

# Las artes del cuerpo en Colombia\*

## Body arts in Colombia

### ALEJANDRA GUTIÉRREZ URREA

Artista Visual. Ha participado en Euro Latin Performance Proyeckt, Alemania, 2010. Invitada al 42 Salón Nacional de Artistas, 2009. Beca de Residencia en Valparaíso, Chile, 2007. Primer Premio concurso fotográfico/ Memoria visual de una ciudad, Fundación Función Visible, Centro Cultural de Cali, Cali-Colombia, 2005. *Las artes del cuerpo en Colombia* obtuvo el primer premio de curaduría histórica en el 40. Salón Regional de Artistas, VII Salón de Octubre, Cámara de Comercio de Cali - Cali, Colombia. Su trabajo puede ser consultado en [paolalejagutierrez.blogspot.com](http://paolalejagutierrez.blogspot.com)  
[casamata05@yahoo.com](mailto:casamata05@yahoo.com)

### WILMER JAVIER GARCÍA GARCÍA

Artista plástico. Actualmente es curador sobre estéticas populares en el Cauca. Hace parte del proyecto Cauca contemporánea, de la vicerrectoría de investigaciones de la Universidad del Cauca, desde el 2009, con una visión crítica y novedosa en la relación social y política entre gusto y poder. En la actualidad adelanta estudios de maestría con el programa de Estética y creación, de la Facultad de Artes de la Universidad Tecnológica de Pereira.  
[wilmertriplex@yahoo.com](mailto:wilmertriplex@yahoo.com)

---

## Resumen

*Las artes del cuerpo en Colombia* revela el tiempo en que la técnica del *performance* se infiltra en las artes nacionales e inicia su carrera. Además, reconstruye momentos claves del acontecer nacional desde una mirada histórica que permite interrogar el acontecer del arte en Colombia en la actualidad.

**Palabras clave:** Artes del cuerpo, arte contemporáneo, cuerpo, identidad, memoria.

## Abstract

*Body arts in Colombia* reveal the time of *performance* art infiltrates the domestic arts and began his career. In addition, reconstructs

---

\* Este texto es el producto de una investigación llevada a cabo por los artistas Alejandra Gutiérrez y Javier García García, quienes amablemente atendieron la invitación de la revista *Ciencias Humanas* para publicar los resultados de sus indagaciones y reflexiones en torno de las artes del cuerpo en nuestro país.

key moments of national events from a historical perspective that can interrogate the art happening in Colombia today.

**Keywords:** Body arts, contemporary art, body, identity, memory.

Fecha de presentación: Febrero de 2011

Fecha de aceptación: Marzo de 2011

No podríamos señalar una fecha exacta del origen de las artes del cuerpo en el circuito artístico mundial; tal vez la necesidad de nuevas formas de materialización de las ideas llevó a la misma inmaterialidad del producto artístico. La cultura occidental durante veinticinco siglos concentró la producción artística en el objeto, exacerbado en lo monumental como instrumento de poder y dominación de la nobleza. Las prácticas artísticas centradas en la escultura y la pintura buscaron la representación mimética de la naturaleza.

El discurso estético jugó desde la época clásica un papel determinante en las campañas políticas e impuso desde los cánones físicos hasta los estereotipos de comportamiento, por un lado, en la doble relación bello-bueno, feo-malo, y por el otro, en la comunión entre lo áureo y lo divino y por ende lo terrenal demoníaco. Estos factores funcionaron desde los rituales más tribales con el tótem como reemplazo fálico del patriarca hasta los últimos reinados católicos, y amalgamaron el maniqueísmo persa, el cristianismo y el judaísmo. Sólo un fenómeno de orden económico-político pudo variar estos perpetuos estamentos: el surgimiento de la burguesía como clase emergente y paulatinamente dominante, y con ella la fe en la razón, el progresismo cientificista, la credibilidad en el empirismo, la descentralización del poder en el clero y la Corona, el proyecto moderno, el industrialismo y las máquinas para hacer imágenes.

La llegada de la fotografía y posteriormente del cine generó desde el siglo XIX nuevos postulados estéticos ante un mecanismo ca-

paz de reproducir rápida y perfectamente no solo el espacio natural, sino esa naturaleza en movimiento; popularizó la imagen y masificó la representación. El siglo XX nos llevó a la era de lo visual, lo fetichista y lo aparente, y le otorgó a la reproducibilidad del objeto artístico una inusitada capacidad de disuasión masiva.

Movimientos como el dadá, a principios del siglo pasado, comenzaron a redefinir los postulados del arte clásico al introducir el evento como expresión artística. Más adelante, obras que necesitaban de la intervención del público para su eficaz desarrollo, como *Dos espirales como plexiglás, de las cuales una es transparente, que se superpone y se separa unos 15 centímetros*, de Jesús Rafael Soto, en 1955, comienzan a reclamar una doble participación del público en la obra y a sugerir para ella una doble posibilidad.

Luego de este primer esbozo de lo interactivo en el arte del siglo XX aparece el *happening* en 1959, gestado como representación única e irreplicable, capaz de envolver al público en un evento catártico espontáneo. Casi simultáneamente con estas prácticas, en 1961 se genera un movimiento ligado a la música electrónica experimental llamado *fluxus*, que, por su parte, buscaba la renovación de la música, el teatro y las artes plásticas. Artistas como G. Maciunas, Maxfield, McLow o Flynt reprodujeron este nuevo fenómeno de una manera tan vigorosa que para 1962 y 1963 se originaron resonados festivales *fluxus* en Wiesbaden y Dusseldorf, Alemania Occidental. Este movimiento se concentró en un accionismo basado en acontecimientos simples y un

tanto ligeros, y trasladó la carga conceptual al análisis de los valores estéticos y filosóficos de lo cotidiano, de lo casual o de lo ordinario. Al contrario del *happening*, no buscaba un posible espectáculo ni requería de la participación excitante del público.

Poco a poco estas artes de la acción (*happening-fluxus* y accionismo vienés) abandonaron la improvisación ligada a sus orígenes dadaístas y comenzaron a concienciarse del cuerpo como parte matérica, total y organizadora de la obra; introdujeron lo procesual como elemento articulador del discurso artístico y añadieron la temporalidad real en el tiempo abstracto del producto artístico final.

Mucha agua ha corrido desde entonces bajo el puente de las artes del cuerpo en el ámbito artístico mundial. Nombres como Yves Klein, Joseph Beuys, H. Nitsch, D. Openheim o B. Nauman han ubicado las acciones plásticas, los *happenings* o los *performances* dentro de los discursos estéticos contemporáneos.

