

Amílkar-U

Una travesía poética intermedial entre palabras, acciones e imágenes*

Recibido: 22/11/2019 | Revisado: 06/03/2020 | Aceptado: 24/04/2020

DOI: 10.17230/co-herencia.17.33.7

Juan José Cadavid-Ochoa**

dpensamientocreativo@colegiatura.edu.co

Resumen Esta reflexión evidencia cómo desde los años sesenta Amílcar Osorio produce una práctica artística en procura de la desinstitucionalización de la literatura y del arte, al situar sus objetivos estéticos no solo en las letras como posibilidad narrativa y poética, sino en la utilización de lo visual, el espacio y la vida misma como recurso artístico. Con esto el autor consigue difuminar las fronteras entre literatura, artes visuales y de acción, y logra producir lo que se puede considerar hoy una práctica intermedial, al tomar estrategias propias del arte conceptual que le permiten conectar la vida cotidiana, la literatura, las ideas como expresión artística, la imagen y la *performance*.

Palabras clave:

Arte visual, poesía, literatura, *performance*, *happenings*, *nadaísmo*, intermedialidad.

Amílkar-U An Intermedia Poetic Journey among Words, Actions, and Images

Abstract This reflection shows how since the sixties Amílcar Osorio has used his artistic practice in pursuit of the deinstitutionalization of literature and art by placing his aesthetic objectives not only in words as a narrative and poetic possibility but also in the use of space and the visual, as well as life itself as an artistic resource. This is how the author blurs the lines of the existing boundaries between literature and visual and action arts. He produces what can be currently deemed as an intermedia practice by engaging in strategies typical of conceptual art that allow him to connect daily life, literature, and ideas as artistic expression, images, and performance.

Keywords:

Visual art, poetry, literature, performance, happenings, *nadaísmo*, intermediality.

* Este artículo se deriva de la investigación: *Viejos signos/nuevas rotaciones. Espacio, tiempo y acción en la poesía experimental en América Latina*. Aprobado para la vigencia 2019 – 2023 por la Vicerrectoría de Descubrimiento y Creación de la Universidad EAFIT y la Subdirección de Investigación de Colegiatura en 2020. El proyecto de investigación se da en el marco de cooperación entre los grupos: Estudios en Filosofía, Hermenéutica y Narrativas de EAFIT y Entre Otros de la Colegiatura Colombiana

** Doctor en Humanidades de la Universidad EAFIT. Profesor y director de la Escuela de Pensamiento Creativo de la Colegiatura Colombiana, Medellín-Colombia. ORCID: 00000-0002-4850-4596

Este artículo ofrece una reflexión en torno a la obra del poeta y artista Amílcar Osorio, con el objetivo de evidenciar cómo un creativo, que contaba con un reconocimiento como escritor -gracias a su militancia en el movimiento nadaísta-, desarrolló una práctica artística que puede ser considerada intermedial hoy en día, esto es, una producción en la que se generan relaciones entre las palabras, los objetos, la imagen y la acción, desbordando los límites de lo literario en cuanto campo centrado en las letras. Se trata de una acción estética que en los años sesenta desató un vendaval de juicios por parte de los críticos puristas del momento, y que aún no ha dejado de suscitar debate entre algunos literatos, artistas y curadores; discusión en la que, por lo general, gran parte de lo realizado por Osorio -con y sin los nadaístas- es desconocido o reducido a relatos anecdóticos.

Lo intermedial en la práctica artística desarrollada por Amílcar Osorio se evidencia en la primera parte de este texto, con algunos testimonios de Jaime Jaramillo Escobar, y también se acude a reflexiones de críticos nacionales como Efrén Giraldo y Elkin Restrepo. Las declaraciones de Osorio son revisadas a la luz de posturas de artistas y curadores que han estudiado fenómenos como la estética relacional o el arte en contexto social, esto es, prácticas que tienen lugar en el espacio público o que afectan las maneras en las que se relacionan las personas, es decir, cuya estrategia artística se funda en modelar las formas en las que las personas interactúan. Se recurre como detonante de las discusiones teóricas a testimonios de Amílcar encontrados en su manifiesto “Explosiones radioactivas de la poesía nadaísta”, que fue publicado en la revista *Mito*.

En la segunda parte se interrogan los deslindes creativos de Amílcar Osorio, de la poesía al arte conceptual. Se muestra cómo en este artista la palabra escrita no tiene fronteras y conquista el mundo de la visualidad al utilizar estrategias propias del arte de ideas; es por esto por lo que sus poemas pueden ser percibidos como no-objeto. Para hacer visible tal expansión, se toman ejemplos del artista colombiano Bernardo Salcedo con los que es posible establecer comparaciones y determinar cómo la palabra genera una tensión con la imagen, ya no real y objetual, sino mental, una imagen que es propia del mundo de las ideas y sobre la cual Luis Camnitzer ha profundizado, tanto en su obra como en sus trabajos teóricos. Luego,

en un tercer momento, se muestra cómo lo conceptual en Osorio supera lo escritural y llega a la acción, a la *performance* de su propia vida entendida como parte de su obra.

Este texto presenta así una ruta de análisis para un comportamiento artístico que difumina los límites categoriales y que exige una lectura de orden intermedial. Para abordar esa ampliación *artístico-intermedial* se acude a las teorías sobre el devenir de Marchán Fiz (2012), que dan cuenta de cómo en el arte conceptual se produce un sujeto que es objeto artístico, esto es, ya no obra, sino comportamiento artístico. También se vuelve sobre las teorías de Nicolas Bourriaud (2008, 2015) con las que se puede establecer un diálogo en cuanto, en la obra de Osorio, lo relacional como experiencia estética predomina sobre los objetos, que aparecen con la intención de continuar la producción de formas relacionales como estrategia o dispositivo para superar o expandir el objeto artístico.

La disolución de las barreras artísticas

Amílcar Osorio fue uno de los fundadores, con Gonzalo Arango, del grupo nadaísta (imagen 1, *infra*), ayudó en la escritura de los manifiestos del movimiento y junto al autodenominado profeta participó en varios *happenings*. Amílkar-U, como se hacía llamar Osorio, discrepó de algunas posturas machistas y místicas de Arango. Los desencuentros y el distanciamiento entre estos dos artistas se debieron principalmente al giro de Arango hacia un misticismo católico y al cambio de su narrativa subversiva por una de tono sentencioso y mesiánico (Cadavid, 2017). En lo que respecta al movimiento, Arango intenta clausurar el nadaísmo, desprecia el nihilismo surrealista y busca refugio en una suerte de acto de contrición en Jesucristo y en Bolívar. Amílcar por su parte prefería la degradación del espíritu, el desajuste racional de los sentidos y la oscuridad de lo poético. Esto hizo que estos dos fundadores del Nadaísmo se distanciaran y que -como lo refiere Jaime Jaramillo Escobar (1985)-, quien fuera el más culto y talentoso de los nadaístas emprendiera una travesía que hoy puede ser considerada como una práctica artística en sí misma. Su peregrinaje enriqueció el escenario del arte nacional y ese aporte aún no se valora. Jaramillo Escobar

asegura que, aunque Osorio es más reconocido por sus poesías, su verdadero talento se expresó en la prosa. Reconoce, especialmente, los cuentos que publicó en la revista *Cromos* con el seudónimo de Claudia Santamaría, asunto que causó un fuerte impacto en los lectores del momento. En 1969 apareció en la revista *Eco* “El Caudatario”, un cuento al que, en un artículo del periódico *El Colombiano*, Jaramillo Escobar califica de admirable, “de maestría consumada, modelo de perfección y belleza, tanto formal como poética” (1985, p. 4).

