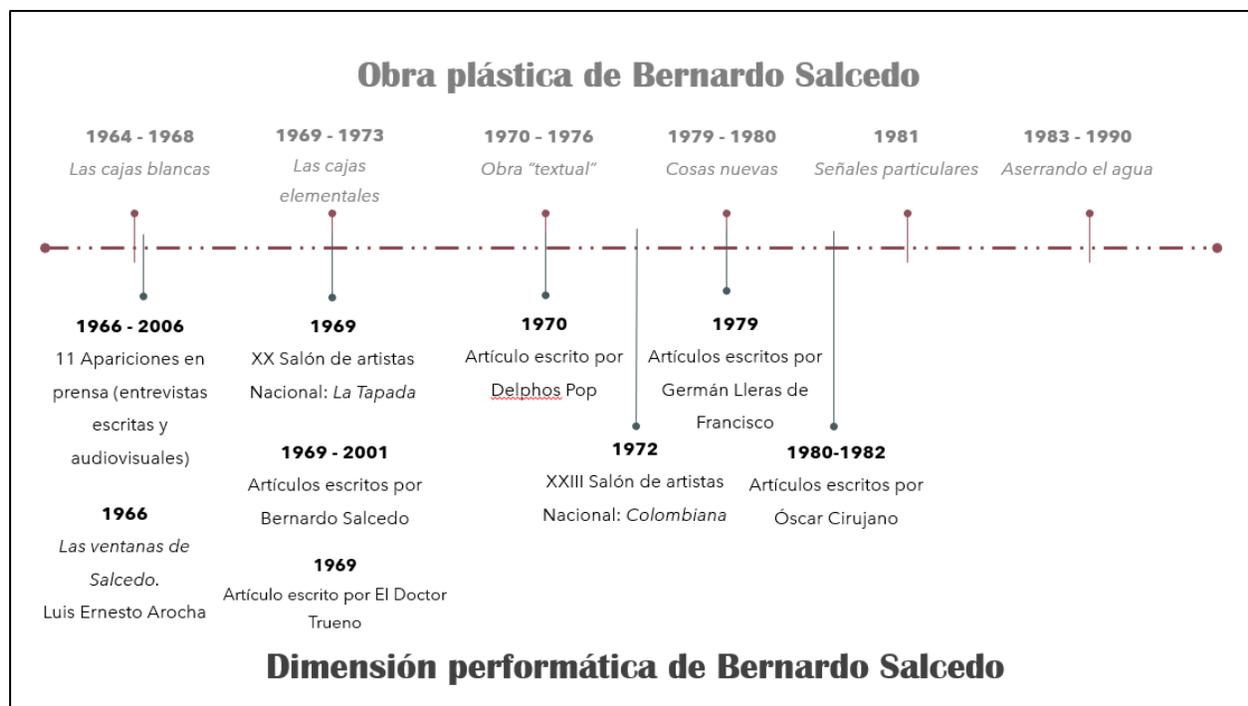


Ilustración 6

Línea de tiempo comparativa de la obra plástica y la dimensión performática de Bernardo Salcedo.

Antes de continuar con el análisis del universo de los Salcedos de Bernardo Salcedo, es importante anotar que el proceso creativo y de naturaleza performativa, integral a la obra plástica, de estos personajes no estaba dado como mecanismo para ocultar su identidad, puesto que todas estas personas ficticias fueron expresamente identificadas con él.

Por otro lado, cabe la duda de que fueran tan solo un mero mecanismo de validación y visualización dentro del circuito del arte, como lo presenta la historiadora Maria Mercedes Herrera puesto que Salcedo ya contaba, de partida con conexiones sociales por parte de su familia que lo ayudaban a navegar dichas aguas. No en vano la prensa lo tildó de ser un “burgués díscolo” (Barcha 1986), dado que su bisabuelo Eustorgio Salgar fue presidente de la República durante los años 1780-1782, su abuelo materno fue fundador de la Bolsa de Bogotá y su padre fue un médico reconocido en Bogotá que atendía a la clase política. Adicional a esto, Salcedo en 1966, ante la controversia que

desató la adjudicación del primer premio por parte de unos miembros del jurado del concurso Tributo de los artistas colombianos a Dante Alighieri<sup>14</sup> a su obra *Lo que Dante nunca supo -Beatriz amaba el control de la natalidad*, buscó apoyo legal en el abogado Belisario Betancur (nac. 1923), quien posteriormente fue presidente de Colombia (1982–86). En 1977 desempeñó un cargo de diplomático, en reemplazo de Jorge Child, para el gobierno de Alfonso López Michelsen, en Budapest. Finalmente, fue uno de los artistas que desde sus inicios fue apoyado y promovido por Marta Traba y contaba con la amistad de Emma Araujo de Vallejo, directora del Museo Nacional de Colombia durante el periodo 1974-1982, y de Hernando Santos Castillo, el mayor coleccionista de su obra, director y periodista de *El Tiempo*, periódico donde fueron publicados la mayoría de sus artículos y columnas de opinión.

---

<sup>14</sup> En marzo de 1966, en Bogotá, el jurado calificador del concurso “Tributo de los artistas colombianos a Dante Alighieri” auspiciado por la embajada italiana en Colombia emitió su veredicto y anunció sus ganadores, no sin profundas diferencias. De acuerdo con el acta del concurso el jurado Giulio Corsini, representante de la embajada, dejó constancia de su divergencia con el resto de los jurados, el pintor Enrique Grau, la galerista Alicia Baraibar y el arquitecto Guillermo Angulo, puesto que: “Primero considera que la obra en cuestión no encaja dentro del concepto de pintura. Segundo: que tampoco llena las condiciones estipuladas en el concurso, en el sentido de que “el tema debe inspirarse en Dante, su obra y su vida”. (Con salvedad de un jurado, Salcedo ganó el primer premio. 1966). No obstante, dicha divergencia no impidió que los otros tres jurados le entregaran el primer premio a la obra “Dante 66” de Bernardo Salcedo, y además dejaran constancia en esa misma acta de las razones de su defensa: “Primera: Las nuevas tendencias del arte han implantado en todos los países la creación de “objetos” ejecutados con técnicas semejantes a las empleadas por el señor Salcedo en su obra. Tales objetos no son ciertamente idénticos a la pintura tradicionalista, pero la crítica suele asimilarlos al modo de expresión pictórica. Ejemplo de esto es la importancia dentro de la plástica actual que tienen artistas como Rauschenberg, Jasper John y, en general, los representantes del estilo denominado pop. Además, lo estipulado en las condiciones (“oleo, acuarela, grabado, etc.”) es lo suficientemente amplio como para permitir la admisión de una obra como la del señor Salcedo. Segunda: Opinan que el término “inspiración” se refiere a un talante subjetivo del artista, y que no implica, por consiguiente, la necesidad de “ilustrar” de modo más o menos convencional episodios de la Comedia o de la biografía del poeta.” (Con salvedad de un jurado, Salcedo ganó el primer premio. 1966)