Latinoamérica no estuvo al margen de estas nuevas propuestas; al contrario, su aquí se implementaron casi paralelamente a la del resto del mundo. En 1963 en Venezuela se estaban produciendo *performances* de artistas como Rolando Peña, Eugenio Espinoza, Antonieta Sosa, Pedro Terán o Carlos Zerpa, que abordaron temas sociales como la violencia o la manipulación de una sociedad basada en la producción del petróleo y su inminente reemplazo de valores.

*El cuerpo* de Gonzalo Arango empieza a encarnar todas las necesidades de la cultura evolucionaria del momento, y hace del pensar, del soñar, del hablar en reuniones un verdadero aunque inocente cuento artístico. La presencia de los nadaístas se volvió piedra de escándalo, sobre todo en contextos demarcados por la beatitud de la época, hasta el punto de que el solo hecho de entrar a comulgar en una iglesia

les valió la excomunión y el apresamiento inmediato. Sus afiches (y la acción de pegarlos), sus manifiestos (y la necesidad de publicarlos) y sus escándalos comenzaron a crear un vínculo real entre el público y el artista, a dictaminar la necesidad de un arte no ideal sino visceral, un arte cercano a la corporeidad; un arte de la acción, de la presencia; un arte de la nada llevado al todo y a todos.

La década de los sesenta produjo un giro diametral en el pensamiento artístico, que se irradiaría en las generaciones posteriores: la socialización de la cultura, esbozada en buena parte por los nadaístas, y la importación de nuevos soportes artísticos que trajeron consigo personajes, como la crítica argentina Marta Traba, quien en la dirección del Museo de Arte Moderno de Bogotá filtró a los circuitos culturales la posibilidad de un arte basado más en las ideas que en el objeto. Otra fecha memorable en la evolución de esta nueva mirada en las artes en Colombia es 1966, cuando dos artistas con obras experimentales ganaron la convocatoria de pintura (homenaje a Dante Allighieri) organizada por la embajada italiana en Colombia. El veredicto: primer premio para Bernardo Salcedo con su obra *Lo que no supo Dante: Beatrice amaba el control de la natalidad*, objeto pictórico; y el segundo premio para Álvaro Barrios con un *collage* llamado *Comedia*. Tal veredicto causó un rechazo tanto del público como de un sector oponente del jurado, pero precisamente el escándalo contribuyó a dar renombre a ambos artistas. Se inauguraba así un nuevo hito en el arte, y con ello el aterrizaje forzoso de la plástica conceptual en Colombia.

Para 1967 Marta Traba organizó una muestra individual de Álvaro Barrios y se empezó a posesionar el nombre de Salcedo como uno de los artistas del momento. En 1968 la crítica argentina, basada en la propuesta que trajo de Europa, inauguró una exposición

colectiva en el Museo de Arte Moderno de Bogotá denominada "Espacios Ambientales", en la cual participaron: Salcedo con una obra de alto purismo conceptual, pues declaraba obra suya uno de los baños del museo; Álvaro Barrios con un auditorio totalmente pintado de rojo y en el espaldar de las sillas focos de luz roja intermitente; Ana Mercedes Hoyos con un laberinto de madera con pasillos estrechos y al fondo una ventana iluminada que dejaba entrar sobres de correo aéreo, espacio ambiental que llevaba por nombre *Sobre Blanco, Sobre Blanco, Sobre Blanco*. También participaron Feliza Bursztyn con la obra *Siempre Acostada*; Santiago Cárdenas con su *Espacio Negativo*, y el maestro de albañilería Víctor Celso Muñoz, quien expuso una maqueta de la ciudad de Bogotá de dieciséis metros cuadrados.

Desde esta fecha los tradicionales soportes plásticos –pintura, escultura, grabado y dibujo– se confunden y amalgaman en una sola masa indiscernible: el concepto. Llegado y reconocido el arte del concepto a Colombia, las artes del cuerpo tenían el terreno abonado para su desarrollo. El primer experimento fue tal vez el realizado en 1970 por el maestro Antonio Caro, quien aún era estudiante y llegó al Salón Nacional con una obra titulada *Amigos y amigas*, consistente en un busto de sal del ex presidente Carlos Lleras Restrepo que se encontraba dentro de una urna a la cual los asistentes vertían agua hasta que el busto se deshiciera y quedaran tan solo unas gafas de marco negro que el artista había aplicado al busto. Al día siguiente, en el diario de más circulación en el país, se narraban los acontecimientos de la noche anterior en un artículo que se titulaba "¡Se inundó el salón!". Tres años más tarde Antonio Caro era una de las más prometedoras figuras del arte en Colombia y obviamente estaba a la vanguardia del conceptualismo. Por ello, tal vez, la no selección de su propuesta para el Salón Nacional le causó una

indignación tal que decidió salir de su exposición individual en la galería San Diego (fue invitado allí a exponer la obra no seleccionada Marlboro-Colombia), abierta la misma noche de la inauguración del Salón Nacional; cruzó la calle, convocó a los periodistas y abofeteó al único hombre del jurado que no lo seleccionó. Esta acción espontánea originó la obra *Defienda su talento*. A partir de ese momento Caro comenzó a identificar lo procesual con la obra misma, a relacionar conscientemente al público con la forma del discurso y a avalar su presencia física como expresión estética. En producciones posteriores repartió fragmentos de sus obras durante el tiempo de exposición (*Homenaje a Manuel Quintín Lame*, en 1979) o a convocar al público desprevenido a recolectar objetos para la elaboración de su trabajo (*Colombia-Marlboro*, en 1980), o a jugar con el tiempo de la exposición a través de un diálogo directo y presupuestado con los asistentes (*Colombia-Coca Cola*, en 1998). No obstante, la introducción oficial de las manifestaciones conceptuales en las cerradas estructuras e instituciones legitimadoras del arte en país, al igual que el reconocimiento del accionismo como obra de arte, se vislumbró solamente en 1978, cuando el grupo El Sindicato, de Barranquilla, ganó el primer premio del XXVII Salón Nacional, con la obra *Alacena con zapatos*. Esta muestra tenía todas las características formales de una instalación, pero en realidad era el rastro final de un laboratorio de un grupo de artistas que se había instalado en un cómodo teatro en el barrio Abajo, de Barranquilla, y que para la fecha ya habían experimentado con el cuerpo como manifestación plástica con trabajos como *Montones de Cosas* y *Dispersar*, que como su nombre lo indica era la acción de dispersar estos mismos *Montones*, y *Aguinaldos* (1976), que consistía en la organización de un cuento colectivo, comunitario, que reunía en una jornada lúdica a los niños del barrio. En este periodo llevaban a su sede artistas de

otras ciudades como Cristina Llano, de Cali, quien prestó un toro de fibra de vidrio para un simulacro de corrales.

