

Reconocimientos a la crítica y el ensayo: Arte en Colombia.

República de Colombia, Programa Nacional de Estímulos, 2015.

Ministerio de Cultura - Universidad de los Andes.

Título del texto: Procesos simplificados y respuestas conceptuales

Seudónimo de autor: Dr. Mansfield

Categoría 1 - Texto largo

PROCESOS SIMPLIFICADOS Y RESPUESTAS CONCEPTUALES

Lo novedoso en la obra “Filtro de Amor (Homenaje a una bruja)” de la Serie Cajas (1964-1977) de Bernardo Salcedo

Si se hiciera un corte transversal a las diferentes expresiones del lenguaje plástico colombiano después de los setentas, habrían juicios (*¿no infundados?*) de la existencia de una serie de transformaciones metodológicas, conceptuales, experimentales y prácticas relacionadas con la apreciación consciente –y desobediente– de los artistas frente a un contexto cultural, político y artístico que favoreció el cuestionamiento de las formas de hacer arte y, en general, de la idea de arte producido bajo sistemas visuales y lingüísticos que trastocaban paradigmas de décadas anteriores¹. Con esto se exacerbó la discusión enraizada en asuntos tan diversos como el gusto y la recepción de las obras (*¿la importancia trascendental de la formación del público?*), la relación arte y política y la trasgresión como procedimiento para señalar y cuestionar toda estética entendida como emotividad y conmoción del espectador (*¿recepción pasiva y contemplativa?*).

Significativamente, en los setentas, artistas de diferentes regiones del país, frente a un sistema cultural que intentaba la descentralización por medio de exposiciones regionales, se arriesgaron a formular experiencias artísticas insertadas en temas controversiales como la (no) materialidad de la obra, la reformulación de las convenciones de representación, la invalidez de las formas tradicionales del Arte para hacer arte o la resignificación de la obra a partir del concepto. Son reconocidos dentro del círculo artístico, gracias a la historia del arte oficial, nombres como Santiago Cárdenas, Feliza Bursztyn, Beatriz González, Álvaro Barrios, Fernando Botero, Bernardo Salcedo, y otros tantos que convierten esta lista en un conglomerado de figuras públicas, quienes participaban frenéticamente de un circuito de exposiciones nacionales e internacionales ávido de nuevos nombres, nuevas firmas y nuevas experimentaciones aún encasilladas en “lo original” o “lo novedoso”.

Sin embargo, el valor trascendental de estas experimentaciones parece ir más allá de “lo original”, de un producto cultural alejado de la tradición artística y sobrevalorado por

¹ Barrios, Álvaro. *Orígenes del arte conceptual en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor, 2000.

sus características formales y su planteamiento estético; lo original denota un fenómeno reflexivo que es punto de partida pero que a su vez destroza toda intención de recuperación de lenguajes y signos visuales para volver a plantear un discurso, es decir, si se entiende la obra como producto original o novedoso toda la consciencia experimental del artista cae y el acto creativo, en este periodo, corre el peligro de equipararse a un “empezar de cero”, a una imposibilidad intelectual, un gran borrón histórico o un error categorial. Por tanto, en el siguiente texto se presentará un breve análisis visual de carácter interpretativo de una de las obras de la primera serie de objetos intervenidos *Cajas (1964-1977)* de Bernardo Salcedo (1939-2007), con el fin de generar una red de relaciones interpretativas en torno a su experimentación formal con el ensamblaje para cuestionar esta propuesta como original (*¿de ruptura?*) y establecer, posiblemente, otro tipo de lecturas del arte que empezaba a mostrarse en este período.

