

LOS ESTADOS FRONTERIZOS DE UN ARTE IMPURO

JUAN JOSÉ CADAVID OCHOA

Aunque colaboró con Gonzalo Arango en la escritura de los manifiestos nadaístas y participó junto a él en varios *happenings*, Amílcar Osorio rechazó algunas posturas cercanas al machismo y al misticismo religioso del auto-proclamado profeta. Esto hizo que los dos fundadores del Nadaísmo se distanciaran y que Amílcar emprendiera una travesía que puede hoy ser considerada, más allá de su producción literaria, como un comportamiento artístico en sí mismo, del que se derivaron prácticas artísticas mezcladas. Su peregrinaje enriqueció el escenario del arte nacional, aunque tal aporte continúe hoy sin ser del todo reconocido.

En 1962, Amílcar escribe un manifiesto poético en el que plantea una revolución a favor de la ampliación de las posibilidades de percepción del arte. El texto, “Explosiones radioactivas de la poesía nadaísta”, aparece publicado en la revista *Mito* en su último año de circulación. Allí expresa su idea expandida de la creación poética, haciendo alusiones directas a formas perceptivas múltiples, ampliando así los límites de la literatura. En un pasaje del manifiesto, se lee:

Recorremos los inconmensurables corredores de la soledad en la búsqueda de una percepción imposible:

que el ojo atraviese la densidad
que el oído anonade la distancia
que la lengua adquiera dimensión
que la nariz sintetice los espacios
que la piel habite los volúmenes

La explosión detonada por Amílcar vincula la expresión poética con proyecciones, como él las llama, de orden óptico, olfativo, gustativo, táctil y auditivo. Su vida misma reuniría todas estas maneras de experimentar el mundo de forma poética y constituye un valioso documento desde el que es posible entender, no solo su comportamiento artístico, sino también la emergencia del arte contemporáneo en Colombia. Sin embargo, la obra plástica de Amílcar es prácticamente desconocida, y su producción de arte de acción y del yo nunca logró un reconocimiento en el ámbito artístico colombiano, a pesar de que tales relaciones estéticas con la vida ya habían logrado inscripción artística durante las vanguardias en la primera mitad del siglo xx y eran entendidas en Europa, Estados



Unidos y algunos países latinoamericanos como prácticas válidas e importantes.

La práctica desarrollada por Amílcar planteó una resistencia a las clasificaciones y a los procesos de validación de la producción artística, y propuso una negociación entre categorías excluidas y admitidas por la institución del arte en Colombia. Se trata de una frontera en la que se construye una propuesta estética a partir del encuentro de lo múltiple, donde, como afirma Bourriaud “las relaciones predominan sobre los objetos, la arborescencia sobre los puntos, el paisaje sobre la presencia, el recorrido sobre las estaciones que lo componen”. Una narrativa artística en la cual la diversidad genera una experiencia estética que se expande en el tiempo a partir de varios medios y mediaciones, haciendo posible que se continúen generando interpretaciones de la producción artística. Esto, gracias a las condiciones cambiantes que permiten los diferentes cruces o relaciones entre los dispositivos, las estrategias y la creación visual, literaria, de intervención social y de autorrepresentación del artista.

De manera consecuente con lo dicho, Amílcar se define en términos artísticos,

dando cuenta de sus inclinaciones, intenciones e influencias como un artista que construye su propuesta estética de manera amanerada, preciosista y violenta. En relación con la plástica, afirma vivir atrapado en el universo del arte abstracto, y manifiesta expresar sus inquietudes estéticas no solo en propuestas visuales bidimensionales sino también en actos, *happenings*, instalaciones y conceptos. Amílcar escribe que el conocido postulado de Wittgenstein, “Lo que está dicho en lenguaje no puede ser dicho en un lenguaje”, sintetiza su credo estético.¹

