

9 789586 952941
ISSN 2145-5910

ENSAYOS SOBRE ARTE CONTEMPORÁNEO EN COLOMBIA

2010—2011

PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA
VI VERSIÓN.

ensayo largo

Doris Salcedo
y el shibboleth
crítico-político
Alejandro Perdomo

Políticas de
coleccionismo
Halim Badawi

Fortalecer la crítica
Elkin Rubiano

Los artistas viajeros
del siglo XXI,
el paisaje y algo más
Álvaro Medina

ensayo breve

De aquí hasta allá:
paisajes de Nelson Vergara
Nicolás Gómez

La vida profanada y
su memoria:
una lectura de la
obra *Casa Viuda*
de Doris Salcedo
Lauren Mendinueta

María José Arjona:
el tiempo del cuerpo
Carlos Rojas

Mugre, vida
y realidad
Alvaro Villalobos

ENSAYOS SOBRE ARTE CONTEMPORÁNEO EN COLOMBIA

2010-2011

PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA
VII VERSIÓN

 **Universidad de
los Andes**
Facultad de Artes y Humanidades


Ministerio de Cultura
República de Colombia

7.0 *PRESENTACIÓN*

ensayo largo

7.1 *DORIS SALCEDO
Y EL SHIBBOLETH
CRÍTICO-POLÍTICO*

Alejandro Perdomo Daniels

7.2 *POLÍTICAS DE COLECCIONISMO:
MERCADO DEL ARTE Y PROGRAMAS
DE ADQUISICIONES DEL BANCO DE LA
REPÚBLICA Y EL MINISTERIO DE CULTURA*

Halim Badawi

7.3 *FORTALECER LA CRÍTICA*

Federico Guillermo Serrano López

7.4 *LOS ARTISTAS VIAJEROS DEL SIGLO XXI,
EL PAISAJE Y ALGO MÁS*

Álvaro Medina

ensayo breve

7.5 *DE AQUÍ HASTA ALLÁ:
PAISAJES DE NELSON VERGARA*

Nicolás Gómez Echeverri

7.6 *LA VIDA PROFANADA Y SU MEMORIA:
UNA LECTURA DE LA OBRA CASA VIUDA
DE DORIS SALCEDO*

Lauren Mendinueta

7.7 *MARÍA JOSÉ ARJONA:
EL TIEMPO DEL CUERPO*

Carlos Rojas Cocoma

7.8 *MUGRE, VIDA
Y REALIDAD*

Alvaro Villalobos Herrera

7.9 *ANEXO I*

7.10 *ANEXO II*

7.11 *ANEXO III*

Colombia. Ministerio de Cultura

Premio nacional de crítica : ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia, tercera versión / Ministerio de Cultura, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte. -- Bogotá : Ministerio de Cultura : Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes, 2007.

112 p. ; 17.9 x 21.6 cm.

ISBN 978-958-695-294-1

1. Crítica de arte – Colombia – Ensayos, conferencias, etc. 2. Arte moderno – Colombia – Ensayos, conferencias, etc. 3. Apreciación del arte – Colombia – Ensayos, conferencias, etc. I. Universidad de los Andes (Colombia). Facultad de Artes y Humanidades. Departamento de Arte II. Tít.

CDD 701.18

SBUA

Primera edición: octubre de 2011

© Alejandro Perdomo Daniels, Nicolás Gómez Echeverri, Halim Badawi, Lauren Mercedes Mendinueta, Carlos Alfredo Rojas Cocoma, Federico Guillermo Serrano López, Alvaro VillaloboHerrera

© Universidad de los Andes
Facultad de Artes y Humanidades
Departamento de Arte
Dirección: Carrera 1ª. No. 19 – 27. Edificio S.
Teléfono: 3 394949 – 3 394999. Ext: 2626
Bogotá D.C., Colombia
infarte@uniandes.edu.co

© Ministerio de Cultura
Dirección: Cra. 8 No. 8 – 09
Teléfono: 3369222
Bogotá D.C., Colombia
<http://www.mincultura.gov.co>

Ediciones Uniandes
Carrera 1ª. No 19-27. Edificio AU 6
Bogotá D.C., Colombia
Teléfono: 3394949- 3394999. Ext: 2133. Fáx: Ext. 2158
<http://ediciones.uniandes.edu.co>
infarte@uniandes.edu.co

ISBN: 978-958-695-294-1

Corrección de estilo
Ines Elvira Rocha

Diseño y diagramación
monocromo

Litho Copias Calidad
Cra. 13ª N° 35 – 32
Teléfono: 573 40 49
Bogotá D.C., Colombia

Impreso en Colombia – Printed in Colombia

Esta publicación puede ser reproducida, almacenada en sistema recuperable o transmitida en medio magnético electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros sin el previo permiso de los editores.

**DORIS SALCEDO
Y EL SHIBBOLETH
CRÍTICO POLÍTICO**

Alejandro Perdomo Daniels

ganador
ensayo largo

7.I

PROOEMIUM

Uno de los temas más controvertidos en el arte nacional de los últimos años, debatido ampliamente y con tal ahínco que la retórica crítica trascendió rápidamente sus márgenes formales para sumergirse en el plano deleznable de la discusión ideológica, fue desatado por la monumental intervención de Doris Salcedo en el Turbine Hall del Museo Nacional Británico de Arte Moderno Tate Modern, entre el 9 de octubre de 2007 y el 6 de abril de 2008. Este evento tuvo lugar dentro del ciclo de exposiciones *Unilever Series* que comisiona anualmente la realización de instalaciones en el enorme espacio donde se albergaban las turbinas eléctricas de la antigua central de energía, hoy sede de la acreditada institución británica de arte moderno. Las razones de tal discusión atizada en 2010 por la subsecuente premiación de la artista por parte del Ministerio de Cultura de España, que le confirió el *Premio Velázquez de Artes Plásticas*, un prestigioso galardón institucional otorgado a artistas de la Comunidadberoamericana en reconocimiento a sus méritos artísticos, merecen sin duda atención.¹

En el centro de la discusión se halla el interrogante sobre la legitimidad ética de la artista y el substrato político de su obra, máxime, al considerar su auto proclamado *compromiso social y político*. Un interrogante que, dada la trayectoria de la artista, el reconocimiento institucional de su obra y su significancia para la historia del arte nacional —posición que le confiere un estatus de invulnerabilidad crítica— parece sofocarse desde el comienzo en su propia autonomía deliberativa. La vehemencia de los argumentos encontrados, su frágil cimentación teórica, así como la influencia de sus partes han conducido no sólo a un enturbiamiento del debate, sino también a la gestación de una cierta apatía en la comunidad intelectual, cuyo silencio legitima el juicio pronunciado por las instituciones.

En este estado de cosas, resulta imperioso un posicionamiento claro por parte de la crítica. Por tanto, ¿dónde radica el malestar en la obra de Doris Salcedo? ¿Es su postura ética, su obra verdaderamente crítico-política? ¿Se distingue su propuesta artística —según puntualizó el jurado comisionado por el Ministerio de Cultura de España para otorgar el *Premio Velázquez*— por la manifestación de “rigor [...] tanto en la dimensión formal como en cuanto a su compromiso social y político”? ¿Cuál es, en última instancia, el lugar de Doris Salcedo en la historia del arte?

NARRATIO

La obra de Doris Salcedo se caracteriza por la producción de objetos altamente elaborados cuya constitución material no sólo da cuenta de los rigores de su procesualidad técnica, sino también de una iconografía de lo cotidiano. A esta iconografía recurre la artista programáticamente para generar *dislocaciones* objetuales que, por las connotaciones implícitas en su proveniencia, permiten la fabricación de asociaciones múltiples cimentadas en los imaginarios colectivos. Esta estrategia estética —que en mucho recuerda al ensamblaje Dada, así como a la recontextualización y la resemantización objetual de Beuys— le ha permitido a Salcedo desarrollar un lenguaje artístico bastante individual y con un fuerte impacto visual. Así mismo, este lenguaje le ha hecho posible trascender los límites formales del objeto —conforme con el paradigma de Beuys y de todo el movimiento de artistas europeos y americanos que en los años sesenta expandieron los límites espaciales del objeto de arte— para producir situaciones de inmanencia estética en espacios determinados, corrientemente en galerías, en museos o en espacios públicos. Sus

instalaciones y, en especial, sus intervenciones gozan hoy, por su contundencia visual y por la notoriedad de sus contenidos, de un carácter, en cierto grado, icónico. Legendaria fue la intervención de Salcedo en la octava Bienal de Estambul en 2003, en la cual la artista aglomeró milseiscientos sillas en el nicho de una edificación desaparecida para construir una fachada de objetos recontextualizados.

En su intervención en la Tate Modern, su obra museal de mayor importancia hasta el momento, Doris Salcedo llevó a cabo un proyecto de escalas monumentales conforme a las dimensiones del Turbine Hall, que dispone de una superficie de 3500 metros cuadrados y de una altura de 35 metros. *Shibboleth*, como se titula la instalación, es una obra de 167 metros de largo y, en promedio, de 30 centímetros de ancho consistente en la intervención del suelo de la sala, en cuya homogénea superficie se halla cincelada una grieta de aproximadamente 70 centímetros de profundidad, caracterizada por la aséptica pulcritud de sus formas. El museo describe esta intervención como sigue:

Doris Salcedo's Shibboleth is the first work to intervene directly in the fabric of the Turbine Hall. Rather than fill this iconic space with a conventional sculpture or installation, Salcedo has created a subterranean chasm that stretches the length of the Turbine Hall. The concrete walls of the crevice are ruptured by a steel mesh fence, creating a tension between these elements that resist yet depend on one another. By making the floor the principal focus of her project, Salcedo dramatically shifts our perception of the Turbine Hall's architecture, subtly subverting its claims to monumentality and grandeur.
 ("The Unilever Series")

El carácter monumental de esta obra en su interacción con la arquitectura del espacio es innegable: la situación espacial generada, en la cual el vacío se convierte en actor principal, subsume al espectador en una totalidad estética en la que la percepción del arte se transforma en experiencia. Conforme con su lenguaje artístico previo, la artista recurrió, en esta obra, a la vida cotidiana como referencia iconográfica. Sin embargo, en lugar de apropiarse de un objeto previamente existente, Salcedo escenificó uno: la grieta.

El contenido de esta obra no es explícito. Éste es transmitido al espectador exclusivamente por la mediación del título asignado: *Shibboleth*, una palabra hebrea

que significa literalmente “espiga”. Es en el Antiguo Testamento, sin embargo, donde se estampa la significación del lexema, la cual trasciende su significado local. Según se narra en el Libro de los Jueces 12, 5-6, esta palabra fue utilizada por los Galaaditas quienes, con el propósito de perpetuar el genocidio de la tribu de Efraím, se valieron de la peculiaridad fonética de la palabra, cuya pronunciación inapropiada daba cuenta, más allá de la apariencia del hablante, de la pertenencia al grupo en cuestión, de tal forma que permitía identificar sin mayores contratiempos a sus miembros. Así, la palabra alude al uso específico de una lengua por parte de un grupo determinado, en virtud de lo cual se constituye un indicativo natural de pertenencia a una comunidad. Tal significado sugiere, en consecuencia, la noción de segregación, así como de exclusión e inclusión, unidades semánticas a las que recurre Salcedo para definir el significado de su intervención en la Tate Modern. La artista puntualiza el contenido de *Shibboleth* en los siguientes términos:

It represents borders, the experience of immigrants, the experience of segregation, the experience of racial hatred. It is the experience of a Third World person coming into the heart of Europe. For example, the space which illegal immigrants occupy is a negative space. And so this piece is a negative space.
(Salcedo, *Alberge*)

El tema de la obra de Doris Salcedo —conforme con la alusión de *Shibboleth* al racismo— es categóricamente político. En el discurso pronunciado durante la ceremonia de premiación del Premio Velázquez, la artista enfatizó el contenido político de su obra de la siguiente forma:

Desde hace 25 años produzco mi obra en el mismo lugar. Todas ellas sin excepción han sido realizadas en Colombia, un país en guerra. Uno de los tantos territorios donde la catástrofe se percibe como un evento continuo [...]. Mi obra ha recalado, rota alrededor de la experiencia de aquellos que habitan en la periferia de la vida, en el epicentro de las catástrofes. Para no reducir estas experiencias al silencio y a la soledad de la víctima traumatizada, dicha experiencia singular debe ser inscrita en un memorando, en una obra de arte.
(Salcedo, *Premio Velázquez de Artes Plásticas*)

En consecuencia, con el claro posicionamiento de la artista, la historiografía del arte contemporáneo define la esencia de su obra en términos de una crítica política permanente, comprometida con la injusticia social y el abuso del poder: “Doris Salcedo constructs spaces in which loss is evoked as an embodied experience, yet in contrast to a number of her compatriots, dealing with political violence [...]” (Bennett 13).

La relación entre arte y política —sobre la cual yace estructurada la obra de Doris Salcedo— es un lugar común en la historia y la teoría del arte. Retrospectivamente, se pueden definir tres tendencias fundamentales en esta larga concomitancia:

1. Arte referido explícitamente a condiciones sociales, acontecimientos políticos o bien a sus consecuencias históricas, enmarcado, no obstante, en los parámetros mismos de la cultura dominante. Francisco de Goya y Lucientes, Käthe Kollwitz, Otto Nagel ejemplifican, entre muchos otros, esta tendencia (Held 9).
2. Arte realizado en una conexión programática con organizaciones políticas, concebido como un medio en la construcción de una contracultura; arte, por tanto, comprometido estrechamente con una causa ideológica, la cual trasciende la autonomía misma del hecho estético. Manifestación de esta tendencia es el arte del culto proletario y de la prensa izquierdista que, en la segunda década del siglo XX, contribuyó a gestar la Revolución Rusa de 1917 (Held 9-10).
3. El arte occidental de vanguardia, comprometido con una ruptura radical tanto con la noción tradicional de arte burgués como con sus instituciones; su posicionamiento político es, sin embargo, ambivalente. El principio de la continua innovación artística —sobre el cual se funda la vanguardia— se manifiesta, por tal razón, como un parámetro de disyunción crítica dentro del sistema establecido (Held 10).

En la segunda mitad del siglo XX, esta concomitancia alcanzó, una nueva dimensión caracterizada tanto por la influencia deliberada de la política sobre la producción artística² como por la respuesta expresa de artistas que, en concordancia con sus propias ideologías, manifestaron su punto de vista mediante creación estética. El horror de la historia del siglo pasado contribuyó, por su parte, al desarrollo de teorías que asumen en el arte la manifestación de una verdad opuesta a la realidad empírica manifiesta en la sociedad. Tal presunción —derivada de

las corrientes neomarxistas del siglo XX— encontró un fuerte fundamento teórico en la teoría estética de Theodor Adorno, quien presupone un valor ético en el arte: “Angesichts dessen, wozu die Realität sich auswuchs, ist das affirmative Wesen der Kunst, ihr unausweichlich, zum Unerträglichen geworden” (*Adorno, Ästhetische 10*)³. La estética negativa de Adorno —reacción ideológica a la barbarie de un mundo en el cual pudo existir Auschwitz, en donde la existencia perdió por completo su razón de ser y degradó en su negación— ejerció una influencia enorme en los años cincuenta y sesenta. En este contexto crítico-ideológico, Herbert Marcuse catalizó un movimiento de indignación general con una postura decididamente crítica frente a lo establecido, fundado en la noción de un estrechamiento manipulativo de la conciencia por parte de la industria de la cultura. Su crítica a la sociedad moderna sitúa al individuo como una víctima de las estructuras de poder establecidas en el sistema dominante; el compromiso crítico social deviene, en esta constelación ideológica, como una necesidad intrínseca de la historia a conducir por las nuevas generaciones (Poller 448-449).

En este contexto ideológico surgieron, en aquellos años, no sólo en Europa y Norte América, sino también en Latinoamérica, diferentes tendencias artísticas caracterizadas por su compromiso social y político. Dentro de los numerosos artistas cuya obra se definió como social o política se destacó por su solidez conceptual la propuesta de Joseph Beuys, quien amplió el concepto de arte fundándose en la noción de una *plástica social*, según la cual el arte, trascendiendo su aislamiento estético, participa creativamente en la configuración de la sociedad, siendo cada persona en su substancia antropológica un artista y, por tanto, la existencia misma un acto estético. Corolario de esta visión del arte es que los ámbitos de la política, la sociedad, y el arte están ligados estructuralmente: la plástica es, para Beuys, la consustancialización de una esencia antropológica gestora tanto de la sociedad como de la política. Por consiguiente, la substancia de la propuesta artística de Beuys es categóricamente político social, siendo la manifestación objetiva inmanencia de su contenido ideal.

PARTITIO

El reparo respecto a la legitimidad ética de Doris Salcedo como artista comprometida críticamente contra el *status quo*, contra el poder, la injusticia y la violencia

establecidas en el sistema dominante; el interrogante sobre el substrato político ideológico de su obra, y la vacilación en torno a su rigor devienen legitimados en el amplio contexto histórico del arte comprometido con el ente político y social. En este sentido, tres argumentos estrechamente relacionados entre sí ofrecen claridad respecto al malestar crítico pronunciado:

1. La incongruencia del discurso de Doris Salcedo considerando su estricto posicionamiento ideológico.
2. La ambigüedad de su postura ética derivada de la dicotomía entre aserción y práctica.
3. La determinación estética de su obra.