De la caja y sus circunstancias

La caja de Bernardo Salcedo *Filtro de Amor (homenaje a una bruja) (1967)*² es un ensamblaje de objetos en yeso, metal y esmalte sobre madera que hace parte de la colección del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Esta pieza es una caja rectangular (en posición vertical) de color blanco en la cual hay un espacio hueco ubicado en la parte superior derecha que se proyecta en perspectiva lineal hacia el interior de la caja, el cual está delimitado por una ventana abierta hacia el lado derecho, todo esto visto frontalmente. Desde el punto de fuga, del interior, sale una mano izquierda delicada y pulida que sostiene un huevo de tamaño proporcional a la mano, y un embudo en donde están contenidas otras tres formas ovoides de igual tamaño. Detrás del embudo se ubica una mano más pequeña de aspecto infantil que sostiene igualmente el embudo.

Esta obra, como los primeros objetos en el trabajo de Salcedo, se caracteriza por el especial uso del color blanco y por la construcción estructural y cuidadosa de cajas que con la disposición aleatoria de objetos intervenidos resultan en espacios frontales y dramáticos; esto no sólo da cuenta de ciertas decisiones formales venidas de sus estudios de arquitectura sino de la misma simpleza de los materiales vistos como vestigios de otras realidades, objetos que adquieren valor en tanto se relacionan circunstancialmente en otra dinámica

² Ver anexo 1

plástica, saliendo de un contexto para entrar en otro lleno de un color neutral y básico³. El carácter esencialista en la serie *Cajas* aparece en la composición evidenciando una sensibilidad visual por la intervención de los objetos, acudiendo al ensamblaje como experimentación formal que algunos críticos han relacionado con el boom del ready-made o los *objet trouvé*⁴, aunque Salcedo siempre argumentó que fue pura curiosidad despertada por los retazos de maquetas y objetos sobrantes de sus proyectos arquitectónicos: “Surgió (...) del telón blanco. Porque todo lo que yo presentaba tenía que ser blanco. Las maquetas de los edificios y todo era en blanco. Entonces me sobraba tanta tabla y me sobraba tanta cosa y tal vez una mano o alguna pierna y así comenzó...”⁵. Sin embargo, es bien sabido que las cajas hacen parte de esa primera serie experimental donde ensambló e intervino los objetos para explorar una realidad filtrada a partir de maniqués, materiales reciclados, juguetes y artefactos reunidos bajo una capa blanca aparentemente neutral (si se quiere ser estricto y limitarse al aspecto formal).

Por otra parte, hay que resaltar que la idea de la “caja” proviene de una especial afinidad por el cine y la fotografía como mecanismos para capturar lo cotidiano, más allá de la singularidad de la imagen, en la *revelación* de un contenido que viene de lo profundo de la cámara oscura, metáfora de una realidad desdeñable y perversa convertida en objeto de ironía. En general, todas las cajas de esta serie comparten una composición similar en la que algo proviene de lo profundo de la caja, en la figura de ofrecimiento, descubrimiento, entrega o caída. En este sentido, la composición hace pensar en las posibilidades interpretativas de una serie de objetos donde lo oscuro deviene en lo blanco: la cámara oscura (literalmente) revela un algo –que se expande hacia el exterior– compuesto de fragmentos, de objetos incongruentes con un nuevo significado.

En este sentido, esa revelación de objetos fragmentados despierta un contenido con un espacio y un tiempo marcados por la *caída*⁶, por una situación vertiginosa en la que los huevos parecen expulsarse del interior de la caja hacia el embudo, conteniendo la caída pero precipitándose al espacio externo a la caja; es entonces una participación conjunta de

³ Traba, Marta. “El diseño “pop”. Sus cuatro soluciones más destacadas: a) Beatriz González; b) Sonia Gutiérrez y Ana Mercedes Hoyos; c) Santiago Cárdenas; d) Bernardo Salcedo”. *Historia Abierta del Arte Colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1984.

⁴ Guedez, Víctor. “Las dimensiones contextuales, conceptuales y operacionales de la obra de Bernardo Salcedo.” *Once expresiones del arte colombiano*. Bogotá: Presencia, 1986.

