

# ***La instalación en el arte contemporáneo colombiano<sup>1</sup>***

## ***The installation in contemporary Colombian art***

*Por: Alba Cecilia Gutiérrez Gómez  
Docente Universidad de Antioquia*

*Entiendo por instalación al formato que abarca todos los formatos, a la forma interdisciplinaria de pensar y presentar la obra, al "marco" que me permite designar como arte todo lo que se me antoja y que me libera de las ataduras económicas y estéticas dictadas por la historia mercantil del arte tradicional".<sup>2</sup>*

*Luis Camnitzer*

### **Resumen**

Entre las opciones de expresión del arte contemporáneo, las llamadas "instalaciones" tienen un lugar preponderante. Se trata de una modalidad contemporánea de la escultura -nacida en la década de 1960 en el contexto del arte Pop- en la cual el artista toma un espacio de la arquitectura y lo transforma con una intención estética y comunicativa. Son obras de carácter efímero, promueven la integración de diferentes formas artísticas y procesos mediáticos y que se proponen para ser recorridas, atravesadas e interferidas por los espectadores. El presente texto aborda el origen y desarrollo de este género artístico en Colombia, examinando sus antecedentes y sus momentos de apogeo, y las obras más destacadas de las últimas dos décadas.

**Palabras clave:** Ambientes, Instalaciones, Arte Contemporáneo, Arte Colombiano.

### **Abstract**

Among the expressions of contemporary art, the so called "installations" have a remarkable place. They refer to a present day sculpture mode, born in the 1960's within the context of Pop Art. In an Installation, the artist takes an architectural space and transforms it with aesthetical and communicative intentions. Installations

---

<sup>1</sup>Este texto es un producto derivado del proyecto de investigación "Ambientes e Instalaciones en el arte antioqueño 1975-2000" auspiciado por el CODI (Comité para el Desarrollo de la Investigación) de la Universidad de Antioquia. Además de la autora de este artículo, participan en este proyecto los docentes Armando Montoya L., Luz Análida Aguirre R., Sol Astrid Giraldo S. como estudiante de maestría y María Paulina Restrepo C. como estudiante de pregrado. Los docentes que desarrollaron este proyecto son integrantes del grupo de investigación de *Teoría e Historia del Arte en Colombia*, de la Facultad de Artes y el Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia.

<sup>2</sup>Luis Camnitzer, citado por Natalia Gutiérrez (1995), "IV Bienal de Bogotá", en: *Arte en Colombia Internacional*, Bogotá, No 61, p. 98.

are ephemeral pieces, they foster the integration of different artistic ways and media processes and they are intended to be walked through, crossed and interfered by the spectators. This paper refers to the origin and development of this Art Gender in Colombia, exploring into its background and its most notorious moments and examining the most outstanding pieces in the last two decades.

**Key words:** Environments, Installations, Contemporary Art, Colombian Art.

Los llamados "ambientes" o "espacios ambientales" (*environments*), y las "instalaciones" (*installations*) son el resultado de una creciente diversificación y desacralización de las artes, y de una tendencia a borrar las fronteras entre las distintas disciplinas artísticas, características éstas que los historiadores del arte detectan en la primera mitad del siglo XX. Las propuestas antiartísticas del grupo Dadá, surgido en Zurich en 1916, parecen constituir un punto final del arte, pues en ellas se rechazan no solamente la búsqueda de la belleza y la imitación de la naturaleza, principios sagrados de los siglos anteriores -que ya habían caído en desprestigio- sino todos los valores que podían quedar en pié para los artistas, como la perdurabilidad de la obra, la maestría técnica, la coherencia formal, la planeación del trabajo, el conocimiento de un oficio específico, la diferenciación clara entre las distintas disciplinas.

Entendemos hoy perfectamente que un movimiento tan destructivo no podía durar mucho tiempo, y que la necesidad humana del arte, reconocida ya por las ciencias del espíritu, debía imponerse frente a esa actitud nihilista. Y en efecto, de esta supuesta muerte del arte surgieron nuevos movimientos y nuevas opciones para los artistas, y el Dadá como fuente de renovación parece no agotarse todavía. El movimiento Dadá se considera el origen del Pop, y también del Arte Conceptual, con todas sus derivaciones, como el Happening, el Body Art, el Fluxus, y las Instalaciones, pues todos ellos tienen como fundamento una actitud desacralizadora, que equipara el arte con la vida, y que rechaza todas las restricciones técnicas, temáticas y formales de las artes tradicionales.

Apoyados en la idea de que "la destrucción también es creación", los dadaístas estuvieron siempre dispuestos a utilizar cualquier medio al alcance de su imaginación macabra, y a exaltar a la dignidad de obra artística la basura y los objetos escandalosos. El artista francés Marcel Duchamp fue el continuador más coherente y más atrevido de las premisas del movimiento Dadá: obras suyas como *La rueda de bicicleta* (1913) y *La Fuente* (1917), inauguraron una nueva posibilidad para la escultura: el artista ya no tendría que modelar o tallar sus obras, pues un objeto cualquiera, escogido por él, podía llegar a ser obra de arte. Siguiendo esa línea de trabajo, los objetos encontrados y los múltiples ensambles o manipulaciones que ellos permiten, llegaron a ser protagonistas de la escultura a mediados de siglo.

El interés por el espacio en las artes plásticas tiene también antecedentes en el Dadaísmo. Las diferentes versiones del *Merzbau* de K. Schwitters (1920-1936), collages de materiales diversos y objetos encontrados que invadían el espacio para que el espectador penetrara en ellos, son ejemplos inolvidables; su objetivo era construir la "obra de arte total" en la que desapareciera la alternativa arte-no arte. Artistas del Pop norteamericano, como Andy Warholl, Robert Rauschemberg, Claes Oldenburg, sacaron el máximo provecho de la libertad preconizada por sus antecesores dadaístas, y descubrieron en los objetos y en las experiencias de la vida cotidiana una opción expresiva muy fructífera.

Y es precisamente en el arte Pop donde los historiadores contemporáneos ubican los antecedentes más directos de las *Instalaciones*, y más concretamente en la escultura *Bedroom Ensemble*, de Claes Oldenburg, una obra que se presentó en 1959 y que sorprendió a muchos de sus contemporáneos, para quienes resultaba totalmente incomprensible e inaceptable que un artista trasladara al museo todo el mobiliario de una alcoba y lo presentara como obra de arte.

La obra de Oldenburg reunía objetos encontrados y contruidos por él, pero añadía otro elemento fundamental: la creación de un espacio muy particular, que invitaba al espectador a una mirada conjunta de los objetos y del lugar en que ellos estaban ubicados, y a construir un sentido a partir de esa experiencia multisensorial. A estas obras se les denominó *Environments*, esto es, ambientes o espacios ambientales. También Alan Kaprow realizó en 1959 sus primeros *Environments*, definiéndolos como ensamblajes que alcanzaban grandes dimensiones hasta convertirse en "capillas" o "grutas" que envuelven a quienes los observan, de tal manera que el espectador no quedara "frente a la obra", sino "en la obra".<sup>3</sup> En la década de 1960, otros artistas como Jim Dine, Robert Rauschemberg y George Segal, entre otros, presentaron obras en las cuales el objeto o los objetos artísticos están íntima y necesariamente relacionados con el espacio que los contiene, y su sentido depende de esta relación.

El término *Installations* parece haber sido usado por primera vez por el artista Dan Flavin para nombrar sus extrañas propuestas de escultura, que consistían en tubos de neón ubicados de manera completamente inusual en las salas de exposición. Se trataba, dicho de la manera más prosaica, de obras hechas a base de instalaciones eléctricas; pero, desde el punto de vista artístico, había allí una original propuesta de

---

<sup>3</sup>Marchan Fiz, Simon (1973), *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal, 6ª edición, 1994, p.174

creación de formas y definición de espacios, por medio de líneas luminosas. El nombre de *Instalaciones* se extendió desde ese momento, pues pareció más apropiado que el de *Ambientes* para denominar ese tipo de obras escultóricas que se apropian de un espacio para transformarlo.