La imagen escandalosa que Amílcar construyó de sí mismo fue intencional e hizo parte de su práctica artística, que se definió por el contraste de su capacidad creadora. Arrollador, impulsivo, excéntrico y violento, pero también un gran conversador, inteligente y grato, tierno y altanero. Las matronas, dice Jaramillo Escobar, se aterraban

al verlo por Junín; ninguno como él para derrotar con dos expertos manotazos a cuatro burlones atacantes y tirarlos a la calle por la puerta del bar, como en las películas que tanto nos gustaban; ninguno como él para hacerse pasar por millonario excéntrico en el antiguo Hotel Regina y desaparecer después sin dejar rastro (1985, p. 4).

Una de las consecuencias de su indescifrable personalidad fue haber dejado su obra inédita y, aunque el valor de su trabajo aún es discutido, su importancia en la formación del Nadaísmo es innegable, pues sus aportes le dieron forma a ese proceso revoltoso, no solo en la literatura, sino también en las artes visuales y la vida.

Amílkar-U fue quien, de manera más determinante, difuminó las barreras entre las categorías artísticas. Así lo expresa Jaramillo Escobar:

En los terribles manifiestos nadaístas, en los primeros poemas colectivos, en las conferencias -que la policía estimaba entonces como delito público- el ingenio de Amílcar puso la parte más detonante, bella y original, porque Gonzalo en esa época no acababa de desprenderse de sus filósofos, mientras que Amílcar ya se había emancipado de los teólogos (1985, p. 4).

Las características estéticas de la obra de Amílcar están presentes en su producción literaria, pero también en sus expresiones vitales, cotidianas y visuales. Sobre estas formas expresivas en la obra de Osorio, el crítico Efrén Giraldo dice que el reciente descubrimiento del archivo de Amílkar-U que estaba oculto en el estudio de su hermano el pintor Jaime Osorio y su posterior catalogación, llevada a cabo por Juan José Cadavid,

nos permiten gozar de un insumo valiosísimo para la comprensión de, por lo menos, tres cosas: 1) la obra de un creador “total”, probablemente sin parangón en la historia de la cultura colombiana; 2) la existencia de una estética afín a las poéticas de la segunda vanguardia, cuya presencia en Colombia ha pasado inadvertida, y 3) el lugar que ocupan las conversaciones entre distintos ámbitos de la estética y las artes (Giraldo, 2017, p. 63).

Afirmaciones que dan cuenta de un comportamiento artístico que puede ser considerado híbrido, mezclado, contaminado e impuro y que hoy podría ser denominado intermedial.

Imagen 1

Amílcar Osorio y Gonzalo Arango declarando la muerte de la poesía colombiana



Fuente: La Mecánica Celeste, 2015, junio 25, “Amílcar Osorio / In Memoriam (1940-1985) (V)” [imagen adjunta], <https://bit.ly/2OhDXVf>

Dicho comportamiento también se evidenció cuando Amílcar Osorio publicó en la revista *Mito* un nuevo manifiesto poético denominado “Explosiones radioactivas de la poesía nadaísta” (1962), en el que presenta a los nadaístas como profetas marihuaneros que reivindicaban la abyección de lo artístico, sublevándose en contra de la sociedad capitalista y planteando una revolución a favor de lo espiritual y del arte. Allí expresa su idea expandida de la expresión poética y hace alusiones directas a formas perceptivas múltiples que amplían los límites de la literatura y plantean una imbricación

estética entre diferentes prácticas artísticas. En uno de los pasajes del texto, Amílcar (1962, p. 257) dice:

[...] recorremos los inconmensurables corredores de la soledad en la búsqueda de una percepción imposible:
que el ojo atravesase la densidad
que el oído anonade la distancia
que la lengua adquiriera dimensión
que la nariz sintetice los espacios
que la piel habite los volúmenes...

Con esto, el autor plantea una ruta posible para el arte en la cual las divisiones entre las diferentes formas de percepción estética se difuminan y dan lugar a comportamientos artísticos amplios. En estos contextos, el artista ya no crea para la contemplación, sino que lo hace como un instigador de creación, vinculando el acto creativo con una sociedad que recrea. En el mismo texto, Osorio da cuenta de su visión política y revolucionaria al declarar a la sociedad como esclava de sistemas enfermos, y plantea la alternativa del arte como vía de escape sensible a las atrocidades del momento histórico. Propone evitar la preocupación por las discusiones de los políticos de turno, debatir sobre las diferencias entre el azul berilo y el cobalto, no centrar su atención, como lo hacen los médicos, en la cura de la leucemia, sino, más bien, invertir el tiempo en la planeación del asesinato de un “Nadema en la mesa de un bar turbio escuchando un estridente jazz desesperado” (Osorio, 1962, p. 257). De esta manera, Amílcar otorga nuevos sentidos estéticos a los objetos cotidianos, a los gestos en la vida diaria y a las cosas independientes. Con su actitud revoltosa, propone que la creación artística es producida con un comportamiento que integra diferentes categorías y no en un territorio estético excluyente que define sus fronteras en relación con sus limitaciones expresivas y receptoras.

El manifiesto de Amílcar tiene como objetivo hacer doler, es un documento en el que se plantean denuncias políticas con una poética activista en la que se reivindica al arte en oposición a la linealidad histórica, al ocio frente a los procesos de producción urbana y la poesía a la que llamaba “misterio”, contradicción, la nada y el “campo puro de las cosas divinas” frente al conservatismo cultural. El manifiesto protesta por la consolidación de una “irrealidad real”

o “realidad irreal” en un tiempo en el que el futuro no solo es incierto, sino también vacío, sin sentido. En este contexto, el arte representaba la única posibilidad de crear consciencia frente a las mentiras del Estado en un horizonte de confrontación económica global, cuyas ideologías se extendían por todos los continentes. También denuncia las imposiciones del clérigo ligado al Estado en Colombia. En el mismo número de la revista *Mito*, Amílcar Osorio declara en tono irónico:

Los Nadaístas detentamos la herencia de Krysna, de Tutankammon, de Jesús, de Prometeo, de Confucio, de Rimbaud, de Mahoma, de Kierkegaard, y de todos los cristos que han pasado por el espacio temporal como bólidos de sabiduría y proyección. Detentamos la Nada o lo poético, la Sabiduría y la Mística; detentamos los poderes incontaminados y permanecemos en el Nuevo Caos amotinados como gusanitos padeciendo la sobriedad de la existencia humana. Conservamos el mensaje aglutinado de todos nuestros hermanos, y creamos la constante pura de la humanidad y la salvamos de su imperturbable trauma. [...]

El poeta por virtud de ser poeta convierte a la realidad en más realidad. Y a la irrealidad en una realidad más irreal. Es decir, compone todas sus perfecciones de tal modo que él mismo sea el amasamiento del mundo y su existencia, de sí mismo y de la permanencia de los seres, de él y los otros. El poeta de esta manera pura se convierte no solo en el centro del universo sino en el universo mismo, y se descontrola ante los continuos roces de la realidad donde están los otros.

Pero es que la realidad no es un concepto sino una presencia. Cada cosa es real en la medida en que alguien puede padecer la realidad. Y el poeta que es el más conocedor de esto es el más irreal y a la vez el más real. Y por esto la poesía es la contradicción, es el Misterio (Osorio, 1962, pp. 258-259).

En el texto sitúa al poeta en el centro de las realidades humanas, capaz de interpretarlas, sentirlas y transformarlas en arte. Condición que supera cualquier autoridad de orden político o religioso puesto que, como artista, está por encima de dichos poderes en tanto puede transgredir su orden desde el caos de la nada. Las relaciones con personajes místicos y sobrehumanos pone al nivel de los dioses al artista, al poeta. Lo hace de manera sacrílega, sin identificarse con doctrina alguna.