La preocupación de Amílcar por las lenguas, el significado de las palabras y la imagen produjo una expresión artística con muchas variaciones, esto es, un comportamiento artístico impuro, contaminado por múltiples formas narrativas, que, como dice Camnitzer hablando sobre el conceptualismo en Latinoamérica, configuraron prácticas periféricas que el *mainstream* no aceptaría jamás. Dichas prácticas pueden organizarse, para su comprensión, a partir de estados fronterizos desde los cuales se evidencian distintas tensiones estéticas:

La primera frontera en la obra del artista se instala entre la poesía y la imagen,

a partir del desarrollo de una práctica conceptualista que tiene un fuerte vínculo con las propuestas realizadas por la poesía concreta, propuesta en la que la forma de cada uno de los lenguajes existe solo en función del contenido y este se configura, como dice Camnitzer, en el “eslabón que los une y que frecuentemente define la frontera precisa por donde la imagen ingresa en el texto o el texto entra en la imagen para justificarse mutuamente en la obra final”. En Osorio, el texto construye una propuesta visual que se expresa con palabras y, en tal sentido, la

La explosión detonada por Amílcar vincula la expresión poética con proyecciones, como él las llama, de orden óptico, olfativo, gustativo, táctil y auditivo. Su vida misma reuniría todas estas maneras de experimentar el mundo de forma poética y constituye un valioso documento desde el que es posible entender, no solo su comportamiento artístico, sino también la emergencia del arte contemporáneo en Colombia.

poesía concreta constituye un puerto estético inevitable en el devenir de su obra. En el poema “The Cows”, incluido en la versión inédita en inglés de *Vana Stanza*, Amílcar, con una diagramación en la que las palabras se organizan de manera intercalada en el formato, crea el efecto visual de huellas, ilustrando de manera concreta la acción de venir, mientras que el texto de manera redundante dice: “the cows in Dakota coming”. Esta estrategia de relacionamiento entre el texto y la imagen se repite en varios poemas del artista en inglés, creando a través de la visualidad una forma de percepción diferente a la del signo escrito y permitiendo traducciones que no necesariamente responden a la lectura de las palabras, sino a la forma en la que aparecen.

Un segundo estado fronterizo es el que se crea entre el signo escrito y los sentidos formales caligráficos. Amílcar produce una serie de imágenes en las que la estructura visual occidental del texto escrito continúa presente, es decir, persiste el

ordenamiento de izquierda a derecha y de arriba abajo. Es quizá su apego literario el que mantiene tal horizontalidad y dirección en la composición de las propuestas plásticas. Con una tensión ambivalente entre palabra e imagen, Osorio invita a entrar en el juego de la traducción. Sus gestos caligráficos hacen muy difícil extraerse a la tentación de querer interpretar sus imágenes, no como expresiones puramente pictóricas, sino como elementos gráficos cargados de significado y provistos de un orden intencional o sintaxis. Esta propuesta plástica de Amílcar puede entenderse como un antecedente importante del expresionismo gestual en Colombia, en el que las formas no son comprensibles en términos concretos o exactos, pero sí expresan una relación evidente con gestos caligráficos o tipográficos. Sin duda, son para la década de los sesenta y setenta en este país una apuesta estilística novedosa y poco explorada.

El tercer estado fronterizo está determinado por la relación entre el texto poético y la poética visual. La producción plástica de Osorio gira alrededor de sensibilidades poéticas que se expresan también en sus cuentos, guiones, novelas y poemas. Sus imágenes se crean a partir de signos que se repiten de manera obsesiva: genitales masculinos, torsos, muchachos, espacios, geometrías abstractas, retratos, manchas, tachones, autorretratos y trazos azarosos que se reproducen a partir de técnicas como el collage, la fotografía, los juegos con técnicas pictóricas no convencionales como tintas litográficas y la intervención de imágenes tomadas de revistas, generando acumulaciones, series y autocopias que son un síntoma contemporáneo de una práctica artística contaminada y múltiple.