Las artes del cuerpo tienen sus primeros expositores propiamente dichos en artistas de orden expresionista como Rosemberg Sandoval y María Evelia Marmolejo, quienes por una posible influencia del accionismo vienés utilizan vísceras y sangre. El artista del cuerpo comenzó a absorber el nuevo estado de guerra en Colombia y a la vez los partidos políticos y pseudopolíticos comenzaron a incorporar todo este accionismo estético en sus campañas televisivas.

En los ochenta nuevas disciplinas artísticas se sumaron a la plástica para construir un lenguaje poético corporal. El bailarín Álvaro Restrepo creó un nuevo diálogo entre poesía, danza ritual y plástica. Obras como *Desde el Jardín de los ciegos*, *Sol Níger* (1989), *Rebis* (1987), una pequeña joya de la técnica de la contención y de la poética, inauguraron la interdisciplinariedad, tan familiar a las artes del cuerpo.

La actriz María Teresa Hincapié, en unión con el artista plástico José Alejandro Restrepo, introdujo el rito, la lentitud, el proceso de creación desnudo y divinamente humano en su obra *Parquedades* (1987). En adelante su reconocimiento como artista del cuerpo la llevó a ganar dos Salones Nacionales. Comenzó una introspección del paisaje nacional, de sus antepasados, de sus orígenes, hasta convertir su vida misma en un rito. En esta misma década el antropólogo teatral Enrique Vargas asumió la dirección del Centro de Investigación de la Imagen Dramática en la Universidad Nacional y realizó talleres sobre la imagen sensorial que congregaron a un grupo de jóvenes estudiantes de artes plásticas y escénicas, de filosofía y literatura, para montar obras que activaran el sentido del olfato como uno de los más fuertes

preservadores de la imagen en la memoria, y jugó con espacios absolutamente oscuros. Este, más que un grupo de teatro, era un centro de investigación acerca de lo sensorial que brindaba al espectador elementos para la rememoración y encuentros con su interior. De esta manera se articuló una obra a la que se le otorgó el primer premio del Salón Nacional de 1994, llamada *El Hilo de Ariadna*: un laberinto azaroso donde se exaltan los sentidos perdidos, en una época donde reinan imágenes estrictamente visuales.

También en los ochenta Antonio Caro comenzó el primer periodo de su obra *Proyecto 500*, presentada por primera vez en 1987 en el Salón Nacional que se realizó en Medellín, donde obtuvo una mención de honor. Esta obra es básicamente una charla sobre el mismo *Proyecto 500*, cuyo nombre se deriva de la proximidad en aquel entonces de la celebración de los quinientos años del descubrimiento de América, y poco a poco fue adquiriendo, en palabras del mismo Antonio Caro, "cierta teatralidad; estuvo ambientado y hubo un disfraz". Este trabajo comenzó a presentarse por diversos y muy disímiles sitios: en museos, bares, jardines infantiles, discotecas y colegios. El artista comenzó a salir del museo y a incorporarse ya no con el espectador idóneo, sino que fue al encuentro de un espectador dentro de la urbe misma. Por esta misma línea apareció la obra de Wilson Díaz *Micrófono Libre*, realizada en la plaza de Bolívar de Bogotá en 1987: un micrófono colocado al servicio del transeúnte se volvió puente entre el individuo anónimo y sus posturas políticas.

Para los noventa las artes del cuerpo habían ya irradiado en todos los eventos artísticos, bienales, salones regionales y nacionales, convocatorias distritales, convocatorias municipales, bibliotecas, galerías y museos de todo el país. Artistas como Constanza Camelo y Santiago Echeverri lavaron prostitutas en

el centro de Bogotá; Silvie Boutique hizo un entierro simbólico del teatro Alameda en la ciudad de Cali, y convirtió su propia imagen en la de una viuda del más desbordado de los erotismos; Silvia Ibarra y Wilson Díaz dieron en llamarse Los Dudosos, y entre 1994 y 1995 hicieron intervenciones anónimas en la ciudad de Bogotá en cinemas porno o en conferencias públicas; Lucas Ospina inventó un personaje ficticio, supuesto precursor del *collage* en Colombia; Gilles Charalambas, con su agresivo acercamiento al público, deliberó sobre la legitimidad del arte; Ralf Abderhalden alternó su actividad teatral en la dirección del grupo Mapa Teatro con la articulación de una nueva poética corporal basada en soportes tecnológicos; Raúl Naranjo fue víctima y victimario de una violencia concentrada o metafórica en las máquinas de tortura que él mismo creó, accionó y controló; Adolfo Cifuentes en 1993 presentó una obra denominada *Dieta para un Artista*, en el Salón Nacional, con bastante éxito, y posteriormente *Arqueología Personal* y *los Rostros del Otro*, catalogada como una acción (acto comunicativo) e instalación. En palabras del propio Cifuentes:

*(...) lo que interesa aquí es la manera como una vez descontextualizadas de nuestro yo y nuestra historia individual, las fotografías pueden desencadenar ya no los resortes mágicos de la nostalgia y el recuerdo, sino los mecanismos diametralmente opuestos del extrañamiento y la otredad.*

El grupo Las Malas Amistades impuso una nueva categoría dentro de las bandas musicales contemporáneas al desprenderse de la parafernalia de la industria musical y crear, componer y grabar la obra el mismo día y hacer con ello de cada una algo irreplicable y único. El grupo A-clon, de Medellín, indagó en sus relaciones grupales para crear una metáfora de conflictos de orden social: los atrofios de la comunicación, el hombre como objeto de consumo o el terror a lo público. Casa Guillermo

fue un grupo de cinco jóvenes que indagaron sobre el conflicto político colombiano y el éxodo de nacionales desencadenado por la difícil situación sociopolítica y económica del país. Fernando Pertuz incorporó la guerra y todos sus estragos en la vivencia misma del tiempo del *performance*, a través de acciones vitales que recuperan un poco a los muertos que aún no hieden. Silvia Aseneiva Sánchez buscó en el cuerpo femenino, en su propio cuerpo, la protogénesis del deseo. María José Arjona, por su parte, propuso su cuerpo como alimento, como nutriente para así exponerse al mismo tiempo al deseo y al afecto. Alonso Zuluaga nutrió sus *performances* de lo religioso-espiritual y de lo visceral-material. Érica Mabel Jaramillo propuso una doble mujer que mentalmente se desea. Consuelo Pavón con su vídeo-performance-conferencia ató abruptamente a los asistentes para no dejarlos escapar, en su afán obstinado de comunicar. Numerosos Salones Nacionales en los noventa otorgaron el primer premio a artistas del cuerpo: Enrique Vargas con *El Hilo de Ariadna* (1992), Alfonso Suárez con *Visitas y Apariciones* (1994), María Teresa Hincapié con *Divina Proporción* (1996), el grupo Nómada con *Rastros en el vacío* (1998) y Wilson Díaz con *Fallas de origen* (1998).