⁵ Barrios, Álvaro, Op. Cit., p. 28

⁶ Mutis, Santiago. “Bernardo Salcedo: una carta blanca”. *Revista Nómadas* (2007): 170-195. Consultado Octubre 13, 2011. http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/colombia/iesco/nomadas/27/14_mutis_durand.pdf

los objetos en el espacio y la misma direccionalidad de la caja hacia la tridimensionalidad. Así, en esta obra se puede leer el espacio como una víctima de la tendencia del objeto a ocupar tres dimensiones, mientras que el tiempo se ve en una secuencia de caída entre los huevos y su punto de llegada al embudo. La situación en esta obra se explica como un conjunto de acciones interpuestas y demostradas en la dinámica de la pieza, es decir, un ensamble con variaciones que sigue la percepción de la imagen en movimiento, con la lectura impuesta del cine mudo en blanco y negro⁷ pues la acción de caída no nos remite a un evento sonoro sino a una poética de la imagen como fenómeno visual; Salcedo aún nos interpone en el plano de lo bidimensional en movimiento (*¿tal vez pintura efectista?*).

Este análisis nos acerca a una obra relacionada con aspectos conceptuales y esquemáticos como la relación tiempo-espacio, y con esto a un planteamiento, más que original, sintomático para la época: pensar el espacio y el material como potencialidad para el recuerdo, para despertar el evento subjetivo o la lectura conceptual. Pensemos de nuevo en la idea de caída: si bien en “Filtro de amor” los huevos se disponen de forma secuencial y descendente, esta transición que da cuenta de un tiempo en la obra, como continuidad y por tanto movimiento (un acto que ha tenido un comienzo y un fin, un desplazamiento), se da en un espacio vacío, una profundidad en perspectiva de donde parecen salir todos los elementos, podríamos llamar a esto “el origen de la obra”, puesto que la caja por sí sola no da cuenta de un fenómeno sino cuando esa relación de espacios negativos y positivos⁸ nace para resolver la existencia de otros volúmenes. Ese origen que tiende a la caída ha de ser un espacio interior oculto que se ofrece hacia nosotros los espectadores, una especie de acercamiento a lo primario ofrendado al exterior blanco y esencial de la forma, un vórtice, un génesis, un clímax y un fin. Esta disposición recuerda la composición espacial de la obra “My body is your body”⁹ (1993) de Anish Kapoor en la que un rectángulo azul se hunde en el centro mismo de la obra para generar un vórtice aparentemente infinito, un volver a ese

⁷ Iovino, María A. “NUESTRO INVITADO: El Universo en Caja: Bernardo Salcedo. Retrospectiva Centro de Artes Universidad Eafit”. *Revista Universidad Eafit* 123 (2001): 93-94. Consultado Octubre 13, 2011. <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/215/21512310.pdf>

⁸ Zonas de luz y sombras generadas por volúmenes que entran y salen creando una tensión dramática, un contraste de luz-oscuridad entre lo que se muestra y lo que se esconde. Se puede advertir que el volumen que contiene todo es la caja y que adentro hay un espacio posible, de donde sale la mano, sin embargo el origen de esa mano es incierto porque el volumen de los elementos que salen es mayor al espacio que los “contiene”, además el punto oscuro en el interior de la caja da esa sensación de incertidumbre frente al origen de esa mano con el embudo. La obra se comporta como una especie de ofrecimiento desde lo profundo, que es desconocido y oscuro, hacia afuera, hacia el espacio blanco y claro. Al final, un juego de sombras emitidas por el embudo, sombras que transforman lo tridimensional del objeto en proyecciones bidimensionales, se asientan sobre la caja e interrumpen la blancura de la pieza.

⁹ Ver anexo 2

punto de partida de la mirada, de la percepción o de la forma misma donde el vacío se convierte en oscuridad¹⁰. Es decir, la disposición espacial de los objetos en las cajas de Salcedo parece cuestionar el contacto con lo primario, un acto reflexivo sobre un origen situado en lo profundo de la escena, un tiempo enmarcado en el recorrido de la mirada a través de ese descenso al interior de la obra, al interior de nosotros mismos como espectadores o al interior de lo sintético (el blanco-negro, lo geométrico, lo anatómico, lo circunstancial).