ARGUMENTATIO

1. En una entrevista para el canal de la Tate Modern, la artista amplió el significado de *Shibboleth*, precisando a la vez su anclaje ideológico:

I am making a piece about people who have been exposed to extreme experience of racial hatred. [...] I believe every work of art is political because every work of art is breaking new ground and it's in a way against the status quo so every work of art and the nature of art is political. Abstract art, all of it, is political from my point of view. [...] because of where I come from, because I come from a country that is in the middle of a conflict, very intense war, and I have always seen conflict and I have always seen the world from the other perspective, from the perspective of the defeated people not from the perspective of the triumph. [...] I want to bring a question mark, a disruption. Not only in the space but also in time, what is it before and what is going to happen after. There is a quote by a philosopher Theodor Adorno that I find amazing, he says that we should all see the world from the perspective of the victim, like Jewish people that were killed with their head down in the Middle Ages. [...] the piece will remain under the floor and it

will be sealed so a permanent scar will always be [in] the Turbine Hall as a memory, as a commemoration of all this life that we don't recognise.
(Salcedo, "Meet the Artist")

Esta significativa declaración de Doris Salcedo, en sí un postulado ideológico puro, da clara cuenta no sólo del fundamento teórico de su discurso, sino también de su incoherencia intrínseca. Fundada en las corrientes neomarxistas del siglo XX, la declaración de la artista encarna la debilidad de un discurso cuya noción de mundo flaquea entre dos interpretaciones del marxismo. Por un lado, la concepción de arte como un ente político en sí, imbricado en la historia y con un carácter necesariamente revolucionario, una concepción acuñada en el seno del trotskismo:

Every new tendency in art has begun with rebellion.[...] Art, like science, not only does not seek orders, but by its very essence, cannot tolerate them. Artistic creation has its laws—even when it consciously serves a social movement. Truly intellectual creation is incompatible with lies, hypocrisy and the spirit of conformity. Art can become a strong ally of revolution only in so far as it remains faithful to itself.
(Trotsky 10)

Por otro lado, la presunción de un valor ético en el arte como una necesidad intrínseca de su esencia tras la barbarie perpetuada en la historia, una noción cimentada en la teoría crítica de la Frankfurter Schule: "Kulturkritik findet sich in der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barberei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch" (Adorno, *Kulturkritik* 30)⁴. Esta noción enmarcada en el concepto mesiánico de historia de Walter Benjamín —según el cual los desventurados, la clase de los perdedores y oprimidos han de ser redimidos de su fracaso en la historia de los vencedores, de aquellos que impusieron sus hechos en el relato conocido como historia— constituye la base del discurso de Doris Salcedo que, por su parte, aparece coloreado en los lugares comunes generalizados en las frases "violencia en Colombia" o, en el caso de *Shibboleth*, "discriminación racial".

La incongruencia teórica del discurso de Salcedo —resultado de un eclecticismo izquierdista cuyas pretensiones intelectuales se reducen a la esfera retórica de la dicción— radica en la discrepancia del neomarxismo respecto a la noción fundamental de arte y su papel en la historia. La concepción trotskiana que proclama la necesidad de un arte radical de vanguardia cuya esencia política radica en la permanente ruptura con los cánones establecidos es incompatible con la noción de un arte ético determinado por la necesidad de la historia, ya que la esencia de la vanguardia —según la lógica del modelo trotskiano— no puede ser prefigurada en su determinación estética por los mecanismos de la historia. A pesar de la cercanía ideológica de los argumentos, las consecuencias estéticas de sus presunciones son radicalmente divergentes, puesto que presuponen dos cosmogonías estéticas cuyo libre despliegue se ve cohibido mutuamente. El eclecticismo teórico de Salcedo denota, por consiguiente, no sólo una vaguedad ideológica, sino primordialmente una necesidad de legitimación discursiva, siendo la inoperatividad del discurso la manifestación pragmática de su pretensión: la persuasión, el efecto, el discurso politizante.

Tal debilidad se evidencia en la constitución misma de la obra: si la obra de arte es la manifestación de un imperativo ético determinado por la historia, debería ser la especificidad de su contenido, su ente político, una condición inmanente en su contingencia material y no el atributo externo de un fenómeno estético. Salcedo, sin embargo, impone *a posteriori* una significación política a un objeto de arte cuya necesidad ontológica radica en su propia disposición estética. Tal recurso es una instrumentalización del drama social y político inconsistente con las teorías en las que se fundamenta el discurso de la artista. En este orden de ideas, su obra se manifiesta más como propaganda —el intento sistemático de influir en el sistema colectivo de valores a través de la transmisión de contenidos no neutrales— que como un arte con un ente verdaderamente político y social.

2. La ambigüedad de la postura ética de Doris Salcedo —derivada de la dicotomía entre su posicionamiento ideológico, por un lado, y su modo de participación en la industria de la cultura, por el otro— desató un malestar enorme en el mundo del arte. Uno de los críticos más sonados en esta discusión, Carlos Salazar, develó en una investigación pertinaz detalles relacionados con la reticulación institucional en la que surgió *Shibboleth*. A la luz de esta indagación el papel de Doris Salcedo como artista comprometida contra el *status quo* se ve plenamente comprometido en

su legitimidad. El problema fundamental radica en el rigor inherente en la postura político-social de la artista frente a la friabilidad ética de la institución patrocinadora de su intervención en Londres.

El ciclo de exposiciones en el que se enmarcó la obra de Doris Salcedo en la Tate Modern es un prestigioso proyecto institucional en el que artistas de renombre internacional son comisionados a producir una vez por año una intervención en el Turbine Hall. El proyecto conocido como *The Unilever Series* es patrocinado por la multinacional anglo-holandesa *Unilever* que, igual que numerosas corporaciones en el mundo, fomenta el arte y la cultura en el marco de sus parámetros corporativos. El patrocinio de *Unilever* en la Tate Modern, un acto legítimo de mecenazgo en la industria de la cultura contemporánea, no presupone obligatoriedad alguna ni con su política cultural ni con su práctica corporativa, la cual ha sido fuertemente criticada por diferentes organizaciones a nivel mundial. En este contexto, Salazar encontró una serie de acusaciones cuya gravedad no deja de causar asombro: “Unilever es acusada de sobornar, de congeniar con regímenes dictatoriales como el birmano, de contaminar el ambiente, de fomentar la pesca ilegal, de abuso sindical y de sostener su producción de semillas híbridas en el Indostán con la esclavitud infantil” (“La crítica (5)”). A estas acusaciones se suma la utilización de estrategias comerciales polémicas que inciden en la discriminación racial: “Las prácticas publicitarias de Unilever —que tienen sus raíces en la publicidad racista del jabón “Pears Soap” de 1903 que promociona el blanqueamiento de un niño negro— han sido cuestionadas por racistas en India a raíz de las campañas publicitarias de Ponds White Beauty, Double White y Fair and Lovely” (Salazar, “La crítica (4)”). Tales imputaciones comprometen gravemente no sólo la imagen corporativa de *Unilever*, sino también su legitimidad ética en un mundo en el que el respeto y la igualdad son valores incuestionables.

Si bien las prácticas capitalistas y la integridad ética de *Unilever* son cuestionadas reciamente, ésta no es una organización criminal al margen de la ley, es una empresa multinacional productora de artículos de consumo. El mecenazgo, una práctica cuyos orígenes se remontan al Renacimiento italiano y que ha jugado un papel fundamental en el desarrollo del arte, la cultura y la ciencia, se fundamenta, por su parte, en la voluntaria participación de sus actores, del mecenas que patrocina libremente con su dinero y del artista, cuyo concurso en el mecenato no obedece a otra coerción más que a su propia cosmogonía. Es aquí precisamente donde la integridad de una postura demuestra su rigor, pues

la posibilidad de disentir o consentir libremente con algo da cuenta inequívoca de la configuración real de una actitud y, por ende, de la visión de mundo que la determina.

En este sentido resulta incómodo constatar ciertos detalles en torno a *Shibboleth*. En una entrevista con el *Financial Times*, Salcedo anotó lo siguiente respecto a la posibilidad de realizar su proyecto en la Tate Modern:

I thought I didn't want to do it, because I didn't like the space. [...] it was too charged, and had too many histories: power station, modernist building, capitalist site. And it was built in 1947 at a time of painful change in Britain, when huge numbers of migrant workers were brought in, thereby continuing colonial master/servant relationships.
(Salcedo, Cork)

Esta afirmación ha generado bastantes interrogantes en el mundo del arte, ya que “por un momento [como puntualiza Salazar] asistimos al acto dramático de la moral del artista que se tambalea ante la perversa inmensidad del sistema entero, su enemigo, [...] pero el hecho de [que] su grieta sea financiada por una corporación que posee una lista interminable de abusos y cuya prosperidad se ha construido sobre la derrota de muchos, no la detiene” (“Las Grietas 5).

Como artista Doris Salcedo no está obligada a asumir posición ética alguna, tampoco a legitimar su arte en un discurso ético, ni mucho menos en uno crítico, político o social. Sin embargo, la libre proyección de una actitud ética, fundamentada programáticamente en un discurso crítico, político y social, sugiere la existencia de tal substrato no sólo en la esfera del lenguaje, sino también en la conducta. Tal estado de cosas constata una incompatibilidad substancial entre aserción y práctica. Y revela, por consiguiente, una postura ética que, inducida por motivos no expresos públicamente, opta por la proyección de una identidad discursiva —cuyo recurso proporciona grandes beneficios en la industria de la cultura—, encubriendo estratégicamente un substrato real manifiesto, sin embargo, en el pragmatismo del proceder. La postura ética de Salcedo demuestra que es posible hacer una obra crítica cuyo tema es la discriminación racial y, al mismo tiempo, cooperar con una institución acusada de fomentar la discriminación racial, que es posible promulgar ideologías anticapitalistas y al mismo tiempo ser parte activa del capitalismo.

3. La determinación estética de la obra de Doris Salcedo merece, asimismo, una observación minuciosa, pues en ésta subyace un enorme valor informativo respecto al rigor de su propuesta tanto en la dimensión formal como en cuanto a su compromiso social y político. La obra de Doris Salcedo manifiesta su peculiaridad formal en la producción de objetos altamente elaborados en su contingencia material, pero con un fundamento directo en la vida cotidiana. Su constitución formal revela una técnica sofisticada de producción mediante la cual la configuración objetual de artefactos encontrados es intervenida substancialmente, transforman su modo de existencia, aunque sin modificar la determinación objetual de su procedencia. Este modo de producción da cuenta, por su parte, de un estricto canon de selección de carácter programático que, dada su astringencia referencial, se manifiesta como una iconografía de lo cotidiano, cuya especificidad delimita el marco operativo del cual se vale la artista para apropiarse de artefactos de la vida cotidiana.

La forma en que Salcedo conjunta las dos dimensiones de su obra, lo material inmanente con lo temático contingente, sigue desde el comienzo de su producción artística el mismo patrón. Habiendo designado una constelación temática, que conforme con su programa artístico es necesariamente de carácter crítico político y social, la artista produce un artefacto estético o una situación espacial, utilizando objetos encontrados que, por su naturaleza, dan cuenta de la historia de su existencia previa en un contexto social específico que, como tal, es interpretable. Valiéndose de títulos cuyo contenido está enmarcado dentro de la constelación temática dada, la artista articula las connotaciones implícitas en los objetos en un discurso elaborado entre la generalidad temática preestablecida y la especificidad connotativa de los objetos, de tal forma que la contingencia material de la obra se ve inscrita en un marco discursivo que determina su interpretación. La estrategia empleada más frecuentemente por la artista en este proceso de semantización se corresponde con la figura retórica de la metáfora, ya que una relación de identidad entre una entidad lingüística y una objetual es construida yuxtaponiendo semánticamente sus unidades de significado. De tal modo, las connotaciones culturales implícitas en el objeto se articulan retóricamente con un contenido para visualizar una conexión de similitud: las connotaciones de los objetos se literalizan en la determinación de la palabra.

La producción de *Shibboleth* se enmarca dentro de esta práctica estética. No obstante, si en trabajos anteriores Salcedo consigue evocar asociaciones mediante

las connotaciones implícitas en los objetos de los cuales hace uso, transformándolos estéticamente y articulándolos en un orden semántico no inmanente pero sí asumible; en *Shibboleth*, en cambio, no logra valerse de este recurso, por cuanto *la grieta* es un escenario artificial que, por su naturaleza ontológica, no posee una significación intrínseca más allá de su propia artificialidad. La grieta en la Tate Modern es la actualización mimética de un posible escenario en el mundo real, es, por tanto, una configuración escultórica con una referencia específica en el mundo y con un estatus de existencia determinado íntegramente por su necesidad estética. Así, es el virtuosismo técnico empleado en la realización de *Shibboleth* el factor que permite la escenificación de una situación cuyo alto verismo sobrecoge al espectador, al punto de hacerlo ver inmerso en una ficción cuyo ordenamiento —semejante a un set cinematográfico— se presenta convincentemente como un ente real sin dar mayor evidencia de su artificialidad.

El contenido de *Shibboleth* es, por consiguiente, un atributo lingüístico adjudicado a un objeto escultórico cuya determinación radica en su necesidad ontológica: la condición de su existencia como ente estético. Tal necesidad determina no sólo la contingencia material del objeto, sino también su dimensión ideal, la cual reviste su forma en los parámetros programáticos en los que Salcedo define su obra. El contenido es, por ende, un imperativo estructural en el objeto estético que, de acuerdo a la condición básica de su existencia, posee una dimensión ideal como obra de arte. Ésta, sin embargo, deviene en la vastedad de su inmaterialidad como una contingencia bruta, pues la especificidad de su significado puede variar sin modificar la configuración escultural presentada: para la constitución de la obra como inmanencia estética en sí es irrelevante estar referida al racismo, al individualismo o al capitalismo.

Tal condición ubica la obra de la artista más en el dominio del arte representacional que en el del arte conceptual, ya que a pesar de las diferentes estrategias del arte conceptual, éste se caracteriza por conceder prioridad al concepto, el cual determina la forma de inmanencia de la obra, siendo éste, por consiguiente, la esencia no enajenable de la obra de arte (*Osborne*). En la obra de Salcedo, en cambio, el concepto es una referencia temática arbitraria y enajenable: el objeto estético no es la inmanencia de su contenido, sino una metáfora que, en su arbitrariedad y candor —como ya ha observado la crítica internacional— no deja de causar asombro.⁵

CONCLUSIO

El valor de la obra de Doris Salcedo para la historia del arte latinoamericana es indiscutible, su mérito innegable. Sin embargo, el análisis exhaustivo de su obra demuestra que es indispensable una revisión crítica de las prácticas historiográficas que hasta el presente han dominado la discusión, puesto que éstas han construido una identidad en la obra que no se corresponde con su verdadero carácter. El malestar creciente de la crítica da cuenta de esta necesidad.

En este orden de ideas, una primera revisión crítica constata —en contra de las presunciones ampliamente establecidas respecto a su obra— los siguientes reparos. La obra de Doris Salcedo se fundamenta ideológicamente en una retórica neomarxista ecléctica que evidencia no sólo una incongruencia estructural, sino también una vaguedad ideológica cuya inoperatividad teórica permite un discurso pseudopolítico en el cual la pretensión artística de legitimación discursiva encuentra soporte. El posicionamiento ético de Doris Salcedo como artista comprometida críticamente contra el *status quo*, contra el poder, la injusticia y la violencia político social, hace parte asimismo de una estrategia retórica en la cual se gesta el substrato temático de su producción artística. Tal postura reviste, sin embargo, una validez restrictiva, por cuanto su esfera de acción —en oposición a la universalidad ética exteriorizada— no trasciende la dimensión discursiva.

La obra artística, por su parte, se ratifica en su propia necesidad estética, necesidad que determina no sólo los parámetros materiales de su inmanencia, sino también su dimensión ideal. De este modo, el contenido de la obra —a diferencia del arte conceptual— deviene como un atributo de la forma y no como su esencia. El contenido constituye, por consiguiente, no la necesidad original de la obra, sino el requerimiento de un ordenamiento estético determinado por la sofisticación de una práctica artística.

La obra de Doris Salcedo representa una forma artística cuya estrategia estética, tanto en su dimensión formal como en cuanto a su contenido, se corresponde plenamente con las expectativas de un mercado sediento de sofisticación visual y discursiva. Su shibboleth es el discurso político y social, su contraseña y código de identificación en el mercado del arte contemporáneo, donde la ausencia de un shibboleth resonante y potente sugiere conformismo. Tal shibboleth es, sin embargo, la escenificación de un acento pronunciado por el interés propio, por el cálculo. Éste, no obstante, contribuye tanto al enriquecimiento del arte

institucional como a gestar una práctica artística en la historia. En este orden de ideas, el pragmatismo artístico de Salcedo obedece más a una cosmogonía propia del liberalismo económico que a su contraparte ideológica —en la cual la artista curiosamente funda su discurso—: “It is not from the benevolence of the butcher the brewer, or the baker that we expect our dinner, but from their regard to their own interest. We address ourselves, not their humanity, but to their self-love, and nevertalk to them of our own necessities, but of their advantages” (Smith 13).

NOTAS

1. Una noción general del debate, de sus interlocutores y planteamientos, se puede observar en el portal crítico *esferapublica.org*. < HYPERLINK <http://esferapublica.org/nfblog/> <http://esferapublica.org/nfblog/?s=doris+salcedo>>.
2. La influencia deliberada de las tendencias políticas dominantes sobre la producción artística en el siglo XX no es un fenómeno exclusivo del bloque comunista —un fenómeno bien documentado en la historia del arte del siglo XX—, véase Christ, Thomas, *Der sozialistische Realismus. Betrachtungen zum sozialistischen Realismus in der Sowjetzeit*, Basel 1999. También en el sistema capitalista occidental se observa esta tendencia que, sin embargo, se vale de diferentes mecanismos. Véase en el caso específico del Expresionismo Abstracto: Frascina, Francis, „Institutions, Culture, and America’s Cold War Years: the Making of Greenberg’s Modernist Painting“, en: *Oxford Art Journal*, Vol. 26, No. 1, 2003, p. 69-97.
3. “En vista de aquello en lo que ha degenerado la realidad el ente afirmativo del arte, su fatalidad, se ha tornado insoportable” (La traducción es mía).
4. “La crítica de la cultura se encuentra en el último peldaño frente a la dialéctica entre cultura y barbarie: escribir un poema tras Auschwitz es barbarie” (La traducción es mía).
5. Sobre la incongruencia entre el la experiencia de *Shibboleth* como intervención espacial y la artificialidad de su contenido, véase O’ Keeffe.