Este auge creó en los noventa la necesidad de organizar circuitos que congregaran a tales artistas, lo cual abrió el sendero hacia el diseño de eventos que involucraran particularmente discursos corporales y su relación con el espacio contemporáneo. Así, en 1993, en el teatro Jorge Eliécer Gaitán se creó el Primer Festival de la Acción Plástica, organizado por un grupo de artistas autodenominado P.F. (Pequeña Familia), quienes contaron con la ayuda de la empresa privada no sólo para el financiamiento sino para la remuneración de los *performancistas* participantes. A esta programación acudieron María Teresa Hincapié, Humberto Junca, Gilles Charalambas, Manuel

Romero, Wilson Díaz, Antonio Caro y Jaime Cerón, entre otros.

El ambiente informal y fresco de estos eventos generó otras propuestas, como el Festival de Venecia, organizado por el colectivo Matracas en un barrio popular comercial llamado Venecia, cuya primera versión (1995) se organizó paralelamente a la Bienal de Venecia en Italia. La convocatoria consistía en una reflexión acerca del barrio y la creación inmediata de una obra nacida en el mismo proceso de reconocimiento del sector, obras desprovistas de requisitos curatoriales y de factura: más que una exposición esto era un ejercicio lúdico y accional.

Establecida ya esta práctica artística en Colombia, su evolución paulatina durante cuatro décadas y la absorción de sus elementos constitutivos en la formación del arte contemporáneo en nuestro país, hay que determinar lo que hoy se conoce como las artes del cuerpo. Éstas son manifestaciones de artistas que buscan en su corporeidad la forma y el concepto, y hacen de la acción y de su tiempo de duración el discurso plástico, concatenado con los objetos, con el público, con la imagen virtual, con el plano mismo de exploración creativa y mezclándose con lo real no para hacer una representación, sino una expresión total de lo corpóreo.

Para finalizar esta introducción (sin tratar de proponerla como una verdad absoluta), haremos un panorama de los temarios a los que más recurre el artista del cuerpo en Colombia, que a la vez estructuran los capítulos en los que se divide esta investigación. En el primer tema, teniendo en cuenta la situación sociopolítica que le ha tocado vivir al individuo del siglo XX y que protagonizó el cambio de milenio, podríamos decir que las artes del cuerpo han tomado y reconstruido vigorosamente los estudios de la sociedad actual. En un

segundo tema hablaremos de una búsqueda de identidad, confundida entre capas y capas de conquista occidental y de transculturización; una hibridación de nuestra cultura que arroja un arte del cuerpo cargado de símbolos ancestrales y aproximaciones maquilladas del arte del Primer Mundo. Y un tercer tema tiene que ver, necesariamente, con la mediatización de la sociedad colombiana, y más que involucrar puramente el contexto nacional se universaliza en el discurso que reflexiona sobre los *mass-media*, la idea de lo virtual y lo real, la apropiación de los circuitos publicitarios y en su contraparte la apropiación de los discursos estéticos por parte de los medios de comunicación en el mercado de la imagen.

Como un tema final anexo, reseñaremos los cinco festivales de *performance*, realizados en Cali desde 1997 hasta el 2003, su evolución en la revalidación del espacio museológico, el surgimiento de nuevos artistas en el panorama accional y la vigencia del evento, que de muchas maneras han logrado nutrir nuevas prácticas en las artes del cuerpo en Colombia.

## Cuerpo y sociedad

La historia social y política de Colombia en la segunda mitad del siglo XX se inició con una nueva guerra que trajo como resultado más de 400.000 muertos y el éxodo de aproximadamente 1.500.000 campesinos a las zonas urbanas, a lo cual se sumó un proceso de industrialización y modernidad que fue generando la urgente necesidad de replantear las estructuras sociales del país. Estos cincuenta años, conmocionados por diferentes y a la vez comunes formas de violencia, arrojan fundamentalmente tres ciclos de guerra continuada. En un primer lugar la violencia bipartidista, a raíz de la muerte del caudillo popular Jorge Eliécer Gaitán y los acontecimientos del Bogotazo y finalizando supuestamente con

la muerte del último líder del bandolerismo, Efraín Gonzales. La década de los sesenta no fue más alentadora: el estatismo de una supuesta post-guerra, la recuperación del poder de los antiguos monopolios familiares que consolidó el Frente Nacional y sobre todo el empobrecimiento resultante de un Estado ineficaz y el acondicionamiento económico-político centralizado engendraron un segundo ciclo que tiene sus inicios en 1959 con el surgimiento del Movimiento Obrero Estudiantil y Campesino, que se creó tras el coletazo de posturas encontradas en el Primer Mundo entre el capitalismo tardío y la utopías comunistas en lo que fue denominado como la Guerra Fría y se extendió en toda la campaña revolucionaria de lo que hasta hoy conocemos como grupos guerrilleros. Un tercer ciclo parte de la consolidación de los carteles de la droga que harán alianzas indiscriminadamente con cualquier bando político. Precisamente de este proceso continuado de deterioro social, que someramente acabamos de describir, se alimentan muchos de los planteamientos de las artes del cuerpo en Colombia. A continuación reseñaremos algunas producciones de características performáticas que ponen en evidencia una sociedad resquebrajada tanto política como culturalmente, se alimentan de las historias de abuelos y padres sobre las brutales modalidades de torturas y vivencian un presente no menos demencial; se resisten de diversas maneras a la marginación en el arte y a su antigua condición como divertimento de las clases altas y hacen de su producción plástica un activador sociocultural.