Ahora bien, Salcedo no solamente juega con la línea, el movimiento y los contrastes cinematográficos, también presenta formas orgánicas en la composición: aparecen unas manos que en un primer momento dan la sensación de antropomorfización del objeto. Si bien puede verse que la figura general de la pieza es un gran cubo, este adquiere un contenido “escénico” cuando aparecen las manos como personajes, como síntomas de una esencia particular de la cosa porque no pueden ser sino una referencia directa a algo animado, a una parte del cuerpo humano que siente, se mueve, produce, arma y desarma lo que manipule, las manos son referencia textual e intertextual de un condición conocida por el espectador, un mundo sensorial y funcional que no puede dislocarse de la experiencia humana. Manos humanas, carácter, circunstancia animada que sostiene un embudo, un acto de poder o de funcionalidad, al fin al cabo, un acto humano de acción-entrega que viene del fondo de lo inexplorado, del origen, o como lo sugiere Salcedo cuando conversa con Eduardo Serrano: “las manos son peligrosísimas, de las cosas más peligrosas que hay”.

Sustancialmente, esas manos que parecen ser de diferente persona o carácter adquieren personalidad en el momento de la antropomorfización, y este estado de humanidad adquirida está argumentado por el objeto puesto en tensión en el vacío. El embudo adquiere una carga semiótica entre el poder, la fertilidad o la misma feminidad. Es así como las manos juegan a ser ostentadores de una acción humana que traduce el acto fecundo de la procreación (explicado en la figura de un objeto-cliché como los huevos) como un estado ofertorio en el cual el contacto con el origen en el espacio interior de la caja es un proceso tempo-espacial, donde la fertilidad es principio, nudo y un futuro desenlace.

Esta estructura compleja de personajes, tiempo, espacio y acción implica una teatralidad de la obra, una narrativa ficcional que propone la puesta en escena para el

¹⁰ Bhabha, Homi K. *Anish Kapoor: Making Emptiness*. Londres: University of California Press. 1998. 120 p.

espectador (*¿hasta qué punto inteligible?*). Además de las cuestiones formales o visuales, esta sugerencia de un acto narrativo como resultado de una serie de relaciones dentro de la obra sirve como consideración de un aspecto conceptual corroborado por el título del ensamblaje y por la carga simbólica de cada elemento constitutivo de la pieza. La obra se define finalmente a partir del título “*Filtro de amor (Homenaje a una bruja)*” porque presenta a dos personajes (la presunta mujer y el infante) que sostienen un embudo donde se contiene el signo de la fertilidad y la procreación: la mujer como artífice de la fertilidad, el infante como resultado concreto de ese proceso, y el embudo como el objeto circunstancial que preside el concepto de filtro pues en él se contienen los huevos, abarca y conduce todo elemento sin que se derrame. Mientras que la mano sostiene su propia fertilidad filtrada, la mano infantil la soporta de forma tímida y escondida, lo que supone una condición subordinada del segundo personaje frente al primero; los dos personajes participan activamente del filtro y los dos son artífices de un proceso enunciado por el centro de la composición: el embudo –la fertilidad–. No obstante, la mano más pequeña, escondida y relegada sobresale de la caja, no pertenece al espacio oscuro y profundo de la primera mano y acaba por descubrirse, y descubrir la tridimensionalidad del objeto, sólo si el espectador sale de la vista frontal y recorre el objeto.