OBRAS CITADAS

- ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main, 1973. —
Kulturkritik und Gesellschaft, Frankfurt am Main, 2003.
- ALBERGE, Dalya. “Welcome to Tate Modern’s floor show – it’s 167m long is called Shibboleth”. *The Times* 9 Oct. 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Über den Begriff der Geschichte*. 1940. Frankfurt am Main; Berlin, 2010.
- BENNETT, Jill. *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press, 2005. Cultural Memory in the Present.
- CORK, Richard. “It will be incredibly angry”. *Financial Times* 28 Sept. 2007.
- HELD, Jutta. “Einführung: Politische Kunst – Politik der Kunst”. *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*. Göttingen, 2008. 9-13.
- O KEEFFE, Alice: “Conceptual art should be allowed to speak for itself”. *New Statesman* 18 Oct. 2007. Web. <<http://www.newstatesman.com/art/2007/10/shibboleth-conceptual-work>>.
- “Orden por la que se concede el Premio Velázquez”. *Boletín oficial del Estado* 10 jun. 2010: III, 49403. Web. <<http://www.mcu.es/promoArte/docs/ConcesionVelazquez10.pdf>>.
- OSBORNE, Peter. *Conceptual Art*. London; New York: Phaidon 2005.
- POLLER, Horst. *Die Philosophen und ihre Kerngedanken. Ein geschichtlicher Überblick*. Freiburg, 2011.
- SALAZAR, Carlos. “La crítica como Ritual: las grietas de Unilever (5)”. *Esferapública.org*. 5 abril 2008. Web. <<http://esferapublica.org/nfblog/> <http://esferapublica.org/nfblog/?p=1226>>.

- “La crítica como ritual: las grietas de Unilever (4)”. *Esferapública.org*. 30 marzo 2008. Web. <<http://esferapublica.org/nfblog/> <http://esferapublica.org/nfblog/?p=1222>>.
- SALCEDO, Doris. Interview. “Meet the Artist: Doris Salcedo”. *Tate.org*. Tate Modern Gallery. Web. <<http://channel.tate.org.uk/>>.
- SMITH, Adam. *An Inquiry into the Nature and Causes of The Wealth of Nations*. 1776. London.
- “The Unilever Series: Doris Salcedo *Shibboleth* 9 October 2007-6 April 2008. Tate Modern Tubine Hall”. *Tate.org*. Tate Modern Gallery. Web. <www.tate.org.uk>.
- TROTSKY, Leon. “Art and Politics”. *Partisan Review* 5.3 (1938): 3-10.

POLÍTICAS DE COLECCIONISMO:
MERCADO DEL ARTE Y
PROGRAMAS DE ADQUISICIONES
DEL BANCO DE LA REPÚBLICA Y EL
MINISTERIO DE CULTURA

Halim Badawi

ensayo largo

7.2

RESUMEN

En este ensayo hago una revisión crítica a la actividad como coleccionista de bienes artísticos, arqueológicos y documentales del Banco de la República y el Ministerio de Cultura de Colombia, haciendo énfasis en la efectividad de sus modos de coleccionar y en sus relaciones con la esfera privada, el mercado del arte y la política pública. No busco introducirme en procesos conexos al coleccionismo como el rescate directo (por ejemplo, a través de excavaciones), la investigación sobre los objetos, la divulgación a través de publicaciones o curadurías, el registro y la conservación de objetos patrimoniales.

Inicio con un texto introductorio sobre los orígenes del coleccionismo de arte en Colombia a finales del siglo XIX. Reviso ciertas actitudes del coleccionismo finisecular que persistirían como *habitus* a lo largo del siglo XX, imprescindibles para estudiar los modos de coleccionar actuales de las instituciones culturales del país. Luego llevo a cabo un análisis comparativo de la actividad como coleccionista del Banco de la República y el Ministerio de Cultura (a través de sus instituciones museológicas y bibliotecológicas) examinando la forma como han sido colectados, por ambas instituciones, bienes arqueológicos, bibliográficos y documentales. Concluyo haciendo una revisión in extenso de las políticas actuales de coleccionismo de arte (colonial, republicano, moderno y contemporáneo) del Banco de la República y su efectividad en el contexto nacional e internacional del coleccionismo contemporáneo.

Este ensayo busca terciar, profundizar y generar nuevos puntos de debate a partir de las recientes discusiones sobre coleccionismo institucional y patrimonio desarrolladas en *esferapública* en torno a los artículos “La psicopatología del artista no es la patología del arte” de Gina Panzarowsky (7 de febrero de 2010) y “Petit Comité” de Catalina Vaughan (15 de febrero de 2010), que analizan algunas decisiones del Comité de Adquisiciones Artísticas del Banco de la República, y también, el artículo “La ministra de cultura y el Museo Nacional” de Sara Flores (10 de abril de 2011), donde se pone en cuestión la categoría de *museo patrimonial*.

I. LA CAUSA REMOTA

El Museo Nacional de Colombia, la primera institución de su tipo en el país, fue creado en 1823, curiosamente sin colección alguna. Durante los primeros tres cuartos del siglo XIX, su crecimiento como institución sería siempre parsimonioso, dependiendo de pequeñas donaciones particulares (especialmente de objetos históricos y naturales), compras y encargos del Estado. Por su parte, el coleccionismo privado de arte en la época, siempre referido al período colonial, colectado más por una voluntad piadosa que por el valor artístico de las obras, encontraría su destino final en las iglesias y conventos santafereños antes que en los nacientes museos públicos.¹

Tácitamente el papel de coleccionar sistemáticamente con una óptica ilustrada le fue entregado al Estado desde una época muy temprana, y en la sociedad civil (al menos hasta 1859²) prevalecería el carácter piadoso del coleccionismo de arte religioso, con la consecuente donación a la Iglesia como destino final de las obras, herencia de la sociedad colonial. Lo anterior, por encima del carácter laico y filantrópico implícito en el acto de donar al Estado para el bien común. La secularización del coleccionismo privado bogotano sólo se inició durante el tercer cuarto

del siglo XIX, a través de la paulatina incorporación en la sociedad colombiana de los valores decorativos y estéticos de la burguesía francesa e inglesa, importados por una creciente e influyente cantidad de viajeros al Viejo Mundo: Alberto Urdaneta, José Asunción Silva, Rafael Pombo, Soledad Acosta de Samper, Ángel y Rufino José Cuervo.³

Sin embargo, con el retorno de los viajeros, estos valores serían permeados por la contradictoria tradición católica, republicana y rural de Colombia, dando como resultado un coleccionismo *sui generis*, con unas líneas de interés extremas:

- (i) un gusto por el arte academicista impulsado especialmente por Alberto Urdaneta y Rafael Pombo⁴ y, a su vez, por el arte colonial, puesto en boga por las revaloraciones críticas e históricas de la figura de Vásquez Ceballos;
- (ii) un *ethos* distante de la tradición filantrópica del Viejo Mundo o de la necesidad de construir Nación, presente, por ejemplo, en el coleccionismo finisecular argentino (ver Baldassarre). Con la muerte de los coleccionistas locales, sus colecciones pocas veces seguirían el camino marcado por el paradigma internacional, en especial el del modelo anglosajón: la constitución de fundaciones sin ánimo de lucro o la donación al Estado. En Colombia, la secularización del coleccionismo terminó como un modo de distinción, una modesta estrategia de acercamiento de la provinciana Bogotá a la “moderna y civilizada” Europa, sin ningún ápice crítico, intención filantrópica o sentido ultrérmino.

Por más que algunos escritores lo afirmaran en el papel, y a pesar de puntuales y desfinanciados esfuerzos, nunca fue popular creer que las donaciones al Estado o el acercamiento del gran público a las *más excelsas* manifestaciones estéticas sería *moralizante*, un catalizador *de las buenas maneras*, un conductor hacia la *civilización y el progreso*, un constructor de Nación o legitimador del Estado. Las colecciones de Alberto Urdaneta y Rafael Pombo, las más nutridas, exhaustivas y valiosas del período, serían ofrecidas en venta al Gobierno, nunca en donación, y el gobierno regeneracionista, en medio de las dificultades económicas propias de los períodos de entreguerras locales (dificultades económicas que normalmente no tuvo la hacendada élite ilustrada santafereña) e investido de la responsabilidad del progreso *espiritual* de la naciente República, nunca compró estas colecciones, lo que llevó a su dispersión y pérdida casi total por efecto de la ausencia de presupuesto público,

voluntad política y filantropía privada. Sólo pocas obras, siempre menores, se salvarían entre el emergente coleccionismo local, otras serían exportadas y algunas incorporadas posteriormente al Museo Nacional de Colombia.⁵

Otras colecciones privadas como las de Soledad Acosta de Samper, Ángel Cuervo y Rufino José Cuervo serían donadas por sus propietarios, siempre disminuidas, al Museo Nacional y a la Biblioteca Nacional de Colombia, aunque la mayoría de colecciones del período no encontraría en el Estado un receptor final. Por el contrario, sí serían populares las donaciones a la Iglesia, institución que vio notablemente enriquecido su patrimonio artístico durante la época: la generosidad y piedad del coleccionista salvaba su alma y, a cambio, la Iglesia acaparaba los elementos simbólicos de la sociedad, lo cual condujo al crecimiento de la feligresía y a un mayor poder social, político y económico de la institución eclesiástica.

Ya durante el siglo XX, este *ethos* del coleccionista se mantendría vigente. La ausencia de presupuesto público para compra de colecciones llevaría al exilio de una gran parte del patrimonio artístico, bibliográfico y documental de Colombia. El importante archivo privado de Francisco de Paula Santander fue vendido por particulares al gobierno de Venezuela en la segunda década del siglo XX; el archivo de Antonio José de Sucre correría la misma suerte y sería comprado por la Universidad de Yale un poco más tarde; la biblioteca particular de Bernardo Mendel (entonces la más valiosa del mundo en manos privadas dedicada a estudios latinoamericanos) sería exportada y vendida a la Universidad de Indiana, en Bloomington (Estados Unidos) en 1962 (Badawi Quesada); la colección de arte de Karl Buchholz, ya durante el último cuarto del siglo XX, sería vendida al menudeo en Colombia y el extranjero. El archivo del galerista, vital para estudiar el coleccionismo de vocación internacionalista y la penetración del arte moderno en Colombia, sería entregado a Zentralarchive des internationalen kunsthandels, en Alemania.

Las pocas colecciones que lograron conservarse plenamente fueron las que se compraron con recursos públicos por el Estado para el naciente Museo de Arte Colonial (1942) o el renovado Museo Nacional (1948); las donadas a la Iglesia (a través del Seminario Conciliar o la Catedral Primada) o las pertenecientes a coleccionistas excepcionalmente generosos para el contexto local, como el expresidente Eduardo Santos, quien nunca tuvo herederos directos, y cuyo cúmulo de obras de arte y antigüedades decidió donar y repartir entre el Museo Nacional de Colombia, la Quinta de Bolívar, la Academia Colombiana de Historia y el Museo del 20 de Julio.

Resulta interesante poner en contraste lo ocurrido en Colombia con la situación de Argentina durante el mismo período. Desde la primera mitad del siglo XIX, la existencia en Buenos Aires de un *corpus* de coleccionistas privados, por entonces inexistente en Bogotá, llevó al surgimiento de un primer mercado del arte con la consecuente fundación de galerías y casas de subastas, así como la emergente circulación de exposiciones europeas. Ante la despreocupación del Estado por materializar y consolidar un patrimonio artístico público, la iniciativa privada de coleccionistas y galeristas cobró una nueva dimensión que marcó en la sociedad porteña el canon a seguir, un *ethos* del coleccionista privado configurado en torno a la idea de construir Nación a través de la importación de arte europeo inexistente en el país y a la construcción colectiva de grandes colecciones públicas. Esto llevaría a la fundación tardía del Museo Nacional de Bellas Artes en 1895 y del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario, en 1920.

2. MODOS DE COLECCIONAR BIENES CULTURALES:

EL BANCO DE LA REPÚBLICA Y EL MINISTERIO DE CULTURA

No sabemos si en un acto consciente sobre la esbozada tradición del coleccionismo colombiano, el Banco de la República inició su Colección de Arte en 1957 con el propósito, en principio no sistemático, de adquirir arte⁶. En su momento, es posible que las directivas del Banco estuvieran al tanto de la ausencia de una tradición filantrópica en el país: a pesar del modelo bancario norteamericano, en donde las instituciones financieras invertían grandes capitales en arte⁷, la banca privada colombiana no parecía propensa a las actividades culturales y el papel de particulares y fundaciones sin ánimo de lucro era mínimo⁸. El Banco de la República, banco central con carácter público, provenía de la tradición anglosajona y desde sus inicios en 1923, bajo el influjo de la Misión Kemmerer (proveniente de Estados Unidos), se inclinó por las actividades culturales (ejemplo que seguirían otras instituciones de su tipo en América Latina), lo que tomaría carácter legal definitivo con los estatutos del Banco (Decreto 2520 de 1993). Las colecciones evolucionaron notablemente en medio siglo: una colección de documentos económicos en 1923, el Museo del Oro en 1939, la Biblioteca Luis Ángel Arango y su Colección de Arte en 1957, un Museo Numismático en la Casa de Moneda a partir de la década de 1990, el Museo Botero en 2000 y el Museo de Arte del Banco de la República desde 2006.

Desde finales de la década de 1950, en consonancia con sus nuevos propósitos, el Banco encargaría murales, pinturas, esculturas y edificios a los principales artistas y arquitectos del país, y aunque inicialmente su actividad cultural parecía ir a la saga de otras instituciones que, en su momento, buscaron instaurar una nueva tradición filantrópica en el arte colombiano, como el Museo de Arte Moderno de Bogotá (1955-1963), el Museo de Arte Moderno 'La Tertulia' de Cali (1956) o el Museo de Arte de la Universidad Nacional (1973), poco a poco, por una actividad más sostenida y financiada que atinada (al menos inicialmente), el Banco fue escalando posiciones hasta convertirse, en la década de 1990, en el principal centro cultural del país.

Resulta interesante evaluar cómo, en cincuenta años, una institución bancaria logró equiparar sus colecciones de bienes culturales (con los procesos de localización, rescate, investigación, restauración, conservación, exposición y patrimonialización que esto implica) con las colecciones de todo el aparato cultural del estado colombiano, protegido y beneficiado por un Ministerio de Cultura creado en 1997 a partir de la antigua Colcultura, y por numerosas leyes dedicadas al patrimonio cultural mueble (arqueológico, artístico, bibliográfico, documental)⁹.

2.1 COLECCIONAR BIENES ARQUEOLÓGICOS ANTES DE 1997: DE LA DISTINCIÓN A LA CRIMINALIZACIÓN

El Museo del Oro, fundado en 1939, actualmente custodio de cerca de sesenta mil piezas arqueológicas de alta calidad (entre orfebrería, cerámica, líticos y textiles), sextuplica la colección del Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH (fundado en 1938), depositada en el Museo Nacional de Colombia¹⁰ y conformada por cerca de diez mil piezas arqueológicas. Incluso, los indicadores de desarrollo de colecciones del ICANH están lejos de equipararse con la mayoría de instituciones de su género en América Latina tanto públicas como privadas. ¿Cómo se explica que dos entidades tan cercanas al Estado, fundadas con un año de diferencia y con misiones¹¹ profundamente similares (básicamente la protección e investigación del patrimonio arqueológico), tengan indicadores de desarrollo de colecciones tan disímiles? ¿Cómo puede entenderse que el ICANH, adscrito al Ministerio de Cultura y favorecido directamente por todas las legislaciones culturales que se han promulgado en Colombia desde la década de 1930, tenga

sólo dos salas de exposición permanente en el primer piso del Museo Nacional, con escasa circulación nacional y la mayoría de su colección guardada en reserva?

Intentaremos contestar estos interrogantes. Aunque las dos instituciones reunieron sus colecciones a partir de la investigación científica (con excavaciones organizadas que permitieron descubrir información valiosa sobre los modos de vida y el consecuente rescate de objetos arqueológicos) y han divulgado sus hallazgos a través de exposiciones temporales y publicaciones, vale la pena reconocer que las principales piezas de sus acervos, las que reúnen valores estéticos, simbólicos y técnicos excepcionales, desde el Poporo Quimbaya hasta la Balsa Muisca, fueron compradas a coleccionistas privados, no obtenidas mediante técnicas arqueológicas tradicionales. En Colombia, los objetos excepcionales de orfebrería y cerámica no suelen ser hallados por los arqueólogos *in situ*, sino, desde siempre, en residencias particulares: lo que se salvó de la fundición colonial y republicana fue coleccionado ampliamente como *objetos curiosos* durante el siglo XIX, y también, de forma más estructurada, como arte o bienes arqueológicos en el siglo XX.