Movimientos como el nadaísmo comenzaron a descentralizar de la capital la cultura y a incluir a la clase media en las dinámicas de producción artística. Paulatinamente nuevos grupos de jóvenes de este estrato se insertarían en los circuitos artísticos, como Ciudad Solar durante los setenta en Cali, o El Sindicato, en los se-

tenta en Barranquilla; pero sólo un fenómeno socioeconómico de características mayúsculas, en la década de los ochenta, consecuencia del narcotráfico, crearía una nueva categoría de productores y consumidores de arte, arquitectura y decoración. Esta nueva clase emergente permitió el surgimiento de nuevos artistas (provenientes muchos de clases bajas) y su introducción tanto a las academias como a las galerías. Con el acceso a la tecnología y a la información, que hacían que la cultura fuera patrimonio de una élite, el panorama comenzó a cambiar. En contraparte de estos "beneficios", el país vivió uno de los períodos más sangrientos de la historia: bombas de alto poder estallaron en las ciudades; surgieron nuevos tipos de asesinos; la guerrilla se involucró con el narcotráfico en la administración de los cultivos ilícitos; proliferaron los genocidios y las masacres; se generalizaron los abusos de poder, los secuestros individuales y masivos, las torturas y toda una amalgama de expresiones violentas. La gran cantidad de dinero circulante y su fácil adquisición deformaron los valores éticos del individuo promedio; el afán de enriquecimiento produjo no sólo al atropello del otro, sino al abuso del cuerpo propio; nacieron los sicarios, cuya cuna fueron los barrios periféricos de las grandes ciudades: jóvenes de estratos bajos que emprendieron misiones suicidas, perdiendo así el valor simbólico de la vida y convirtiendo su cuerpo en un detonador entre el asesino intelectual y la víctima potencial. Nacieron también las denominadas "mulas", que camuflados como turistas hacían de su organismo un contenedor de sustancias ilegales.

En los noventa el conflicto del país hizo metástasis: los diferentes bandos se disputaban rapazmente el poder tanto político como económico; y entre narcos, guerrilla, grupos de autodefensa patrocinados por la ultraderecha y el narcotráfico, delincuentes comunes y la



corrupta clase política se encuentran los artistas del cuerpo que sin quedarse al margen del conflicto, pero a la vez luchando contra una amenazante politización del arte, incorporan a sus discursos el estado social.

En el temario "Cuerpo y sociedad" consideramos cuatro aspectos claves que abordan los artistas del cuerpo en Colombia. En primer lugar está el cuerpo torturado, amputado, vuelto instrumento atemorizador o trofeo de guerra. Estas expresiones violentas se han practicado a lo largo de nuestra historia y han ido articulando toda una estética de la imagen sangrienta, que finalmente creó en el individuo una indolencia aterradora ante el sufrimiento y la muerte.

Trabajos como los de Rosemberg Sandoval, desde inicios de los ochenta en Cali, ubican el cuerpo entre lo descarnadamente mortal y lo desesperadamente vivo. La de Sandoval es una búsqueda expresionista que toma las vísceras, la sangre y el dolor de las llagas abiertas para atropellar visualmente a quien espera lo bello, lo armónico y lo sintético en la sobriedad del museo, y en cambio se encuentra con un artista lacerado a quien le interesa dejar lo verdaderamente orgánico al descubierto.

Raúl Naranjo, por su parte, sofisticada la tortura a través de máquinas hacedoras de dolor, creadas por él mismo y contra él mismo. En sus *performances* instalaciones condensa en una acción al sado y al masoquista, a la víctima y al victimario, la conciencia mecánica y el desbordamiento del instinto depredador, y alude al distanciamiento a través de lo simbólico y a lo vivencial a través del dolor que el artista experimenta en cada intervención, con todo lo cual logra diseminar diversos componentes de las masacres, como la violación sexual, la humillación moral, la maquinación perversa, y deja en el espectador una sensación de

asco-deseo a través de la exhibición de una carne-cosa: su cuerpo.

En segunda instancia están los trabajos de los artistas que abordan lo social dentro de la ciudad misma. Cuerpos flagelados por la persecución, la intolerancia o simplemente por la crisis estatal, desplazados, prostitutas, indigentes, delincuentes, mulas, travestís son algunos de los prototipos de estudio de este temario que hemos denominado "Cuerpo y sociedad".

El colectivo Casa Guillermo de Bogotá tocó el tema del éxodo del campesino a la ciudad, comprendido como la miseria que han generado las políticas globalizadas y las falacias de industrialización a indígenas y campesinos en el país y que han desatado desempleo, miseria y hambre en nuestras ciudades, en donde se cuece la errada idea de encontrar refugio en el Primer Mundo. En la acción *Desplazados* este grupo de jóvenes emprendió un éxodo simbólico de Buga a Cali (durante el segundo festival de *performance*, en 1998), tras el cual se instalaron en un coliseo, donde se celebró el evento, que transformaron en un albergue temporal para experimentar en carne propia el sentimiento de no intimidad, de no esperanza, de no futuro social. Hacinados literalmente en una carpa, improvisaron en este limitado espacio todas las estancias físicas de un hogar, e involucraron al espectador en la cotidiana agonía del desplazado colombiano. Esta acción fue retomada dos años más tarde en una audaz intervención urbana a través de afiches y volantes, y divulgación en páginas de Internet y la presencia azarosa en embajadas y aeropuertos de los integrantes de Casa Guillermo, quienes portaban maletas negras con la inscripción: *¿Por qué no se ha ido para Miami?*

Otros artistas tratan el tema de la indigencia señalándola como efecto y no como causa del malestar social. En la obra *Osito*, de Wilson

Díaz (1993), el artista se vistió de oso de felpa y ayudado con somníferos durmió veinticuatro horas entre pordioseros, delincuentes y demás habitantes de la noche en las calles de Bogotá. Alejandra Gutiérrez, con su obra *De estacionaria a ambulante*, abordó la problemática que surge tras la evacuación de los vendedores estacionarios y el afán del gobierno de recuperar el espacio "público". Organizada por mujeres para mujeres en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán trajo a un travesti consigo, lo cual escandalizó a las organizadoras y motivó la expulsión no sólo de la artista sino también de su invitado sorpresa. Fabio Melecio Palacios, en su performance-instalación *No todo es igual, no todo tiene la misma significación* tomó la apariencia física, articulada fotográficamente, de cuatro jóvenes que reunían todas las características visuales de un maleante, drogadicto o delincuente, al tiempo que un audio hacía insinuaciones deshonorosas, para finalizar con la llegada, o encarnación, de los jóvenes fotografiados ante un público prejuiciado que se estrelló éticamente con una función de rap que los cuatro jóvenes les presentaron. Todos estos artistas del cuerpo introdujeron en sus discursos estereotipos marginales y discriminaciones raciales, culturales, económicas o de tradición en una sociedad antagonicamente compuesta por diversos niveles de mestizaje.