Por tanto, el uso y la creación de estas voces con personalidades bastante dispares obedecen más a la utilización del heterónimo como recurso literario y como extensión de su obra, que a un mero mecanismo de validación para hacerse sentir y notar dentro del circuito artístico colombiano. Como se puede reconocer en la historia de la literatura, éste es un recurso ampliamente usado por muchos escritores, como Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges y Antonio Machado que crearon *alter egos* con personalidades autónomas que vivían fuera de ellos y cuya razón de ser se puede explicar por medio de los postulados filosóficos de Søren Kierkegaard con respecto al problema de la doble comunicación, filósofo que también utilizó este recurso a lo largo de su obra. De acuerdo con Kierkegaard, existen dos tipos de comunicación, una comunicación de saber que es dialéctica y directa y sirve para comunicar ideas y una comunicación de poder, en la que el sujeto adquiere el protagonismo y no es relevante lo que se comunica sino cómo se comunica, dado que su finalidad es el convencimiento y la transmisión de una actitud frente a la vida.

Aunque se desconoce si Salcedo alguna vez entró en contacto con los postulados filosóficos de Kierkegaard, él era bastante consciente de cómo era la manera más efectiva de comunicarse dentro y fuera del circuito artístico, dada su experiencia como *copy* en la agencia de publicidad de Leo Burnett. Salcedo sabía que “en un medio esquizofrénico como el colombiano, fingir diálogos cuando lo único que existía eran monólogos era algo común y compartido por políticos, locos, cantantes, niños, ¿por qué no habrían de hacerlo los artistas?” (Moreno 2010, 14).

Bajo esta lógica, Salcedo constituye en primera instancia al Salcedo-artista, ese yo público irreverente y contestario que se presentaba en cada galería, salón de artistas o exhibición, con el ánimo de generar controversia. En consecuencia, así como lo relata la historiadora María Mercedes Herrera en su publicación *Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968-1982)*:

“..la prensa recogió su comportamiento particular durante las inauguraciones de los eventos artísticos, en las cuales Salcedo solía abordar a los periodistas, conducirlos ante su obra y empezar a proferir una serie de expresiones absurdas y escandalosas sobre el arte colombiano, que al día siguiente serían publicadas, tales como que la exposición donde se encontraba era pésima porque la pintura en Colombia se había acabado o que se encontraba en un evento “de pipiripao” (Herrera 2011, 54)

Esta manera de actuar generó diversas reacciones, y hasta fue bastante criticada por la misma Marta Traba, quien en varias oportunidades sostuvo que dichas declaraciones eran “capaces de construir de él una imagen nada compaginable con el talento de su trabajo.”<sup>15</sup> Sin embargo, de la misma manera constituyó a un Salcedo-artista accesible a la prensa, sin filtro, con la capacidad de proferir cualquier tipo de afirmaciones, y con la ventaja de haberse ganado un espacio en la opinión pública y un derecho de participación en la realidad nacional.

Siguiendo lo que planteó Boris Groys respecto al procedimiento de artistas como Duchamp en la primera mitad del siglo XX, en el cual adicional al cuerpo biológico, existe de forma paralela e independiente un cuerpo institucional, se podría afirmar que el Salcedo-artista fue el cuerpo institucional que Salcedo constituyó para ser parte del ágora política colombiana y a su vez la corporeización del “ser artista”, esto es una figura pública visible y accesible, en una realidad mediatizada.

Este Salcedo-artista, además de llevar a cabo escandalosas declaraciones en prensa por medio de entrevistas, también produjo diversos artículos y columnas de opinión que comprenden auto entrevistas, reseñas críticas sobre exhibiciones de otros artistas y bienales, hasta reflexiones sobre el quehacer de la crítica y de las instituciones como Colcultura en Colombia. De ahí que, como lo sostiene Iovino, “haya figurado en los medios escritos... respondiendo por lo general preguntas

---

<sup>15</sup> Marta Traba. "Defensa del Sí y Defensa del No", El Espectador, 8 de diciembre de 1968. Magazín Dominical, p. 14.

atrevidas que han buscado hacer públicas sus concepciones, siempre audaces e independientes” (Iovino 2001, 35). Amado por unos y odiado por otros, este Salcedo-artista entabló diálogos que, tanto dentro como fuera del circuito artístico, cuestionaron el *statu quo* del papel del arte, el artista, la obra, las instituciones, la crítica, etc., tal vez con el fin de trasladar el medio del arte al lugar que él creía que le correspondía, fuera del decadente marco institucional artístico nacional, de las discusiones políticas del país y de la necesidad del reconocimiento de una sociedad que nada tenía que ver con él, tal como lo expresó en su carta dirigida al director de la Bienal de Coltejer (enviada a la Bienal Iberoamericana de Artes de Coltejer, de 1972):

“Como ves, la Bienal no tiene ninguna importancia dentro del marco del llamado país nacional... Importante la vuelta a Colombia, las elecciones de mitaca, la división liberal, el señor Turbay, el gallino Vargas y el mosco Rodríguez; eso sí es importante. La Bienal es tan insignificante para la opinión pública como lo son los cuadros de Botero, los dibujos de Solano, las esculturas de Negret o Ramírez, las cajas de Salcedo o los grabados de Obregón, Rendón, Roda, Quijano, Rodríguez García, Garzón, Guevara, Santofimio, Salas, Rengifo y Cía... le repito: la Bienal es harina de otro costal de mi costal, del costal de todos los que no nos interesa el país nacional, ni el litigio de límites con Ecuador, Perú, Brasil, Venezuela; sino de los que hace tiempo borramos con un buen borrador todo límite y sólo nos quedaron las manos ... ahí y no más. Lo invito muy cordialmente a entrar a la nueva harina del costal y pásese nuestro paseo”. (Salcedo 1972)