Es claro entonces que, cuando hablamos de instalaciones, estamos ubicados en un concepto abierto de arte, una modalidad contemporánea de la escultura, en la cual el espacio que contiene la obra tiene un papel protagónico. El espacio es en este caso el soporte de la obra, como lo es la tela en un cuadro al óleo, o la madera en una talla tradicional. El artista expresa en ese espacio sus ideas y sentimientos, y para el logro de este objetivo puede valerse de las técnicas de antigua tradición en la pintura y la escultura, o de técnicas más modernas como el collage, la fotografía o el video, así como de todo tipo de objetos encontrados, ensambles, textos, sonidos y demás posibilidades que la revolución artística del siglo XX abrió para los artistas.

La instalación es una obra que se extiende en el espacio, y es por lo tanto transitable. No es ya una representación o reproducción sino "la instauración de una realidad en una situación espacial" –como ha anotado Simon Marchand Fiz– una configuración visual tridimensional que "afecta con una intensidad compleja la actividad sensorial del espectador",<sup>4</sup> quien se ve envuelto en un movimiento de participación e "impulsado a un comportamiento exploratorio respecto al espacio que le rodea" y a los objetos situados en él. Lo que es fundamental en la idea de instalaciones, es que se trata de un espacio tomado de la arquitectura, bien sea en un museo o una galería de arte -o en otros lugares- que el artista transforma con una intención estética y comunicativa. El espacio en este caso es un "ente expresivo", que demanda de los espectadores una actitud más participativa:

*El espacio que antes era un eje de circulación para el espectador, se convertía ahora en un vacío significativo, en un trayecto que el usuario trazaba a voluntad, en muchas ocasiones absolutamente imprevisible por las intenciones del artista [...]. Al disparar con su desplazamiento todos los mecanismos a su disposición, este nuevo espectador se inclina, se detiene, cambia de dirección, de ritmo, se asombra, se acerca, se aleja [...]. En una instalación el espacio transitado deviene distancia y el tiempo transcurrido se convierte en duración.<sup>5</sup>*

---

<sup>4</sup>Ibíd., p. 173

<sup>5</sup>Luis Fernando Valencia (2003), conferencia dictada en Seminario 10X10X10, "El arte contemporáneo de mayo de 1968 a septiembre de 2001", Medellín, Museo de Antioquia, octubre 30-31 de 2003.

Boris Groys establece otros rasgos importantes que definen la instalación como práctica artística: a diferencia de la pintura, es desarmable; no preserva su identidad en el tiempo; es un evento en el sentido que puede transformar su identidad; es un esqueleto más que un organismo. Las instalaciones pueden ser desmanteladas, desconfiguradas, reconfiguradas, tanto como se quiera.<sup>6</sup>

Por su parte, el artista Ilia Kabakov considera que su característica principal es que "juega precisamente con el hecho de que todos los elementos son conocidos, pero lo que es armado no es la suma de estos objetos, es una entidad completamente nueva y desconocida".<sup>7</sup>

Otro aspecto importante de las Instalaciones es que se trata de un arte efímero, que puede durar unas pocas horas o días, y que queda solamente en la memoria de los artistas o espectadores, o en los registros visuales de las cámaras. Javier Maderuelo no duda en reconocer este tipo de obras como un género artístico nuevo, equiparable a la pintura y la escultura:

*La instalación ha cobrado tal importancia en los últimos años que hoy se concibe como un género independiente de los estilos y de las modas. Se pintan cuadros, se esculpen esculturas y se realizan "instalaciones". Los cuadros, las esculturas y las "instalaciones" son géneros situados en un mismo nivel<sup>8</sup>.*

Como práctica artística que con su nacimiento puso en evidencia la crisis del arte moderno, la instalación se ha ido configurando, depurando y definiendo a través de las transformaciones que se dan en las obras de los artistas, y del diálogo y las confrontaciones entre los productores y los receptores del arte. Examinar este proceso en el arte colombiano, equivale a reconocer una parte importante de nuestra historia artística y nos permite asimilar, a través de las obras reales y concretas, los conceptos fundamentales del arte contemporáneo.

## **Descubrimiento del espacio en el arte colombiano**

El origen de la instalación –como género o tendencia artística autónoma– tuvo que pasar en Colombia, al igual que en otros países,

---

<sup>6</sup>Kabakov, Ilia y Groys, Boris (1990), "De las Instalaciones, un diálogo", en: *Revista Valdez*, No. 3, Bogotá, No. 3, p. 167

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p. 162.

<sup>8</sup>Javier Maderuelo (1990), *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, Madrid, Biblioteca Mondanori, p. 220.

por una etapa previa de asimilación de las pautas fundamentales del arte moderno, y posteriormente por la aceptación del llamado arte conceptual, que equivale a abrir la posibilidad de que la idea sea lo que predomine en la obra de arte, por encima de los elementos técnicos y estéticos tradicionales.

Si bien las premisas básicas de la academia decimonónica habían sido cuestionadas ya desde finales de la década de 1920 por la generación de artistas americanistas y nacionalistas, tales como Rómulo Rozo, Ramón Barba, Pedro Nel Gómez, Débora Arango, Luis Alberto Acuña y Carlos Correa, entre otros, se mantenían aún, hasta la década de 1960, fronteras muy claras entre las técnicas artísticas tradicionales: la pintura, la escultura, el dibujo y el grabado se ajustaban todavía a las definiciones tradicionales y se diferenciaban claramente entre sí; la técnica de la fotografía no había ascendido aún a la categoría de oficio artístico.

Los primeros representantes del arte moderno internacional, que surgieron en Colombia a mediados del siglo XX, tales como Obregón, Negret, Botero, Grau y Ramírez Villamizar, involucraron en sus obras cambios y licencias antes no aceptadas como la abstracción, la relación de la imagen artística con la imagen publicitaria, la presencia evidente del humor, etc. No obstante, durante toda su carrera artística, todos ellos se ubicaron en una técnica u oficio definido, y crearon obras cuyo valor más importante es el valor estético.

El libro *Orígenes del arte conceptual en Colombia (1968-1978)*, de Álvaro Barrios,<sup>9</sup> nos da pistas para reconstruir ese comienzo del "arte como idea" en el ámbito colombiano. El nombre que se destaca en primer lugar es el de Bernardo Salcedo, un estudiante de arquitectura de la Universidad Nacional en la primera mitad de la década de 1960, quien con los sobrantes de sus maquetas y otros desechos construía extraños objetos que a nadie interesaban. La primera oportunidad de exponer ese trabajo llegó a través de sus maestros Rogelio Salmona y Fernando Martínez Sanabria, quienes llevaron a su taller a la crítica Marta Traba, en ese momento directora del recién fundado Museo de Arte Moderno de Bogotá. Salcedo expuso allí sus primeras *Cajas*, en una exposición que no tuvo muy buena recepción.

Como suele suceder en la historia del arte, la visibilidad real de esas primeras obras de Salcedo se dio a través de una polémica, generada esta vez por el otorgamiento del primer premio en un concurso organizado por la embajada de Italia en Colombia, en abril de 1966, con motivo de la celebración del séptimo centenario del natalicio de Dante Alighieri. El representante de la embajada de Italia ante el jurado rechazó enfáticamente la adjudicación del premio a la obra *Lo*

---

<sup>9</sup> Álvaro Barrios (1999), *Orígenes del Arte Conceptual en Colombia (1968-1978)*, Bogotá, Alcaldía Mayor.

que Dante no sabía: Beatriz amaba control de la natalidad, de Bernardo Salcedo, pero no logró cambiar el veredicto de sus colegas. Vale la pena recordar aquí el argumento central de quienes votaron por la obra en cuestión:

*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 Rauschemberg, Jasper Johns y, en general, los representantes del estilo denominado pop.<sup>10</sup>*

Aunque no suena hoy muy coherente que las cajas de Salcedo se presenten como expresión pictórica, lo interesante en este caso es observar cómo las nuevas propuestas artísticas de los años sesenta tuvieron que abrirse espacio en unas estructuras que resultaban demasiado cerradas y estrechas. Igual que en la exposición mencionada, el ingreso de las obras en los Salones Nacionales estaba delimitado por su ubicación previa en las técnicas tradicionales; si la propuesta del artista no encajaba claramente en los conceptos aceptados de pintura, escultura o grabado, quedaba por fuera en el proceso de admisión. Bernardo Salcedo fue el primer artista que logró romper esos esquemas.<sup>11</sup>

En 1968 se realizaron dos eventos que constituyen antecedentes importantes en el tema de este trabajo: la primera *Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer*, realizada en el mes de mayo en la ciudad de Medellín, y la exposición *Espacios Ambientales*, organizada por el Museo de Arte Moderno de Bogotá, a finales de ese mismo año. Pese a la restricción técnica que se hace evidente en el título de la primera Bienal, este evento se planteó como una oportunidad de hacer presentes en el país "los nuevos caminos del arte".<sup>12</sup> En consecuencia, la exposición dio cabida a propuestas que incluían conceptos significativamente distantes de la pintura tradicional, entre ellos el arte cinético, la "pintura habitable" y la "pinto escultura".<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> "Concurso de pintura Dante. Con salvedad de un jurado, Salcedo ganó el primer premio", en: *El Tiempo*, Bogotá, 16 de abril de 1966, p. 1.