Por otro lado, deseamos mencionar a artistas que se ubican en el centro del conflicto mismo y asumen un papel protagónico en él, como es el caso de Yuri Forero, quien hace de sus intervenciones silenciosos estadios de luto y así trasmite al público presente una gran queja, pacífica pero cargada de toda una estructura simbólica en el hermetismo enajenante de la sala de exposiciones. Fernando Pertuz, en un gesto vital, irrumpe agresivamente la tranquilidad del otro y lo lleva a acciones colectivas en busca de un activismo renovador. En su performance *Lavadora social en vía de extin-*

*ción* se valió de una máquina accionada por los asistentes para purificar a través de su cuerpo desnudo el estado social contemporáneo. En otra de sus obras proveyó al público de hilo y agujas para reconstruir a través de fragmentos de tela la bandera nacional, y alternó la acción con su cuerpo investido de soldado víctima de la guerra que llevaba consigo las firmas de cualquiera de los transeúntes que quisiera unirse a su pronunciamiento político.

Cuando las posturas artísticas comienzan a tomar este matiz tan abiertamente político rozan la delgada línea que separa el arte como elevado lenguaje humano del arte como instrumento de poder. Es precisamente esta amenazante politización del arte la que deseamos abordar en esos apartes que podríamos llamar "Cuerpo y sociedad", en el cual queremos mencionar algunos ejemplos de cómo ciertas campañas políticas adoptaron expresiones de algún modo parecidas a las artes del cuerpo y de cómo algunos trabajos se iniciaron en una estética manipulada. En los ochenta la utilización de la imagen mediática comenzó a tener un papel influyente en todos los niveles sociales. La publicidad, la televisión, el vídeo se volvieron instrumentos determinantes para las campañas políticas; los canales públicos comenzaron a generar espacios obligatorios para las intervenciones de todos los candidatos políticos. Recordemos uno de los primeros actos capaces de motivar a los televidentes: el gesto valeroso de la representante del partido Meta-político Regina Betancourt de Liska, al rasgar un cheque con el que pretendían sobornarla para el retiro de su candidatura en 1982. Este momento fue el culmen de una serie de acciones que involucraban objetos-emblemas combinados con la creación de un personaje mitad bruja y mitad ama de casa, mitad caudillo y mitad víctima, que abrió camino a un nuevo fenómeno en el que la imagen física toma relevancia y se vale de todo un orden de símbolos externos para

su fijación en las masas. De alguna manera se da ya una nueva categoría al cuerpo, a la presencia y al reconocimiento de nuevas manifestaciones de la acción, que es utilizada por los partidos políticos más tradicionales. Si sumamos esto a la institucionalización de eventos que pretendían inicialmente utilizar espacios no convencionales para su desarrollo, como es el caso del Festival de Performance de Cali, cuyas dos primeras versiones, la de 1997 y la de 1998, se realizaron en un local comercial abandonado y en un coliseo de colegio, y sus tres siguientes, 1999, 2001 y 2003, terminaron por ser absorbidas por la programación anual de un museo, o las obras de gran envergadura que trataron de vincular a la empresa privada y pública con la financiación de acciones como "Ciudad Blanca" o "Mecenas 2000", de la artista caleña Liliana Villegas y que finalmente cayeron en la frívola satisfacción del cliente, tendríamos como resultado la sombra infalible del poder sobre las artes del cuerpo.

Para finalizar este apartado resta decir que el arte es un bien de la sociedad y que en ella han quedado trozos del cuerpo de una gran lista de artistas que nos recuerdan dolorosamente la guerra, la impunidad, el desgarramiento social y la envolvente telaraña de conflictos mal resueltos.

## Identidad, memoria y tradición

Bajo este temario hablaremos aquí de manifestaciones de las artes del cuerpo que buscan una identidad perdida entre más de quinientos años de conquista cultural, de obras que trabajan con la memoria en un país amnésico que gira sobre un eje deformado por Occidente, y de expresiones que retoman lo tradicional a través de aportes plásticos contemporáneos. Pese a la brevedad del espacio, pensamos que los siguientes artistas sintetizan de buena manera uno de los más importantes y recurrentes temas en las artes plásticas latinoamericanas.

En primer lugar tenemos los trabajos de María Teresa Hincapié, quien a través de su cuerpo vuelve al protosímbolo de la mujer como generadora de vida, arquetipo de tierra y ancestro de los ancestros. Sus obras son acciones lentas que se resisten a la velocidad de las ciudades contemporáneas, caminatas pacientes de una ciudad a otra, de una región a otra, de la urbe al campo, del presente al pasado; animada tal vez por un cordón umbilical que une el Génesis y el Apocalipsis, en momentos interminablemente sutiles. Obras como las de María Teresa Hincapié rescatan del cuerpo la sangre de los antepasados y reubican al espectador en una cosmogonía particular. En esta misma corriente se encuentra la obra de Antonio Caro, quien con precedentes como la utilización de iconografías del maíz y otros símbolos referentemente indígenas llegó a la propuesta *Proyecto 500*, con la cual se pronunció enérgicamente ante la falaz celebración de los quinientos años de la conquista española en América.

En otro plano se encuentran trabajos como los de Daniel Zuluaga, una versión bien particular del arte en Colombia como producto de la maquinación de Occidente. Así, crea la Universidad Fantasma Internacional (UFI), cuyos integrantes, igualmente fantasmas, son prolongaciones "criollas" de artistas influyentes en las artes contemporáneas, como Christo, Duchamp o Beuys. En la acción *Sam Son Project (Proyecto Hijo de Sam)* Zuluaga envuelve (con la influencia notoria de Christo) las rejas de la embajada de los Estados Unidos en Bogotá; además, elabora dos bolas que simbolizan dos testículos y que deposita, en una ceremonia reivindicadora de la dignidad patriótica, en la casa presidencial; con estos mismos parámetros, utiliza también cinta de enmascarar para realizar su proyecto *Cubrimiento de la Historia*, en el conmemorativo Puente de Boyacá. Sigando el estigma de Duchamp realiza la acción

*La Danza del Enruanado del Puente Pizano*, en Jardín, Antioquia, y en este ritual le pide al fantasma de Marcel Duchamp declarar a Colombia un *Ready-Made*. En este mismo sentido aparece la obra de Guillermo Marín, que sin tratar de resistirse a la influencia de la historia del arte de Occidente se apropia de imágenes que rearticula, combina o modifica a través de acciones estáticas en las que su cuerpo asume posturas y pierde carnalidad bajo gruesas capas de maquillaje que cubren la superficie total de su piel desprovista de cualquier vello; unifica así lo femenino y lo masculino y se convierte en una figura sintética e inexpressiva.

Si bien la identidad del colombiano es frágil, más frágil es su capacidad de fijar en la memoria los verdaderos hechos que marcan su historia, y aludiendo esta desnutrida memoria Lucas Ospina y Bernardo Ortiz crean un personaje histórico ficticio. Pedro Manrique Figueroa es supuestamente el precursor del *collage* en Colombia, y desapareció sin dejar rastro alguno de su obra en el periodo de la Violencia de los años cuarenta y cincuenta. La creación de este personaje diagnostica la facilidad del colombiano de incorporar en su mente un pasado ilusorio y sus posibles protagonistas.