Actualmente, esta tradición privada del patrimonio arqueológico es borrada y criminalizada por las estrategias publicitarias del ICANH (folletos, afiches y comerciales), en los cuales se asimila el coleccionismo privado de estos objetos con el tráfico de patrimonio, cuando, al menos hasta la Ley 397 de 1997 (sobre la que nos extenderemos en el siguiente capítulo), existió un cuerpo de coleccionistas particulares, desde políticos y artistas hasta antropólogos, todos ellos aficionados a este tipo de objetos y con colecciones reconocidas públicamente¹². El oro prehispánico siempre ha atraído a la gente, incluso al público neófito, ya sea por su condición orfebre, por la nostalgia mítica que despierta o por su propia composición material. Hasta finales de la década de 1990, el coleccionismo privado, movido por intereses económicos, estéticos, arqueológicos, filantrópicos o meramente decorativos, fue más ágil que el Estado en encontrar los objetos de mayor significación, muchas veces (y aunque suene contrario a la política patrimonial actual) a tiempo, antes de su destrucción por factores humanos o ambientales o, al menos, antes de que el Estado los encontrase.

Es verdad de Perogrullo el hecho de que el Estado ha sido incapaz de ejecutar una política cultural de largo aliento, y más una política eficaz para el rescate del patrimonio arqueológico. Las élites políticas han dado poca importancia (en especial antes de la mencionada Ley 397 de 1997) a la política cultural, manejada comúnmente por la figura encarnada en el abogado-historiador-poeta-crítico, por

esposas de hombres influyentes y amas de casa con cargos vitalicios (como ocurre lamentablemente en el Museo de Arte Moderno de Bogotá) y muy pocas veces por académicos brillantes, con extensas hojas de vida o experiencia significativa en gestión cultural pública (condiciones cumplidas actualmente por la dirección de la BLAA y la subgerencia cultural del Banco de la República). Históricamente, por otra parte, el desdén ha sido palpable en el exiguo presupuesto asignado a estas actividades (los ciento noventa y cuatro mil millones de pesos asignados al Ministerio de Cultura en 2011, incluyendo gastos de funcionamiento, palidecen frente a los tres mil setecientos noventa cinco millones de dólares gastados por el Gobierno colombiano en una sola compra militar en 2009¹³) y en la falta de continuidad en las políticas culturales del Estado (desde Colcultura hasta el Ministerio). La cultura oficial ha sido sujeto permanente de intereses partidistas y cuotas políticas, todo esto en contraposición a la experiencia del también público Museo del Oro del Banco de la República, institución ampliamente financiada con un presupuesto autónomo por el banco central de Colombia, con continuidad en el proyecto cultural y, a pesar de todo, distante de la compleja burocracia ministerial

A pesar de los logros históricos (especialmente durante el siglo XX) de coleccionistas privados frente a la (ausencia de) política estatal de coleccionismo, también es necesario reconocer que, aunque muchos salvaron piezas significativas, algunos gUAQUEROS y mercaderes impulsaron el tráfico internacional de patrimonio arqueológico, reprochable desde cualquier punto de vista y hacia el cual debería enfocarse la batería jurídica y policial del Estado. Para determinar al enemigo primero hay que definirlo, pero, infortunadamente, el Ministerio de Cultura parece confundir el (i) coleccionismo y mercado local; (ii) el coleccionismo y mercado internacional; y (iii) el reprochable tráfico internacional de patrimonio arqueológico. Cada uno de estos tiene dinámicas diferentes y posibilidades de contribución a la formación del patrimonio público desiguales, y aun así reciben, prácticamente, el mismo tratamiento jurídico por parte del Estado: el coleccionista privado de bienes arqueológicos está en la mira de las autoridades y ante la opinión pública suele ser presentado como traficante.

Algunos de los elementos esbozados anteriormente permiten contestar las preguntas inaugurales de este capítulo. Hasta antes de la década de 1990, el Museo del Oro entendió el papel histórico de los coleccionistas privados de bienes arqueológicos y, en vez de oponerse a ellos, al mercado que generaban o señalarlos como criminales, prefirió hacer lo natural para rescatar este patrimonio y desarrollar

sus colecciones: (i) excavaciones científicas que brindaran información puntual sobre los enterramientos y modos de vida, y a la vez, aunque para algunos parezca contradictorio, (ii) comprar colecciones privadas y objetos puntuales (de interés estético, simbólico y técnico) a coleccionistas y galerías locales e internacionales, muchos con amplia tradición y reconocimiento público. A diferencia del Museo del Oro, el ICANH sólo desarrollaría la estrategia de las excavaciones y poco la de adquisiciones, lo que llevó a que las piezas de mayor significación ingresaran al Banco de la República, institución que podía pagar por ellas. Contrario a lo que desearía el Ministerio de Cultura, no todo puede encontrarse *in situ*, ya que mucho es lo que ha sido excavado por particulares en dos siglos de vida republicana.

La protección (palabra que aparece en la misión de ambas instituciones) de este patrimonio la ejerció el Museo del Oro con la *musealización*, a través de su renovada sede principal en Bogotá y siete museos del oro regionales, y puesta en circulación nacional e internacional de objetos excepcionales, entendiendo quizás que el principal problema de los bienes arqueológicos no es el interés de la gente por coleccionarlos o las demandas del mercado, sino el olvido. Por su parte, el ICANH, atendido a los vaivenes de la eternamente postergada ampliación del Museo Nacional, no logró consolidar (más allá de dos salas) un museo con exposición permanente o programa de exposiciones temporales de alcance nacional e internacional. No existe, salvo la exposición del ICANH en el primer piso del Panóptico, un museo público asociado al Ministerio de Cultura especializado en arqueología o etnografía, hecho lamentable teniendo en cuenta la invisible y estática colección en reserva del ICANH.

Ninguna de las políticas culturales del Estado durante los últimos veinte años ha sido pensada para estimular el desarrollo de colecciones y el mecenazgo (de objetos arqueológicos, archivos históricos o arte), lo que permitiría cambiar el *ethos* del coleccionista esbozado en el primer capítulo, caracterizado por un histórico desinterés en aportar a la configuración del patrimonio cultural público, desinterés afianzado por una reciente política pública que criminaliza a quien conserva bienes arqueológicos. Sólo una política cultural construida en torno al diálogo afectuoso y desprejuiciado entre las esferas privada y pública, incluyendo agentes del mercado (marchantes y galeristas), así como procesos educativos en escuelas y universidades, dirigidos a la sociedad civil y a la inexperta fuerza pública, permitiría cambiar las costumbres del coleccionismo local persistentes en la sociedad

civil desde finales del siglo XIX, así como la imagen local más o menos popular del coleccionista como acaparador de los bienes simbólicos de la sociedad. Una legislación favorable al coleccionismo canalizada hacia el mecenazgo permitiría mejorar, en forma sustancial, cuantitativa y cualitativamente, el desarrollo de colecciones privadas y, con ello, las colecciones públicas del país.

2.2 EL COLECCIONISTA COMO CRIMINAL:

LA POSESIÓN DE BIENES ARQUEOLÓGICOS DESDE 1997

La Ley 163 de 1959, en consonancia con la legislación precedente, permitía la propiedad privada de patrimonio arqueológico, su coleccionismo y comercialización, aunque impedía su salida del país. La propiedad y exportación de este tipo de bienes estaban regulados por los artículos 8¹⁴, 9¹⁵ y 10¹⁶, en donde se estipulaba que, de ser necesario, las colecciones podrían ser ofrecidas en venta al Estado o, de acuerdo con su valor cultural, expropiadas, en este último caso con la debida indemnización. En Colombia, a diferencia de los regímenes totalitarios, la expropiación siempre ha venido acompañada por una indemnización, asunto ahora definido en la Constitución Política de 1991. Esta legislación reconocía la propiedad privada del patrimonio arqueológico y se basaba en legislaciones y pactos precedentes, por lo que desde mucho antes de 1959 y hasta la década de 1990, en especial con aquiescencia de la mencionada Ley 163, se generó en el país un floreciente mercado de cerámicas y orfebrería precolombina con la consecuente actividad del coleccionismo privado, entonces más desarrollado que el coleccionismo de arte colonial o moderno. Además de las excavaciones, la principal fuente de enriquecimiento del Museo del Oro durante este período fue la compra de objetos y colecciones completas de alto valor estético, simbólico y técnico, pertenecientes a particulares.

Surgieron varias galerías legales, registradas ante la Cámara de Comercio y con numerosos clientes de la escena política y cultural. Algunas de estas galerías fueron la de Luz Miriam Toro (ahora trasladada a Nueva York en vista de las restricciones legales colombianas), la Galería Arte Indígena del estadounidense Harvey Gene Aronson o la Galería Arqueos del actor francés Claude Pimont, algunas de las cuales funcionaron, incluso, hasta principios de la década de 2000. Sin embargo, desde la Constitución Política de 1991, debido a intereses y discusiones

internas que desconocemos, se emitieron los artículos 63 y 72, que rezan de la siguiente manera (la negrita es mía):

Artículo 63. Los bienes de uso público, los parques naturales, las tierras comunales de grupos étnicos, las tierras de resguardo, el patrimonio arqueológico de la Nación y los demás bienes que determine la ley, son inalienables, imprescriptibles e inembargables.

Artículo 72. El patrimonio cultural de la Nación está bajo la protección del Estado. El patrimonio arqueológico y otros bienes culturales que conforman la identidad nacional, pertenecen a la Nación y son inalienables, inembargables e imprescriptibles. La ley establecerá los mecanismos para readquirirlos cuando se encuentren en manos de particulares y reglamentará los derechos especiales que pudieran tener los grupos étnicos asentados en territorios de riqueza arqueológica.

Con base en estos artículos, se desarrolló una línea de interpretación (que no admite discusión para algunas personas) que desembocaría en la Ley General de Cultura (Ley 397 de 1997), en donde se regularon estos temas. Ésta define que los bienes de interés cultural pertenecientes al Estado son inalienables, imprescriptibles e inembargables, y dentro de esta categoría incluye indistintamente todo el patrimonio arqueológico (artículo 4, parágrafo 1) sin juicio alguno sobre la calidad o información que puedan contener estos objetos. De ahí se interpreta que todas las piezas arqueológicas adquiridas con justo título y con inversión privada por particulares, antes o después de 1991, ahora pertenecen al Estado. Los aspectos de la tenencia particular de estos bienes de propiedad pública serían desarrollados en el Decreto 833 del 26 de abril de 2002, en donde se establece (en un aparte del artículo 3): “Quien por cualquier causa o título haya entrado en poder de bienes integrantes del patrimonio arqueológico, tiene la condición civil de tenedor. La tenencia de estos bienes podrá mantenerse voluntariamente en quien haya entrado en ella, o ser autorizada de acuerdo con lo previsto en este decreto”.

Por su parte, el artículo sexto presenta una noción ampliada y discutible de patrimonio arqueológico, que pudo, en su momento, no ir en consonancia con el espíritu de la Constitución, al incluir otro tipo de objetos ya pertenecientes al período

colonial, así como el patrimonio paleontológico. Al quedar cobijados estos objetos por la noción de patrimonio arqueológico, automáticamente, por mandato constitucional pasan a propiedad del Estado, aunque el posterior Decreto 833 del 26 de abril de 2002 decida conservar la propiedad privada de los objetos del período colonial (sólo limitando su comercialización en caso de ser declarados bien de interés cultural):

Artículo 6º. Patrimonio arqueológico. Son bienes integrantes del patrimonio arqueológico aquellos muebles o inmuebles que sean originarios de culturas desaparecidas, o que pertenezcan a la época colonial, así como los restos humanos y orgánicos relacionados con esas culturas. Igualmente, forman parte de dicho patrimonio los elementos geológicos y paleontológicos relacionados con la historia del hombre y sus orígenes [...].

Este artículo, modificado mediante la Ley 1185 de 2008, quedó, definitivamente, de la siguiente manera:

Artículo 6. Patrimonio Arqueológico. El patrimonio arqueológico comprende aquellos vestigios producto de la actividad humana y aquellos restos orgánicos e inorgánicos que, mediante los métodos y técnicas propios de la arqueología y otras ciencias afines, permiten reconstruir y dar a conocer los orígenes y las trayectorias socioculturales pasadas y garantizan su conservación y restauración. Para la preservación de los bienes integrantes del patrimonio paleontológico se aplicarán los mismos instrumentos establecidos para el patrimonio arqueológico.

De conformidad con los artículos 63 y 72 de la Constitución Política, los bienes del patrimonio arqueológico pertenecen a la Nación y son inalienables, imprescriptibles e inembargables.

El Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH, podrá autorizar a las personas naturales o jurídicas para ejercer la tenencia de los bienes del patrimonio arqueológico, siempre que estas cumplan con las obligaciones de registro, manejo y seguridad de dichos bienes que determine el Instituto. Los particulares

tenedores de bienes arqueológicos deben registrarlos. La falta de registro en un término máximo de 5 años a partir de la vigencia de esta ley constituye causal de decomiso de conformidad con el Decreto 833 de 2002, sin perjuicio de las demás causales allí establecidas [...].

Si bien toda esta legislación cultural representa un avance significativo frente a la política cultural anterior a 1997, que dejaba muchos temas en manos del Código Civil o a la imaginación, los artículos que hemos mencionado parecen esconder, implícitamente, una expropiación sin indemnización que iría en contravía con la Carta Política de 1991. Así que si antes de 1991 los coleccionistas podían invertir dinero y poseer legalmente patrimonio arqueológico y paleontológico, pero no después de 1991, en ese caso hubo una afectación en su patrimonio privado por intervención del Estado. Esto quiere decir que los coleccionistas ya no podrán comprar, vender, conservar y/o trasladar dentro del país (sin un registro de tenencia ante el ICANH) estos bienes. Incluso, si no son registrados antes del 12 de marzo de 2013 podrán ser decomisados por el Estado. En ninguna ley o decreto posterior a 1991 aparece regulado el mandato constitucional expuesto en el artículo 72: “La ley establecerá los mecanismos para readquirirlos [a los objetos del patrimonio arqueológico] cuando se encuentren en manos de particulares”. La legislación mencionada podría ir en contravía con el artículo 58 de la Carta Política, dedicado a la expropiación, en donde se afirma:

Artículo 58. Se garantizan la propiedad privada y los demás derechos adquiridos con arreglo a las leyes civiles, los cuales no pueden ser desconocidos ni vulnerados por leyes posteriores. Cuando de la aplicación de una ley expedida por motivos de utilidad pública o interés social, resultare en conflicto los derechos de los particulares con la necesidad por ella reconocida, el interés privado deberá ceder al interés público o social.

[...] Por motivos de utilidad pública o interés social definidos por el legislador, podrá haber expropiación mediante sentencia judicial e indemnización previa. Este se fijará consultando los intereses de la comunidad y del afectado. En los casos que determine el legislador, dicha expropiación podrá adelantarse por vía admi-

nistrativa, sujeta a posterior acción contenciosa-administrativa, incluso respecto del precio.

En este sentido, el Estado ha llevado a cabo, desde 2001, varias incautaciones de colecciones particulares de bienes arqueológicos, reunidas en su mayoría antes de la Constitución Política de 1991 y de la Ley 397 de 1997. Algunos coleccionistas y galeristas (por ejemplo, la Galería Arqueos del actor francés Claude Pimont) que habían reunido colecciones, fueron tratados ante medios y opinión pública como traficantes de patrimonio cultural y sus colecciones incautadas indistintamente¹⁷. Por su parte, la galerista Luz Miriam Toro tuvo que salir del país por maltratos de la autoridad. Estas actuaciones policiales del Estado, en vez de mejorar los nexos históricos entre las esferas pública y privada, sembraron un clima de terror entre coleccionistas y galeristas, quienes suspendieron cualquier actividad relacionada con comercio o coleccionismo de patrimonio arqueológico. Esta persecución policial sobre la figura del coleccionista terminó por distanciar el ya alejado papel histórico de lo privado en lo público.

Más allá de las incautaciones nacionales¹⁸, de poco han servido estas leyes y decretos al ICANH como instrumento de investigación arqueológica y consecuente desarrollo de colecciones estatales. El ICANH no ha ampliado significativamente sus colecciones (salvo por las inerciales incautaciones y esporádicas excavaciones organizadas) o su planta museológica en el Museo Nacional; no ha encontrado más orfebrería prehispánica *in situ*, ni ha mejorado su autista relación con la comunidad a través de programas de divulgación y exposiciones; tampoco ha incrementado la cantidad y calidad de publicaciones y exposiciones temporales; todo esto a pesar de las sonoras incautaciones, cuyos objetos han ido directamente a las atestadas salas de reserva. Por su parte, algunas colecciones importantes que se hallaban en el país, especialmente en donde había una importante inversión económica particular, iniciaron el camino ilegal al exilio (Estados Unidos, Europa, Chile, etcétera) convirtiendo muchas veces a los otrora coleccionistas legales (en ocasiones, vendedores especializados a clientes institucionales como el Museo del Oro) en traficantes afanados en recuperar el capital invertido históricamente, y, de paso, dando el golpe de gracia a la fuente histórica de crecimiento cuantitativo y cualitativo de las colecciones museológicas del país: el coleccionismo privado. Vale la pena reconocer que no sólo el Museo del Oro configuró su colección a través de compras selectivas a particulares: una gran cantidad de pequeños museos del país

que tienen objetos arqueológicos (desde el Museo Luis Alberto Acuña en Villa de Leyva hasta el Museo Arqueológico de Pasca) no los tienen por haber financiado excavaciones, sino por haber comprado o recibido en donación de particulares colecciones de objetos arqueológicos.