<sup>11</sup> Álvaro Barrios, *op. cit.*, p. 27.

<sup>12</sup> Rodrigo Uribe Echavarría (1968), discurso de apertura de la Primera Bienal Iberoamericana de Pintura, Medellín, Catálogo de la exposición.

<sup>13</sup> Leonel Estrada. *Ibíd.*, contraportada del catálogo.

El primer premio de la Bienal del 68 fue otorgado al colombiano Luis Caballero por su políptico *sin título*<sup>14</sup>, compuesto por 13 paneles que se ensamblaban entre sí, formando una especie de cubo abierto. La obra, tal como se puede observar actualmente en el Museo de Antioquia, no es ya una superficie para contemplar a la distancia, sino un espacio pintado que invita a entrar al espectador. Con motivo de una exposición posterior que se hizo de sus obras de esos años, el mismo artista nos acerca al sentido de esta obra, concebida por él como un escenario de vivencias que van más allá de lo visual:

*Pintar no es hacer cuadros. Pintar es expresarse por medio del color y de las formas. Crear con estos elementos algo que exista y tenga vida propia, algo que emocione, que inquiete y tenga verdadera presencia [...]. El espectador, en general, rechaza esa presencia y no llega a comprender y aceptar ese nuevo mundo que cada artista le propone [...] de ahí la idea de introducir al espectador dentro de un cubo pictórico, de rodearlo y abrumarlo de pintura, de encerrarlo dentro de un espacio pictórico con la esperanza de forzar sus sentidos y hacerlo ver y entender. Sobre todo ver.*<sup>15</sup>

Tal como lo explica Miguel Antonio Huertas en su libro *El largo instante de la percepción*,<sup>16</sup> el *Políptico* recogió los elementos tradicionales de la pintura y les agregó uno: la activación del espacio del espectador que, en adelante, no podría ignorar la convulsión a que se sometía su vivencia espacial. El objeto-cuadro rompe sus límites tradicionales y concreta un quiebre en la pintura colombiana, pues se trata de una obra que no intenta *representar* sino *ser* el escenario de una experiencia que es a la vez visual y corporal; el observador es forzado a utilizar su visión periférica, y en este sentido la mirada pasa a ser un acto integral, corpóreo. La pintura en este caso no solamente transmite un mensaje, sino que acontece.

La exposición *Espacios ambientales* fue organizada por la crítica Marta Traba y se inauguró el 10 de diciembre de 1968. Los artistas invitados fueron Bernardo Salcedo, Santiago Cárdenas, Feliza Bursztyn, Álvaro

---

<sup>14</sup>La obra citada de Luis Caballero se conoce hoy con el título de *La Cámara del amor*. El artista presentó 13 paneles de los 18 que conformaron la obra original. Posteriormente los 5 paneles faltantes fueron recuperados y la obra completa fue donada al museo de Antioquia por el empresario Carlos Ardila Lulle.

<sup>15</sup>Luis Caballero, "Sin Título, 1966-1968", en: catálogo de exposición, Bogotá, Museo Nacional, agosto-septiembre de 1997.

<sup>16</sup>Miguel Antonio Huertas S. (2004), *El largo instante de la percepción. Los años setenta y el crepúsculo del arte en Colombia*. Bogotá, Universidad Nacional, Facultad de Artes, pp. 81-90.

Barrios, Ana Mercedes Hoyos, y Víctor Celso Muñoz, maestro de construcción. Esta exposición constituye un referente fundamental en la historia del arte colombiano, por cuanto en ella se pone en marcha el arte conceptual y surgen los primeros espacios ambientales realizados por artistas colombianos.

La obra premiada en este evento, *Sobre Blanco, Sobre Blanco, Sobre Blanco*, fue la de Ana Mercedes Hoyos, quien construyó un laberinto en madera, con zonas claras y oscuras, y pasillos que conducían a una ventana iluminada, por donde entraban grandes sobres de carta sin destinatario. Bernardo Salcedo declaró obra suya un baño del museo, y Víctor Celso Muñoz presentó una maqueta de la ciudad de Bogotá, con sus principales edificios, estatuas y lugares de referencia, en cuya construcción tardó tres años; a esta obra le fue adjudicado en segundo puesto.

El espacio ambiental de Álvaro Barrios consistía en una especie de auditorio en el que dominaba completamente el color rojo, pues tanto el techo como el piso, las paredes y las sillas, eran de ese color. De una de las sillas salía un par de manos con unas tijeras que daban la impresión de recortar una cinta de tiras cómicas de la prensa, que formaba una gran bola de tres metros de diámetro. En los espaldares de las sillas brillaban luces rojas intermitentes, que en su conjunto sugerían los aplausos de un espectáculo imaginario.<sup>17</sup> Feliza Bursztyn presentó su obra *Siempre Acostadas*, perteneciente a la serie *Históricas*, y conformada por once esculturas metálicas que se movían simultáneamente, al mismo tiempo que se escuchaba música experimental de Jacqueline Nova; las obras estaban ubicadas en un espacio oscuro, que sólo dejaba ver de manera tenue el brillo del acero en movimiento.

En el lugar que le fue asignado, Santiago Cárdenas pintó un *Espacio negativo* que ampliaba el espacio real, y en el que se veían esquinas y quiebres no existentes. Esta obra es el antecedente más claro de la pintura conceptual en el arte colombiano. El artista Álvaro Barrios confirma esta apreciación en una reciente entrevista:

*Santiago Cárdenas comienza en esta exposición de los Espacios Ambientales, y culmina en un momento en que el arte conceptual permite la pintura. Él siempre ha sido un pintor y entra en los espacios ambientales con mucha discreción, pero siempre su pintura se mantiene en el punto del conceptualismo.*<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup>Álvaro Barrios, *op. cit.*, p. 18-19.

<sup>18</sup>Giraldo Sol Astrid, entrevista con Álvaro Barrios, Medellín, mayo de 2007

La trascendencia de la exposición *Espacios ambientales* en el desarrollo del arte conceptual colombiano será reconocida posteriormente por historiadores, críticos y artistas. Baste recordar, a manera de ejemplo, la respuestas que dos de los artistas conceptuales de hoy, en esa época estudiantes de la Universidad Nacional, dieron a una pregunta de Álvaro Barrios sobre este evento: "Lo más interesante de la exposición era que no había nada con respecto a una concepción tradicional del arte" (Antonio Caro)<sup>19</sup>; "Yo no hubiera sido el mismo si no hubiera visto esa exposición" (Miguel Ángel Rojas)<sup>20</sup>.

La segunda Bienal de Medellín, realizada en 1970, da inicio a una década de mayor apertura en el arte colombiano; 170 artistas de América Latina, Estados Unidos, Canadá y España, expusieron sus obras, y el evento trajo a Colombia críticos e historiadores del arte de renombre internacional, como los jurados Giulio Carlo Argán, Vicente Aguilera Cerni y Lawrence Alloway, y otros que llegaron como visitantes. Según el crítico Eduardo Serrano, fue "un acontecimiento de magnitud desconocida en el país",<sup>21</sup> que permitió conocer las alternativas culturales de otras partes del mundo:

En esta Bienal de 1970, Bernardo Salcedo presentó una obra con un título que más bien parece una descripción: *500 sacos plásticos llenos de heno seco/ numerados para facilitar su conteo/ apilados para facilitar la circulación del público/ puestos ahí porque sí, porque ahí están y no en otra parte*. Así mismo, Beatriz González presentó su *Cristo de Monserrate*, una obra realizada con pintura industrial sobre una cama metálica.