Finalmente el escrito, que no es muy extenso, se satura de neologismos, palabras técnicas y especializadas con las que se atacan los presupuestos científicos, mientras se enaltece la labor del arte en la sociedad:

La mezcla del color negro del teléfono con el chillido agudo del swich y a continuación el grito rojo de la puerta, forman el primer fotón que se fusiona con el segundo swich-picaporte-azul y este fotón con el siguiente, o la inversa en fisión.

De tal forma se produce el Nadema o Bomba Radioactiva Poética. Las consecuencias pueden ser extrañas tanto como la poesía misma. Las consecuencias de esta poesía Nuclear y Bacteriológica son el Misterio.

Yo soy el creador de la bomba y ustedes el género humano que recibe sus efectos. Quiero decirles que a un Nadema se puede agregar todos los cuerpos radioactivos que se elijan y en esta forma se producirán nuevas modalidades. Por ahora les he presentado la más primaria de las bombas que fue estallada en la primavera del año pasado (Osorio, 1962, p. 260).

Las alusiones a la bomba atómica y a la carrera armamentista propias de la Guerra fría que en aquel momento aterrorizaba y fascinaba al mundo, se hacen presentes en la propuesta poética de Osorio sirviendo como metáfora explosiva para el accionar del grupo nadaísta en el contexto colombiano. El autor produce imágenes literarias potentes y extrañas que presentan matices oníricos y surrealistas, con ellas produce no solo un extrañamiento, sino también un malestar, una incomodidad estética negativa que le sirve de plataforma para instalar el concepto de la nada como elemento poético y artístico primigenio del movimiento Nadaísta.

Se puede afirmar que la importancia de Amílcar Osorio radica en su propuesta de la desinstitucionalización de la literatura y del arte, al situar sus objetivos estéticos no solo en las letras como posibilidad narrativa, poética y visual, sino en la utilización del espacio y de los comportamientos sociales como recurso poético. Con esto el autor consigue borrar las fronteras entre literatura y artes visuales e instala la práctica artística-poética en el contexto social a partir de estrategias conceptuales con las que conecta la vida cotidiana, la literatura, las ideas como expresión artística, la imagen y la *performance*.

El manifiesto se escribe utilizando un lenguaje sacro propio del mundo religioso. Esto le permite a Amílcar describir el ser del poeta en términos de lo “misterioso”, un concepto que contiene la potencia creadora del artista que es capaz de recorrer las profundidades y oscuridades de la realidad haciéndola irreal y más real con la capacidad imaginativa y alucinante de los iluminados poetas nadaístas. Al tono místico-irónico del texto le subyace una crítica a la visión religiosa

y conservadora de la sociedad del momento y, en simultánea, pone al movimiento artístico en el mismo nivel de la doctrina católica: “El Imperio de los profetas es un espacio mágicamente iluminado por la Oscuridad de lo poético. En ese absurdo medio vertiginoso no podemos habitar sino los elegidos, los que hemos sido sellados con la clave del genio y la alucinación” (Osorio, 1962, p. 257). La condición mágica del artista nadaísta, más que denotar el carácter de un genio creador metafísico, indica una separación escandalosa y provocadora con la sociedad del momento que, según este grupo, padecía de anemia cultural. Al mismo tiempo, intenta explicar el comportamiento creativo poético y, con este, la función poética nadaísta: “Somos iluminados caminantes de la Oscura realidad en busca de la irrealidad que solamente nosotros podemos buscar, que podemos encontrar. Esta irrealidad real, y esa realidad irreal es lo poético” (Osorio, 1962, p. 257).

Caminantes que recorrieron una realidad sociopolítica a partir de la cual se situaron en la vereda crítica, e intentaron alentar una conciencia divergente que se opusiera a las instituciones tradicionales y al estancamiento cultural. De allí surge “la nada” como concepto fundador del Nadaísmo, una nada que es descrita por Amílcar en el manifiesto en términos análogos a la poesía: “Solamente nosotros los nadaístas tenemos potencia para romper la campana vitral de la realidad, y elevarnos al subfondo y al fondo maravilloso de la Nada o Poesía [...]” (Osorio, 1962, p. 257). La declaración de analogía entre la nada y la poesía permite la expansión de las posibilidades perceptivas y expresivas poéticas hacia una propuesta estética sensorial amplia que integra lo óptico, lo táctil, lo olfativo, lo gustativo, lo kinestésico y relacional a la misteriosa práctica artística.

Más adelante, Amílcar Osorio recurre a poetas y pensadores que él considera importantes para ilustrar distintas posibilidades de lo poético. En ese recorrido aparecen Hölderlin con su propuesta de que “la poesía es el hecho más inútil e ineficaz”; Lenin, con su idea de que “La literatura debe convertirse en parte integral de la labor organizada, planificada y unificada del Partido”; Peret, diciendo que “La poesía es la ceniza de mi cigarrillo”, y Lautréamont que “El arte es el encuentro de un paraguas y una máquina de coser”; Jruschov con su idea de que “El más elevado propósito de la literatura y de las

artes es el de excitar al pueblo en una lucha por nuevos éxitos en la formación del comunismo”; y, finalmente, J. Mario Arbeláez quien resume la propuesta del grupo diciendo que “para los nadaístas la literatura no es un oficio, sino un ocio” (Osorio, 1962, p. 259).

Estos acercamientos reflexivos sustentan, desde su incompatibilidad, la propuesta de Amílcar de entender la poesía como una manifestación contradictoria y, por lo tanto, incontrovertible. En un intento por reforzar el carácter diverso y disímil de lo poético, Osorio plantea que “la poesía no es opinable porque no está en la coordenada de la Humanidad, sino en las coordenadas de los suprafondos hasta donde no pueden llegar sino los poetas, los Iluminados, los Elegidos” (Osorio, 1962, p. 259). Con esto, el artista vuelve sobre la condición misteriosa del arte y de la poesía, y, más adelante, intenta explicar con detalles cuando relaciona la idea de contradicción con la de realidad. En este punto afirma que

la realidad no es un concepto sino una presencia. Cada cosa es real en la medida que alguien puede padecer la realidad. Y el poeta que es el más conocedor de esto es el más irreal y a la vez el más real. Y por esto la poesía es la contradicción, es el Misterio (Osorio, 1962, p. 259).

A partir de esto, el autor instala la imposibilidad canónica de una verdad en el arte.

En la última parte del manifiesto el lenguaje cambia y las formas de lo sacro les dan paso a las científicas. Con esto, el autor mantiene el tono irónico y contradictorio para, desde tal uso metafórico en el discurso, realizar una taxonomía de lo que Amílcar denomina un “Nadema” o la forma poética del Nadaísmo. Para hacerlo, divide lo poético en dos elementos: “término” y “nada”. Con estos plantea una estructura binaria en la que el término es lo concreto, lo material, lo mecánico y lo formal gramatical, “una mezcla de máquina de escribir (recordando que la máquina tiene teclas y tipos, tabuladores y marca de fábrica), hoja de papel, letras dispuestas una después de la otra formando palabras” (Osorio, 1962, p. 260). Aquí se mezclan lo físico y lo real, mientras que la nada es el fondo -aquello que se transmite, que se emite-, es lo intangible que posibilita lo irreal de la poesía. Término y nada se confabulan y producen lo que Amílcar llama *Fisio* o la proyección de un espacio-tiempo que al fusionarse crea los elementos poéticos, una reacción en cadena y una explosión

radioactiva, tal como él la nombra, con la que es posible crear una percepción imposible. La primera explosión realizada por Amílcar supera el ámbito de lo literario y vincula la expresión poética con proyecciones sensoriales múltiples o si se quiere expandidas. Su vida misma reuniría todas estas maneras de experimentar el mundo de forma expandida; por eso constituye un valioso documento con el que es posible entender los comportamientos artísticos conceptuales y sociales de los nadaístas.