¿Qué somos? ¿Para dónde vamos? ¿De dónde venimos? Son preguntas que las artes del cuerpo se han hecho desde sus inicios en los setenta. Si analizamos un poco la obra de Alfonso Suárez encontramos respuestas claves a estas preguntas. Suárez es de Mompox, Costa Atlántica, Colombia, Latinoamérica. Su fisonomía es la reunión de cauces raciales que desembocaron en su pueblo, y a través de sus acciones desea reconstruir el legado patrimonial que este mestizaje ha dejado en él. Suárez recoge, en acciones como *Visitas* y *Apariciones*, tradiciones culturales y creencias populares utilizando la imagen del "Santo Doctor" José Gregorio Hernández, y basa su *performance* en aparecer y desaparecer en diferentes lugares

tanto del país como del exterior. Reúne así varios países latinoamericanos que tienen en su tradición religiosa la estampita iluminada de esta divinidad sanadora. En otra obra, *El Ribereño*, analiza una parte del folclor caribeño, la Danza de las Farotas de Mompox, y escarba en sus orígenes como instrumento de venganza masculina indígena contra los hombres españoles que violaban a sus mujeres, quienes los atraían para asesinarlos, reivindicando así el honor de su raza; hecho que se ha convertido en un ingrediente festivo del trópico caribeño.

En otra faceta de este temario –identidad, memoria y tradición– encontramos trabajos que hacen del cuerpo un instrumento renovador de una identidad personal. Artistas como Liliana Abaunza, María Angélica Medina, Silvie Boutique, Liliana Díaz, Leonardo Herrera, Marcela Gómez, Silvia Aseneiva Sánchez o Paúl Arias abren su cuerpo para dejar ver los conflictos íntimos de rol o de género, de autoaceptación, de violencia intrafamiliar, de tradición generacional, de traumas; se resisten a la homogenización social y se pronuncian agresivamente como seres individuales, cuerpos únicos, impermeables a la influencia de la moda, de la secularización, de la rotulación masiva o de su globalización en los parámetros de la estética contemporánea dictaminada por Occidente.

Por último, sería imperdonable no mencionar a uno de los artistas más virtuosos de Colombia y cuya herramienta de expresión es exclusivamente su cuerpo: Álvaro Restrepo, quien ha realizado una extensa búsqueda de la poética corporal, indagando en la danza contemporánea y las disciplinas orientales. Actualmente adelanta una labor instructiva a partir del cuerpo con la creación del Colegio del Cuerpo, cuya sede se encuentra en la patrimonial Cartagena. En él sus alumnos tienen la posibilidad de reencontrarse con sus cuerpos perdidos, violados o torturados, desplazados o

abandonados, para buscar en el acto poético corporal o en la metáfora de sus dolencias espirituales la expiación y la autoaceptación de la diferencia y el respeto por la vida.

### Medio, intermedio y *massmedia*

Habíamos mencionado, al hablar de "Cuerpo y sociedad", que en la década de los ochenta hubo una utilización desmesurada de los *massmedia* para fijar en las masas a figuras públicas de orden político y la revolución de la publicidad con la llegada posterior de nuevos medios tecnológicos, además del fácil acceso a una cámara de vídeo portátil.

Este nuevo planteamiento de la imagen pública trajo consigo una enajenación de la presencia física y una desmaterialización del cuerpo tras los agresivos planteamientos de la comunicación visual, además de la fragmentación del espacio dentro del limitado cuadrante de un monitor (apariciones públicas, como es el caso de los presentadores de noticieros cuyo encuadre se hace únicamente de la cintura para arriba). A ello se suma la vinculación de acciones públicas mediáticas como ingrediente de las campañas políticas, lo cual lleva a los artistas a una nueva reflexión sobre conceptos como lo virtual, lo real irreal o la duplicación tecnológica de la presencia; a dudar de la verdad impuesta por el cientificismo, las nuevas normativas de comportamiento y la manipulación del poder a través de los *massmedia*.

Después de un largo proceso de asimilación de estos nuevos soportes para las artes, son precisamente las artes del cuerpo las que empiezan a implementarlos más eficazmente, y colocan la acción en el intermedio del arte y los *massmedia* como bien público. El fenómeno social de finales de los sesenta en el Primer Mundo denominado las contraculturas protagonizó gran parte de su revolución neoizquierdista fuera de las fábricas y por medio de

los medios. Con estos lineamientos deseamos hablar de trabajos que involucran el cuerpo y sus proyecciones con los nuevos medios y del cuerpo como instrumento unificador (o multiplicador) de planos superpuestos de realidad, lo cual rebasa las fronteras de la presencia o no presencia del artista. Partiremos de trabajos que comenzaron a poner en entredicho la historia al introducir la ficción como soporte y desarrollo de la obra. Una de las primeras búsquedas de este tipo la realizó Álvaro Barrios. En 1980 creó un falso artista que produce obras para introducirlas en diversas convocatorias. Esto lo hizo hasta 1986, año en el que Barrios exhibió una retrospectiva para devolver al artista imaginario a su estado original como parte de sus fabulaciones personales.

Este tipo de desdoblamiento ha sido utilizado por varios artistas para incorporar la crítica al medio artístico como manifestación contemporánea de las capas de realidades encontradas que confluyen en la abierta posibilidad del lenguaje, eterno hacedor de la historia. Juan Andrés Posada lucha contra el hermetismo de las instituciones de las artes a través de la fina realización de un *currículum vitae* que relega la obra al "prestigio" del artista y deja en entredicho los criterios de selección de las convocatorias nacionales. Juan Mejía y Wilson Díaz, con este mismo criterio, toman la firma del maestro Elías Heim (quien por los días en que los artistas exponían en la Bienal de Venecia, llevada a cabo en el barrio Venecia de Bogotá, él exponía su trabajo en la Bienal de Venecia en Italia) para validar públicamente la obra falseada del artista, en un acto provocador de apropiación y crítica a los círculos del arte nacional. Esta nueva fase de desintegración tanto del proceso como del objeto inaugura la doble identidad del arte al mezclarse ya no sólo con lo particular, sino también con lo abiertamente público y donde todo puede ser valedero a través de la nueva