Este estímulo tácito de la ley a la exportación ilegal y a la venta en el mercado internacional, similar a lo que ocurre con el tráfico de drogas, tiene especial acogida en el mercado europeo, donde las mejores piezas tienen alta demanda, buenos precios, pocas restricciones legales y muchos museos con presupuesto creciente para compras. Este último es el caso del naciente Musée du quai Branly de París, que ha comprado varias piezas de orfebrería colombiana, como un hermoso pendiente tairona en oro por más de 200 mil dólares. Recientemente se han llevado a cabo, en Europa y Estados Unidos, numerosas subastas de objetos prehispánicos colombianos, en donde han alcanzado precios históricos, sin precedente en el mercado nacional o internacional. Por ejemplo, en Heritage Auction Galleries se llevó a cabo, en 2010, una subasta que incluyó una gran cantidad de objetos en oro y cerámica policromada proveniente de la región arqueológica Nariño, alcanzando precios imposibles hace una década. Así mismo, en 2011, en Estates Unlimited y en Artemis Gallery se subastaron muchos objetos arqueológicos colombianos. En Delorme Collin du Bocage (Francia), en 2010, ocurrió lo mismo. Y así sucesiva e incontroladamente por todo el mundo. Otro efecto colateral de estas leyes y decretos es la desestimación del patrimonio arqueológico. Debido a la imposibilidad legal de vender objetos prehispánicos dentro de Colombia, muchas colecciones particulares han terminado arrumadas en bodegas o viejas casonas familiares dispuestas a su pérdida definitiva. Ya no tienen valor económico y, para muchos intimidados tenedores, esto implica la pérdida de cualquier otro valor. Por otro lado, no todos los bienes arqueológicos son *musealizables*, tanto por sus valores implícitos como por la incapacidad del Estado (en cuanto a infraestructura museológica o capacidad profesional) de hacerlo. No todos los objetos tienen el mismo interés estético, simbólico, técnico o científico para la Nación, interés que permita convertirlos en objetos de exposición o investigación.

Un último efecto encontrado es que, debido a las limitaciones para comercializar orfebrería prehispánica en el país, muchos objetos especialmente en poder de campesinos y guaqueros han sido fundidos y convertidos en oro corriente. La ganancia por vender oro no es la misma que por vender orfebrería prehispánica, pero, al menos, existe la posibilidad de recuperar rápidamente el hallazgo en

términos económicos y sin intervención policial. El patrimonio paleontológico (ahora incluido dentro de la noción de patrimonio arqueológico) se vende de forma agazapada en las afueras de Villa de Leyva (Boyacá) o Villa Rica (Huila). Pequeños fósiles de amonita y plantas son vendidos por niños al borde de la carretera, temerosos de ser atrapados por la policía, la que suele incautar las piedras para usarlas como decoración en sus propias casas. Esta prohibición resulta especialmente absurda en un país como Colombia, en donde, a diferencia de la antropología, no existe la paleontología como disciplina autónoma (no se imparte en las universidades a pesar de su existencia disciplinar desde el siglo XVI) y, por lo tanto, no hay paleontólogos capaces de aplicar las técnicas disciplinares de extracción de fósiles, hacer investigaciones especializadas, generar publicaciones o exposiciones temporales desde el ámbito propio de la paleontología.

En el país existen cuatro museos con colecciones especializadas en paleontología, todos de una precariedad insólita: uno, en Villa Rica, con cinco pequeños fósiles en sus despejadas salas (donde se cobra una tarifa de entrada de 3 mil pesos), dos pequeños en Villa de Leyva y uno en Bogotá (Ingeominas), este último más cercano, en su modelo museográfico y perfil de colecciones, a los antiguos gabinetes de curiosidades del siglo XVIII. No existe en el país un gran museo público de historia natural y, a pesar de ello, el Estado no ha estimulado la posibilidad de que exista. Por el contrario, a través de sus leyes ha restringido cualquier iniciativa privada, ya sea desde la conformación de colecciones o desde la construcción, con capital privado, de museos públicos.

Tal vez, el articulado de estas leyes (las relativas al patrimonio arqueológico y paleontológico), que entregan al Estado la propiedad de estos bienes sin indemnización para sus poseedores históricos, tiene en el fondo un probable criterio técnico y económico que manipula el derecho al acceso a los servicios culturales promovido por los estados sociales de derecho. Si bien el Estado debe garantizar a sus ciudadanos el acceso al patrimonio cultural, esto no quiere decir que este derecho deba cumplirse a través de expropiaciones, incautaciones y decomisos que transfieran el dominio de estos bienes patrimoniales a la esfera pública. Muy seguramente, el verdadero trasfondo de estas leyes es la intención oportunista de ahorrarle al Estado el dinero que debería invertir para recuperar el patrimonio cultural del país. El Estado prefiere tomar el camino fácil y expropiar sin indemnización, como ocurre en los regímenes totalitarios (y al parecer, de forma inconstitucional), pensando que es la mejor forma de desarrollar colecciones públicas e incentivar la investigación a partir de ellas.

Sin embargo, la cantidad de obras recuperadas, protegidas e investigadas (misionalmente) por el Museo del Oro (en el tiempo anterior a la vigencia del mencionado Decreto) contrastadas con las cifras del Ministerio de Cultura (a través del ICANH) parecen demostrar la ineficacia real de la norma. Las obras significativas del patrimonio cultural no se recuperan a través de incautaciones y expropiaciones, se obtienen con inversión creciente en excavaciones sistemáticas y adquisiciones puntuales de grupos de objetos excepcionales, así como con una legislación favorable al coleccionismo privado y a la filantropía, en el marco del funcionamiento mancomunado de los diferentes agentes de los campos cultural, político y económico (mercado, coleccionistas, museos, universidades, investigadores, gobierno) sin el tipo de prohibiciones categóricas actualmente vigentes.

3 COLECCIONAR LIBROS Y DOCUMENTOS EN EL SIGLO XXI

En 2011, las colecciones de libros de la Biblioteca Luis Ángel Arango (BLAA) contaban con alrededor de 2.5 millones de ejemplares, superando cuantitativa y cualitativamente las colecciones de la Biblioteca Nacional de Colombia (fundada en 1777, casi dos siglos antes) y poseedora de alrededor de 2 millones de ejemplares. Un fenómeno interesante de revisar es por qué las principales bibliotecas particulares colombianas de la segunda mitad del siglo XX¹⁹ han sido entregadas a la BLAA y no a la Biblioteca Nacional; y por qué el rescate de archivos privados es prioridad para el Banco y no para el Archivo General de la Nación (AGN), este último más preocupado por la recuperación de archivos oficiales. Una explicación sencilla es que la Biblioteca Nacional no tiene un presupuesto importante para compras bibliográficas y depende casi exclusivamente de las donaciones y de la Ley de Depósito Legal²⁰, una norma no muy efectiva (o cumplida) que sirve para incorporar los libros de publicación reciente. Este es un problema que afecta nocivamente el cumplimiento de una de las misiones fundamentales de la Biblioteca Nacional: la recuperación del patrimonio bibliográfico²¹, material que, para su recolección, requiere una inversión permanente de dinero de o la generosidad privada, como hemos visto, no muy desarrollada en el contexto local.

Esta situación permite explicar que las últimas grandes colecciones patrimoniales hayan entrado a la Biblioteca Nacional en el siglo XIX y durante la primera

mitad del siglo XX (las más importantes fueron las donaciones de Anselmo Pineda y Rufino José Cuervo), dinamismo perdido durante la segunda mitad del siglo XX con el ascenso de la BLAA en el panorama bibliográfico colombiano, institución que no está cobijada por la Ley de Depósito Legal y que no depende exclusivamente de las donaciones (éstas sólo representan el cuarenta por ciento de los ingresos bibliográficos anuales), sino también de las compras de obras sueltas (ofrecidas por editores, anticuarios, particulares y librerías) o bibliotecas en bloque, adquiridas con el presupuesto corriente de la Subgerencia Cultural del Banco de la República.

En el caso de los archivos particulares, el Banco de la República ha ganado dinamismo con respecto al Archivo General de la Nación (AGN), este último dedicado, especialmente, a la recuperación de archivos oficiales (ubicados en otras dependencias y entidades del Estado). Desde 2008, el AGN sólo ha incorporado a sus fondos cuatro pequeños archivos privados recibidos en donación (no tiene presupuesto para adquisiciones), relacionados especialmente con la historia política del país, en una actitud tradicionalista y reticente hacia la incorporación de fondos relacionados específicamente con historia social y cultural. Los fondos recibidos fueron los del padre Camilo Torres (al parecer parcialmente), los de políticos como Alfonso Araújo Gaviria y Carlos Lozano y Lozano, y el Estudio Fotográfico Foto Serrano. El AGN ha rechazado varias donaciones como la del archivo personal de Débora Arango.

Por el contrario, el interés por la historia social y cultural ha sido determinante en las recientes adquisiciones documentales de la BLAA, institución que en la última década compró, entre otros, los archivos fotográficos de Pilar Moreno de Ángel, Ricardo Acevedo Bernal (1265 fotografías) y Otto Moll (veintisiete mil fotografías); el enorme archivo de cintas fonográficas de Radio Sutatenza; los archivos privados de los críticos de arte Casimiro Eiger, Clemente Airó y Walter Engel; y el archivo histórico de Emiliano Díaz del Castillo Zarama (cerca de quince mil documentos), posiblemente el archivo histórico privado más importante del país luego del Archivo Histórico Restrepo (aún en poder de la familia Restrepo), con valiosos manuscritos relativos a minería de oro, esclavitud y comunidades indígenas en el suroccidente de Colombia, desde 1541 hasta el presente²².

Según es común escuchar en el mercado de los librerías de usado, algunos funcionarios del AGN, quienes posiblemente desean el mismo destino legal del patrimonio arqueológico para el patrimonio documental, han intimidado frecuentemente a coleccionistas y librerías. Un argumento tradicional de intimidación

es la presunción inexacta de que todos los documentos con carácter histórico en manos particulares han sido robados al Estado y que, por tanto, el Estado sigue ejerciendo a perpetuidad la propiedad inembargable, imprescriptible e inalienable sobre todos estos bienes que, por tal, no pueden ser comercializados. En este sentido, deben tenerse en cuenta algunos criterios básicos:

- (i) no todos los archivos históricos son oficiales, ya que hay familias que los han conservado generación tras generación, especialmente en el caso de los archivos de próceres, escritores y artistas, la mayoría de ellos, aún, en manos privadas;
- (ii) muchos archivos históricos, en cantidades todavía insospechadas, fueron dados de baja por el mismo Estado durante los siglos XIX y XX (quemados, destruidos, regalados o vendidos). Incluso, del archivo de Germán Arciniegas, donado en 1976 a la Biblioteca Nacional, fueron dados de baja en algún momento indeterminado, varios ejemplares de revistas (por ejemplo, *Universidad*) y libros, que ahora circulan en el mercado de libros usados con el sello “Fondo Germán y Gabriela Arciniegas – Biblioteca Nacional”.

Este tipo de intimidaciones, completamente ilegales, aunadas al muy reducido mercado local de libros raros y manuscritos (constituido por unos pocos coleccionistas privados y un solo comprador institucional, el Banco de la República), han llevado al florecimiento de un pequeño mercado internacional de documentos colombianos que utiliza pequeñas casas de subasta de Norteamérica y Europa (en menor medida se vale de casas grandes como Christie’s y Sotheby’s) y, en mayor medida de librerías, de segunda mano y anticuarios. Este mercado ya había sido impulsado internacionalmente desde principios del siglo XX con las compras del archivo de Francisco de Paula Santander por Venezuela; el de Antonio José de Sucre por la Universidad de Yale; los de Bernardo Mendel y Camilo Mutis Daza por la Universidad de Indiana en Bloomington; y el extenso archivo sobre la violencia en Colombia, reunido por monseñor Germán Guzmán Campos para la investigación *La violencia en Colombia: estudio de un proceso social* (publicado junto con Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna). Al parecer, este último archivo fue adquirido por una universidad norteamericana que, luego de varias pesquisas, no he identificado.

La existencia de un solo comprador institucional en el país, el Banco de la República (situación que debería solventarse con una actividad más activa en el

rescate del patrimonio bibliográfico por parte de las universidades públicas y privadas, Biblored²³ y el Ministerio de Cultura, en especial su Programa Nacional de Concertación, que no permite la compra de obras bibliográficas, documentales o artísticas para bibliotecas, archivos o museos, ha llevado a algunas disfuncionalidades en el mercado colombiano de libros raros y manuscritos. El Banco de la República utiliza, lo que es razonable entender, unas tablas de precios máximos que pueden pagar por cada tipo de material. Al ser el único comprador institucional de libros, manuscritos y publicaciones periódicas patrimoniales de Colombia y el destino casi natural de las colecciones documentales de importancia, si se quiere, un monopolio²⁴, pone los precios tope del mercado: tácitamente regula los precios de compra-venta de este tipo de bienes en Colombia. Es decir, prácticamente ningún vendedor de prensa antigua colombiana ofrecería a un cliente particular un ejemplar de *El Nuevo Tiempo Literario* por encima del valor que está dispuesto a pagar el Banco, ya que el comprador sabe que, al momento futuro de vender su colección al único comprador institucional, no obtendrá más dinero por su ejemplar y mucho menos podrá beneficiarse de la valorización de este tipo de bienes culturales, que sí está presente en el mercado internacional. Esto tiene una consecuencia: los manuscritos más valiosos o los ejemplares bibliográficos y hemerográficos excepcionales pueden, eventualmente, llegar al mercado internacional, donde la demanda es mayor, hay diversos agentes especializados (casas de subastas, galerías, anticuarios, librerías-anticuario, etcétera) y no hay regulación tácita de precios. Este problema se solventaría con más instituciones que hagan uso de la compra, cada una con sus tablas de precios, lo que podría convertir al mercado interno institucional de bienes bibliográficos y documentales en una opción para los ejemplares más valiosos.

4. MERCADO DEL ARTE Y PROGRAMAS DE ADQUISICIONES EN EL BANCO DE LA REPÚBLICA: DE LA VOCACIÓN LATINOAMERICANISTA A LA INTERNACIONALISTA

Entre 1957 y 1984, el Banco de la República adquirió pocas obras de arte significativas. Salvo las primeras donaciones que ingresaron a la institución (pinturas de Fernando Botero y Eduardo Ramírez Villamizar) y algunas compras salteadas de arte colombiano y latinoamericano (Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Oswaldo Guayasamín, Fernando de Szyszlo), el Banco propendería por (i) la compra

de pintura de artistas menores, (ii) obra gráfica de artistas de *segunda fila* y (iii) muy poca obra tridimensional. Esto se dio hasta mediados de la década de 1980 como resultado de la ausencia de criterios curatoriales, artísticos y técnicos en la política de adquisición de arte. El sesgo inicial por la obra gráfica llevaría a algunos aciertos, nunca muchos, como la adquisición de varios trabajos del Taller 4 Rojo, hoy, sujeto de un proceso de revaloración a cargo de varios investigadores locales²⁵. El Banco no compró, en su momento, obras de Álvaro Barrios o Antonio Caro, error que enmendaría en 1998 con la compra de cuarenta y siete grabados de Barrios, y, por la misma época, trece grabados de Caro.

Aunque desde sus orígenes la institución tuvo vocación latinoamericanista (en 1979, Jaime Duarte French, director de la BLAA, afirmó que su intención era “construir un gran depósito de pintura americana”), lo cierto es que el Banco nunca estuvo comprometido fuertemente con este propósito, al menos hasta mediados de la década de 1990. La BLAA dejó pasar oportunidades imperdibles, ahora improbables, de adquirir o gestionar donaciones de grandes obras de arte latinoamericano siguiendo el modelo de instituciones homólogas de países vecinos (estas últimas financiadas con el boom del petróleo y con enorme participación privada en patronatos y sociedades de amigos) como el Museo de Bellas Artes de Caracas y el Museo de Arte Contemporáneo Sofía Ímber, ambos en Venezuela, que desarrollaron valiosas colecciones de arte latinoamericano desde la década de 1950²⁶.

El crítico e historiador de arte Álvaro Medina reconoció en una conferencia presentada hace algunos años en la Feria de Arte de Bogotá (ArtBo), que a principios de 1980 propuso a algunas directivas del Banco un presupuesto de doscientos mil dólares (en 2011 se requieren quinientos veinticinco mil dólares para igualar el poder adquisitivo de doscientos mil dólares de 1980²⁷) para conformar una colección latinoamericana significativa. Hoy en día, con ese presupuesto difícilmente se podría comprar en el mercado internacional una obra de mediana categoría de Armando Reverón. Sin embargo, esta propuesta cayó en saco roto. El Banco prefirió comprar algunos grabados de cuestionable calidad de Roberto Matta y Wifredo Lam, así como todo tipo de obras difíciles de activar en el escenario contemporáneo, de calidad cuestionable y, desde luego, sin posibilidades de valorización financiera (esto, en caso que el carácter inversionista hubiera sido el motor de las adquisiciones del Banco en la década del ochenta) de artistas colombianos entonces costosos, algunas veces como resultado de inversiones especulativas de dineros de la mafia en el mercado del arte²⁸,

como Omar Gordillo, Jorge Mantilla Caballero, Rafael Penagos, Teyé y un largo etcétera. Hoy, estas obras se encuentran almacenadas en las reservas de arte del Banco de la República, a la espera de un milagro curatorial.

La observación de Medina de conformar una gran colección de arte latinoamericano con doscientos mil dólares, no era descabellada. En 1982, cuando el arte latinoamericano ya había sufrido una primera valorización importante, se encontraban en el mercado internacional óleos altamente significativos de Carlos Mérida y Wifredo Lam en el orden de los veinte mil dólares, piezas similares de Joaquín Torres-García entre los veinticinco y treintaicinco mil dólares, un excelente Roberto Matta de principios de 1940 en treintaicinco-cuarentaicinco mil dólares y un extraordinario Emilio Pettoruti, el mejor que podría tener un museo incluso ahora, en unos cincuenta mil dólares²⁹. Las obras de la vanguardia cinética y concreta de Venezuela, Argentina y Brasil (Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz Díez, Lygia Clark, Carmelo Arden-Quin, Enio Iommi, etcétera) no superaban en ningún caso los ocho mil dólares, menos de una veinteava parte de su valor promedio actual.