Pasando a los heterónimos, el primero en presentarse es El Doctor Trueno que, como lo describe Iovino en la retrospectiva de Salcedo, corresponde a la “parodia de un comentarista político denominado el Doctor Rayo” (Iovino 2001, 35), que a su vez era el reconocido seudónimo de Efraín Lezama Ramírez, columnista de El Espectador. Este Doctor Trueno, hasta dónde va el análisis de archivo de esta investigación, solo hizo una aparición, la cual corresponde a la ya mencionada en el capítulo anterior, cuando por causa de las inconformidades con el vigésimo Salón Nacional de Artistas, Salcedo decide extender el acto performativo de “La Tapada” a un frente

adicional en la prensa. En dicha aparición, el Doctor Trueno se presenta como un crítico vehemente que no solo respaldaba a Marta Traba en medio de la polémica, sino que además adjudicaba los resultados del Salón a la decisión de “unos esbirros atrincherados” con el objetivo de “menoscabar el prestigio de artistas con real talento que en un momento de su obra fueron y son apoyados por la institución más joven y dinámica de las artes plásticas en el país: el MAM y su fundadora MT.” (Trueno 1969). Ese respaldo a Marta Traba y la defensa a los artistas nuevos pueden obedecer a que Salcedo en ese momento estaba en una etapa temprana de su vida artística y, como artista joven, estaba luchando por su promotora y su lugar en el circuito.

Lo interesante es que en ese mismo artículo el Doctor Trueno, haciendo uso de su independencia con respecto al Salcedo-artista, decide hacer eco a las demandas de éste y, entablando un diálogo con lo sucedido, menciona su nombre en medio del listado de artistas acogidos por el MAM: “...Obregón, Botero, Salcedo, Beatriz González, Manzur, Norman Mejía, Barrios, Caballero, Beatriz Daza, Bursztyn, Solano, Ramírez Villamizar, Alcántara...”. Esta independencia y referencia a sí mismo desde la otredad evidencia la corporeización del Doctor Trueno, esto es su traída a presencia en virtud de la donación de la voz del propio Salcedo para la emergencia de su propia voz.

Continuando con la línea de tiempo, el siguiente heterónimo en aparecer es Delphos Pop, con el perfil de un artista colombiano que, de manera puntual y bastante educada en un artículo sin título publicado en noviembre de 1970, en el periódico El Colombiano de Medellín, hacía una crítica en contra del tipo de jurados que se seleccionaba constantemente para las Bienales y los Salones. En este artículo argumentaba que estos concursos se debían asesorar de jurados que tuvieran un alto mérito sin compromiso político, social o estético para poder valorar, no juzgar, el arte, porque

desde su perspectiva “el arte no es objeto de juicio- sino valorar -porque el arte es un simple concepto de valor.” (Pop 1970). Adicional a esto, Delphos Pop sostenía que en el país:

“no tenemos *marchands* sino jueces de moralidad y costumbrismo, oráculos de tendencias políticas anacrónicas que abogan por el mutismo y tratan de silenciar las nuevas voces. Aquí tenemos un exceso de gente culta, pero de cultura muerta. Aquí tenemos un exceso de gente sensible pero sensible de la sensibilidad que otorga el culto de la historia y no la que da la realidad”. (Pop 1970).

Lo que básicamente Delphos Pop estaba haciendo era una denuncia contra el circuito de su momento en el cual tanto las instituciones como la crítica privilegiaban el arte que ellos reconocían como bueno, es decir, el arte academicista que heredaron y aprendieron de la historia, en contraposición con el arte moderno que apelaba a otro tipo de sensibilidades y que poco a poco estaba irrumpiendo en los Salones y Bienales con propuestas conceptuales, desmaterializadas y abstractas en las cuales las cajas de Salcedo y sus posteriores desarrollos entraban perfectamente. Por tanto, no es casual que Delphos Pop abogara por la “esencia misma del arte”, y manifestara en su artículo que en “Colombia y gran parte del mundo, en especial los países del medio desarrollo –mediocres–, todavía valoran la plástica por su impacto visual y por su importancia formal” (Pop 1970), dado que emerge en un momento clave en el desarrollo plástico de Salcedo, verbalizando su experimentación con otras formas de hacer arte, el cuestionamiento sobre el significado de “hacer arte” y la función social que conlleva.

Para esa época tal como lo expresa Iovino, “Salcedo agudiza una mirada de contexto y de pertenencia a un circuito nacional y a un período histórico determinado...” (Iovino 2001, 26), y comienza a experimentar con la desmaterialización del objeto por medio de su serie de *Cajas elementales*, en las cuales exhibía elementos degradables dentro de las pequeñas vitrinas de vidrios ahumados, que con el tiempo tendían a desaparecer. Dicha experimentación lo llevó a presentar en

ese mismo año uno de los hitos de su carrera artística y, de acuerdo con algunos críticos, la primera instalación en Colombia, *Hectárea de heno*, en la segunda Bienal de Coltejer. En esta instalación por medio del olor y la monumentalidad de 500 sacos de polietileno numerados y amontonados en una sala, Salcedo visibilizaba simbólicamente una hectárea cultivable por medio del desecho de la siega del trigo. Aquí no solo se evidencia el proceso agrario, muchas veces ignorado y desconocido por la sociedad citadina, sino que además se denuncian los problemas que no son abordados por la clase dirigente sobre la tenencia de la tierra en un contexto social, político y económico de un país agrario en vías de desarrollo, en el cual la pobreza y la desigualdad son la moneda corriente.



Ilustración 7  
Bernardo Salcedo, *Hectárea de heno*. 1970.  
Fotografía tomada de Iovino, 2001, *El Universo en Caja*, 82

En consecuencia, es a través de la corporeización de Delphos Pop que Salcedo comienza a allanar el camino para un arte más experimental, como lo denominó Iovino, para su “etapa textual” (1970-1975), en la cual Salcedo reemplazó la composición tridimensional de sus *cajas blancas* por el valor plástico de la idea, esto es la primacía del concepto y el proceso mismo de la obra sobre su realización material, fortalecido además por el “conceptualismo artístico a escala internacional y la fuerza semántica que las palabras y los signos cobraron en el arte-idea” (Iovino, 2001, p. 29). En dicha etapa presentó sus obras *Planas y castigos escolares* (1970), *Film Out* (1971), *¿Qué es?*

(1971), *Sencillo método para invadir a Venezuela* (1972), *Bodegones* (1972), *Primera lección* (1973) y *Frases de cajón* (1975) obras caracterizadas por el uso del texto como imagen.