Otras obras de la segunda bienal realizadas por artistas extranjeros, contribuyeron a que los colombianos vislumbraran el amplio panorama que se estaba abriendo para el arte. Vale la pena recordar, por ejemplo, la estructura inflable de Lea Lublin, un enorme tubo de plástico transparente y penetrable, creado, según la artista, para eliminar el "espacio-distancia" que separaba al espectador en las obras tradicionales, y posibilitar una nueva relación vida-espacio-arte. También merece ser destacado el espacio *Formas-colores* creado por la artista guatemalteca Margot Fanjul, un cuarto oscuro con luces mínimas en el piso y cubierto de arena mojada, en el cual los espectadores debían entrar descalzos.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup>Barrios, Álvaro, *op. cit.*, p. 105.

<sup>20</sup>*Ibíd.*, p. 137.

<sup>21</sup>Eduardo Serrano (1979), "Los años setentas y el arte en Colombia". En: *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, Medellín, No 4, p. 27.

<sup>22</sup>Catálogo, Segunda Bienal de Arte Coltejer, Medellín, 1970, s.p.

*El XXI Salón de Artistas Nacionales* de 1970 planteó también nuevas pautas y nuevas actitudes en el ámbito del arte colombiano. Artistas jóvenes y poco conocidos de distintas regiones del país, tales como Antonio Caro, Miguel Ángel Rojas, Edgar Silva, Ever Astudillo –entre otros– iniciaron su participación en este año. El Salón incluyó un buen número de trabajos de carácter experimental en general, y de obras en las que era evidente el predominio del concepto sobre los elementos formales. Tal como lo anota Eduardo Serrano, el oficio –entendido a la manera tradicional, como conocimiento de los secretos de las técnicas artísticas– “[...] comenzaba a perder la exclusividad y el poder que había adquirido recientemente como métrica creativa”.<sup>23</sup>

Un antecedente importante del arte conceptual en Colombia es la obra que el joven artista Antonio Caro presentó en el Salón de 1970: su *Cabeza de Lleras en sal*, que se derritió lentamente en la urna que la contenía, fue presentada así por uno de los jurados del evento:

*Me pareció (y digo me pareció porque a estas alturas la estatua de sal debe haberse ya deshecho) que esta obra contiene una idea original, sabiamente resuelta en una forma anti-artística que corresponde al arte político de nuestros días (...) aquel rostro de sal cabalgado por unos lentes de montura negra era, más que eso, un trabajo de arte efímero, destinado a destruirse y cuyo significado reside en su propia desaparición bajo el efecto del agua que disuelve la sal del vaciado en cosa de tres días. La obra dura el tiempo que dura en disolverse.*<sup>24</sup>

La Tercera Bienal de Medellín de 1972 ensanchó aún más el panorama del arte para los colombianos. Es preciso mencionar, en esta búsqueda de antecedentes de las instalaciones en Colombia, la obra *Patagonia*, de Rafael Ferrer<sup>25</sup> (Puerto Rico), un espacio extraño en el que se destacaban una jaula blanca, muchas pieles de animales, grasa y pelos, que hacían alusión a los recintos en que se practica la brujería, y las *Once puertas* de Rómulo Polo,<sup>26</sup> una obra para recorrer, apoyada en la idea de que el arte estático y permanente debe ser eliminado, para buscar “expresiones dinámicas donde la gente y la vida son el factor fundamental”.<sup>27</sup>

En cuanto a las obras presentadas a este evento por artistas colombianos, es preciso destacar el ambiente<sup>28</sup> creado por Enrique Grau en torno a uno de sus cuadros. Para el crítico Eduardo Serrano,

---

<sup>23</sup>Eduardo Serrano, *op. cit.*, p. 29

<sup>24</sup>Juan Calzadilla (1970) “Soy espectador de un funeral”, en *50 años Salón Nacional de Artistas*, Bogotá, Colcultura, 1990, p. 173. Publicado originalmente en *El Espectador*, Bogotá, noviembre 5 de 1970.

<sup>25</sup>Catálogo, Tercera Bienal de Arte Coltejer, Medellín, 1972, p. 278.

<sup>26</sup>*Ibíd.*, p. 275.

<sup>27</sup>*Ibíd.*, p. 54.

<sup>28</sup>*Ibíd.*, p. 123.

fue esta una "divertida ambientación que subrayaba la conciencia del artista sobre la extemporaneidad de sus cuadros en los certámenes creativos de ese momento".<sup>29</sup> Allí estaban también tres bodegones de Bernardo Salcedo, que consistían en la descripción del su supuesto contenido en letras de imprenta sobre tres bastidores; en uno de ellos, por ejemplo, decía: "En una mesa hay una piña/ dos cebollas/ Y se ven dos vasijas".

Poco a poco, en esta década del 70 se va consolidando una segunda generación de artistas modernos, algunos de los cuales se consideran hoy los iniciadores del arte posmoderno en Colombia, en cuanto fueron los primeros en plantear obras que se distancian de manera consciente de la preocupación por los valores de apariencia, o valores estéticos, para darle mayor prelación al contenido. Especial importancia tiene en esta ampliación del campo artístico la influencia de Arte Pop norteamericano, y la manera libre y creativa en que algunos artistas colombianos asimilaron esa tendencia artística, que tuvo su origen en los años cincuenta en Inglaterra y Estados Unidos.

En uno de los textos que el historiador Germán Rubiano Caballero escribió en 1976 para la *Historia del arte colombiano*, explica cómo a través del Pop lo no culto, lo no intelectual, la ironía, el humor, han ingresado en el mundo del arte, y cómo estos elementos sirven a veces para hacer planteamientos propios del arte conceptual. Entre los artistas que se han sumado a esa corriente moderna, Rubiano menciona a Hernando Tejada, Beatriz González, Santiago Cárdenas, Álvaro Barrios, Javier Restrepo y Juan Camilo Uribe. Estos artistas, según Rubiano, "investigan nuevos materiales o emplean algunos poco comunes y tratan de superar los marcos tradicionales de la escultura, de la pintura y del dibujo y, finalmente, irrigan sus obras con un humor y con una jovialidad completamente nuevos en el arte colombiano".<sup>30</sup>

Los muebles que Beatriz González realiza en esos mismos años constituyen un buen ejemplo de apertura y de ruptura de fronteras entre las disciplinas artísticas. Luego de realizar varias series pictóricas en colores planos sobre láminas metálicas, con base en fotografías de la prensa diaria, o en imágenes muy conocidas de la historia, la artista decide pintar sus personajes sobre objetos cotidianos y muebles metálicos que, según sus ideas, constituyen el mejor marco para sus personajes.<sup>31</sup> Imágenes famosas de la historia del arte, así como los héroes de la patria, y también personajes públicos de la época, serán pintados en mesas de noche o en camas metálicas sacadas de los

---

<sup>29</sup>Eduardo Serrano, *op. cit.*, p.32.

<sup>30</sup>Germán Rubiano Caballero (1977), "Artistas "populares" y "primitivos"", en: *Historia del arte colombiano*, Bogotá, Salvat, Vol. XI, p.1449.

<sup>31</sup>*Ibíd.*, p. 1447.

mercados callejeros, en tambores de hojalata, en bandejas o en poncheras de aluminio, con colores vivos y estridentes. En relación con estas obras de Beatriz González el profesor Carlos Arturo Fernández considera que Beatriz González encarna de manera sobresaliente las condiciones fundamentales del arte de la posmodernidad, que se puede caracterizar como un estado de casi perfecta libertad:

*Un estado de libertad estética unido, sin embargo, a una constante reflexión sobre los problemas del sentido del arte, lo que va más allá de la preocupación sobre la forma y la producción de la obra que embargaba a los anteriores movimientos de vanguardia. Ahora se da paso a planteamientos que, sin desconocer los valores formales, se enfrentan de manera simultánea con la problemática de la función social del arte, de su incidencia política y cultural.*<sup>32</sup>

Las obras en madera de Hernando Tejada constituyeron también una innovación importante en el arte colombiano de los años setenta. Con sus *mujeres objeto*, la escultura colombiana integra decididamente el humor y la ironía del arte popular, con las reflexiones sobre los asuntos y problemas de la vida cotidiana, abriendo de esta manera un ámbito inmenso de posibilidades expresivas, que aprovecharán artistas posteriores.