El poeta y narrador Elkin Restrepo cuenta cómo la vida de Amílcar-U constituye en sí misma una aventura creativa, artística. Recuerda que en los años setenta Osorio desarrolló una práctica artística diversa que incluía diferentes formatos creativos. Restrepo narra para dar cuenta de tal producción que

Amílcar conoció a David Howie, cuyos poemas tradujo al español, y con quien viajó a San Francisco en la época dorada del hippismo y los beatniks, con los cuales fraternizó hasta el punto de sentirse como pez en el agua. En San Francisco y Nueva York vivió por más de diez años, hasta que una amenaza de expulsión por parte del gobierno estadounidense, al que le disgustaba su participación activa en los movimientos de contracultura, lo hizo regresar precipitadamente al país. Pero fue allí, en medio de esos días azarosos, donde escribió algunos de los cuentos más hermosos, experimentales y poco leídos de nuestras letras nacionales. Fue también, dado el quehacer nervioso de la época, fotógrafo y creador de objetos de arte vanguardista que, alguna vez, a su regreso, mostró en una exposición en la galería de Suramericana. Para entonces, había dejado de llamarse Amílkar U, retomando el de Amílcar Osorio, su nombre verdadero (Restrepo, 2017, p. 65).

Los objetos sufrieron, como parece ser todo en la vida de Amílcar, un final trágico; se perdieron después de una inundación que afectó las bodegas de dicha galería, donde se guardaban las obras del poeta. Las piezas se ahogaron, se perdieron y fueron olvidadas con cierta ironía premonitoria.

Harold Alvarado Tenorio también se refiere a Osorio en términos visuales cuando dice que el poeta colorista mostró desde muy joven un interés particular por lo visual y lo objetual. Amílcar proponía con frecuencia parodias de las novelas del momento. En estas, el artista describía, con una prosa minuciosa, los objetos y espacios que allí aparecían. También era un entusiasta de la lectura en voz

alta: para él “las artes literarias de su presente necesitaban de la voz para compartir las nuevas religiones y resignaciones de los rebeldes vencidos por la cotidianidad” (Alvarado, 2010, p. 98). Mediante estas propuestas, Osorio puso en escena una creación poética y narrativa que permitió evidenciar la dimensión visual y performativa de la literatura.

Los gestos objetuales y visuales de los que da cuenta Elkin Restrepo, Harold Alvarado y que se evidencian en el archivo recuperado por Juan José Cadavid -que contiene fotografías, dibujos, pinturas, manuscritos de poesía concreta, guiones para cine y teatro, cuentos y novelas- muestran la configuración, en la obra de Osorio, de un concepto expandido del arte “para el que ‘hablar es esculpir’ y pensar, actuar. Este concepto ampliado del arte debe encontrar su consumación en la liberación del potencial creativo del ser humano” (Bourriaud, 2008, p. 63). Esculpir, en este artista, se puede entender como producir la obra o impulsar algún tipo de práctica artística.

Efrén Giraldo afirma que, en Colombia, la figura autoral se construye en oposición a los valores éticos y los sistemas de creencias tradicionales que, en épocas anteriores, generaban en los artistas unas condiciones de comodidad creadas por la burguesía. Por lo tanto, no solo es posible identificar a los autores por sus obras, “sino también por su manera de interactuar con la esfera pública y hacer vivir socialmente la posición del artista en un contexto ideológico” (Giraldo, 2010, p. 2). Giraldo explica que tal reconocimiento permite que el artista trascienda el papel de productor de objetos, símbolos y sentidos, para convertirse en “una especie de intelectual, promotor o movilizador que toma el arte como punto de partida para un debate social [...]” (2010, p. 2). Amílcar Osorio, en los años sesenta y setenta, encarna esta forma de representación autoral en la que su figura y discurso son tan importantes como su producción poética y visual.

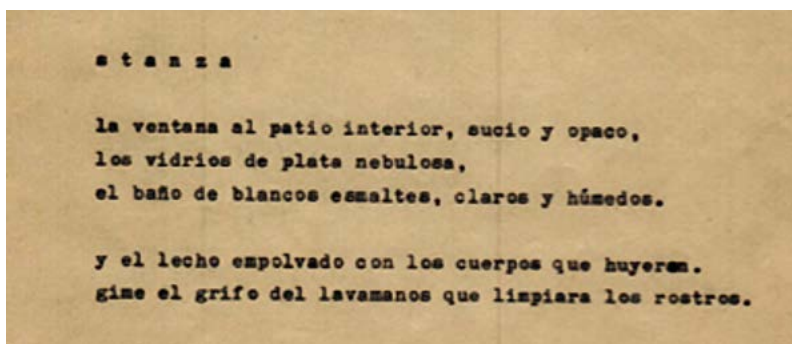
Cuerpo, stanza y objetos frágiles

Las referencias al mundo de la visualidad y de las percepciones múltiples en la experiencia literaria definen la obra de Amílcar Osorio. Estos contactos son más que un guiño, pues componen una potencia visual que crea una tensión que se puede comparar con las estrategias del arte conceptual, toda vez que genera una experiencia

que supera al texto en cuanto signo escrito y permite que este sea percibido como imagen, como sensación táctil, como sonido, como no-objeto. El interés de Osorio en la imagen hizo que su producción literaria pasara de la representación económica, pero detallada de lo visual, a la composición gráfica del texto mismo, es decir, a la producción de sentidos visuales relacionados de manera directa con los textuales. Para esto abordó plásticamente el espacio que ocupan las palabras de las que se compone el texto y la imagen.

Imagen 2

Manuscrito original de Vana Stanza



Fuente: Archivo de Amílcar Osorio. Documentos facilitados por Jaime Osorio.

El título de su libro de poemas *Vana Stanza* da cuenta de la sensibilidad del artista por los entornos más cercanos y comunes, por lo doméstico (imagen 2). Lugares en los que es posible evidenciar el rastro, el vestigio de la vida, las huellas de las rutinas cotidianas en los que él, como autor, puede incluirse. Espacios moribundos descritos de forma gráfica, con precisión: lugares desgastados a partir de alguna tela de araña, flores carnívoras muertas o carroña de insecto. En estos se evidencia el paso del tiempo, con manos de ausentes sobre el polvo.¹ A su vez:

El autor revela una enorme capacidad de observación y un perfecto cuidado al nombrar. Los detalles cuentan en su obra [...] Hay una descripción cuidadosa en sus relatos, una manera natural de decir en sus poemas, en los cuales los objetos y los espacios parecen como imantados (Mesa, 2016, p. 142).

1 "Tela de araña", "carroña de insecto" y "manos ausentes sobre el polvo" son figuras literarias usadas por Amílcar Osorio en su propuesta poética *Vana Stanza*.

Tal nivel de detalle da cuenta de un interés visual, de una potencia que parece resistirse a los límites literarios y que se expresa, además, en su vida cotidiana. Vida que se convierte en el magneto que posibilita la unión, no solo de los objetos y los espacios, sino también de los cuerpos y, con ellos, de diferentes prácticas artísticas.