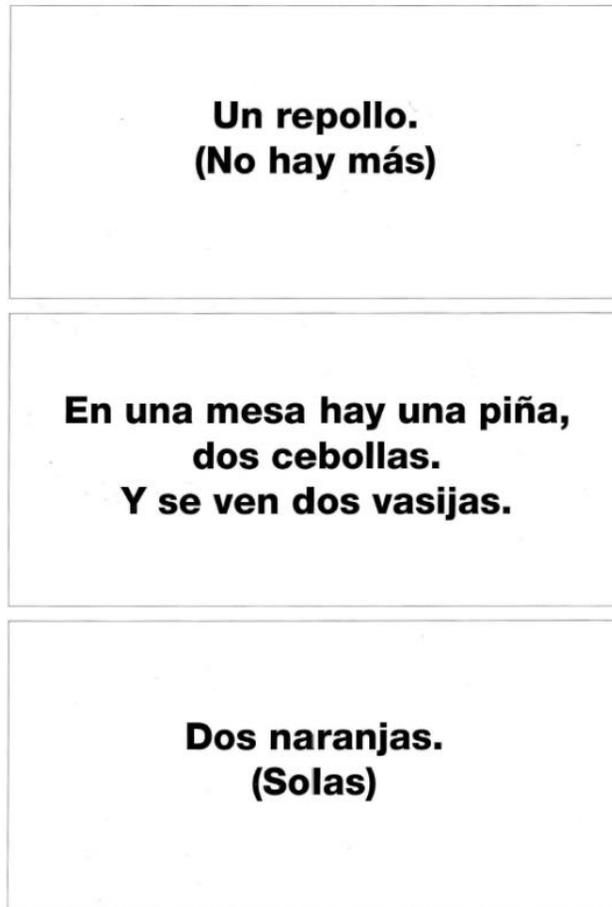


Ilustración 8  
Bernardo Salcedo, *Bodegones*. 1972  
Fotografía tomada de Iovino, 2001, *El Universo en  
Caja*, 55.

*Bodegones* (1972), es un ejemplo muy claro del uso del texto como imagen, dado que en esta obra Bernardo Salcedo en vez de recrear la imagen convencional de los alimentos dispuestos sobre una mesa, por medio de la escritura de la frase “Un repollo” o “Dos naranjas” conjura la imagen del alimento en la mente del espectador sin tener que replicarla sobre el lienzo, de esta manera dicho texto se convierte conceptualmente hablando en una imagen sin ser físicamente perceptible. Esta propuesta implica una experiencia estética diferente dado que está más allá de la materia, y requiere a un espectador más activo ya que apela al goce de una contemplación reflexiva.

Es durante esta etapa que Salcedo bajo su yo público nuevamente decide realizar el segundo acto performativo en el vigésimo tercer Salón de Artistas Nacional, esta vez en compañía del artista Álvaro Herrán y con la diferencia que, con respecto a *La Tapada*, tras el acto performativo dejan volantes físicos de testigo. Calificado en la prensa por la periodista Alegre Levi en *El Tiempo* de un “extraño saboteo”<sup>16</sup>, en noviembre de 1972 durante la noche de inauguración del vigésimo tercer

<sup>16</sup> Levy, Alegre. 1972. *Monumental enredo en el Salón de Artistas*, *El Tiempo*, 4 de noviembre.

Salón de Artistas Nacionales, Salcedo y Herrán, con la participación del cuarteto musical Alma de Artista, protagonizaron *Colombiana*. Se trata de un acto performativo que consistió en irrumpir en el salón repartiendo los volantes que ilustraban el programa de la presentación de *Colombiana*, con los músicos entonando canciones del repertorio nacional, cuyas letras habían sido modificadas para criticar a algunos personajes de la escena artística y a la decisión de Colcultura de eliminar los galardones y menciones de ese año.

Este acontecimiento puede entrar dentro de la categoría de acto performativo, no solo por la estructura de la intervención y el guion que claramente estaban siguiendo Salcedo y Herrán, estipulado en los volantes distribuidos, sino también por el acto político que significó irrumpir nuevamente en un evento de tal envergadura (solo había sucedido una vez en 1959 con *La rebelión de los colgados*), con un alto contenido crítico en contra de Colcultura y Jorge Rojas, su director, porque no había logrado un cambio significativo en la institución y además por las restricciones cada vez más fuertes dentro del Salón que obstaculizaban la entrada de las nuevas generaciones al mismo.

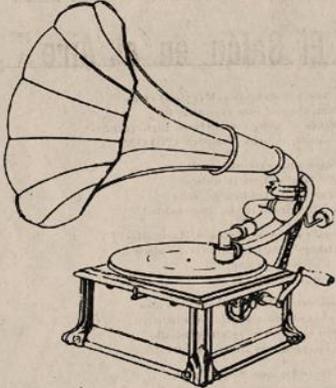
**Bernardo Salcedo  
y Alvaro Herrán**

Presentan en el XXIII Salón Nacional su obra  
‘ ‘ COLOMBIANA ’ ’

Con la participación del Cuarteto Musical ‘Alma de Artista’

**PROGRAMA :**

- 1o.) “Como para desengayabar” Bambuco de Jorge Otovo
- 2o.) “Salones que se van” (Espumas)
- 3o.) “Cuatro preguntas” (Sin respuestas)
- 4o.) “Los Artistas” (Los Guadalués)
- 5o.) “El Salón en el Aire” (La Casa en el Aire)



**¡Oír para creer!**

Contamos con la inspiración del Joven Poeta de la Montaña  
Dario Jaramillo

Testigos: Arnulfo Luna y Alberto Sierra

Diseño: Alvaro Herrán

Hacemos constar que el pequeño crítico de Zapotoca  
Eduardo Serrano, no lleva velas en este entierro.

“ SALONES ”

Salones que murieron  
salones oficiales  
salones que se fueron  
regando en Colombia  
negras demagogias

Igual que las espumas  
que lleva el ancho río  
así esperamos todos  
que renuncie Rojas para ser felices.

Salones que se van  
y pinturas viajeras  
se alejan en los trenes  
y en pequeños buses  
dañando el paisaje.