Otra propuesta innovadora de la década de los setenta estuvo representada por las cajas y vitrinas de Álvaro Barrios. El historiador Rubiano ha encontrado en ellas, además del virtuosismo de su técnica y sus mensajes enigmáticos, "una clara preocupación por el espacio". En efecto, las cajas de esa época pueden considerarse ambientes en miniatura, en los que dibujos recortados y otros elementos conforman entornos ambiguos y poéticos, que integran lo cursi, lo nostálgico y lo erótico, "un espacio real que recuerda, sin embargo, el "cubo escénico" (espacio irreal) de que hablara Pierre Francastel".<sup>33</sup>

En las cajas de Bernardo Salcedo y Álvaro Barrios, así como los objetos de Hernando Tejada y los muebles de Beatriz González, se borraron las fronteras entre la pintura y la escultura y se abrieron opciones inéditas de significación al arte colombiano, al explorar temas relacionados con la idiosincrasia del país y con la cultura popular.

Y es preciso recordar también que en el ámbito cultural y artístico colombiano de los años setenta tiene especial relevancia la participación de artistas de las capitales regionales. El arte moderno deja de ser privilegio exclusivo de la capital del país, y comienzan a

---

<sup>32</sup>Carlos Arturo Fernández (2007) *Arte en Colombia 1981-2006*, Medellín, Universidad de Antioquia, p.24.

<sup>33</sup> Germán Rubiano, *op. cit.*, p.1448.

destacarse artistas y obras que darán mucho que hablar en los años posteriores. En 1973 el Museo de Arte Moderno de Bogotá presenta la muestra "Barranquilla, Cali, Medellín", en la cual se pone en evidencia la asimilación de las nuevas formas de hacer arte por parte de los jóvenes artistas de estas ciudades.

Otra evidencia del despertar artístico de las provincias colombianas en la década de los setenta es el surgimiento del grupo "El Sindicato", de Barranquilla, que fue fundado en 1976, y cuyos integrantes más conocidos fueron Ramiro Gómez, Inginio Caro, Efraín Arrieta, Carlos Restrepo y Alberto del Castillo. Entre otras opciones nuevas para el arte colombiano, el grupo propuso obras colectivas, totalmente desprendidas de todo interés comercial, y el uso de materiales pobres o definitivamente antiartísticos. En el XXVIII Salón de Artistas Nacionales, de 1978, el grupo "El Sindicato" de Barranquilla ganó el primer premio por su ensamblaje *Alacena con zapatos*, definido por sus creadores como "una obra antimuseos, antigalerías, anticomercial y antiarte". Fue éste el primer reconocimiento oficial del arte conceptual en Colombia.

Todos estos antecedentes que hemos examinado en el arte colombiano, de obras que se desprenden de las técnicas tradicionales para proponer nuevos materiales, nuevos métodos de trabajo, nuevos contenidos, valores que en muchos casos son opuestos a los ya reconocidos, constituyen la vía recorrida para llegar a la instalación, como género artístico que integra todas las técnicas, y sobre todo, que integra y transforma el espacio. Miguel Huertas ha señalado los hitos de este recorrido, entre las obras que hemos mencionado aquí: el *Políptico*, de Luis Caballero, las pinturas con tema arquitectónico de Santiago Cárdenas, los objetos de Beatriz González y *Grano* de Miguel Ángel Rojas:

En la investigación fui encontrando que, al comparar el comienzo de la década de los setentas con el final, era posible hacer el seguimiento de la manera en que fue apareciendo la instalación en Colombia. Al elegir cuatro artistas para ejemplificar esto (Beatriz González, Luis Caballero, Santiago Cárdenas y Miguel Ángel Rojas), me di cuenta de que todos procedían del mundo de la pintura, es decir, que no empezaron haciendo escultura, aunque más adelante encontré que dos de ellos, González y Rojas, iniciaron estudios en arquitectura (...) Puede pensarse que a través de esos estudios ellos se insertaron en una dinámica mucho más moderna que la que ofrecía la Escuela de Bellas Artes.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup>[http://www.culturayturismo.gov.co/escenarios/galeria\\_santafe/](http://www.culturayturismo.gov.co/escenarios/galeria_santafe/) Miguel Huertas, "El largo instante de la percepción". Conferencia dictada el 30 de marzo de 2003 en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

En el libro citado *El largo instante de la percepción*, Miguel Huertas muestra claramente –valiéndose de las obras de estos artistas– el proceso que se da desde las obras tradicionales de pintura y escultura hasta las instalaciones, a través de dos vías fundamentales: a) la ampliación de los límites del objeto, en el caso de la escultura, cuando el objeto escultórico incluye el entorno en su ámbito de significación, y b) la disolución del objeto-cuadro, -en el caso de la pintura- a tal punto que esta disolución o ausencia permite recuperar la visibilidad del ambiente; los *Espacios negativos* de Santiago Cárdenas son los mejores ejemplos de este caso en la pintura colombiana. El autor concluye que:

*Toda obra plástica es susceptible de derivar hacia la instalación: eso sucede cuando no se limita a situarse en un lugar sino que lo problematiza, recuperando su visibilidad o alterándolo de tal manera que revela fuerzas espaciales insospechadas.*<sup>35</sup>

Según Huertas, *Grano* es la primera instalación propiamente dicha del arte colombiano. Y tiene sentido su apreciación, puesto que es la primera que se asume y se nombra como tal, y la primera en que el artista es plenamente consciente de las posibilidades y limitaciones del género. Esta obra de Rojas fue realizada en 1980, en una sala de proyectos que el Museo de Arte Moderno de Bogotá abrió para darle cabida a obras experimentales y no convencionales.

Para responder a la invitación que le hizo el museo, Rojas decidió reproducir exactamente un piso de baldosas que estaba presente en los recuerdos de su infancia, como una manera de poner en evidencia su origen popular, y utilizó para ello polvo de cal coloreado, espolvoreado sobre hojas de papel. El falso piso, protegido por un vidrio de la incursión del público, se mantuvo intacto por dos meses, y fue desmontado cuidadosamente por el artista luego de registrar una acción en que una gallina lo atravesaba y dejaba sus rastros en él.<sup>36</sup>

En la citada entrevista que concedió a Álvaro Barrios, Rojas expresa su deuda con artistas como Bernardo Salcedo y Antonio Caro, y muy especialmente la influencia que recibió de la exposición *Espacios Ambientales* y de *La Hectárea* que Salcedo presentó en la Bienal de Medellín de 1972. Esos artistas y esas obras despertaron en él la conciencia de la importancia que las ideas tienen en el arte

---

<sup>35</sup>Miguel Antonio Huertas (2004), *El largo instante de la percepción. Los años setenta y el crepúsculo del arte en Colombia*. Bogotá, Universidad Nacional, Facultad de Artes, p. 124.

<sup>36</sup>Álvaro Barrios, *op. cit.*, pp. 142-144.

contemporáneo. A partir de esas experiencias Rojas piensa que todo arte es conceptual, y esa premisa rige la realización de todas sus obras, sean ellas materializadas en la modalidad de instalaciones, o en otros formatos muy distintos.<sup>37</sup>

La asimilación del arte conceptual en el país se refuerza en ese comienzo de la década de 1980 con tres eventos que cuestionan la tradición y revitalizan la producción de los artistas: el *VI Salón Atenas*, la exposición itinerante *Arte para los años ochenta*, la *IV Bienal de Arte de Medellín* y el *Coloquio de Arte No Objetual y Arte Urbano*. Los cuatro son eventos en los que el arte como idea, con todos sus matices, está presente, y con su realización se logra que todo lo que tiene que ver con la opción conceptual de la producción artística se convierta en algo accesible para los artistas colombianos, y comprensible – aunque no siempre- para el público.

Artistas conceptuales como Álvaro Barrios, Adolfo Bernal, Juan Camilo Uribe, Bernardo Salcedo, Alicia Barney, Jonier Marín, Carlos Echeverry, Jorge Ortiz, Fernando Cepeda, Álvaro Herazo, Inginio Caro, entre otros, tuvieron la oportunidad de mostrar sus obras y compartir sus ideas durante los eventos mencionados. No obstante, contra todos los pronósticos que se hicieron en ese momento, el arte conceptual no se impuso en Colombia en la década de los ochenta. En concordancia con lo que sucedió en el panorama artístico internacional, la pintura neoexpresionista en sus diferentes versiones (*Transvanguardia*, *Nuevos Salvajes*, *Bad painting*, *Hipermanierismo*, *Esquizofiguración*), irrumpió con fuerza en el ámbito artístico nacional y fue asumida con entusiasmo por los artistas más jóvenes.