El espacio al que hace referencia el poema no es estático ni está detenido en el tiempo. Sus descripciones son cambiantes y dan cuenta de un proceso decadente, de una nostalgia por aquello que ya no es, y de un cierto desprecio o menosprecio por aquello que ahora es. Como si el lugar descrito siguiera definiéndose a partir del recuerdo. En Amílcar la idea de la espacialidad del lenguaje, es decir, de la construcción descriptiva de un lugar, da paso de manera poética a la espacio-temporalidad del lenguaje, lo que crea, como lo explica Camnitzer (2009), una intervención mutua y simultánea entre espacio y texto a la que se le suma el transcurrir del tiempo o la tensión temporal. Esto es evidente en las evocaciones de un pasado indeterminado y en las afirmaciones atemporales. En algunos poemas, la negación del tiempo, así como las denominaciones de objetos, lugares y funciones, producen una pregunta por lo que no está, por lo que pareciera ser excluido de manera intencional. Un cuestionamiento sobre el tiempo en tanto que, de manera simultánea, se crean imágenes mentales vívidas de lo poéticamente nombrado.

En el poema “Bodegón” se pueden encontrar este tipo de estrategias. En la primera parte se nombran algunos objetos, para luego generar juegos temporales que, aunque no se instalan en el pasado, sí producen una sensación de nostalgia. Osorio pinta “con palabras un gran bodegón o un interior, que de manera simbólica da cuenta del paso del tiempo, del vacío y la soledad” (Mesa, 2016, p. 143).

Bodegón

el cepillo para las uñas del cuerpo
un racimo de uvas sobre la mesa de la carpintería
el serrucho para partir la carne salada
de los seis y ocho años
después de jugar al tenis
una cucharada de aserrín sobre la sopa de hongos
el martillo para quebrantar los ojos
que han caído en el tarro del barniz

las nueces y un tenedor para llevar
los bocados a la lengua

Bodegón II

la mano y las naranjas redondas para la palma
aunque recoge la servilleta
como si esparciera sal para limpiar la otra
y levantar el conjuro

la piel morena de la mano
la piel naranja de la fruta
la sal y la servilleta sobre una mesa
en el comedor iluminado
por los muros de cal blanca
y el timbre del sol
en los carillones del reloj
(Osorio, 2005, pp. 5-6).

La escritura de Amílcar recurre a descripciones exuberantes y, al mismo tiempo, desestructuradas. Utiliza recursos estéticos mediante los cuales crea situaciones en las que es difícil distinguir entre la referencia real y la evocación de planos metafóricos. Sus poemas están cargados de imágenes logradas a partir de un virtuosismo poético que le permite generar tensiones entre lo sintético -que logra en la enunciación de elementos cotidianos- y lo detallado, que se expresa en la forma en la que se sitúan los desgastados objetos, espacios y sensaciones en un tiempo congelado. Sus espacios comunes o *vanas stanzas* dan cuenta de la búsqueda de una percepción imposible, con el fin de experimentar la creación poética a partir de diferentes sentidos y, finalmente, habitarla.

Un bodegón literario como el escrito por Amílcar implica una relación directa con un género pictórico denominado también naturaleza muerta. En términos pictóricos, el bodegón es considerado un género desde el siglo XVII. Esta propuesta compositiva y temática consiste en la representación de objetos inanimados como frutas, enseres y flores, entre otros elementos, con los que se puede comunicar un contexto social, económico y político a partir de la utilización de signos e indicios visuales. Debido a la gran flexibilidad en la escogencia de los objetos de la composición y a la facilidad logística que implicaba

la representación de elementos estáticos, el bodegón se convirtió en un medio de experimentación cromática y técnica ideal.

La poesía de Amílcar no solo usa el nombre del género pictórico de forma alusiva, sino que, con la utilización del lenguaje escrito, crea imágenes visuales vívidas. Esto último no solo se da a partir de la descripción detallada de los elementos compositivos del bodegón, sino también en su disposición. Gracias a esto, en el encuentro de los objetos se genera una extrañeza que, aunque no es compatible con la experiencia cotidiana, se recrea de una manera casi natural. En la revista literaria *Arquitrave*, Víctor Bustamante escribe una reseña sobre la obra de Amílcar Osorio, en la que hace referencia al carácter visual de su propuesta poética:

Sus poemas son imágenes; a veces, se tiene la certidumbre de mirar un bodegón o un fresco con un *chiaroscuro* perenne. Esas imágenes, que son sus poemas, se suceden al filo de la madrugada o a la caída de la tarde, cuando la luz, como una intrusa, define los contornos de los objetos, enseña otras líneas, apacienta los colores y los volúmenes entregan otra intensidad mientras afuera un verano tardío expresa la vida que huye.

A veces recuerdo a Velásquez antes de hundirse en la tela para expresar con sus pinceladas su “realidad” como si quisiera, en esa mirada, fijar la eternidad de lo que observa para luego plasmar lo que quiere que veamos. Así hace el poeta, las luces, sus luces impregnan sus paisajes bañados por su interiorización. Entonces uno comprende porqué esos objetos que gravitan en la casa vacía le hablan (Bustamante, 2005, p. 4).

En su producción literaria, Amílcar Osorio propone un desvanecimiento de la separación entre la palabra y la imagen. Su “Bodegón”, aunque no logra desprenderse del formato libro, permite percibir otras dimensiones posibles para su aparición, como si el poema en cuanto bodegón solicitara retornar a su formato original.

En 1972, Bernardo Salcedo, por medio de un bodegón, plantea nuevamente esa intención de independencia de la palabra como imagen y, al mismo tiempo, de tensión con el formato. Su propuesta interroga las concepciones convencionales sobre la representación pictórica, así como Amílcar puso en duda las literarias. Aunque no puede evidenciarse una relación entre los dos artistas, sus obras sí reflexionan sobre las distintas dimensiones sensibles de la palabra en cuanto elemento plástico.

La aproximación a lo visual de Osorio se da en la propuesta poética de los “Bodegones”, pero también en muchas de sus poesías

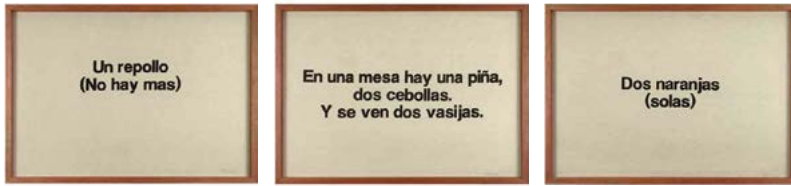
se evidencia la utilización de un recurso efrástico, toda vez que la construcción literaria se funda en un género de la plástica. Sin embargo, los poemas no son la representación de una obra pictórica concreta, pues esta no existe en realidad. En esa medida, son la representación de una composición visual imaginaria que se hace real solo en la mente de quien lee el poema. Lo que resulta de la propuesta del poeta es la integración de una función estética visual en relación con la lectura, pues esta hace parte de la configuración del mundo ficticio (Iser, 1987, p. 180). La función de écfasis en la obra poética de Amílcar Osorio implica una aproximación hermenéutica de parte del lector en la que se presupone una imagen inexistente. Esto se da porque, en este caso, la palabra existe antes que la imagen y, esta última, es artística gracias a la expresión poética.

De la obra de Salcedo, por su parte, se puede decir que es “[...] en su mayoría, sardónica. Hace carteles publicitarios que anuncian ‘Un repollo (ya no queda ninguno)’ o ‘Dos naranjas (solas)’” (Camnitzer, 2009, p. 262). En ella se evidencia una fuerte influencia del espíritu dadaísta y, como afirma la curadora María Iovino, la producción de Salcedo puede leerse con mayor claridad en el contexto del “nadaísmo” (2001, p. 15), movimiento con el que coincidió en la intención de romper con los modos de relacionamiento estético con una realidad social que ambos, tanto Salcedo como el movimiento artístico, consideraban fallida.

La estrategia de utilización de textos en la obra *Bodegones*, donde la palabra tiene un carácter de representación propio de la pintura (imagen 3), se conecta con la propuesta de Osorio en sus “Bodegones”, en los que la palabra también es imagen, pero ya no en la alusión a una categoría, sino más bien en la evocación poética de los elementos compositivos visuales.