Ya nunca volverán  
esas muestras viajeras  
como las ilusiones  
que nos depararon  
dichas pasajeras.

**“ El Salón en el Aire ”**

Te voy a hacer un salón en el aire,  
solamente pa' que expongas lá  
después le pongo un letrero bien grande  
de nubes blancas que diga “SALON”

El que aquí exponga no sube  
a ver la gloria en la nube  
el que aquí exponga no sube  
a ver la gloria en la inmensidad

Cuando el Salón llegue a Mariquita (T)  
y alguien venga a hablarte de amor  
esa tipo será galán  
para que pueda hacerle una noticia

Como este salón no tiene cimientos  
en el sistema que he inventado yo  
me lo sostiene el establecimiento  
sin las premisas de la revolución

Fijese Rojas que Rita sí pudo  
hacer con premios ese gran salón  
porque el gobierno no puede ayudarnos  
porque el dinero falta en la nación

Bogotá, Noviembre 3 de 1972

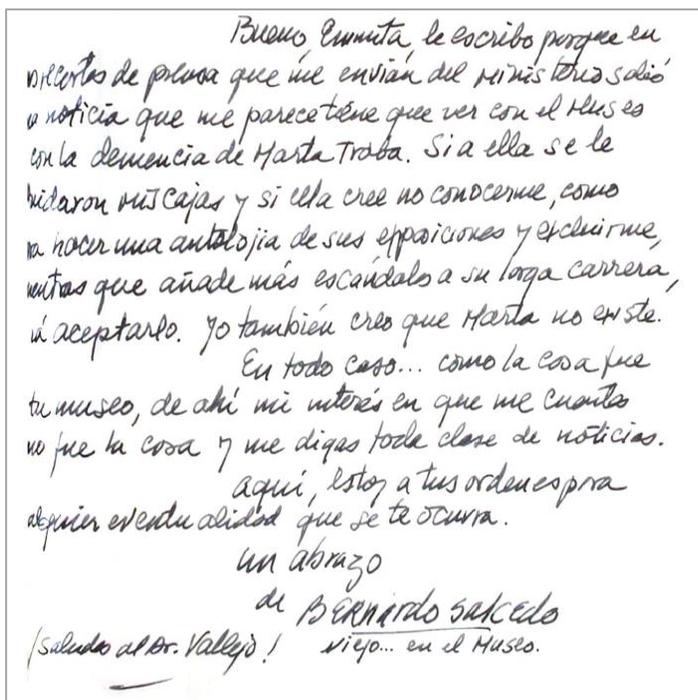


Ilustración 9  
Volante distribuido por Bernardo Salcedo y Álvaro Herrán en la noche de  
inauguración del vigésimo tercer Salón de Artistas Nacionales.

Estos actos performativos que Salcedo-artista protagoniza son claramente un quiebre en el acontecer de la vida pública del circuito del arte colombiano, un quiebre que además de generar molestias e incomodidades, transluce inconformidades de manera contundente. Más allá del carácter anecdótico que las prensa quiso darle, al calificarlo de “extraño sabotaje” (Levy 1972) tiene un carácter estético y político evidente, y además hace un cuestionamiento claro en aras de abrir la

puerta a una transformación interna del circuito artístico colombiano, hacia uno menos clientelista y mercantil.

Transcurren siete años de silencio entre 1972 y 1979, en los cuales durante los últimos tres Salcedo vive en Europa en calidad de Agregado de Negocios de la Embajada de Colombia en Hungría. Durante dicha estadía, por un lado, Salcedo se consagra como un notorio artista colombiano, exhibiendo en galerías de distintas capitales europeas como Madrid y Ámsterdam, sin embargo, por el otro se termina desconectando un poco del acontecer del circuito artístico colombiano. Tal desconexión la hace manifiesta por medio de una carta personal a Emma Araujo de Vallejo, en ese momento directora del Museo Nacional de Colombia, en la cual le pide explicaciones y noticias sobre una muestra antológica de las exhibiciones de Marta Traba en dicho museo de la cual fue excluido:



Bueno, Emmita, le escribo porque en recortes de prensa que me envían del ministerio salió la noticia que me parece tiene que ver con el Museo y con la demencia de Marta Traba. Si a ella se le olvidaron mis cajas y si ella cree no conocerme, como para hacer una antología de sus exposiciones y excluirme, mientras que añade más escándalos a su larga carrera, va aceptarlo. Yo también creo que Marta no existe. En todo caso... como la cosa fue tu museo, de ahí mi interés en que me cuentes como fue la cosa y me digas toda clase de noticias. aquí, estoy a tus ordenes para cualquier eventualidad que se te ocurra.  
Un abrazo  
de Bernardo Salcedo  
(Salcedo al Dr. Vallejo! viejo... en el Museo.

“Bueno, Emmita, te escribo porque en recortes de prensa que me envían del Ministerio salió la noticia que me parece tiene que ver con el Museo y con la demencia de Marta Traba. Si a ella se le olvidaron mis cajas y si ella cree no conocerme, como para hacer una antología de sus exposiciones y excluirme, mientras que añade más escándalos a su larga carrera, para aceptarlo. Yo también creo que Marta no existe. En todo caso... como la cosa fue tu museo, de ahí mi interés en que me cuentes

Ilustración 10  
Carta de Bernardo Salcedo a Emma Araujo Vallejo, 1977  
Agosto 8, Budapest

como fue la cosa y me digas toda clase de noticias.” (Salcedo 1977)

Dada la desconexión de Salcedo del circuito artístico y de Marta Traba, una de sus más grandes promotoras, tras su llegada a Bogotá en 1979, emerge el tercer heterónimo: Germán Lleras de Francisco. En tres artículos publicados en *El Tiempo*, se presenta este intelectual y crítico de arte, plenamente identificado con la aristocracia bogotana al ser portador de dos apellidos con peso político y de gran abolengo, “Lleras” y “De Francisco”; y como era de esperar tratando temas y críticas que giran en torno al arte, a Bernardo Salcedo y a las últimas exhibiciones hechas en Bogotá.

En el primer artículo *Tres exhibiciones y una crítica* hace una revisión crítica de las últimas exhibiciones en galerías de los artistas Roda y John Castles. En el segundo artículo titulado *Salcedo, vuelve y juega... y gana* hace un recuento de la primera exhibición de Salcedo-artista tras su llegada de Europa, en la que mostraba su serie *Cosas Nuevas*. Finalmente, en el tercer artículo titulado *En el Salón de Atenas. La consagración de la basura* hace un análisis de la edición del Salón de Atenas de ese mismo año.