memoria mediática. Con esta multiplicación de los campos artísticos nos encontramos con personajes que hacen del discurso artístico una obra-acción, como en el caso de Caro y su *Proyecto 500*, cuya difusión es atomizada con la filmación de su conferencia, lo que la vuelve portátil. Consuelo Pavón se vale del *happening* y del video para hacer acciones-conferencias sobre el cuerpo, con lo cual impacta eficazmente al público en una interacción novedosa y sin esquemas y logra conducirlo por niveles de lo oral y visual hasta llegar a lo corpóreo, a lo vivencial. Las posibilidades de registrar por medio de la cámara de video portátil acciones íntimas hacen posible la irrupción del actor en lo cotidiano y capturar y trasladar por este medio a la galería momentos que de otra forma serían intransferibles. Esta clase de registro crea una nueva estética que tiene que ver más con extensiones de la presencia, de lo procesual o con la ruptura total de los límites del arte. Un ejemplo específico es la obra *5 días de Abril*, de Beatrice Stouvenel, quien se somete a un proceso de mimetización de la mujer caleña de clase media baja, inmiscuyéndose físicamente, apropiándose de sus gestos y actividades cotidianas y económicas para entregar al espectador todo un análisis antropológico y cultural detallado en una cinta de video. En este trabajo se conecta un parámetro público, como lo es el afuera social, con uno privado. Es decir, trae el afuera social a lo íntimo museológico. Inversamente proporcional a esta obra se encuentra el trabajo de Silvie Boutique, quien se vale del registro para llevar eventos íntimos al orden de lo público. En su video dicta al espectador clases de historia del arte o simplemente le enseña a preparar un plato "ligero" que dura, en realidad, eternidades. Mientras ella explica la receta bebe aguardiente, lo cual hace que su labor se entorpezca. El plano de la cámara sólo nos revela el mentón, el cuello y el pecho de la artista, lo que nos lleva a pensar en los

estereotipos que una sociedad como la nuestra tiene de la mujer: la mujer ama de casa o la mujer objeto de deseo. Leonardo Herrera, en un gesto de autoagresión física, lacera su rostro con una cuchilla en el espacio único donde podría suceder... el baño de su apartamento, frente al espejo. Herrera por medio de este registro de la acción traslada esa instancia doméstica dolorosa e íntima a un plano museístico, *voyeur* y público.

La obra de Ralf Abderhaldem se vale de soportes electromagnéticos para crear espacios espirituales y mezclar con acciones simples lo real y lo virtual. Abderhaldem toca fundamentalmente conceptos de espacio-tiempo y hace protagonista al espectador presencial de un acto que realizan personajes en el video, pues el público es introducido en la imagen duplicada, una enfrente de la otra, donde aparece un personaje que se aproxima cada vez más hasta llegar al límite de la barrera virtual, para entregarle a su doble un objeto que a la vez está sobre el espectador; objeto que se ubica entre lo inmaterial y lo material. Así mismo encontramos la obra de Erika Jaramillo, quien tiene una boda consigo misma e interpone la imagen de video de un matrimonio como detonante de la acción que a la vez es una superposición de planos irreales. Confluyen así sobre la artista individuo diferentes identidades nominales. En este juego de doble presencia se encuentra también la obra de Humberto Polar, quien hace un "dueto" de guitarra con su imagen proyectada en un monitor, lo cual hace que el estatismo del telepresente se disperse. Gilles Charalambas, por su parte, utiliza los medios masivos de comunicación para al mismo tiempo confrontarlos. Valiéndose de lo tecnológico critica lo mediático, como en el trabajo presentado para la Bienal de "Venecia", cuestiona el arte contemporáneo, como es el caso del sonido que instaló junto con Sarmiento en el Salón Nacional de 1994, con lo cual

un registro de audio que repetía la frase "esto es arte, esto no es arte" se escuchaba a todo lo largo y ancho del salón.

Todas estas experimentaciones crean un accionismo que introduce formas particulares y que además de la crítica abierta al gran formato masivo, permiten una extensión inusitada de lo corpóreo.

Festivales de performance: ver: [www.helenaproducciones.org](http://www.helenaproducciones.org)

## Bibliografía

- MARCHAN Fiz, Simón (1974). *Del Arte Objetual al Arte del Concepto. Epílogo sobre la sociedad post-moderna*. Segunda edición. Madrid-España: Editorial AKAL.
- OCAMPO López, Javier (2000). *Historia básica de Colombia*. Edición actualizada y aumentada, octubre de 2000, Bogotá-Colombia: Editorial Plaza Et Janes.
- Arte y violencia en Colombia desde 1948. Museo de Arte Moderno de Bogotá. Grupo Editorial Norma, mayo-julio de 1999. Bogotá - Colombia.
- Archivo de imágenes, I, II, III, IV, V Festival de Performance. Helena producciones, 1997, 1998, 1999, 2001, 2003. Santiago de Cali - Colombia.
- Archivo personal de los maestros Baldomero Beltrán, Antonio Caro, Adolfo Cifuentes, Wilson Díaz y Yury Forero, Raúl Naranjo, Fernando Pertuz. Catálogos: XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXIII del Salón Nacional de Artistas, abril-mayo de 1994, mayo de 1996, julio 1998; agosto 2004. Ministerio de Cultura, Bogotá-Colombia.
- Catálogo - Comportamiento del Paisaje. VII festival internacional de arte de Cali, Proartes, Museo de Arte Moderno La Tertulia, mayo de 1995. Santiago de Cali-Colombia.
- Catálogo: Primeros Premios Salones Nacionales 1940-1998. Alcaldía Mayor de Bogotá D.C., Ministerio de cultura, Museo de Arte Moderno de Bogotá-Colombia.
- Catálogo Veleidades: fotografía-video. IX festival internacional de arte de Cali, Dirección de Cultura de Santiago de Cali, Fundación Atma, septiembre 14 de 1999, Santiago de Cali-Colombia.
- Gaceta Dominical - El País, mayo 26 de 1996, Santiago de Cali-Colombia.
- Orígenes del Arte Conceptual en Colombia. Álvaro Barrios - premio, ensayo histórico-teórico crítico. El Arte Colombiano de Fin de Milenio, Alcaldía Mayor de Bogotá-Colombia.
- Proyecto Pentágono. Investigación sobre arte contemporáneo en Colombia, Ministerio de Cultura de Colombia, Bogotá, junio de 2000.
- Revista Arte en Colombia Internacional. No. 59 julio-septiembre 1994, No. 63 julio-septiembre 1995. No.66 Abril-junio 1996, No. 67 julio-septiembre 1996. No. 75 julio-septiembre 1998. No. 76 octubre-diciembre 1998. No. 81 enero-marzo 2000. Art Nexus- Arte en Colombia. Bogotá-Colombia