Lo original como proceso dialógico

Lo que esta obra advierte de Bernardo Salcedo no corresponde solamente a las decisiones estéticas y materiales de sus ensamblajes sino a los asuntos contextuales marcados por una percepción soberbia del circuito artístico, una mirada ingenua y joven sobre la práctica artística y un carácter destructivo generado por su ejercicio de escritura crítica para periódicos y revistas. En primera medida, sus influencias más próximas al trabajo de las cajas fueron el gran gusto por el cine mudo, la construcción de una percepción basada en parámetros arquitectónicos y de diseño, las vivencias en su infancia y la construcción de un discurso crítico y político durante sus estudios en sociología¹¹. Todos estos factores evidenciaron un completo autodidactismo que él mismo describe como producto del desconocimiento de las últimas tendencias artísticas del periodo, a pesar de recibir información actualizada de su profesor Fernando Sanabria y de las cátedras de historia del arte en la Universidad Nacional.

¹¹ Salcedo, Bernardo.” El universo en caja”. Catálogo exposición Banco de la Republica Biblioteca Luis Ángel Arango. 2001. 215 p.

Su niñez efectuó en su percepción de los objetos y la realidad un sentido narrativo¹². De acuerdo con María Iovino, quien señala en el catálogo de la exposición retrospectiva El Universo en Caja que:

“(…) la propuesta profesional de Salcedo no se puede entender desarticulada de una búsqueda que marcó pautas creativas desde la infancia. El hecho de haberse interesado en reproducir desde temprana edad –en un concepto teatral– las expresiones de la cinematografía que más lo impresionaban, así como haberlas editado de acuerdo a un orden emocional, establecen unas vías de resolución formal que tomarían curso hacia la madurez.”¹³

Si bien Salcedo construyó una estética de la representación, la proporción, la perspectiva y otras herramientas visuales en un sentido clásico, sus intereses provienen de una etapa más temprana que influenció no solo la creación de movimiento y animación en las primeras cajas, sino la representación fragmentada de íconos como la virgen o el niño Jesús, de objetos particulares y de escenas anónimas.

Por otra parte, Salcedo juega con esas concepciones de una obra de arte moderna, unitaria y descontextualizada fragmentando y ensamblando objetos “dado el papel crítico del orden social que se cumplía a través de la reinterpretación de determinadas imágenes de la cotidianidad”¹⁴. Así, este artista se involucra con una concepción irónica de su contexto y en un tono burlesco se refiere a situaciones como la maternidad, la identidad, la política o la patria. La serie de las Cajas es una primera aproximación a un lenguaje formalista que acuña elementos tan primarios y académicos como composición, color, proporción y perspectiva en una amalgama de figuras encontradas y añadidas para crear volúmenes “elegantes” y “sintéticos” apropiados y dispuestos para la interpretación. La novedad de sus ensamblajes se disfraza en la proximidad con el lenguaje plástico de “intervención” y no devela la verdadera originalidad (si se quiere usar el término): pensar el objeto artístico como ente dialógico que alude a la idea y no a la materialidad¹⁵.

¹² *Ibíd.*, p. 18

¹³ *Ibíd.*, p. 19

¹⁴ *Ibíd.*, p. 21

Sin embargo, todas estas consideraciones más que modos de determinar una interpretación acertada de la obra, intervienen como argumentos adicionales a las ideas básicas de exploración de nuevos lenguajes plásticos que para Salcedo, iban más allá de las expresiones clásicas del arte, las cuales él desechaba por las incapacidades técnicas para expresarse en términos como el dibujo o la pintura. Las adaptaciones del material, la lectura sistemática de la forma a través de otros lenguajes expresivos (cine o escultura) o el uso de la ironía en el título complejizan los hallazgos interpretativos y sugieren que estas exploraciones hacen parte de una búsqueda, casi política, de las formas de ser del artista y de activar los escenarios artísticos en los setentas, de determinar las condiciones y de suponer que lo artístico no deviene en belleza sino en *alteridad*. La originalidad entonces es un factor, no de novedad, sino de dialogo entre el arte de idea (o conceptual) y la interpelación de la mirada y la interpretación del espectador. Por eso las preguntas en paréntesis en este texto: *¿hasta qué punto inteligible?, ¿tal vez pintura efectista?, ¿no infundados?* porque este tipo de obras (las de Salcedo y los artistas de este periodo) parecen reclamar un rol persuasivo, infractor, incómodo y patético: ellas cuestionan pero al mismo tiempo convocan al desencuentro, a la risa y a las miradas morbosas que también hacen preguntas en paréntesis: (¿qué es esto?, ¿qué quiere decir?, ¿cuál es la idea?).