En todos estos artículos, de una manera crítica y clara, dejando una impresión bastante conocedora e intelectual, Germán Lleras De Francisco ataca al circuito de arte colombiano del momento, en el cual, según él, solo se consagran las obras de supuesto carácter “abstracto” que no traen nada salvo un vacío intelectual y la apariencia de una obra “bella”. Por supuesto, la obra plástica del Salcedo-artista no cae dentro de esa clasificación y se muestra como de las pocas o tal vez la única propuesta artística valedera de ese año: “hoy esa misma obra se convierte, ante los mismos ojos que la condenaban, como la más fresca e importante que se haya hecho en Colombia” (Lleras De Francisco 1979).

Este heterónimo, al igual que Delphos Pop, en su artículo *Salcedo, vuelve y juega ...y gana*, hace una referencia directa a su producción plástica, en este caso su serie de *Cosas Nuevas*, utilizando

la voz del crítico italiano Guiseppe Marchiori, presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte:

“sus obras eran como zonificaciones en la magnitud de una escala perdida y que se podían tomar como organizaciones monumentales definidas en pocos centímetros cúbicos, en donde la idea fundamental era una inteligente infracción a la retórica del culto tradicional, en el uso de escalas y de objetos... las profundas referencias y el sentido patético con el que rodea los más variados elementos que componen el extenso panorama de cosas simples, con las que trabaja, hacen ver esas mismas cosas fusionadas a un extraño aire, que les revive una función en el absurdo mundo interior de lo grotesco como juego limpio.” (Lleras De Francisco 1979).

*Cosas Nuevas* corresponde a la serie que Salcedo crea durante su estancia en Budapest, en donde, alejado de todo su contexto y realidad social, se enfrentó a un espacio en blanco que fue ensamblando, como lo describe Iovino, a partir de “objetos antiguos que adquiriría en los mercados de usados y antigüedades de distintas ciudades del Este europeo y de capitales como Madrid, París y principalmente Viena” (Iovino 2001, 37). Dichos objetos constituyeron una exploración completamente nueva para Salcedo ya que, al salirse del formato usual de la caja, y retomando la descripción de Lleras de Francisco, se presentan como monumentos en miniatura en honor a la vida cotidiana. Cada una de sus partes es reconocible por lo que fue, un cofre, una regla, un cepillo, una bailarina etc., y dejando a un lado su función, juntas conforman microcosmos espectaculares de cosas nuevas para contemplar. Se trata de escenas recreadas de la vida cotidiana, congeladas para ser animadas posteriormente en la imaginación de cada uno de los espectadores.



Ilustración 11

Bernardo Salcedo, *Sin título (Paisaje Urbano)*, 1979.  
Fotografía tomada de Iovino, 2001, *El Universo en Caja*,  
57.

Tal es el caso de *Sin título (Paisaje Urbano)*, (1979) el ensamblaje de unas reglas, un cofre, un tren y un bola decorativa de cristal, que juntos e inutilizados, conforman la miniatura del paisaje urbano característico de una gran ciudad, con sus rascacielos (las reglas), sus grandes vehículos para el transporte público urbano (tren de juguete) y sus hitos arquitectónicos (bola de cristal). En esta recreación del tradicional souvenir, en el que casi se puede visualizar al tren moviéndose en círculos alrededor de los otros objetos, Salcedo crea un nueva ciudad, tal vez una ciudad invisible, que es única en el mundo y a la vez es la idea de todas y cada una de las existentes.

Adicionalmente, otro de los aspectos más interesantes que presenta este heterónimo, es que hace referencia a Salcedo y a su uso de este recurso literario, es decir es autorreferencial y juega con esa realidad. Por un lado, la admite como se ve en el artículo *Salcedo, vuelve y juega... y gana*, donde escribe lo siguiente: “Esta posición —podríamos calificarla política— de Salcedo lo hace más conocido en el país por sus reportajes, declaraciones, respuestas y seudónimo que utilizara para ser incluso crítico, si no de arte, al menos de “culturologia”. (Lleras De Francisco 1979). Por otro lado, niega tal realidad, como se ve en el artículo *En el Salón Atenas. La consagración de la basura*, donde escribe lo siguiente: “Al estilo de Salcedo —al que los profesionales de las pegas le adjudican,

en otra pega, la paternidad de mi pasado artículo en esta columna—...” (Lleras De Francisco 1979). De esta manera, en este diálogo público entablado consigo mismo, Salcedo se desdobra y en calidad de crítico aborda y analiza su propia obra otorgándole el significado que él cree merecido, y además retoma su acto performativo simultáneamente, haciendo evidente cómo la existencia de uno y la retroalimentación que recibe, condicionan la existencia del otro.

Finalmente, el último heterónimo y probablemente el más reconocido, dado que fue el que más figuró en la prensa, es Óscar Cirujano, que emergió justo después de la desaparición de Germán Lleras de Francisco, en una especie de epifanía cumpliendo el rol de “culturólogo” por excelencia, probablemente porque al estar Salcedo-artista completamente posicionado y posesionado de su obra dentro del circuito, decide dedicarse a cubrir los temas más variados con este heterónimo desde política, cultura, urbanismo, filosofía, hasta el arte, entre otros, en publicaciones relativamente periódicas durante 1980 y más esporádicas a lo largo de los años 1981 y 1982.