Imagen 3

Bernardo Salcedo (1972), *Bodegones*



Fuente: Fotografía de Conrado Uribe. Cortesía del Museo de Antioquia, Medellín. Serigrafía sobre tela, 70 × 100 cm c/u.

Según Camnitzer (2009), generar tal tensión entre la escritura y la imagen es una estrategia que será adoptada por varios artistas visuales con el fin de constituir una de las formas de creación más utilizadas por el conceptualismo a partir de los años setenta. Esto se da en función de evitar que el objeto sea entendido como producción artística de marco o pedestal, pero también como forma expresiva de conceptos que permiten dotar al objeto de múltiples sentidos que pueden convertirlo, incluso, en una herramienta de acción política. Esto se da gracias a las posibilidades de la palabra en términos de significado textual, así como por su rendimiento visual y simbólico. La palabra como indicio, como juego metafórico, como alegoría y como posibilidad de ironizar la realidad social, económica, política y cultural, se vale de múltiples formas que, en distintos contextos, puede asumir el lenguaje escrito como punto de partida para generar una tensión con la imagen que ya no se realiza o representa de manera objetual, sino que se figura en la mente de forma desmaterializada.

Esta disolución material que es, al mismo tiempo, una aparición visual en la mente de quien percibe la obra poética de Amílcar, es recurrente y se evidencia en términos temáticos y compositivos. El abandono, la soledad y el vacío aparecen no solo en las estancias, sino también en los cuerpos, en esos que no están, que ya no habitan la *Vana Stanza*. Cuerpos que dejan rastros de su sensualidad y de sus rutinas domésticas, huellas en el polvo, fragmentos de la intervención de su vida cotidiana en el espacio. Esta idea de cuerpo crea una tensión entre las formas del erotismo y las rutinas que dan cuenta del desconocimiento del propio cuerpo: uno que se configura como espacio, como *stanza* donde habita la existencia.

Las descripciones de los espacios, de los objetos y de los cuerpos establecen visualizaciones rigurosas, casi cinematográficas. Son la traducción verbal de las realidades de su época que, dibujadas de forma precisa, se transforman en expresión sensual del mundo. Una manifestación que es no solo poética, sino también plástica. Refiriéndose a estas características visuales de la obra de Osorio, el poeta Omar Castillo anota:

El rigor y la disciplina con que este poeta establece su escritura contrastan con la sensualidad que le permite asir la piel o los objetos vitales en cada uno de los espacios que nombra. Empero, son un contraste que a la manera de un pintor iluminan la mancha de su dibujo, crean la penumbra, hasta conseguir la visión total sin obstruir cada fragmento. Lo nombrado y lo ausente de nombre no se interfieren en la elaboración del poema, tampoco en sus posibles lecturas (Castillo, 2005, p. 21).

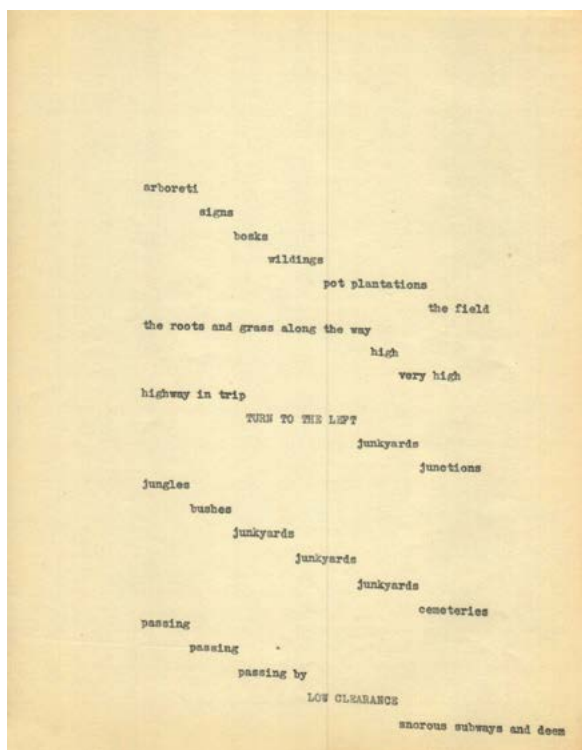
La poesía de Amílcar Osorio puede ser entendida como fronteriza. Su propuesta plantea una transición entre lo literario y lo visual, se instala en el límite, y evidencia una negociación entre diferentes formas expresivas y conceptuales (imagen 4, *infra*). En esta, la palabra ya no deviene en imagen, sino que es imagen. Visualización estática y en movimiento que ya no puede ser contenida por su formato y que, como un “nadema”, expande la expresión poética en el espacio-tiempo, con el fin de ampliar las formas perceptivas de la literatura. El propósito de la poesía de Amílcar es tender puentes que conecten las diversas formas expresivas y que afecten los modos de recepción artística, en procura de un horizonte ampliado en el que el artista no se vea reducido a una categoría que es definida por el tipo de prácticas que realiza. La propuesta estética de Osorio, evidenciada en sus formas poéticas, da cuenta de una posibilidad de recepción diferente que involucra estímulos de orden visual para, desde ellos, permitir nuevas lecturas, interpretaciones, percepciones y formas de acercarse a la obra, de dialogar con ella. De esta manera, se exigen nuevas formas de aproximación y relacionamiento con la propuesta artística.

Al producir tales “nademas” -como él mismo nombró a las expresiones ampliadas del arte en las que se conectaban diferentes categorías artísticas-, Osorio no encontró un receptor pertinente, toda vez que el público, las instituciones y el contexto de su época no se sintieron atraídos por su obra. Esto se puede explicar por el hecho

de que esta obra, más allá de reconocer y reflejar las condiciones culturales de su tiempo, procuró subvertirlas, desligándose, incluso, del Nadaísmo como movimiento validador.

Imagen 4

Manuscrito original de Vana Stanza (en inglés)



Fuente: Archivo de Amílcar Osorio. Documento facilitado por Jaime Osorio.

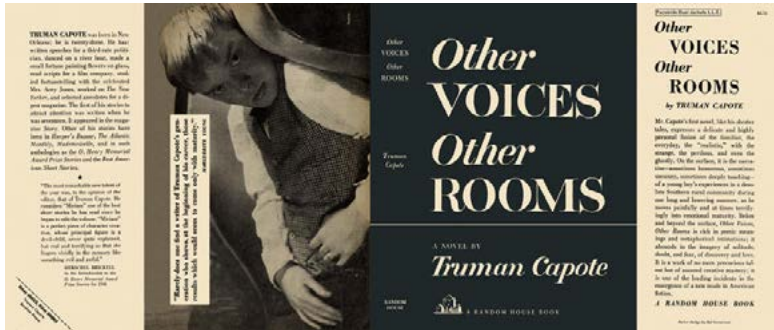
Los rasgos distintivos de dichas expresiones ampliadas del arte -“nademas” en Osorio- pueden revisarse desde la perspectiva de la *performance* de la vida, tal como lo propuso Marcel Duchamp, quien, por ejemplo, creó un *alter ego* llamado Rose Sélavy, y, con este nombre de sonoridad femenina, firmó algunas de sus obras; en esa medida, instaló a Rose como una creación en sí misma y, por lo tanto, le asignó valor de obra de arte. De forma similar, Amílcar Osorio

firmó, como ya se mencionó, algunos de sus poemas y cuentos con el seudónimo de Claudia Santamaría. Este acto puede ser comprendido como un simple guiño al artista de *El gran vidrio*, pero, cuando se le suman las actitudes de desprecio por la producción, la crítica permanente a las formas de circulación y comercialización del arte, su trabajo visual y objetual, y las formas particulares de construcción de su propia imagen en oposición a los formatos convencionales, este gesto gana relevancia y hace visibles las influencias que afectaron y acompañaron la vida y la obra de Amílcar.