Los procesos simplificados

La obra de Bernardo Salcedo en su serie Cajas se preocupa por la exploración plástica frente a nuevas interpretaciones de la obra de arte como parte de un mundo ya existente; en este sentido, la representación juega un papel importante porque, al contrario de las vanguardias, Salcedo no obvia las formas humanas, la introducción de elementos reconocibles y la intención de que la obra relate por sí misma un argumento como parte de un recurso narrativo inherente a la relación de los objetos ensamblados con el título de la obra.

Por otro lado, la narrativa plástica construida por Salcedo en sus cajas, en especial en “Filtro de amor”, da cuenta de una fuerte influencia del cine clásico en blanco y negro en su obra, que se verifica en el movimiento fragmentado, planos que se superponen, juego de contrastes y sombras que le dan dramatismo a la obra, secuencia de movimientos ensamblados en las cajas, la disposición de las cajas con ventanas que descubren una situación central de la narración. Todo esto como determinación metodológica que para los

artistas contemporáneos a Salcedo parecía un extraño intento por encontrar una forma que no involucrara lo académico. Sin embargo, a pesar de su autodidactismo, Salcedo promovió con sus obras controversiales una serie de pautas que en su mayoría fueron asociadas a movimientos de vanguardia norteamericana y europea, sin sospechar que esa tendencia colonizadora del discurso histórico local impulsó su carácter *sui generis* en las décadas posteriores a los setentas.

Además, convirtió la escena plástica del arte en un discurso actitudinal y mediático, pues propició la aceptación de planteamientos artísticos como el ensamblaje y la instalación, o sus principios como señala Alba Gutiérrez en su artículo “La instalación en el arte contemporáneo colombiano”:

“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. (...) 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”¹⁶

Así, Bernardo Salcedo introdujo los primeros objetos intervenidos en el círculo de la plástica nacional aun cuando la naturaleza de la escultura estaba cambiando la concepción del espacio en trabajos como los de Ramírez-Villamizar o Negret.¹⁷

Particularmente, en esta pieza de la serie *Cajas*, Salcedo manifiesta un sentido experimental e irónico retomando estrategias narrativas y formales para **simplificar** aquellos lugares comunes en las discusiones del arte como la representación natural y el manejo del concepto tiempo-espacio en una obra plástica, resaltando el verbo simplificar como acción plástica, pues no hay intención en la obra más concreta que la simplificación casi totalizante de los problemas de representación poniendo fragmentos de elementos y

¹⁶ Gutiérrez, Alba Cecilia. “La instalación en el arte contemporáneo colombiano”. *Revista El Artista* 6 (2009): 129-153. Consultado Octubre 13, 2011. <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/874/87412239003.pdf>

¹⁷ Gómez, Pedro Pablo y Luz Marina Trélez. “26. Bernardo Salcedo y el Universo en Caja.” Bogotá: Banco de la República, 2000. Consultado Octubre 13, 2011. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/guias-de-estudio/bernardo-salcedo>

contando una historia absurda y poco propositiva iniciada por un título azaroso. En “Filtro de amor”, y en las demás obras de la serie de Salcedo, puede considerarse que se reducen varios procesos: transgresión de los espacios y los conceptos tradicionales; narratividad de los fragmentos en conjunto y por sí mismos; el análisis de un objeto artístico desde los conceptos clásicos del arte como perspectiva y proporción; la creación como reconocimiento de una historia personal reflejada en los objetos ensamblados; y la instauración de objetos intervenidos como reconstrucción de una identidad personal entre el objeto-icono y el espectador-observador al que le es ofrecido lo desconocido, lo novedoso o lo original desde el fondo de una caja: una voltereta cognitiva o un chiste inútil.