Aunque algunas cosas podían comprarse con dinero (el *modus operandi* histórico de la Colección de Arte), lo cierto es que la activación de obras desmaterializadas como *performances*, *happenings* y acciones callejeras, o su registro, nunca pasó por la política cultural del Banco como una necesidad contundente. En los setenta, resulta curioso que el sesgo por las obras bidimensionales de artistas peruanos, bolivianos, panameños y ecuatorianos, normalmente con intenciones decorativas, impidiera reconocer y activar los trabajos de otros artistas, muy cercanos geográficamente y políticamente a Colombia. Por el Banco no pasó León Ferrari (aunque ahora Ferrari, mediatizado y desactivado por la sociedad de consumo, y cobijado por el manto de *vedette* internacional, sea objeto de una exposición antológica en el Museo de Arte del Banco de la República³⁰), Clemente Padín, Juan Carlos Romero, Luis Camnitzer, el Grupo Cada de Chile o los artistas de la Vanguardia Rosarina del sesenta, entre otros.

4.1 INTERRUPCIÓN. FUROR COLECCIONISTA: EL “COLECCIONISMO LATINOAMERICANISTA” DESDE 1992

En América Latina, el estudio sistemático del coleccionismo de arte es reciente. Aunque desde el siglo XIX se produjeron especialmente en México y Argentina un

buen número de manuales para coleccionistas, así como inventarios de colecciones particulares de monedas (numismática), libros (bibliofilia y bibliomanía) y antigüedades, lo cierto es que sólo desde la década de 1990 empezarán las primeras aproximaciones sistemáticas (con las visiones de la historia del arte, la sociología, los estudios culturales y la economía) al coleccionismo de arte en América Latina, motivadas básicamente por cinco factores.

- (i) El interés de algunas instituciones universitarias y museológicas de Estados Unidos y Europa, en el marco del V Centenario del Descubrimiento de América, en visitar el arte de los países emergentes y dar cabida, en sus programas de exposiciones temporales y en los discursos curatoriales de las exposiciones permanentes de sus museos, a la producción artística de regiones como América Latina. Aunque este proceso de revaloración global del arte latinoamericano³¹ fue gradualmente impulsado desde mediados de la década de 1980 por exposiciones como *Art of the Fantastic: Latin America 1920-1987*, en el Indianapolis Museum of Art, y por otras muestras de circulación local y regional, es necesario reconocer que se fortaleció gracias a la emergente, influyente y frenética actividad conmemorativa.

Un capítulo inaugural de este creciente interés aparece con la exposición *Ante América* llevada a cabo en 1992, con la curaduría de Gerardo Mosquera, Carolina Ponce de León y Rachel Weiss. Luego de esta exposición, siguieron varias muestras individuales y colectivas que, desde diversas posturas ideológicas, metodológicas e historiográficas buscaron reposicionar el arte de América Latina en Estados Unidos. Este interés sería coadyuvado por la conformación de extensas colecciones, departamentos de curaduría de *arte latinoamericano* y la identificación de los principales coleccionistas del continente, quienes entrarían a formar parte de los patronatos, círculos de mecenas y sociedades de amigos de museos de Estados Unidos y Europa. El crecimiento cada vez mayor de las colecciones de arte latinoamericano, en instituciones como The Museum of Fine Arts en Houston, El Museo del Barrio en Nueva York, la Tate Modern en Londres y The Museum of Modern Art en Nueva York³², ha sido posible gracias a la donación o compra directa de obras de arte a los principales coleccionistas y herederos de artistas del continente. Estos intereses son claros en ejercicios como el simposio *Collecting Latin American Art for the 21st Century*, impulsado por Mari Carmen Ramírez en la Universidad de Texas. En la introducción de las memorias del evento, afirmó: “El énfasis puesto en el coleccionismo, incentivo tanto del simposio como de este

compendio, cobra realce a la luz de nuestra meta básica de formar una amplia colección del arte latino de aquí y del continente. [...] A este respecto, es fundamental el reconocer que el mero anhelo de crear una amplia colección de arte latinoamericano ha sido considerado, por muchos, como una empresa dudosa [e incluso] utópica [...]”¹¹.

- (ii) El reposicionamiento comercial del arte latinoamericano. Aunque ya desde mediados del siglo XX se habían iniciado en América Latina algunas valiosas colecciones con obras de las vanguardias continentales (ver los casos de Marcos Curi y Jorge Helft en Buenos Aires, Ignacio Oberto y Pedro Valenilla Echeverría en Venezuela, entre otros), como consecuencia del interés inusitado de las instituciones culturales y educativas de Norteamérica y Europa durante la década de 1990, en los coleccionistas privados se forjó un interés especial por el arte de América Latina con motivaciones que oscilaron entre el “amor al arte”, la especulación financiera, el interés de las minorías étnicas de Estados Unidos en reconfigurar su propia tradición, la novedad del arte latinoamericano en una sociedad obsesionada con lo nuevo y las deducciones impositivas por donaciones a instituciones culturales en el contexto de especulación financiera con el “arte latinoamericano” y contemporáneo. En esta situación, la obra de una artista como Frida Kahlo, con el apoyo de museos, coleccionistas, el público y Hollywood, tuvo un incremento de precios inusitado. Mientras en 1997 la casa de subastas Luis C. Morton de Ciudad de México vendió un cuadro suyo por ochenta mil pesos mexicanos (aproximadamente sesenta y dos mil dólares de 2010), la casa de subastas Sotheby’s en Nueva York vendió, en el año 2000, uno de sus autorretratos por cinco millones de dólares³³. En medio de este reposicionamiento era necesario, para el mercado, conocer las tendencias históricas del coleccionismo, y para las instituciones adelantarse en la carrera de *descubrimientos* artísticos, adquisiciones sistemáticas y ubicación de las principales colecciones del continente, lo que llevó a una competencia trepidante entre museos, coleccionistas, galerías de arte, casas de subastas y especuladores.
- (iii) La reacción por parte del coleccionismo latinoamericano. Como respuesta a la tendencia del coleccionismo global y a necesidades como el rescate de la memoria local, la limitación a través de la iniciativa privada de la exportación de arte sin control (en vista de las deficientes políticas culturales de la región) y a la especulación, desde México hasta Argentina surgieron varias colecciones privadas con

clara vocación pública especializadas en arte latinoamericano, aunque, infortunadamente, los criterios curatoriales para las exposiciones y adquisiciones fueron enfocados, al menos inicialmente, desde la óptica hegemónica. En Argentina, con apoyo del empresario Eduardo Constantini, fue inaugurado el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), cuya colección incluye obras de los siglos XIX al XXI de todo el continente. En México están la Colección Gelman de arte mexicano (conformada por James y Natasha Gelman) que abarca unas doscientas ochenta obras, y la Colección Jumex, que reúne en un espacio industrial, en las afueras de Ciudad de México, una de las colecciones de arte contemporáneo más interesantes del continente, propiedad del industrial Eugenio López. Por su parte, desde 1992, la Colección de Arte del Banco de la República, en Bogotá, hizo énfasis en la adquisición de obras de las vanguardias latinoamericanas del siglo XX (Reverón, Figari, Torres García, etc.), tema que desarrollaremos más adelante. En estos diversos contextos locales surgieron numerosas exposiciones y publicaciones que apuntan, con la visión de América Latina, a la revaloración de ciertos artistas, muchas veces empleando perspectivas, metodologías y categorías de estudio más pertinentes.

- (iv) Las restricciones cada vez mayores a la exportación de arte moderno vigentes en algunos países de América Latina, el agotamiento del mercado del arte latinoamericano, las cada vez más escasas colecciones disponibles en el mercado europeo y norteamericano³⁴ y los nuevos intereses investigativos de algunas instituciones han llevado a un desplazamiento en el foco del *coleccionismo latinoamericanista* por parte de los museos y coleccionistas privados. Algunos de los enfoques de este nuevo coleccionismo están, por un lado, en la *abstracción geométrica* latinoamericana (interés impulsado por numerosas exposiciones relativas)³⁵, y, por otro lado, en las prácticas artísticas llamadas, a partir de Lucy Lippard, *desmaterializadas*. Dentro de estas prácticas caracterizadas por la ausencia del *objeto* cabrían las acciones poéticas y políticas de las décadas de 1960, 1970 y 1980, ejecutadas a partir de acciones, *performances* y happenings. Al no existir *objeto* coleccionable, las prácticas desmaterializadas requieren del *documento*, de la *documentación* y del *archivo* para ser revisitadas. Normalmente este tipo de archivos no cuentan con prohibición de exportación y dentro de América Latina son muy pocas las instituciones dedicadas a su recuperación³⁶. Por la libertad de movimiento, la ausencia de instituciones y, todavía, su bajo costo, estos archivos se han convertido en la nueva frontera del

mercado internacional de arte. El interés de diversas instituciones internacionales en el archivo del colectivo argentino Tucumán Arde (Longoni et al) o el incendiado archivo del brasileño Hélio Oiticica son ejemplos paradigmáticos (ver Red).

- (v) En la búsqueda de incidir en la conservación y repotencialización poético-política de los archivos que dan cuenta de estas prácticas artísticas desmaterializadas, en el mundo académico han surgido reacciones como la Red de Conceptualismos del Sur, colectivo que actualmente cuenta con varias líneas de trabajo y está conformado por más de cincuenta investigadores de Iberoamérica. Con diversos enfoques, algunos de sus integrantes han trabajado sobre los archivos del colectivo Tucumán Arde (en poder de la artista Graciela Carnevale) y de los artistas Clemente Padín (uruguayo) y Juan Carlos Romero (argentino). Asimismo, la Red ha desarrollado, en el ámbito latinoamericano (con el apoyo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de España), el proyecto “Archivo Universal”, a través del cual se ha logrado en los últimos tres años, un mapeo de los archivos de arte contemporáneo de una gran parte de América del Sur (Argentina, Brasil, Chile, Perú, Colombia, Ecuador y Paraguay).

4.2 MOLARIDAD Y TRADICIÓN EN LAS PRÁCTICAS DE COLECCIONISMO DEL BANCO DE LA REPÚBLICA: LA VOCACIÓN LATINOAMERICANISTA Y LA NUEVA ASPIRACIÓN INTERNACIONALISTA

A partir de 1992, por las razones anteriormente expuestas y en el marco de las celebraciones del V Centenario del Descubrimiento de América, fecha en que varios museos latinoamericanos, estadounidenses y europeos activaron su *vocación* latinoamericanista, las directivas de la BLAA buscaron consciente y tardíamente (a la saga de las modas coleccionistas internacionales) incorporar a la Colección de Arte obras de algunos pioneros del arte moderno latinoamericano, ignorados en anteriores ocasiones.

Infelizmente, para el exiguo presupuesto de adquisiciones del Banco de la República (*exiguo* al compararlo con instituciones similares de América Latina, aunque dentro de Colombia se mantenga como el único presupuesto fijo para compras artísticas), la mayoría de estas obras ya no estaban disponibles a precios de diez años antes. Figari y Reverón habían sido objeto de exposiciones antológicas en museos europeos y norteamericanos³⁷ y la extrema visibilidad y

circulación internacional de sus pinturas las había apreciado comercialmente. Ya resultaba imposible conseguir una obra maestra de Reverón como *Maja* (1943; 101 x 88 cm), que se podía adquirir con un estimado de veinte-treinta mil dólares en Sotheby's en 1982³⁸, por menos de ciento cincuenta-doscientos mil dólares. Por eso, el Banco tendría que conformarse con un hermoso y pequeño Reverón, de bajo perfil, titulado *Paisaje y rancho* (1924), comprado en los Estados Unidos, no en la vecina Venezuela, en 1996.

La “incorporación de obras de pioneros del arte moderno” (frase tomada de Beatriz González) fue llevada a cabo, sin duda, con un sesgo trabista: al Reverón mencionado se sumó la compra en 1997 de dos obras características del uruguayo Pedro Figari tituladas *Candombé*, lo que permitió completar el trío dinámico de precursores, según Marta Traba, de la modernidad continental: Andrés de Santa María (de quien el Banco, sin prevenir el aumento de precios, había adquirido sólo una pequeña obra titulada *Desdémona* en su primera exposición antológica en el Museo de Arte Moderno, en 1971) y las recientes adquisiciones de Reverón y Figari, trío que a principios de la década de 2000 sería presentado en una sala, en una nueva curaduría de la exposición permanente.

En su conjunto, el montaje general de esta exposición parecía un homenaje al libro *Historia abierta del arte colombiano* de Marta Traba: el *mediocre* Vásquez Ceballos seguido por algunos paisajistas del XIX, y luego por el trío de precursores de la modernidad colombianos, Andrés de Santa María-Fídolo González Camargo-Roberto Páramo, en diálogo con el trío continental Santa María-Figari-Reverón (los grupos de tres parecen sonar bonito), y, más adelante, un “desierto insólito” hasta la genial modernidad obregoniana, surgida por generación espontánea, sobre la que se asentaba la pléyade modernista de Los Intocables o Maestros, una especie de sacerdotes venerables conformada por Botero, Grau, Ramírez-Villamizar, Negret y Wiedemann.

En las últimas dos décadas, el Banco adquirió varias pinturas, no muy representativas y casi siempre tardías, de Roberto Matta, Wifredo Lam, Rufino Tamayo, Joaquín Torres-García y un atípico David Alfaro Siqueiros (*Urbanismo*). Infortunadamente, también en un gesto trabista, no se compró ni una sola obra asociada con el muralismo mexicano: aún brilla por su ausencia Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Dr. Atl y otros. Los artistas colombianos que vivieron en México y/o estuvieron especialmente influidos por esta corriente, como Rómulo Rozo, José Domingo Rodríguez, Josefina Albarracín y Ramón Barba, aún

no tienen obras en la Colección de Arte. Hena Rodríguez está representada por una sola pintura, un desnudo femenino con carácter academicista, nunca con sus potentes imágenes de la década de 1930. En el caso de Alipio Jaramillo, de quien el Banco sólo tiene una pequeña pieza, nunca hubo preocupación por adquirir su obra *9 de abril*, pintada en 1948. Después de medio siglo de haber sido pintado, el significativo óleo fue vendido el 18 de noviembre de 2010 por la casa de subastas Christie's en más de siete veces su valor estimado: 110.500 dólares (aproximadamente doscientos millones de pesos). El Banco no pudo subir en las pujas trepidantes, en medio de la no decreciente fiebre latinoamericanista, por lo que fue comprado por un excéntrico (y al parecer, compulsivo) coleccionista dominicano.

El desconocimiento absoluto del mercado, el desarrollo de una política de compras acriticamente vinculada a la agenda internacional de museos, academia, mercado y coleccionismo privado, así como los sesgos ideológicos en las adquisiciones artísticas han desembocado en una política molar, que sigue a destiempo las tendencias internacionales y, con ello, cae en el juego de la especulación y otros problemas implícitos (para un museo público) en la valorización y sobreprecio de obras. Parece que el Banco siempre llega tarde al banquete de los precios.

El sesgo trabista ocurre en contraposición a los artistas del proyecto trabista: más de doscientas pinturas y dibujos de Luis Caballero donados y vendidos al Banco por sus herederos a principios de 2000; ciento veintinueve obras de Fernando Botero, donadas al Museo Botero por el mismo artista en 2000; alrededor de treinta obras de Guillermo Wiedemann, la mayoría donadas por su viuda en 1990; y numerosas de Enrique Grau, Alejandro Obregón (salvo por *Violencia*, 1962, y dos estudios preparatorios para ésta, el Banco no tiene un repertorio significativo de pinturas del artista), Armando Villegas, Eduardo Ramírez-Villamizar y Édgar Negret. De la escena de 1970, se incorporaron decenas de trabajos de Antonio Caro, Álvaro Barrios, Bernardo Salcedo, Santiago Cárdenas y Beatriz González.

El influjo trabista en la política de adquisiciones es evidente e infortunado en una institución que debería jugar, como museo contemporáneo, un papel más activo en la reescritura de la historia del arte colombiano, papel que ha asumido contundentemente el Museo Nacional, la Universidad Nacional y la Universidad de los Andes, en Bogotá. Esta situación podría explicarse en el enfoque impulsado por Darío Jaramillo Agudelo durante sus veintidós años como subgerente cultural del Banco de la República, cargo que ejerció hasta 2007. A pesar de los evidentes logros de su administración (la ampliación de la BLAA en 1990, la inauguración

de diecinueve sedes regionales, el crecimiento del Museo del Oro, la extensamente consultada biblioteca digital y un largo etcétera) sólo alcanzables a partir de la continuidad cultural de la gestión pública, también impulsó desde el Comité de Adquisiciones unos criterios de compra afincados en la tradición trabista, enfoque prolongado en el tiempo (al menos hasta 2011) por Beatriz González, una de las integrantes más activas e influyentes del Comité.