Otra influencia importante en la vida y obra de Amílcar en cuanto práctica ampliada del arte se evidencia en su empeño por no claudicar ante el misticismo y la comodidad de la rutina, un eco de su fascinación por la mirada sórdida, decadente y aislada de Truman Capote (imagen 5). De manera especial, Osorio se conectó con las novelas *Otras voces, otros espacios* -obra destacada por su erotismo poético y fotográfico- y *Música para camaleones*. Esta última es una obra literaria documental en la que, con narraciones sencillas, Capote invita al lector a instalarse en el cotidiano horror de la vida y a convertirse en un observador, en alguien que experimenta sin juzgar, que se mantiene al margen de las historias y las ve pasar frente a sus ojos mientras se van alterando sus emociones. Como se sabe, el texto está dividido en tres partes: la primera, intitulada “Música para camaleones”, está compuesta por relatos cortos que dan cuenta de historias de viajes; luego aparece la novela corta “Ataúdes tallados a mano”, y finalmente, la obra cierra con “Retratos coloquiales”, una recopilación de conversaciones con diversos personajes. En esta última parte, mediante la creación de un autorretrato titulado “Vueltas nocturnas. Experiencias sexuales de dos gemelos siameses”, el autor se declara alcohólico, drogadicto, homosexual y genio, rasgos con los que, vivencial o poéticamente, Amílcar coincidía. Estos disensos y encuentros llevaron al poeta colombiano a emigrar a Estados Unidos. Allí, su obra se enriquecería y su propuesta de una literatura visual o de una visualidad poética se haría más contundente.

Imagen 5

Truman Capote. *Sobrecubierta del libro Other Voices, Other Rooms* (1948)



Fuente: James Benjamin Bolling, 2016, *Serial historiography: Literature, narrative history, and the anxiety of truth* [imagen adjunta], Tesis doctoral, Universidad de Carolina del Norte, Chapel Hill, ProQuest Dissertations Publishing, s. p.

La concepción de la literatura como un arte visual

La práctica desarrollada por Amílcar -con los nadaístas y después de ellos- planteó una resistencia a las clasificaciones y a los procesos de validación de la producción artística. Propuso un lugar fronterizo en el que se establece un diálogo, una negociación entre categorías excluidas y admitidas por la institución arte. Un intersticio en el que se construye una propuesta estética a partir de la organización de lo múltiple y en el que “las relaciones predominan sobre los objetos, la arborescencia sobre los puntos, el paisaje sobre la presencia, el recorrido sobre las estaciones que lo componen” (Bourriaud, 2015, p. 77). Una narrativa artística en la cual lo múltiple auspicia una experiencia estética que se expande en el tiempo, es decir, que supera lo instantáneo de la producción y permite que se continúen generando formas antes, durante y después de la realización de la obra de arte. Esto es posible gracias a las posibilidades hermenéuticas que permiten los diferentes cruces entre los dispositivos, las estrategias y la producción visual, la literaria, la de intervención social y la de autorrepresentación artística. En un breve texto, de índole autobiográfica, Amílcar se define en términos artísticos dando cuenta de sus inclinaciones, intenciones e influencias. Por su valor documental se transcribe a continuación de manera literal, tal como lo escribió su autor:

40 años. Soltero. Publicista por oficio, escritor por afición, autodidacta en general, traductor, profesor, decorador, plástico, fotógrafo, nadaísta, crítico, ensayista, expositor, poeta, sin estudios formales (algunos seminarios religiosos, cinematográficos, escultóricos, científico-sociales, antropológicos, lingüísticos, semánticos, históricos, filosóficos), diseñador, columnista, reseñador, por placer y por inercia.

Mi desarrollo plástico empezó a muy temprana edad por mi necesidad de luz, debida quizá, a mi estado innato de miopía: una visión de la Virgen en la columna de humo de la chimenea de la cocina de nuestro hogar, indudablemente que esta fue una prismaticización de un rayo solar (9 meses). La segunda fue la de dos “estampas” que representaban la una el Asesinato de Desdémona y la otra la Danza de Salomé con la cabeza de Juan El Bautista en un plato, y que siempre estuvieron colgadas en los muros de nuestras casas durante toda la infancia; con esta visión aprendí a ser romántico al modo de Moreau, el placer hedonístico del dolor. De ahí pasé a comprender lo trágico, contemplando los cuadros religiosos a la manera realista de principios del siglo pasado, especialmente los San Sebastianes y los Señores Caídos, que en alguna forma se asociaban con las Desdémonas y las Salomés 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.

La tercera etapa de mi educación plástica se inició a los 17 años, contemplando la ejecución de témperas y dibujos por el maestro Grau, de dibujos y abstracciones por el maestro Rojas, de color y materia por el maestro Herrán, de color y manejo del pincel por el maestro Tejada, de escultura por el maestro Bursztyn.

En mi viaje de 5 años por los Estados Unidos asistí como observador a varias academias y estudios particulares que culminaron con una exposición de relieves geométricos en acrílico y aluminio, que fueron exhibidos en la galería Van der Voort de San Francisco, con sucursales en Londres e Ibiza. Luego vinieron “actos”, “happenings” “instalaciones” y “conceptos”.

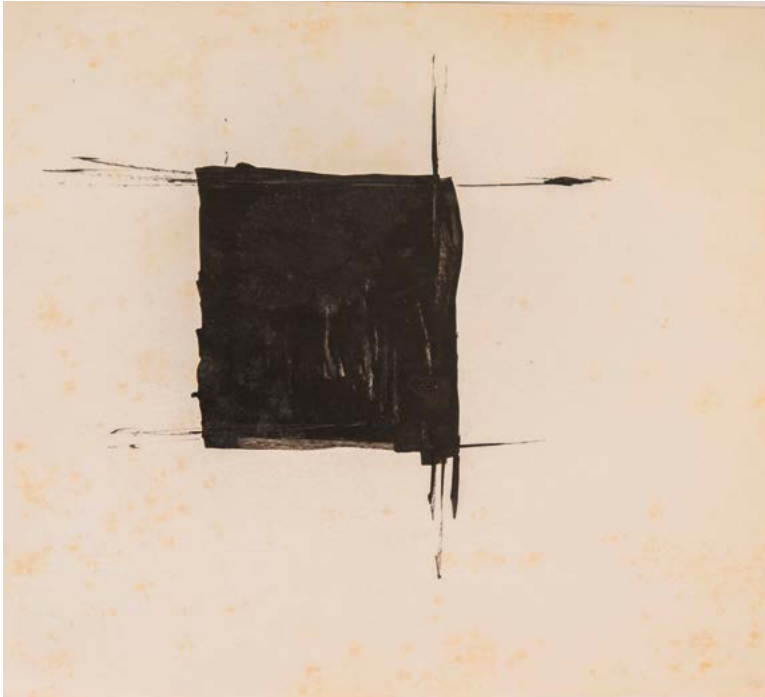
Mis primeros intentos plásticos fueron “tachistas” (1957), luego “expresionismo abstracto” aparentemente porque eran fáciles, pero estudiando con Suzuki Roshi en California, con Sam Tahakalian y con David Diao, comprendí finalmente que no era tan fácil, y a partir de ahí he perseverado en este estilo hasta hoy, practicando siempre el dibujo anatómico, más como ejercicio para el pincel que por la anatomía misma. Todas las obras que he realizado están en colecciones privadas, ninguna en sitios públicos excepto algunas que han ganado concursos, presentadas a ellos por amigos, y el acto público sin asistentes:

Pensador en el Palacio de la Legión de Honor, San Francisco California.