Pero al mismo tiempo, la década de los ochenta fue el momento de la difusión de las ideas posmodernas, que generaron un ambiente de pluralismo artístico y abrieron a los artistas la posibilidad de reivindicar los valores regionales y locales, de volver la mirada a la propia cultura, con la libertad que implicaba el reconocimiento de la crisis del eurocentrismo, y la oportunidad de ser una voz más en un mundo globalizado. El Historiador Carlos Arturo Fernández ha señalado el carácter poshistórico o contemporáneo de la *IV Bienal de Arte de Medellín* y el *Coloquio de Arte No Objetual y Arte Urbano* –que se realizó paralelamente en la misma ciudad– en cuanto fueron eventos artísticos que renunciaron al radicalismo vanguardista y reconocieron en el pasado de la cultura universal y las culturas regionales una especie de inventario disponible para la expresión de los artistas, que los liberaba del compromiso con un estilo único:

*En una dirección diferente a la adelantada por el arte anterior, estos operadores estéticos desarrollaron clara conciencia de que la esencia de su trabajo consistía en investigar acerca de la*

---

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 132.

*naturaleza misma del arte, pero sin verse limitados por proyectos de carácter programático y general [...] Justamente por eso parece pertinente señalar el año de 1981, si no como punto de partida, sí como un momento de inflexión en el proceso del arte en Colombia.* <sup>38</sup>

Esta atmósfera posmoderna de tolerancia y pluralismo se extiende en el ámbito artístico colombiano y llega a las escuelas de arte, permitiendo y estimulando la formación de una nueva generación de artistas que en la década siguiente propondrá cambios significativos en la manera de concebir y producir el arte. En las carreras de arte universitarias, los estudiantes reciben informaciones amplias y actualizadas de la historia del arte occidental, muy especialmente de todas las vanguardias artísticas del siglo XX; además, existe total libertad en el uso de técnicas y materiales, y gran entusiasmo por crear cosas nuevas; se propone a los estudiantes que sus obras vayan más allá del objeto estético, y que se apoyen en conceptos, no solamente en relaciones formales.

Los trabajos de investigación que se promueven en las aulas universitarias se convierten en nutriente para el descubrimiento de nuevos contenidos en el arte. Los materiales más denigrados adquieren categoría artística; de allí surgirá una nueva escultura que descubrirá el valor poético y la potencialidad significativa de los materiales "innobles", que buscará nuevas relaciones entre la forma y el espacio y establecerá vínculos más evidentes entre el arte y la vida personal del artista. Por eso, aunque los logros más visibles del arte colombiano en los años ochenta provienen de la pintura, el trabajo escultórico será también replanteado en esta década, tanto desde sus fundamentos teóricos como en sus aspectos técnicos.

Resultado evidente de esta nueva actitud artística son muchas obras de esos años que hoy, en una mirada retrospectiva, podemos asumir como una transición entre las técnicas tradicionales de pintura y escultura, y las instalaciones actuales: cuadros adosados a la pared y de los cuales emergían prótesis que invadían el espacio hasta llegar al piso; esculturas que se acercaban a la pared como queriendo fundirse en la misma; esculturas conformadas por objetos seriados que invadían el espacio, en fin, obras, que rompían con los conceptos tradicionales de objeto-cuadro y objeto escultórico del arte moderno y por lo tanto ponían en evidencia una pérdida de las fronteras –que antes fueron nítidas– entre la pintura y la escultura. Todas estas obras dan cuenta de la transformación de la visión del arte de toda una generación, transformación que se hará completamente evidente y dará sus mejores frutos en la década de los noventa.

---

<sup>38</sup>Carlos Arturo Fernández, *op. cit.*, pp. 14,15.

En términos generales, si se atiende a las premisas básicas que hoy reconocemos para los espacios ambientales o instalaciones, las propuestas artísticas de este género fueron muy escasas en Colombia en la década de 1980. Además de la obra *Grano*, de Miguel Ángel Rojas, podemos mencionar, entre las obras que lograron un mayor impacto en el público, la instalación *Subjetivo* (1982), del mismo artista, presentada en la Galería Garcés Velásquez de Bogotá, el *Jardín Blando* (1981), realizado en espuma de poliuretano, que el Grupo Utopía<sup>39</sup> de Medellín presentó en *Coloquio de Arte no Objetual y Arte Urbano*, la *Instalación* que Julián Posada realizó en 1986, en el Centro Colombo Americano de Medellín, la instalación *Sin Título* de Doris Salcedo, ganadora de uno de los primeros premios del XXXI *Salón de Artistas Nacionales* de 1987, conformada por ensamblajes de piezas de muebles metálicos, y *Orestíada* (1989) de José Alejandro Restrepo, presentada en la Galería Valenzuela y Klenner de Bogotá.

### *Consolidación de la instalación en Colombia*

La instalación, como género artístico, se arraiga en Colombia en la década de los noventa, y se convierte en un lenguaje privilegiado entre las múltiples posibilidades expresivas del arte contemporáneo: un lenguaje que interrelaciona las técnicas tradicionales con otros medios de expresión, para crear un soporte distinto, un nuevo producto artístico en el que la pintura, la escultura, la fotografía –y todo tipo de objetos, técnicas y materiales que el artista decida utilizar– superan las relaciones elementales, fusionan el espacio y lo activan como totalidad significativa.

La actitud de búsqueda constante, la investigación del contexto social, el reconocimiento de la historia de la cultura y del arte, la información actualizada sobre los acontecimientos y manifestaciones del arte internacional y la capacidad de procesar ese lenguaje a través de experiencias personales y de las circunstancias regionales y locales que los enraízan, son características que predominan entre los artistas de esta década. La nueva sensibilidad posmoderna frente a las artes plásticas encuentra en las instalaciones su mejor opción expresiva, que implica un cambio fundamental en la producción de los artistas y en la recepción de las obras.

El debate sobre el desbordamiento de las fronteras del arte y la importancia del espacio en las artes plásticas se lleva a la academia; en las aulas universitarias se analiza el proceso histórico que ha afectado a la escultura desde el concepto clásico de elemento

---

<sup>39</sup>El *Grupo Utopía*, de Medellín, está conformado por los arquitectos Patricia Gómez, Jorge Mario Gómez, y Fabio Antonio Ramírez.

tridimensional, pasando por la aceptación de los objetos cotidianos, hasta llegar al concepto de pieza en relación directa con el entorno. Se comprende ya que en el ámbito de la cultura contemporánea el arte ya no debe limitarse a la búsqueda de los valores estéticos o puramente formales, pues lo fundamental es que la obra logre provocar reflexiones y cuestionamientos.

La producción del arte se asume ahora como un proceso individual en el que confluyen la experimentación técnica, la reflexión estética, la investigación del entorno y la búsqueda de la propia expresión. La integración de la dimensión espacial en las artes plásticas abre la posibilidad de una expresión integral, que involucra al artista con su contexto físico y sociocultural. Disciplinas como el dibujo, la pintura, el grabado y la escultura, dejan de ser hegemónicas para entrar a compartir el diálogo directo con otras disciplinas artísticas y con nuevos materiales y soportes, antes impensables.

La publicación de algunos artículos en la prensa y en las revistas contribuyó a reforzar el interés en el tema de la instalación y a establecer las coordenadas, las pautas básicas que debían tener en cuenta los artistas al proponer este tipo de obras. El crítico Luis Fernando Valencia, por ejemplo, se preocupa por definir en varios de sus textos el concepto de instalación, y por señalar el cambio de actitud estética que está implícito en la utilización de este soporte:

*Desde el punto de vista técnico, la instalación significa un cambio fundamental en la manera de pensar las artes plásticas, pues el artista pasa de usar un único material: óleo o hierro, por ejemplo, para introducirse firmemente en el mundo constructivo del manejo de los materiales y tomar decisiones que le exigen una formación sin precedentes. La instalación exige la cautela de quien plantea un proyecto, la imaginación al relacionarse con la escala, la diferenciación para seleccionar materiales, la decisión para afrontar texturas, y la frialdad que requiere elaborar un hecho constructivo<sup>40</sup>.*

En junio de 1991, el Museo de Arte Moderno de Medellín abrió la primera muestra en el país dedicada exclusivamente al género de las instalaciones, con el propósito de aglutinar propuestas basadas en este soporte y que hasta el momento habían aparecido dispersas. En ella participaron los artistas María Fernanda Cardoso, Jorge Roberto Sarmiento y Miguel Ángel Rojas, de Bogotá; María Teresa Cano y Edith Arbeláez, de Medellín, y el barranquillero Iginio Caro. En la exposición

---

<sup>40</sup>Luis Fernando Valencia (1991), "La instalación transforma un espacio", en: *Arte. Revista de Arte y Cultura*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, edición 12, 1991, p. 42.