A raíz de la inauguración del Museo Botero en 2000, producto de una donación del artista Fernando Botero al Banco de la República (vale la pena anotar, con unas cláusulas leoninas que darían motivo para otro ensayo), conformada por ochenta y siete obras de artistas internacionales y ciento veintinueve pinturas, esculturas y dibujos del mismo Botero, la política de adquisiciones del Banco de la República fue proclive a la compra de obras europeas y norteamericanas de todos los tiempos, con la intención implícita de *completar* lagunas dejadas por el Museo Botero, que oscilan entre los llamados “antiguos maestros”, el abstraccionismo más contundente, el arte pop y el arte conceptual, tendencias ajenas al gusto de Botero, como él ha repetido públicamente. En esta línea, el Banco adquirió desde un par de óleos primitivos, hasta dibujos barrocos, pasteles impresionistas y grabados contemporáneos norteamericanos³⁹. Aunque todos ellos resulten inéditos en un país como Colombia, ajeno a las dinámicas del mecenazgo y el coleccionismo de vocación internacionalista, la mayoría de obras internacionales compradas en la última década, tienen una calidad cuestionable. Cuando un museo del siglo XXI quiere competir en adquisiciones de calidad con museos y coleccionistas internacionales ampliamente financiados, a nivel público y privado, no basta ni siquiera el presupuesto del Banco de la República de Colombia. Se necesita todo un sistema de apoyo, público y privado, relaciones públicas, legislación favorable (no una legislación que asuste a los coleccionistas y desestime el coleccionismo privado) y cultura del mecenazgo. De lo contrario, todas las obras significativas estarán por fuera de la capacidad adquisitiva del Banco y el patrimonio cultural mueble de Colombia condenado al subdesarrollo.

Para ninguna institución cultural del planeta es desconocida la imposibilidad actual de iniciar la conformación de un museo enciclopédico de nivel internacional, esto es reconocido por entidades, incluso del primer mundo, como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid (España), que maneja un presupuesto para compras, un sistema de relaciones y una planta física más amplia que la del Banco de la República. Al Reina ya no le interesa mayoritariamente adquirir

obras de las vanguardias históricas, ya que reconoce la imposibilidad de conformar, a estas alturas, una colección coherente y significativa relativa, aunque sea una actividad que desarrolle, modestamente, con el ánimo de poner en diálogo obras de su exposición permanente. El logro de esta meta, configurar un museo enciclopédico de arte en el siglo XXI, sin duda es más distante en el caso colombiano por todos los motivos expuestos. El Banco, el principal comprador institucional de arte en el país, parece actuar contra la corriente y ser ajeno a las dinámicas del mercado, desconociendo sus posibilidades en este vasto y agreste territorio.

4.3 MICROPOLÍTICA DEL COLECCIONISMO: A MODO DE CONCLUSIÓN

El mercado internacional de arte moderno y contemporáneo, víctima de la especulación más descarnada, tiene precios imposibles para cualquier coleccionista razonable y más, en el caso del Banco, cuyo presupuesto debe estirarse para cubrir enormes áreas disímiles que oscilan entre arte colombiano, latinoamericano y europeo, desde el siglo XIV hasta el XXI, pagando, además, en muchos casos, pagando sobrepagos inesperados. En este escenario es necesario desarrollar micropolíticas de coleccionismo ajenas a las dinámicas del mercado del arte, aunque deberán reconocer sus tendencias, y promover adquisiciones razonables y específicas en este concierto.

La Colección de Arte necesita autonomía política y, con ésta, debe propender por la generación de una nueva tradición filantrópica con el desarrollo de procesos educativos, el estímulo de una legislación adecuada y el desarrollo de relaciones públicas, a nivel nacional e internacional, para generar, por ejemplo, sociedades de amigos en Norteamérica y Europa, o agencias culturales en América Latina dedicadas al trabajo con artistas y coleccionistas. Necesita también adquirir independencia en las decisiones de compra en el seno de la Colección de Arte, propendiendo por su autonomía dentro de la estructura organizacional del Banco. Meritocratizar aún más el Comité de Adquisiciones con un núcleo de historiadores del arte, docentes universitarios y especialistas en mercado, ajenos a sectarismos de tal o cual índole. Autonomía y presupuesto para los curadores de la Colección, quienes deberían actuar como consejeros para las decisiones grandes y, además, según su criterio autónomo, tomar decisiones de compra que no superen determinadas cuantías (esto ocurre en la política de adquisiciones en The

Museum of Modern Art), ya que son quienes mejor conocen las colecciones. Este nuevo Comité permitiría, por primera vez, la adquisición de obras otrora rechazadas como *Bachué* de Rómulo Rozo (rechazada en dos ocasiones), *Eva* de José Domingo Rodríguez o los dibujos de Pablo Solano.

No siempre los museos tienen que especializar su política de adquisiciones en “rellenar lagunas” y no todos deben ser enciclopédicos. El Banco no tiene una buena colección de arte colonial y para empezar podría reconocer esta falencia y entregar en préstamo, al Museo de Arte Colonial, especializado en la materia, este segmento de su colección, conservando algunas obras que permitan poner en diálogo trabajos de los siglos XIX, XX y XXI de la exposición permanente. En Bogotá no existe un museo de arte contemporáneo y parece que tampoco uno de arte moderno. Mientras que el Museo del Siglo XIX fue absorbido por el Ministerio de Cultura y su futuro como entidad autónoma aún es incierto. Sería significativo que el Banco asuma este papel permeado por su histórica vocación latinoamericanista. Las compras de arte europeo y norteamericano no deben pensarse para llenar *lagunas* del Museo Botero, sino para posibilitar la puesta en diálogo de obras latinoamericanas e incluir lo *colombiano* en lo *latinoamericano*, sin las diferenciaciones explícitas de la actual exposición permanente (Colección de Arte Colombiano-Colección de Arte Latinoamericano-Colección Internacional-Museo Botero) y sin pretender conformar un panorama enciclopédico del arte universal de todos los tiempos, intención decimonónica y de antemano condenada al fracaso. En este sentido, sería interesante integrar en una sola institución y bajo un solo nombre (con una razón social más incluyente que la de “Museo de Arte del Banco de la República) las diversas secciones que conforman la Colección, y sería aún más significativo explicarle a Botero que, en busca de una mayor coherencia y diálogo entre las obras del Banco, permita integrar la sección internacional del Museo Botero con la Colección de Arte.

Este museo de arte contemporáneo con vocación latinoamericanista no debe caer en el juego de las *tendencias* del mercado o de las agendas institucionales de Norteamérica y Europa. En este momento, sería significativo que la Colección de Arte se decante por los procesos, por el registro y la documentación del arte moderno y contemporáneo, en vista de la ausencia de centros de documentación artística en el país, y que no recueste esta responsabilidad en las colecciones bibliográficas y documentales de la Biblioteca Luis Ángel Arango.

Colección de arte de Karl Buchholz desplegada en su casa de Bogotá, Ca. 1984. La colección incluía varias obras de Fernando Botero, Oskar Kokoschka, Marino Marini, Max Beckmann, Luis Caballero, Eduardo Ramírez-Villamizar, Leonel Góngora, Alejandro Obregón, entre otros. Fotografías: Archivo fotográfico de Hernán Díaz (Ca. 1984).



TVTE LE OPERE
DI NICOLO MACHIAVELLI
CITTADINO ET SECRETARIO
FIORENTINO,
DIVISE IN V. PARTI,
ET DI NVOVO CON SOMMA ACCVRATEZZA
RISTAMPATE.

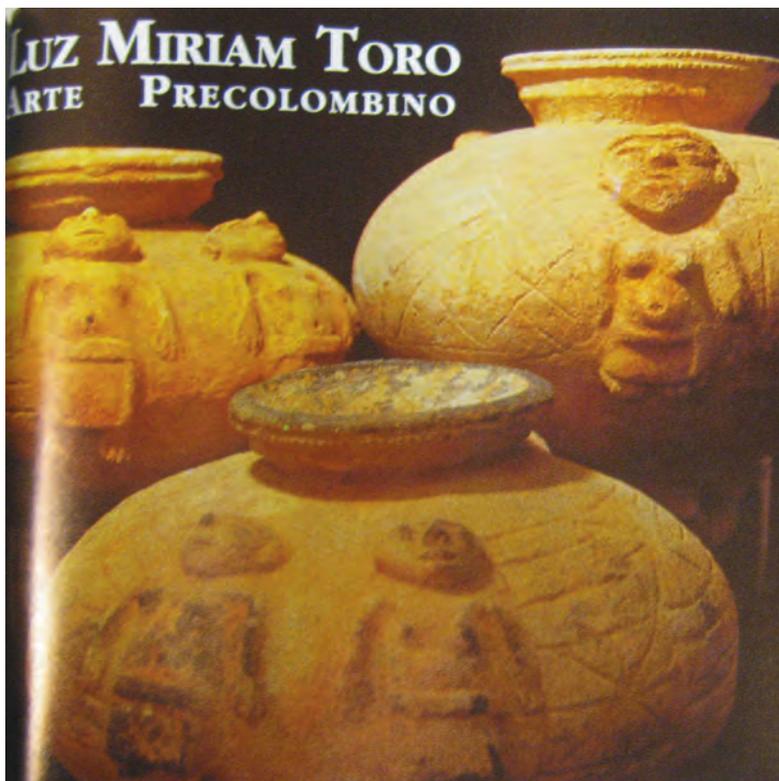


M. D. L.

Uno de los 27 mil valiosos libros antiguos de la biblioteca particular de Nicolás Gómez Dávila, adquirida por la Biblioteca Luis Ángel Arango. Se trata de las "Obras completas de Nicolás Maquiavelo", en edición italiana de 1550. Fotografía: Halim Badawi/ Biblioteca Luis Ángel Arango.

Anuncio publicitario de la Galería Arte Precolombino de Luz Miriam Toro, publicado en una revista de arte (1991).

Fotografía: Halim Badawi/ Centro de Documentación, Museo Nacional de Colombia.



CARRERA 12 Nº 83 - 37
TELEFONOS:
610 3071 - 218 0159
A.A. 19272
FAX: 2359311
SANTAFÉ DE BOGOTÁ-COLOMBIA

RECIPIENTES CON DECORACIÓN
ANTROPOMORFA, 27x33 CM.
CULTURA SINÚ, COLOMBIA

VNIVERSIDAD

A. Villa Alvarado: El congreso de excursionistas
Luis de Greff: Ellen Key
Dario Samper: Los días de mi tierra (romance)
Isabel Arciniegas: La vida maravillosa de Rómulo Rozo
Erick Maria Remarque: Sin novedad en el frente
Diego Mendoza: Los grupos profesionales

7382
BIBLIOTECA NACIONAL
DONACION

SAEADO, 31 DE AGOSTO DE 1929.

NUMERO 149

PRECIO: 10 CENTAVOS

ARTE NACIONAL



Rómulo Rozo al pie de uno de los enormes indios que decoran la parte superior de la fachada posterior en el pabellón colombiano de Sevilla.

Uno de los números de la revista Universidad, perteneciente a la colección donada por Germán Arciniegas a la Biblioteca Nacional de Colombia, y dada de baja por la institución. Fue encontrada en un mercado de libros de segunda mano. Fotografía: Halim Badawi.

NOTAS

- 1 En varios países europeos, especialmente en Francia, los primeros museos surgieron bajo la iniciativa directa del Estado. Sus acervos se constituyeron a partir de las antiguas colecciones reales y gabinetes de curiosidades. Por su parte, los museos norteamericanos privilegiaron la iniciativa privada, impulsada por una legislación favorable a la filantropía. En el caso de Colombia, el Museo Nacional fue una institución *sui generis*, iniciada bajo el modelo francés (por impulso de la comisión francesa que lo creó y por el espíritu que guó su ley de constitución), pero sin colecciones reales precedentes, sin una cultura local de coleccionismo y sin estímulos tributarios a las donaciones (propios del modelo norteamericano). Esta situación pudo haber cambiado ya durante la segunda mitad del siglo XIX con el advenimiento de una creciente cantidad de viajeros neogranadinos a Estados Unidos e Inglaterra. Sin embargo, a su regreso a Colombia, estos viajeros no contribuyeron a cambiar las estrategias del Museo o los modelos del coleccionismo privado.
- 2 En 1859 se inició el ejercicio de revaloración de artistas del período colonial con la publicación del libro del historiador José Manuel Groot titulado *Noticias biográficas de Gregorio Vázquez Arce i Ceballos: pintor granadino del siglo XVII*. Bogotá: Imprenta de Francisco Torres Amaya, 1859. El proceso sería continuado y afianzado por Alberto Urdaneta y Rafael Pombo, los principales coleccionistas finiseculares de la obra de Vásquez. Ellos incluirían un amplio repertorio de sus pinturas en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1886, marcando un canon coleccionista que seguirían efusivamente sus contemporáneos.
- 3 Entre 1845 y 1900 sólo 580 colombianos visitaron Europa (ver Martínez).
- 4 Alberto Urdaneta fue el principal impulsor de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, abierta al público en 1886. A través de artículos en publicaciones periódicas como *Los Andes* (1879) y el *Papel Periódico Ilustrado* (1881-1888), y también del perfil de la nómina de profesores de la Escuela, defendió el academicismo como sistema de representación ideal para la emergente república. Por su parte, la correspondencia personal de Rafael Pombo da cuenta de sus afinidades estéticas con el academicismo naturalista.
- 5 Para mayor información sobre los modos y dinámicas del coleccionismo finisecular colombiano, pueden consultarse tres ensayos del autor: “El coleccionismo de arte en

Colombia durante la Regeneración: modernidad, historiografía y patrimonio. Una primera aproximación”. *Textos. Documentos de Historia y Teoría* 22 (2010): 199-223; “Modos de coleccionar arte: Bogotá+Rosario”. *Anuario 10: Registro de acciones artísticas en Rosario*. Rosario: Museo de Arte Contemporáneo de Rosario MACRO, 2010, y “Fallas de origen: el Museo de la Escuela de Bellas Artes y los orígenes del canon historiográfico sobre el academicismo en Colombia”. *Miguel Díaz Vargas: una modernidad invisible*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2007.

- 6 Para mayor información, recomiendo consultar el ensayo de Beatriz González titulado “La colección internacional del Banco de la República: Reseña del coleccionismo de arte internacional”.
- 7 Para mayor información consultar WU, Chin-Tao.
- 8 La única fundación colombiana dedicada a enriquecer las colecciones de los museos del país fue la Fundación Beatriz Osorio para el fomento de los museos y la conservación de los monumentos nacionales, creada en 1948 y liquidada en 2010. Otras sociedades de amigos surgieron a partir de la década de 1990.
- 9 Existen numerosas leyes dedicadas al patrimonio cultural mueble (artístico, bibliográfico, documental) desde 1920 (Ley 47). Otras leyes subsiguientes que han regulado este tipo de patrimonio son la Ley 14 de 1936, por la cual Colombia se adhirió al Pacto Roerich; la Ley 163 de 1959 con Decreto Reglamentario 264 de 1963; la Ley 397 de 1997 por la cual se creó el Ministerio de Cultura; la Ley General de Archivos (594 de 2000); el Decreto 4124 del 10 de diciembre de 2004 (dedicado a los archivos públicos y privados); la Ley 1185 de 2008 en donde se establece la distinción entre patrimonio cultural y bien de interés cultural, entre muchas otras.
- 10 Tanto el Museo Nacional de Colombia como el Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH son entidades adscritas al Ministerio de Cultura.
- 11 La misión del ICANH puede consultarse en <<http://www.icanh.gov.co/?idcategoria=1168>> y la del Museo del Oro en <http://www.banrep.gov.co/museo/esp/inf_mision.htm>.
- 11 Eran reconocidas las importantes colecciones arqueológicas de la galerista Luz Myriam

Toro; de los artistas Édgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar y Fernando Botero; de la gestora cultural Gloria Zea de Uribe; del periodista Hernando Santos y del actor francés Claude Pimont, entre muchas otras personas.

- 13 En 2009, el Gobierno colombiano compró, en una sola operación, 32 helicópteros, 25 aviones, 60 lanchas de combate y otros elementos para las tropas con los cerca de 8,5 billones de pesos (3.795 millones de dólares) que recaudó con un impuesto al patrimonio para las clases más adineradas.
- 14 “Artículo 8º. Los particulares podrán emprender por su cuenta exploraciones y excavaciones de carácter arqueológico o paleontológico, previa licencia de la autoridad competente y bajo la vigilancia del Consejo de Monumentos Nacionales. El Consejo queda autorizado para comprar los hallazgos de interés, o para expropiarlos mediante los trámites legales”.
- 15 “Artículo 9º. Las personas que en su poder tuvieren cosas de las comprendidas en el artículo 1, no podrán sacarlas del país sin el permiso previo del Consejo de Monumentos Nacionales. La omisión de esta formalidad hace decomisible el objeto por las autoridades aduaneras. Para los efectos de importación y exportación de los monumentos muebles de que trata el artículo ya citado, el Gobierno de Colombia se atenderá a lo dispuesto en los artículos 2, 3, 4, 5, 6, y 7 del Tratado Internacional, antes mencionado”.
- 16 “Artículo 10º. Los inmuebles y muebles comprendidos en esta Ley que pertenecen a particulares, podrán ser **adquiridos por la Nación mediante compra**. Caso de que esto no sea posible, podrán ser **expropiados** mediante los trámites legales”.
- 17 Ver la incautación de 723 piezas prehispánicas de la colección del actor francés Claude Pimont: <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-996941>>; la incautación de cerca de 2000 objetos de la Galería Arte Indígena: <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1558088>>.
- 18 En el caso puntual de las incautaciones internacionales, varias, efectivamente relacionadas con tráfico ilícito, fueron ordenadas por el Ministerio de Cultura a la Interpol en casas de subastas como Sotheby's o Christie's. En muchas de ellas, intervino directamente como denunciante a través de un blog que tuvo hasta 2007 titulado *Arte colombiano en subastas internacionales*.