BIBLIOGRAFÍA

Barrios, Álvaro. Orígenes del arte conceptual en Colombia. Bogotá: Alcaldía Mayor, 2000.

Bhabha, Homi K. Anish Kapoor: Making Emptiness. Londres: University of California Press. 1998. 120 p.

Díaz, Hernán. Seis artistas contemporáneos colombianos. Bogotá: Antares, 1963

Díaz, Laura. *Análisis semiótico de cuatro artistas colombianos, basado en el Tratado de Semiótica general de Umberto Eco*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009.

Giraldo, Efrén. “Declaraciones históricas y figuras de autor en la negación de la belleza en el arte contemporáneo colombiano. Contra la belleza: una ruptura de palabra y omisión”. *Agenda Cultural Universidad de Antioquia* 169 (2010). Consultado Octubre 13, 2011. <http://revinut.udea.edu.co/index.php/almamater/article/viewFile/6617/6064>

Gómez, Pedro Pablo y Luz Marina Tréllez. “26. Bernardo Salcedo y el Universo en Caja.” Bogotá: Banco de la República, 2000. Consultado Octubre 13, 2011. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/guias-de-estudio/bernardo-salcedo>

González, Beatriz. *Andy Warhol y la recepción del arte pop en Colombia*. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. Consultado Octubre 13, 2011. <http://www.banrepcultural.org/warhol/mramerica/articulos-y-entrevistas-colombia.html>

Guedez, Víctor. “Las dimensiones contextuales, conceptuales y operacionales de la obra de Bernardo Salcedo.” *Once expresiones del arte colombiano*. Bogotá: Presencia, 1986.

Gutiérrez, Alba Cecilia. “La instalación en el arte contemporáneo colombiano”. *Revista El Artista* 6 (2009): 129-153. Consultado Octubre 13, 2011. <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/874/87412239003.pdf>

Iovino, María A. “Lo que Dante nunca supo: Bernardo Salcedo”. *Revista Credencial Historia* 111 (1999). Consultado Octubre 13, 2011. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/marzo1999/111dante.htm>

_____. “NUESTRO INVITADO: El Universo en Caja: Bernardo Salcedo. Retrospectiva Centro de Artes Universidad Eafit”. *Revista Universidad Eafit* 123 (2001): 93-94. Consultado Octubre 13, 2011. <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/215/21512310.pdf>

Mutis, Santiago. “Bernardo Salcedo: una carta blanca”. *Revista Nómadas* (2007): 170-195. Consultado Octubre 13, 2011. http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/colombia/iesco/nomadas/27/14_mutis_durand.pdf

Salcedo, Bernardo.” El universo en caja”. *Catálogo exposición Banco de la Republica Biblioteca Luis Ángel Arango*. 2001. 215 p.

Traba, Marta. “El diseño “pop”. Sus cuatro soluciones más destacadas: a) Beatriz González; b) Sonia Gutiérrez y Ana Mercedes Hoyos; c) Santiago Cárdenas; d) Bernardo Salcedo”. *Historia Abierta del Arte Colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1984.

Valencia, Luis Fernando. “Estrategias de Ubicación: Arte Colombiano después del arte moderno”. *Estudios de Filosofía* 13 (1996): 89-112. Consultado Octubre 13, 2011. <http://saavedrafajardo.um.es/WEB/archivos/Antioquia/013/Antioquia-013-07.pdf>

ANEXOS

ANEXO 1



“Filtro de amor (homenaje a una bruja)”, 1967.

Yeso, metal y esmalte sobre madera.

45 x 35 x 33 cm.

Museo de Arte Moderno de Bogotá.

ANEXO 2



Anish Kapoor

My body is your body, 1993

Fibra de vidrio y pigmento

248×103×205cm

Lisson Gallery