*Instalaciones* se hicieron presentes muy diversos temas, materiales y procedimientos que, con entera libertad, se adecuaron al espacio en una relación no convencional.

La instalación se convirtió en protagonista del ámbito artístico nacional al transformar los espacios de exposición, o al apropiarse de ellos vinculando corporalmente al espectador. El espacio real llegó a ser materia plástica a la que también se le da forma en muy diversas dosis y combinaciones. Diversos tipos de contenido, que tienen que ver con la memoria personal del artista, la ecología, el contexto cultural regional y las reflexiones en torno la violencia del país y del mundo, van marcando cambios respecto a las temáticas de años anteriores.

Los *Salones Regionales* y los *Salones Nacionales de Artistas* y otros salones de tendencia vanguardista como *El Salón Arturo y Rebeca Rabinovich*, y la *Bienal de Bogotá* son los escenarios privilegiados para darle visibilidad a las instalaciones de comienzos de los noventa. Estos eventos fueron ante todo una oportunidad para que los artistas jóvenes ensayaran las posibilidades de este nuevo soporte, y el resultado fueron obras de muy diversa calidad. Entre las instalaciones que se presentaron en la primera mitad de la década de los noventa, es preciso recordar obras como *Imágenes de duelo* (1990), de Doris Salcedo, *Puesto de Trabajo* (1990) de Germán Botero, *La maestra de Celan* (1991) de Elías Heim, *La Fuente de la juventud y el truco de Taiwan* (1992) de Jaime Ávila, *Un muelle americano para Andy Warhol* (1992) de Mario Opazo, y *Paso del Quindío* (1992) de José Alejandro Restrepo.

Con motivo del XXXVI Salón de Artistas colombianos de 1996, el crítico Eduardo Serrano hace un análisis sobre el radical cambio que se ha dado en las artes plásticas del país en los últimos años. Según sus observaciones, los artistas han comprendido que hacer arte ya no consiste en producir objetos de alto valor comercial, sino en relacionarse con el público, y proponer ideas e interrogantes que afecten su vida y su pensamiento: "una nueva conciencia social se ha convertido en el motor creativo de muchos artistas colombianos".<sup>41</sup>

En cuanto a las técnicas que se utilizan para la expresión de las ideas estéticas, una de las grandes diferencias que encuentra Serrano con respecto a la década anterior, es que la pintura y la escultura han pasado a ser minoría ante la proliferación de las instalaciones y las acciones. En relación con las instalaciones que se presentaron en este evento, el crítico destaca, entre otras, los registros de la violencia de Pablo Wan Wong, la instalación didáctica para dragones tairora de Nadín Ospina, la instalación con acrílico, imanes y metales de Carlos

---

<sup>41</sup>Serrano, Eduardo. "Cuestión de actitud", en: Revista *Semana*, Bogotá, mayo 14 de 1996, p.112.

Salas Silva, la *Macronave* de Franklin Aguirre, la fuente ceremonial de Germán Botero, las sátiras al consumo de Jaime Ávila y Juan Fernando Mejía, las evocaciones familiares de Gustavo Benavides, la instalación fotográfica de Patricia Bravo, la video-instalación de José Alejandro Restrepo, la demarcación territorial de Danilo Dueñas, la indagación sobre las entrañas de la tierra de Gustavo Quintero, el bosque circular de Teresa Sánchez, el pronunciamiento político-poético de Mario Opazo, y las disquisiciones sobre la realidad de Leonel Castañeda.

En los años recientes, y a través de exposiciones individuales o eventos nacionales como el *Salón de Artistas Nacionales*, la *Bienal de Bogotá* y el *Premio Luis Caballero* se han destacado instalaciones de otros artistas de corta o larga trayectoria como Rolf Abderhalden, Fernando Arias, Alberto Baraya, Clemencia Echeverry, Rodrigo Facundo, Juan Fernando Herrán, Humberto Junca, Ana Claudia Múnera, Oscar Muñoz, Beatriz Olano, Gloria Posada, Libia Posada, Luis Fernando Roldán, Carlos Uribe y Fernando Uhía.

Natalia Gutiérrez ha señalado que el origen de las instalaciones en Colombia se puede rastrear a partir del conocimiento profundo de campos diversos por parte de los artistas, como la historia del arte y del país, las técnicas bidimensionales como el dibujo, la pintura y el grabado, pero también de otras experiencias artísticas como el video, y el teatro, que aportan el manejo del tiempo, el sonido y la actividad actoral.<sup>42</sup> Todas estas experiencias artísticas pueden servir de soporte para la expresión de una idea estética en un espacio y un tiempo determinados, que, en síntesis, es lo que constituye una instalación.

Entre las instalaciones del arte contemporáneo colombiano podemos encontrar muy buenos ejemplos de cómo las ideas y los conocimientos más diversos pueden integrarse en la configuración de obras originales y complejas, en las que confluyen todas las experiencias de la vida del artista, y todos los saberes técnicos adquiridos, no solamente los que tienen que ver con el campo del arte. Veamos algunos casos, entre los artistas mencionados:

La formación sólida en diseño industrial, sus investigaciones en comunidades diversas y su interés por la ecología y la antropología se hacen evidentes en la obra de Elías Heim. Lo primero que se percibe en sus instalaciones es la presencia de formas extrañas, construidas con los materiales y procedimientos más inesperados, que en el recorrido se nos revelan como máquinas y objetos inútiles, en cuya relación se configura un mensaje que tiene que ver con problemas del mundo actual, como en *La maestra de Celan* (1992), *Carcoma Premonitoria* (2008) y *Contraflujo de capital* (2008). Otras de sus

---

<sup>42</sup>Natalia Gutiérrez (2004), "1990-2000, Una Década en el Arte Colombiano", en: *El arte en los noventa*, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, p. 120.

obras, tales como *Entrenador para curadores* (1992), o *Híbrida flora Intermuseal* (1993), cuestionan con humor e ingenio el carácter sagrado de la tradicional institución Museo.

En las instalaciones de Libia Posada, médica y artista, sus dos profesiones se unen para plantear a los espectadores reflexiones muy pertinentes sobre realidades como el dolor, la enfermedad y la muerte, la finitud y la fragilidad de la existencia. En obras suyas como *Máquinas de curar* (2002), *Terapia respiratoria aguda* (2003) y *Sala de rehabilitación* (2003), los espectadores ingieren supuestos medicamentos psiquiátricos, usan mascarillas de oxígeno y sillas de ruedas, se prueban prótesis y camisas de fuerza, integrándose de esta manera al espacio psicológico, emocional y afectivo que propone la obra.

El auge y los avances tecnológicos del video han convertido esta técnica en una herramienta privilegiada para la instalación. Las primeras instalaciones colombianas realizadas con video estuvieron a cargo de José Alejandro Restrepo, quien encontró en esta herramienta una libertad y una versatilidad que no le permiten las artes plásticas tradicionales.

Trabajando con el espacio audiovisual que configura la video-instalación, José Alejandro ha logrado darle al país una visión crítica y novedosa de hechos históricos que a él le interesan particularmente, como los viajes de los europeos que visitaron el país en el siglo XIX, y también sobre los problemas de la Colombia actual. Sus instalaciones, tal como lo ha señalado Natalia Gutiérrez, cuestionan y enriquecen la imagen, y rastrean el sentido profundo que nuestra historia caótica y violenta le ha dado a la vida cotidiana.<sup>43</sup> Entre sus instalaciones más conocidas, podemos mencionar: *Orestíada* (1989), *Paso del Quindío* (1992), *Musa Paradisiaca* (1997) y *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel* (1998).