Mi credo estético se sintetiza en el conocido postulado de Wittgenstein: Lo que está dicho en lenguaje no puede ser dicho en un lenguaje (Amílcar Osorio, Archivo familiar, s. f.).

Imagen 6

Amílcar Osorio, tinta sobre papel. Sin título



Fuente: Jaime Osorio (Archivo familiar).

Las palabras del artista dan cuenta de una práctica imbricada, de unos intereses expresivos concretos que detonaron en objetos poéticos, plásticos y de *performance*. Una producción que, más que configurar un lenguaje, recrea un comportamiento artístico, es decir, una condición estética que se hace experiencia a partir de múltiples medios. En la actualidad, a la luz de los modos de circulación de las tecnologías de la comunicación, dicha condición puede ser leída como una propuesta narrativa intermedial. Tal comportamiento detona prácticas y producciones desde las que se construye un relato que se despliega sobre diversas superficies y múltiples medios expresivos


que configuran, en conjunto, una narrativa en la que, además, el público asume un rol activo, pues no solo modifica los sentidos de la obra, sino que los crea. Esto se da a través de estrategias estéticas que se materializan en cuentos, poemas, poesía concreta, imágenes abstractas, caligramas, tipografías, palabras, gestos, actuaciones, objetos e intervenciones que, a su vez, representan cuerpos, espacios y objetos frágiles, cotidianos y banales.

Además de las ya mencionadas relaciones mediáticas, en el texto en cuestión también deben considerarse las relaciones estilísticas propuestas por el artista. De la misma manera, deben tenerse en cuenta los contextos en los que, de manera cronológica y fragmentaria, da cuenta de cada uno de los referentes. El primero de ellos tiene que ver con lo regional y tradicional: se sitúa en su ambiente familiar, en su entorno cercano y evoca imágenes típicas de las casas campesinas antioqueñas. En un segundo momento hace alusión al oficio de la arquitectura y, con ella, a la síntesis visual geométrica y abstracta, una posibilidad visual a partir de la cual se puede entender un mundo desligado de la representación y de la carga ideológica religiosa que el artista le atribuye. En un tercer momento, se permite un recorrido por artistas modernos colombianos, pintores y escultores y, con ellos, vuelve a poner en tensión lo representativo y lo abstracto, mientras que pasa de un entorno local y pueblerino a un escenario nacional. Finalmente, se describe en un contexto internacional con el que integra a sus intereses expresivos prácticas que vinculan al propio cuerpo y la intervención de contextos sociales de forma vivencial.

Cada una de estos referentes se hace presente en su obra, ya no de manera lineal, sino más bien simultánea, de tal forma que lo pueblerino y representativo, lo urbano y abstracto, y lo global y performativo atraviesan sus expresiones literarias y visuales haciendo que estas sean redundantemente impuras. Las relaciones entre los diferentes modos de creación artística descritas por Amílcar y presentes en su obra implican una complejidad que pone en cuestión, tanto en la producción cuanto en la recepción, la práctica dominante y, con ella, la institución arte que clasifica como burguesa. Osorio apunta hacia una actividad artística que supere los límites capitalistas y que se instale como relato en medio de los fenómenos sociales de su tiempo, de tal modo que los altere, escandalice y movilice.

Lo anterior se ve reflejado en el modo en que

la hostilidad al objeto artístico tradicional, la extensión del campo del arte, la desestetización de lo estético, la nueva sensibilidad en sus diferentes modalidades, se insertan en la dialéctica entre los objetos y los sentidos subjetivos, en la producción no solo de un objeto para el sujeto, sino también de un sujeto para el objeto (Marchán Fiz, 2012, p. 238).

Los intereses y las prácticas artísticas de Amílcar se centraron en las distintas maneras de producir expresiones sensibles y poéticas, con el fin de establecer múltiples diálogos y negociaciones simbólicas. Sus búsquedas visuales superan las luchas estéticas de su tiempo entre el realismo y el arte abstracto, pues deambulan por ambos mundos. Tachismo, dibujo, fotografía, figuración y arte del yo, dan cuenta del distanciamiento que establece con tales tensiones y enfrentamientos, en los que los abstraccionistas tildaban de panfletistas abusadores del arte a los artistas figurativos y estos contestaban acusando al arte abstracto de ser decorativo, vacío y superficial. Esta no participación en una disputa entre artistas de generaciones anteriores a los sesenta, su producción performática, autorreferencial, poética y literaria, situó al artista en un lugar diferente: el del arte conceptual. En esta medida, su producción no puede ser leída en términos de piezas, sino como un todo que se fragmenta y se expresa a través de diferentes formas expresivas: una práctica intermedial propia del comportamiento artístico contemporáneo 

Referencias

- Alvarado Tenorio, H. (2010). Amílcar-U (1940-1985). *Revista Universidad de Antioquia*, (299), 97-99. <https://bit.ly/3iXxmgK>
- Bolling, J. B. (2016). *Serial historiography: Literature, narrative history, and the anxiety of truth* (Publicación N.º 10119917) [Tesis doctoral, Universidad de Carolina del Norte, Chapel Hill], ProQuest Dissertations Publishing.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo.
- Bourriaud, N. (2015). *La exforma*. Adriana Hidalgo.
- Bustamante, V. (2005). Amílcar Osorio: los aguafuertes de la memoria. *Arquitrave*, (20), 2-4 <https://bit.ly/32cg5dB>

- Cadavid Ochoa, J. J. (2017). Los estados fronterizos de un arte impuro. *Revista Universidad de Antioquia*, (327), 66-69. <https://bit.ly/2Okp9F4>
- Cadavid Ochoa, J. J. (2018). "Una percepción imposible". *Nadaísmo, campo artístico, comportamientos conceptuales y sociales*. (Tesis doctoral, Universidad EAFIT). Repositorio Institucional Universidad EAFIT. <https://bit.ly/3iVm7pb>
- Camnitzer, L. (2009). *Didáctica de la liberación: Arte conceptualista latinoamericano*. Cendeac.
- Castillo, O. (2005). Amílcar Osorio en el diván selecto. En *Asedios - Nueve poetas colombianos & Crónicas* (pp. 17-26). Los Lares Casa Editora.
- Giraldo, E. (2010). 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 Alma Máter*, (169), 1-4. <https://bit.ly/2AX5gRw>
- Giraldo, E. (2017). Amílcar Osorio, el arte total y los comportamientos de vanguardia. *Revista Universidad de Antioquia*, (327), 59-63. <https://bit.ly/3eq5rma>
- Iovino, M. (2001). *Bernardo Salcedo: el universo en caja*. Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Taurus.
- Jaramillo Escobar, J. (1985). Pasado por agua / Amílcar Osorio (1949-1985). *Dominical, El Colombiano*, p. 4.
- Marchán Fiz, S. (2012). *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal.
- Mesa, B. (2016). Amílcar Osorio, en la hora cualquiera. En A. Toro (Ed.), *Sentido implicado. Textos sobre poética y significación literaria* (pp. 141-154). Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Osorio, A. (1962). Manifiesto poético 1962: Explosiones radioactivas de la poesía nadaísta. *Mito: Revista Bimestral de Cultura*, 8(41-42), 257-260. <https://bit.ly/38ROWHS>
- Osorio, A. (2015). Bodegón; Bodegón II. *Arquitrave*, (20), 5-6. <https://bit.ly/32cg5dB>
- Restrepo, E. (2017). Amílcar. *Revista Universidad de Antioquia*, (327), 64-65. <https://bit.ly/2WckyZW>