Óscar Cirujano, con una personalidad implacable e incisiva, aborda los temas sin anestesia y hace las críticas absolutamente cortantes. Tal es el caso del artículo *Entre pesos livianos*, publicado en 1981 en el periódico *El Tiempo*, donde aborda la discusión entre Luis Caballero y Álvaro Barrios sobre el grupo de artistas que Barrios, muy al estilo de Traba, pero en un intento fallido según Salcedo, intenta promocionar como “el arte de los ochenta”. Para Cirujano, este arte no tiene peso, ni es expresión de talento, puesto que esos mismos artistas no son capaces ni de explicarlo ni de defenderlo. No obstante, no los culpa de su accionar dado que, según él, estos asuntos en el contexto colombiano siempre se han manejado así:

“Siempre han sido así. Desde hace tiempo las controversias artísticas se plantean en el país girando alrededor de cuestiones nimias, sin peso filosófico, sin cultura general, sin información. Porque se cree que el arte es lo mismo que la política doméstica o el ciclismo; profesiones en las que el éxito proviene de una conveniente promoción, entrenamiento y atildado escándalo.” (Cirujano 1981)

Sin embargo, yendo un poco más allá de la crítica de Cirujano a ambos artistas, lo más interesante de este artículo es la frase con la cual concluye: “Con el respeto que nos merecen los dibujos de Caballero y las actitudes optimistas de promoción de nuevos valores, no está de más hacerles caer en cuenta, a los protagonistas de esta polémica, que también para hacer ruido se necesita talento.” (Cirujano 1981). En efecto, con esta frase Cirujano hace alusión a la polifonía del artista parlante que representa, en la medida en que esos actos performativos debidamente planeados y coordinados no eran tan solo unas apariciones en prensa aleatorias ni unos escándalos calculados para causar revuelo o generar ruido, sino que eran el fruto de una creación artística que evidentemente requería talento para ser ejecutada.

Finalmente, Cirujano que continúa escribiendo hasta 1982 se despide con un artículo en homenaje a la victoria de Belisario Betancur en las elecciones presidenciales. Allí en nombre de Salcedo y de la amistad que lo unía con dicho presidente, cierra un ciclo que inició en 1966, cuando uno era un artista primerizo y el otro tan solo un abogado:

El día de su posesión se rodeó de aquellos artistas, para quienes todo pasado fue mejor, a sabiendas de que su bello gesto no representaba nada distinto a un homenaje de amistad: hoy otro arte brilla sobre el puente. (Cirujano 1982)

Pese a que después de la desaparición de Cirujano la producción escrita y las apariciones en prensa de Salcedo fueron cada vez más esporádicas, este ejercicio poético, en tanto ejercicio literario, pero sobre todo en el sentido que se ha explorado en esta investigación, esto es el de la autopoiesis de la figura pública de Salcedo, estuvo tan profundamente ligado a su hacer como artista, que años más tarde hubo quienes continuaban adjudicándole ficciones.

A mediados de los años noventa, cuando expusieron la obra de Pedro Manrique Figueroa precursor del collage en Colombia, un artista de los años cincuenta del que poco se conoce y del cual se

cuestiona si verdaderamente existió, hubo quienes del circuito del arte que le adjudicaron tanto la obra como la invención del personaje. No obstante, su respuesta a tal adjudicación fue un no rotundo, argumentando lo siguiente en la entrevista del 2004, consignada en el documental *El arte es un tigre de papel*: “aquí los artistas los inventan los medios de comunicación, no las personas” (Salcedo 2004).

Si bien el Salcedo-artista y cada uno de sus heterónimos aparece en un momento puntual y con una personalidad diferenciada, el hilo conductor que los une definitivamente es la crítica hacia el arte comercial condicionado para satisfacer un mercado y hacia los manejos clientelistas del circuito y de las instituciones de arte en Colombia. Naturalmente, aunque Salcedo pudo haber quedado preso dentro del mismo juego que toda esta teatralidad hacía evidente, el hecho de que en las entrevistas nunca hubiera hecho alusión a todo este desarrollo, permitió que cada uno lo interpretara a su gusto, y hoy, viéndolo a través de la perspectiva de una estética de lo performativo, puede adquirir una dimensión más significativa, que va más allá de la existencia del mismo texto. Esta teatralidad que le dio vida al universo de los salcedos de Bernardo Salcedo en tanto acto performativo fue un acontecimiento que removió un poco los cimientos de un circuito y de unas instituciones que necesitaban aire, y además permitió el cuestionamiento, la crítica y la apertura a unos diálogos públicos que pocos estaban dispuestos a tener.

## Conclusiones

“Había una vez un Bernardo Salcedo que sorprendía con cada nueva exposición y con toda declaración irreverente que pronunciaba... Con Salcedo parecía existir un frente nacional de la ironía”

José Hernán Aguilar, *El Tiempo*, del 18 de noviembre de 1989

Si bien Bernardo Salcedo como muchos artistas de su época, llegó al circuito artístico colombiano a empujar sus límites, a cuestionar su *status quo*, pero por encima de todo a reencantarlo y volverlo a infundir de vida y de realidad con un poco de ironía y teatro. No en vano, cuando Marta Traba categorizó las cajas de Bernardo Salcedo bajo el término de “pop ubicado”, ella no solo estaba identificando elementos dentro de ellas como el humor, el juego y la exaltación del objeto, que se relacionan con la corriente del *pop* nacida en Estados Unidos y apropiada de alguna forma por los artistas latinoamericanos, sino que además con la adición del “ubicado” estaba indicando cómo éstas tenían la capacidad de “escarnecer los innumerables aspectos risibles de la sociedad subdesarrollada” (Traba 2018, 352) del contexto colombiano.

Ventanas que contenían fragmentos de realidad y que poco a poco fueron constituyendo *un frente nacional de la ironía*, como bien lo bautizó Aguilar para complementar y destacar lo identificado por Traba al describir el trabajo que realizó Salcedo a lo largo de su carrera artística, puesto que más allá de lo pop, haciendo uso del humor o la poesía por medio de su producción plástica, hizo evidentes problemas de índole social y política, como por ejemplo los manifestados en sus obras *Hectárea de Heno* (1970), *Primera lección* (1972) o *El viaje (el enmaletado)* (1975).

Un frente, que aun cuando Aguilar solo reconoció en su momento su dimensión plástica, hoy bien se puede extender a su dimensión performativa, ya que por medio de ella con su *Salcedo-artista*, *Doctor Trueno*, *Delphos Pop*, *Germán Lleras de Francisco* y *Óscar Cirujano*, dio cuenta de la forma de operar del circuito artístico y de la crítica nacional, lo reveló y lo utilizó a su favor no

solo para abrir diálogos que tal vez nadie estaba dispuesto a tener, sino también para darse el lujo de producirse como obra, y al mismo tiempo comunicar su plástica y su poética.

El nexa significativo entre la emergencia de sus heterónimos, los contenidos de los escritos y las indagaciones artísticas en la obra misma, demuestra que no se trataba de una mera coincidencia ni que Bernardo Salcedo solo estuviera “jugando”, que no era solamente el niño terrible del circuito colombiano, sino que por el contrario todos y cada uno de dichas apariciones, heterónimos, fragmentos de Salcedo, estaban diseñados como ventanas por las cuales vislumbrar la antesala para su crítica y su experimentación plástica.