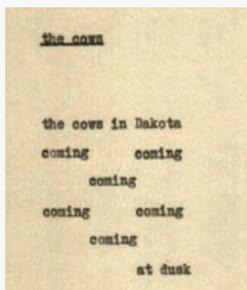
El cuarto estado de transición es el que se crea al pasar de la poética visual al arte del yo. El comportamiento artístico de Amílcar centrado en sí mismo puede ser entendido como arte del yo, y podría considerarse, en palabras de Marchan Fiz, como “una versión del *body art* de las mitologías individuales por su orientación abusiva a los

temas del propio yo. La temática del yo ha sido característica del expresionismo y del existencialismo. La dramática del yo afecta al subjetivismo extremo y las fijaciones del yo”. Estas ideas se trasladaron a la plástica, y Osorio entendió, como una evolución natural de su expresión literaria y visual, que su cuerpo y su vida se configuraran como obra de arte. Amílcar no solo realiza performances, sino que edita su vestuario, apariencia y actitudes para transformar sus relaciones, convirtiendo las rutinas diarias en un “maravilloso cotidiano”. La fotografía social y el autorretrato se convierten en el medio para registrar estas estrategias artísticas que vinculaban su figura y su vida al arte.

La relación fronteriza del texto con la imagen en la obra de Amílcar no es descriptiva, ni crítica, ni analítica. Tampoco la relación inversa es de orden ilustrativo; es decir, las imágenes no dan cuenta de pasajes en cuentos como “El yacente de Mantegna”, ni resumen visualmente los poemas en *Vana Stanza* y sus otras obras inéditas. La propuesta literaria no se funda en la imagen, ni crea la obra visual. Lo que se da en el sistema propuesto por él es una relación poética, en la que se abordan los mismos temas o intereses sensibles desde diferentes formas expresivas, creando estratos de sentido intercambiables. Por lo tanto, la relación es más del orden del complemento y la conexión que de la subordinación.

El trabajo de Amílcar se puede entender desde la percepción de diferentes capas de sentido que, sobrepuestas de manera fraccionaria, crean un sistema al que se le denomina obra de arte. Dichas capas determinan la posibilidad polisémica que tiene el arte en relación con sus medios, entendidos como material pictórico, plástico, gustativo, kinestésico, dramático, literario o musical, y también como posibilidad relacional humana, conceptual y social, medios que yuxtapuestos se contaminan generando una tensión y un diálogo entre ellos.

De esta forma, puede decirse que la obra de Amílcar entiende los límites y las posibilidades de sentido de cada una de las



1º Estado liminal
Entre poesía e imagen



4º Estado liminal
De la poética visual al arte del yo



2º Estado liminal
Entre el signo escrito y los sentidos
formales caligráficos



3º Estado liminal
Del texto poético a la
poética visual

formas expresivas y de los medios artísticos que usó, y se vale de tales diferencias para componer una única obra de arte conceptual, que es posible entender como tal desde las relaciones creadas entre sus diferentes manifestaciones. ■

Juan José Cadavid Ochoa (Colombia)

Diseñador Gráfico de la Universidad Pontificia Bolivariana. Especialista en Intervención Creativa de la Colegiatura Colombiana, Magíster en Estudios Humanísticos y candidato a Doctor en Humanidades de la Universidad EAFIT. Investigador enfocado en el campo de la crítica y la historia del arte, interesado en explorar y generar reflexiones sobre los modos de creación interdisciplinarios. Actualmente Subdirector de Creatividad en la Colegiatura Colombiana.

Nota

¹ En un documento inédito y sin fechar, Amílcar Osorio se define como artista visual y escribe: “creando en mi formación plástica una imagen amanerada, preciosista y violenta de la estética. Observando a los 12 años, los trazos de geometrismo figurativo a la manera de Le Corbusier, que hacía un arquitecto en el lecho de una piscina en un pueblerino *playground*, ingresé en el universo del arte abstracto del cual aún no he podido escaparme” (Texto del archivo de Amílcar Osorio).