El video también ha sido para el artista Rolf Abderhalden una herramienta fundamental, que sumada a su experiencia con las artes escénicas le ha permitido llevar el teatro a las artes plásticas. En sus video-instalaciones Abderhalden trabaja la relación cuerpo-espacio-tiempo, combinando objetos reales y virtuales, y creando tensiones que atrapan con fuerza a los espectadores. En *Camino* (1998), realizada en la Galería Espacio vacío, un personaje anónimo, con los ojos vendados, hace un recorrido que se siente como real por el manejo del sonido y por las imágenes que se alternan en dos proyecciones que se hacen sobre paredes opuestas. Como lo ha explicado el mismo artista, esta instalación genera un movimiento que

---

<sup>43</sup>Natalia Gutiérrez (1998), en: *Arte en Colombia Internacional*, No 73, enero-marzo de 1998, p. 65.

temporaliza el espacio y espacializa el tiempo.<sup>44</sup> Con *Lo demás es silencio* (1998-1999) y *Dormitorio* (2000), el artista completa una trilogía cuyo propósito era recorrer las tres etapas del ser humano: infancia, edad adulta y vejez.

También el video es una herramienta para Ana Claudia Múnera. Pero en el caso suyo la pantalla del televisor ha sido protagonista, y nos transmite imágenes llenas de evocaciones personales, que se intensifican con el sonido de canciones, rezos y poemas, y recuperan el sentido pleno de la vida cotidiana. En Obras como *Vollager, Inside out - Outside in* (1996), *Vestido de novia* (1997), *Ronda* (1997), *Arroz con leche* (2006), las imágenes y los sonidos de los sueños y recuerdos de la infancia nos convocan a todos a la nostalgia del mundo íntimo, de la ternura materna y la seguridad familiar.

Los estudios de arquitectura, sus experiencias con el diseño industrial, y el rigor investigativo que ha puesto en sus investigaciones sobre procesos artesanales y tecnológicos de tiempos pasados, confluyen en los espacios sagrados que ha *configurado el artista Germán Botero*. En *Instalaciones como Guerreros y tumba I* (1990), *Tumba* (1991), *Sitio y lugar* (1995), y *Huaca* (1996), se evidencia el diseño riguroso de cada uno de los elementos y su relación armónica con la totalidad de la obra, la escogencia de los materiales y de los procesos técnicos que convienen a la idea que se quiere expresar, el manejo sensible del color, cualidades todas que intensifican la evocación de lo ancestral y lo sagrado en esos espacios.

Las instalaciones de Jorge Ortiz tienen siempre la impronta de su larga pasión por la fotografía y sus procesos. En su obra *Un bosque, un jardín* -que presentó en el Planetario Distrital de Bogotá y en el Museo de Arte Moderno de Medellín (1997)- un enorme papel sensibilizado cubría las paredes y el piso de la sala de exposición. Los trazos previos del artista que representaban el bosque y el jardín se fueron revelando lentamente desde el momento en que se prendieron las luces para la inauguración del evento, y de esta manera el público pudo ser partícipe del milagro que sucede a diario en el cuarto oscuro del fotógrafo.

En concordancia con las reflexiones que hizo Hal Foster hace algunos años, en el arte de hoy se da un "retorno de lo real",<sup>45</sup> se hacen reflexiones y preguntas más concretas sobre lo que pasa entre los seres humanos; las obras que captan el mayor interés de la crítica y del público tienen que ver con asuntos del mundo y de la vida diaria

---

<sup>44</sup>Marta Rodríguez (2006) "Rolf Abderhalden, el escenario expandido", en: *Art Nexus*, vol.5, No 62, p. 86.

<sup>45</sup>Hal Foster (2001) *El retorno de lo real. La Vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal.

que nos afectan a todos. Y, dada la enorme versatilidad que tiene el género de la instalación en cuanto al uso y a la posibilidad de integración de todo tipo de técnicas y materiales y de los factores mediáticos e informáticos, este género artístico conserva su plena vigencia. En Colombia, muchos artistas que han sido reconocidos a través de su trabajo en disciplinas relacionadas con el dibujo, la pintura y otras técnicas tradicionales, se expresan hoy a través de la instalación; al mismo tiempo, los artistas pioneros de la instalación en el país, tales como Doris Salcedo, José Alejandro Restrepo y Miguel Ángel Rojas, siguen explorando, con mucho éxito, las posibilidades de este lenguaje artístico contemporáneo.

## Bibliografía

- Barrios, Álvaro (1999) Orígenes del Arte Conceptual en Colombia (1968-1978), Bogotá, Alcaldía Mayor.
- Caballero, Luis (1997) "Sin Título, 1966-1968", en: catálogo de exposición, Bogotá, Museo Nacional, agosto-septiembre de 1997.
- Calzadilla, Juan (1970) "Soy espectador de un funeral", en 50 años Salón Nacional de Artistas, Bogotá, Colcultura, 1990, p. 173. Publicado originalmente en El Espectador, Bogotá, noviembre 5 de 1970.
- (1970) Catálogo, Segunda Bienal de Arte Coltejer, Medellín, , s.p.
- (1972) Catálogo, Tercera Bienal de Arte Coltejer, Medellín, .
- "Concurso de pintura Dante. Con salvedad de un jurado, Salcedo ganó el primer premio", en: El Tiempo, Bogotá, 16 de abril de 1966, 1.
- Fernández, Carlos Arturo (2007) Arte en Colombia 1981-2006, Medellín, Universidad de Antioquia.
- Foster, Hal (2001) El retorno de lo real. La Vanguardia a finales de siglo, Madrid, Akal.
- Kabakov, Ilia y Boris Groys (1990) "De las Instalaciones, un diálogo", en: Revista Valdez, Bogotá, No. 3, pp. 160-188
- Gutiérrez Natalia, (1995) "IV Bienal de Bogotá", en: Arte en Colombia Internacional, Bogotá, No 61, p.p. 98-101
- \_\_\_\_\_ (2004) "1990-2000, Una Década en el Arte Colombiano", en: El arte en los noventa, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, Facultad de Artes, pp. 91-133.
- Huertas, Miguel Antonio (2004) El largo instante de la percepción. Los años setenta y el crepúsculo del arte en Colombia. Bogotá, Universidad Nacional, Facultad de Artes.
- Maderuelo, Maderuelo (1990) El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura, Madrid, Biblioteca Mondanori.
- Marchan Fiz Simon (1973), Del arte objetual al arte de concepto. Madrid, Akal, 6º edición, 1994.
- Giraldo, Sol Astrid, entrevista con Álvaro Barrios, Medellín, mayo de 2007, texto inédito.
- Rubiano Caballero, Germán (1977) "Artistas "populares" y "primitivos"", en: Historia del arte colombiano, Bogotá, Salvat, Vol. XI, p.p.1441-1460.
- Rodríguez Marta (2006) "Rolf Abderhalden, el escenario expandido", en: Art Nexus, vol.5, No 62, p.p. 84-88.
- Serrano, Eduardo (1979) "Los años setentas y el arte en Colombia". En: Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina, Medellín, No 4, pp. 24-4
- \_\_\_\_\_ (1996) "Cuestión de actitud", en: Revista Semana, Bogotá, mayo 14 de 1996, p.p. 110-112.

- URIBE ECHAVARRÍA, Rodrigo (1968), discurso de apertura de la Primera Bienal Iberoamericana de Pintura, Medellín, Catálogo de la exposición.
- VALENCIA, Luis Fernando (1991), "La instalación transforma un espacio", en: *Arte. Revista de Arte y Cultura*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, edición 12, 1991, p. 42.
- \_\_\_\_\_ (2003), conferencia dictada en Seminario 10X10X10, "El arte contemporáneo de mayo de 1968 a septiembre de 2001", Medellín, Museo de Antioquia, octubre 30-31 de 2003. Texto inédito.

**Alba Cecilia Gutiérrez Gómez**      [albacgg@hotmail.com](mailto:albacgg@hotmail.com);  
[acecilia08@artes.udea.edu.co](mailto:acecilia08@artes.udea.edu.co); [posgrados@artes.udea.edu.co](mailto:posgrados@artes.udea.edu.co)

Maestra en Artes, Universidad Nacional, Medellín, 1984. Magister en Filosofía, Universidad de Antioquia, Medellín, 1997. Tesis: *Imagen y conocimiento. La mimesis en las artes plásticas*. Publicada por la Universidad de Antioquia, en 2008, con el título *El artista frente al mundo. La mimesis en las artes plásticas*.

Docente de tiempo completo. Área: Historia del Arte. Investigadora, miembro del Grupo de investigación en *Teoría e Historia del Arte*, coordinadora del grupo de investigación en *Gestión Cultural*.