Ya Cirujano se había anticipado a estas conclusiones con su frase “para hacer ruido se necesita talento”, porque *ruido* en este caso no es una cacofonía sin sentido, sino una polifonía de voces que en su autopoiesis retroalimentadas por el Salcedo-artista encuentran el lugar que les corresponde en su obra. Desde esta perspectiva evidentemente ellas nutren y amplían la noción de su obra artística puesto que al retirar el carácter anecdótico y de validación comúnmente otorgado, lo que queda es su poética, esto es, su producción performática en consonancia con los conceptos que giraban en torno a su plástica. Si bien no hay una evidencia documental que compruebe esta teoría sobre la producción performativa de Bernardo Salcedo, y se requiere ahondar en la investigación del archivo privado que está en manos de la familia del artista y a los que no accede aún la presente indagación, los indicios desglosados en el último capítulo indican un camino alternativo y complementario para comprender la totalidad de su producción artística.

Un camino alternativo que si bien demuestra que hoy en día los grandes relatos quedaron atrás y que ya no hay una sola historia sino múltiples versiones; también invita a que la interpretación que hoy es aplicada al artista colombiano Bernardo Salcedo, esto es el análisis de su obra desde la perspectiva de la poética del artista, sea transferida a otros artistas que al igual que él tengan

producciones paralelas que dadas las circunstancias, por el modelo histórico-artístico del momento y el circuito que los rodeaba fueron vistas e interpretadas como expresiones, reacciones u actos singulares, dado que así como lo expresó Danto “no todo puede ser una obra de arte en cualquier época: el mundo del arte debe estar preparado para ella” (Danto 1998-1999, 33).

## Referencias

- Álzate, Andrés. «El XX Salón de Artistas. Desfile de Disfraces en la Inauguración.» *El Tiempo*, 26 de Abril de 1969: 3.
- Barcha, Beatriz López de. «Entrevista con Beatriz López de Barcha.» *El tiempo*, 13 de Septiembre de 1986.
- Barrios, Álvaro. *Orígenes del Arte Conceptual en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 1999.
- Barrios Álvaro, *Conversatorio Álvaro Barrios: vida y obra*, 30 de abril de 2019, Departamento de Arte de la Universidad de los Andes, video, 1h.30min.08s, URL: <https://facartes.uniandes.edu.co/arte/video-conversatorio-alvaro-barrios-vida-y-obra/>
- Camnitzer, Luis. «Daros Collection.» *Daros Collection*. 2010-2011. <https://www.daros-latinamerica.net/es/artist/luis-camnitzer> (último acceso: 19 de 01 de 2022).
- Cirujano, Óscar. «Artistas por lealtad.» *El Tiempo*, 30 de Agosto de 1982.
- Cirujano, Óscar. «Entre pesos livianos.» *El Tiempo*, 25 de Febrero de 1981.
- Danto, Arthur C. «El final del arte.» *El Paseante*, 1995: 23-25.
- Danto, Arthur C. «Obras de arte y cosas reales.» *Ensayos*, 1998-1999: 25-40.
- El Tiempo*. «Con salvedad de un jurado, Salcedo ganó el primer premio.» 16 de Abril de 1966.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.
- Groys, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- Herrera, María Mercedes. *Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968-1982)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2011.
- Herrmann, Max. *Forschungen zur deutschen Theater-Geschichte des Mittelalters und der Renaissance*. Berlín, 1914.
- Iovino, María. *El universo en caja*. Bogotá: Banco de la República, 2001.
- León, Marilyn. *(Una) historia del performance art en Colombia 1959-1989*. Bogotá, 2012.
- Levy, Alegre. «Monumental Enredo en el Salón Nacional de Artistas.» *El Tiempo*, 4 de Noviembre de 1972: 1 A, 2B.
- Levy, Alegre. «Varios Artistas Taparon Sus Obras.» *El Tiempo*, 26 de Abril de 1969: 3.
- Lleras De Francisco, Germán. «En el Salón Atenas. La consagración de la basura.» *El Tiempo*, 24 de Diciembre de 1979.
- Lleras De Francisco, Germán. «Salcedo vuelve y juega ... y gana.» *El Tiempo*, 7 de Diciembre de 1979: 4A.

- Moreno, Luis Reyes. «Reconocimiento Nacional a la Crítica y el Ensayo: Arte en Colombia.» *Reconocimiento Nacional a la Crítica y el Ensayo: Arte en Colombia*. 2010. <https://premionalcritica.uniandes.edu.co/?texto=ante-la-ausencia-de-dialogos-buenos-son-los-monologos-operaciones-tipo-ventrilocuo-y-otras-ayudas-de-estanteria-de-bernardo-salcedo> (último acceso: 2 de Noviembre de 2020).
- Ospina, Lucas. *Esfera Pública*. 14 de 6 de 2007. <https://esferapublica.org/nfblog/la-cultura-una-entrevista-extenso-bernardo-salcedo/> (último acceso: 20 de 10 de 2021).
- Parra Martínez, Nohra. «El Premio Dante: otra obra llamada a suscitar problemas: el jurado del XVII censurada por no haber aceptado la obra de Bernardo Salcedo. Pero ahora... ¿qué vendrá?» *El Tiempo*, 2 de Abril de 1966.
- Pop, Delphos. *El Colombiano*, 12 de Noviembre de 1970.
- Rico, Diana (Directora). «*El arte es un tigre de papel: apropiaciones del conceptualismo*.», en *Plástica: arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia. 2005. Salcedo, Bernardo. *Carta de Bernardo Salcedo a Emma Araujo Vallejo*. Budapest, 8 de Agosto de 1977.
- Salcedo, Bernardo. «La Bienal es harina de otro costal... Carta de Bernardo Salcedo al director de la Bienal de Coltejer (enviada a la Bienal Iberoamericana de Artes de Coltejer de 1972).» 1972.
- Traba, Marta. «Historia Abierta del Arte Colombiano.» *Biblioteca digital de Bogotá*. 2018. <https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/2546465/> (último acceso: 5 de marzo de 2022).
- Trueno, El Doctor. «Análisis sobre el XX Salón Nacional de Artistas.» *El Tiempo*, 25 de Abril de 1969.