- 19 Desde finales de la década de 1990, la Biblioteca Luis Ángel Arango ha recibido las bibliotecas de Alfonso Palacio Rudas, Jorge Ortega Torres, Pilar Moreno de Ángel y Nicolás Gómez Dávila.
- 20 Está reglamentada por la Ley 44 de 1993, el decreto 460 de 1995, el decreto 2150 de 1995 y el decreto 358 de 2000.
- 21 La misión de la Biblioteca Nacional de Colombia es la siguiente: “La Biblioteca Nacional de Colombia es la institución que garantiza la recuperación, preservación y acceso a la memoria colectiva del país, representada por el patrimonio bibliográfico y hemerográfico en cualquier soporte físico; así como la promoción y fomento de las bibliotecas públicas, la planeación y diseño de políticas relacionadas con la lectura, y la satisfacción de necesidades de información indispensables para el desarrollo individual y colectivo de los colombianos” (Ver <http://www.bibliotecanacional.gov.co/?idcategoria=28394>).
- 22 La procedencia del Archivo Díaz del Castillo no ha sido difícil de determinar. Su último poseedor, Emiliano Díaz del Castillo, se dedicó a reunir durante más de sesenta años los archivos de otros miembros de su familia, la mayoría de ellos historiadores, políticos, próceres de la Independencia y religiosos connotados.
- 23 Biblored ha relegado la responsabilidad distrital de recuperación del patrimonio bibliográfico a la Biblioteca Luis Ángel Arango, al Ministerio de Cultura y a las universidades. Y se ha ocupado de construir en la última década cuatro grandes edificios que albergan colecciones bibliográficas y hemerográficas que se descartan cada cierto tiempo, impidiendo la conformación a futuro de una colección bibliográfica patrimonial para el distrito. Las políticas de donaciones de Biblored parecen estar destinadas para los editores (libros nuevos y actualizados –concepto discutible en ciencias humanas-).
- 24 MONOPSOLIO: Monopolio de demanda. Situación en que el demandante, siendo único, puede fijar a su arbitrio el precio de mercado, con lo cual está en situación de apoderarse de parte del excedente del oferente (Definición tomada del documento “El mercado de capitales y Bolsa de Comercio en Santiago de Chile”).
- 25 Desde 2005, a partir de un proceso continental que propendió por la reactivación del potencial poético-político de la obra de artistas y colectivos de las décadas de 1960 y 1970,

- numerosos investigadores colombianos han estudiado la obra del Taller 4 Rojo. Es necesario nombrar a Alejandro Gamboa con su tesis de Maestría de la UNAM, próxima a ser publicada por la Fundación Gilberto Alzate Avendaño; María Sol Barón y Camilo Ordoñez; y el colectivo Taller Historia Crítica del Arte (Halim Badawi, María Clara Cortés, William López, Sylvia Juliana Suárez, Luisa Fernanda Ordóñez y David Gutiérrez Castañeda).
- 26 Según un catálogo del Museo de Bellas Artes de Caracas de 1958, el Museo había recibido en donación o comprado óleos de artistas como Ricardo Acevedo Bernal, Pedro Figari, Jean-Baptiste-Louis Gros, Oswaldo Guayasamín, Carlos Mérida, Roberto Matta, Diego Rivera, Johan Moritz Rugendas y numerosos autores europeos.
- 27 Fuente: <<http://www.bajaeco.com/cuanto.cfm>>.
- 28 Aclaro que estos artistas no tuvieron contacto directo con las mafias, pero sus obras circularon en el mercado y fueron adquiridas, en repetidas ocasiones, por narcotraficantes y sus marchantes. En colecciones incautadas en las últimas décadas al narcotráfico aparecen obras de estos artistas, así como de otros que, al parecer, pasaron la prueba de los mercados: Fernando Botero, Alejandro Obregón y Darío Morales (ver las colecciones de la “Monita” Retrechera, de Pablo Escobar y de Gonzalo Rodríguez Gacha). Los precios de todos los anteriores tuvieron un auge inusitado en la década de 1980.
- 29 Ver *Sotheby's. 18th, 19th and 20th Century Latin American Paintings, Sculpture, Prints and Photographs*. New York: Madison Avenue Galleries, 1982.
- 30 La exposición, titulada *León Ferrari*, se llevó a cabo en el Museo de Arte del Banco de la República entre el 31 de marzo y el 4 de julio de 2011.
- 31 Algunos artistas mexicanos, especialmente relacionados con el Muralismo, habían sido conocidos en los Estados Unidos desde mediados del siglo XX por su presencia en ese país, igualmente algunas colecciones norteamericanas ya contaban con sus obras.
- 32 Sobre el crecimiento de las colecciones de arte latinoamericano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York ver la exposición curada por Luis Pérez-Oramas titulada *New Perspectives in Latin American Art, 1930–2006: Selections from a Decade of Acquisitions*. November 21, 2007–February 25, 2008.

- 33 Recorte de prensa sin fecha que reposa en el archivo del autor.
- 34 Por ejemplo, muchas de las obras maestras del arte mexicano disponibles en el mercado norteamericano se han agotado, y las restricciones legales para la exportación de arte mexicano desde México son cada vez mayores. Tienen prohibición de exportación las obras completas de José María Velasco, José Clemente Orozco, Diego Rivera, Gerardo Murillo Coronado (Doctor Atl), David Alfaro Siqueiros, Frida Kahlo y Saturnino Herrán. Y, desde 2001 y 2002, las obras de Remedios Varo y María Izquierdo (Ver Estado Mexicano, 10 de julio de 2007).
- 35 Algunas exposiciones que circularon por Estados Unidos y América Latina e impulsaron estos nuevos enfoques del coleccionismo fueron “Gego”, “Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America”, “Beyond Geometry: Experiments in Form 1940s to 1970s”, “Dimensions of Constructive Art in Brazil: The Adolfo Leirner Collection”, “Geometric Abstraction: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection”, etcétera.
- 36 Un ejemplo lamentable es la carencia de recursos y/o políticas claras en los centros de documentación de algunos museos latinoamericanos: Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes “Raquel Edelman”, en Buenos Aires; el Centro de Documentación del Museo Nacional de Colombia, en Bogotá, y un largo etcétera. Un caso exitoso y excepcionalmente valioso es la Fundación Espigas, una iniciativa privada en Buenos Aires.
- 37 Ver *Armando Reverón (1889-1954): exposición antológica*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1992; *Pedro Figari, 1861-1938*. Pavillon des arts. París, 5 mars-24 mai, 1992.
- 38 Ver *Sotheby's. 18th, 19th and 20th Century Latin American Paintings, Sculpture, Prints and Photographs 22*. New York: Madison Avenue Galleries, 1982.
- 39 Vale la pena decir que se adquirieron obras de una mediocridad sublime como el impertinente óleo del artista español Ramón Gaya y dos pequeños (y también costosos) dibujos de Giorgio Morandi.

OBRAS CITADAS

- BADAWI QUESADA, Halim: "Apuntes para una biblioteca imaginaria: valor patrimonial y situación legal de las bibliotecas de Bernardo Mendel y Nicolás Gómez Dávila". *Revista Interamericana de Bibliotecología* 30.1 (2007): 167-184.
- BALDASARRE, María Isabel. *Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires. Editorial Edhasa, 2009.
- CATÁLOGO GENERAL. *Museo de Bellas Artes de Caracas*. Caracas: El Museo, 1958.
- DUARTE FRENCH, Jaime. *Museo de Artes Plásticas y valores estéticos*. Bogotá: Banco de la República, 1979.
- GONZÁLEZ, Beatriz. "La colección internacional del Banco de la República: Reseña del coleccionismo de arte internacional". *Arte internacional. Colección del Banco de la República*. Bogotá: Villegas editores, 2009.
- LIPPARD, Lucy. *The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Nueva York: Praeger, 1973.
- LONGONI, Ana et al. *Inventario 1965-1975*. Archivo Graciela Carnevale. 3 de octubre al 9 de noviembre de 2008. Rosario, Argentina: Municipalidad de Rosario; AECID.
- MARTÍNEZ, Frédéric. *El nacionalismo cosmopolita: la referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900*. Bogotá: Banco de la República; Instituto Francés de Estudios Andinos, 2001.
- RAMÍREZ, Mari Carmen y Theresa Papanikolas, ed. *Collecting Latin American Art for the 21st*
- RAMÍREZ, Mari Carmen y Theresa Papanikolas, ed. *Collecting Latin American Art for the 21st century*. Houston: The Museum of Fine Arts, 2002
- RED DE CONCEPTUALISMOS DEL SUR. "Estado de alerta: los archivos de arte en América

Latina”. Web. <<http://esferapublica.org/nfblog/?p=6053>>.

TRABA, Marta: “Problemas de influencias, de universalismo y localismo, de técnicas y de significados en la obra de Andrés de Santa María”. *Historia abierta del arte colombiano*. Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1974. [La segunda edición es de Colcultura, 1984].

WU, Chin-Tao. *Privatizar la cultura*. Madrid: Akal, 2007.

FORTALECER LA CRÍTICA.
*UNA REACCIÓN FRENTE
A LOS ATAQUES AL ARTE
CONTEMPORÁNEO EN ALGUNAS
PUBLICACIONES CULTURALES
COLOMBIANAS*

Federico Guillermo Serrano López

ensayo largo

7.3

Para Isabel.

Es ya un hábito en algunas revistas culturales colombianas publicar artículos en los que se critica duramente el arte contemporáneo, en general, y a las instituciones del arte colombiano, en particular. Incluso hay algunos detractores reconocidos en la escena cultural colombiana, sobre todo escritores¹. ¿Por qué estos intelectuales no *expertos en arte* han adoptado esta postura tan hostil hacia las artes visuales contemporáneas, pero no es tan frecuente que se hable con esa rudeza y esa generalidad sobre la música y el cine contemporáneos que tienen pretensiones artísticas? ¿Por qué los profanos en una *disciplina* se atreven a criticarla tan duramente y, en cambio, no lo hacen en otros campos en los que tampoco son especialistas? Enuncio aquí algunas explicaciones que me parecen plausibles de estos fenómenos y que permiten, más que configurar una respuesta unitaria, hacer presente la complejidad de la relación del arte contemporáneo con el público *culto*.

La explicación más habitual que esgrimen artistas, críticos e historiadores de arte sobre esta actitud beligerante frente al arte contemporáneo apunta a la incomprensión profunda de la actividad artística actual por parte del público *sensible* y *educado*, pero no familiarizado a profundidad con el arte actual. Y esta incomprensión puede provenir de un exceso de confianza de esas personas *sensibles* hacia su *propio* criterio, el cual puede ser muy estrecho. Muchos que alguna vez

en su vida han disfrutado de una obra de arte creen saber todo lo necesario para enjuiciar todas las demás. Es frecuente asumir como criterio de enjuiciamiento que si se tiene una experiencia semejante a la que se tuvo con esas primeras *grandes obras*, la que se tiene en frente es una auténtica obra de arte. Si, por el contrario, no se siente lo mismo, no lo es. Y así, como las obras que la mayoría del público *culto* ha visto son obras del arte europeo y norteamericano clásico y moderno, y la experiencia suscitada por ellas en cierto sentido es diferente a la que se proponen suscitar las obras de arte contemporáneo, el juicio sobre las actuales tiende a ser negativo. Se tolera que haya cambiado todo, menos el arte; se quiere que siga como era antes de 1970, cuando no antes de 1930, e incluso antes de 1910. En el lado opuesto, los artistas contemporáneos se quejan de que sus temas, técnicas, medios de expresión e intenciones son tan complejas e interesantes como lo fueron en el pasado. Y sostienen que si el público variara su actitud, si viera sin intentar ver el pasado en lo que aparece aquí y ahora ante sus ojos, disfrutaría enormemente del talento de estos artistas y de sus creaciones. Adicionalmente, se tiende a olvidar que los cambios estructurales en todas las actividades humanas son de difícil comprensión, y mucho más cuando ellos involucran la sensibilidad.

Una segunda explicación “frecuentemente mencionada” es que el arte contemporáneo, se dice, es mucho más exigente con el público de lo que lo fue en el pasado. El público, por otra parte, es mucho más perezoso y cómodo de lo que lo ha sido siempre porque está acostumbrado al Internet, a los videojuegos y a la TV, los cuales son mucho menos exigentes. La relación entre arte y público tiene que ser desastrosa en esas condiciones: lo que se juzga es muy complejo y el juez, indolente. Como consecuencia obvia el juicio es injusto; o aún peor, no se da juicio alguno porque el juez ni se ha percatado de que la cosa que ha de juzgar existe.

Aunque esta explicación encarna un problema de fondo, contiene una importante cantidad de prejuicios que pueden ser cuestionados. No necesariamente el público educado con Internet y TV es menos educado y más perezoso. Al contrario, el público está muy instruido en temas de imagen y está acostumbrado, además, a interactuar con las imágenes. Es eso precisamente el tipo de interacción que tiene lugar con los videojuegos y el Internet. No es claro entonces que la característica definitoria de este público sea la ignorancia del lenguaje plástico o la pereza intelectual.

La afirmación de la poca preparación del público parece, sin embargo, dar en el blanco cuando destaca el hecho de que, en la actualidad, es muy frecuente

ver muchas imágenes, y muy rápido, no mirarlas atentamente, ni mucho menos quedarse mirando una sola detalladamente y, menos aún, sin acompañamiento de sonido. El que muchas de las imágenes del arte no sean *espectaculares* contrasta con que la instrucción plástica del público se produce, sobre todo, en la forma del entretenimiento y la transmisión utilitaria de información. No parece haber cabida para la activación de una actitud reflexiva frente a una imagen, en medio de un silencio real y mental. En otros términos, la experiencia habitual de la imagen es ruidosa y utilitaria. Aunque en teoría cualquiera podría disfrutar de contemplar una imagen en silencio, la mayoría de las personas no lo han hecho o ni siquiera se han planteado hacerlo. La gente, además, suele pensar que aquello que no hace para divertirse lo hace para informarse y *aprender*, y, en consecuencia, muchos, al ver que definitivamente el arte no les causa ninguna diversión, quieren encontrarle un mensaje a como dé lugar o, por lo menos, *sentirse conmovidos*. Semejante actitud no permite ver nada más que una sosa máxima moral, o el fingimiento forzado de un sentimiento y, en la mayoría de los casos, hay una íntima decepción.

De otra parte, tampoco es siempre cierto que todas las obras de arte contemporáneo signifiquen un reto complejo para los espectadores. Hay obras de arte contemporáneas muy buenas que son muy sencillas y cuya apuesta no es propiamente retar al público. Y es cierto que junto a esas obras se encuentran otras de mucho más difícil comprensión que también son realmente interesantes y atrevidas. Sin embargo, el juicio de los espectadores sobre estas últimas obras raramente es positivo porque, mezclado con el arte comprometido y honesto, hay trabajos muy malos en los que se usa la dificultad y la incomprensión de la imagen para expresar *mensajes* obvios que se hacen pasar por verdades muy *profundas*, o imágenes verdaderamente sin sentido en las que se juega a hacer pasar algo confuso por algo bueno.

Pienso, sin embargo, que estas importantes dificultades no son, en últimas, el problema de fondo en la relación entre el arte y el público contemporáneos. En mi opinión, la explicación de base está en que el arte como una causa de experiencias intelectuales y sensibles, suscitadas a través de diversos materiales como imágenes, sonidos, gestos, palabras y conceptos, ese mítico arte por el cual existen artistas, obras y público de arte, en nuestros días existe en todas partes y en ninguna. La potencia del arte consiste en causar unas **explosiones de sentido** a partir de la equívocidad y riqueza de una infinita variedad de experiencias del mundo sensible. Por lo tanto, el arte no está ni primero ni únicamente en las obras de

arte, nunca lo ha estado, pero ahora nos hemos hecho más conscientes de ello porque hemos explorado muchísimas posibilidades de expresión y seguiremos explorándolas indefinidamente. Hay posibles explosiones de sentido en todos los materiales y actividades al alcance del hombre. Eso no es un mal resultado, todo lo contrario, es fantástico, pero tiene consecuencias muy complicadas para la institución del arte porque se hace muy difícil saber quiénes y por qué son artistas; quiénes y por qué son críticos; quiénes y por qué son sólo público, y quienes no son ni público, la masa de los que se consideran a sí mismos insensibles, aquellos que suelen decir que “no saben de arte”.

Esta realidad, que el arte existe en todas partes y en ninguna, es la causa por la cual estamos todos tan confundidos. Y me parece que esa confusión es la principal razón por la cual muchas personas se manifiestan en contra del arte contemporáneo. La gente quiere encontrar el arte en la forma de obras de arte, pero el arte, rico en sentidos y experiencias, muchas veces no tiene esa forma y, otras muchas, alguna cosa tiene la forma de una *obra de arte*, un cuadro, por ejemplo, pero no tiene arte; es decir, no tiene la riqueza de expresión y sentidos que anime esa cosa que quiere hacerse pasar por arte.

La gran cantidad de impostores de arte que se ven cotidianamente puede hacer dudar a alguien acerca de la presencia del arte en todas partes; pero la ubicuidad del arte no es una teoría. Es un fenómeno visible que hay arte verdadero en muchas *obras de arte* y también en cosas que no son llamadas así: hay arte auténtico que tiene la forma de algunos pocos productos de la moda, del diseño gráfico e industrial, de imágenes de la calle, de objetos artesanales, etc. Sin embargo, aunque el arte pueda estar en todas partes, no todos son artistas. Ser artista implica un compromiso radical con la expresión artística y, si se trata de un artista plástico, con la expresión plástica; o sea, con comprender y poder hablar un lenguaje plástico en relación con las tradiciones artísticas. Para ser artista hay que saber de arte y saber hacer arte, las dos cosas. Saber de arte quiere decir haberse relacionado íntimamente con las formas y técnicas de expresión, y saber hacer arte significa alcanzar el dominio práctico de las técnicas de expresión dentro de la tradición plástica en la que se hace la obra. Y, además de estas dos cosas, se requiere tener un motivo de expresión, una inquietud intelectual, vital y plástica, que puede ser conocida o no por el mismo artista, pero que él está comprometido con investigar. La obra debe expresar estas tres cosas: madurez del saber artístico, dominio en la ejecución técnica y rigor en la investigación plástico-conceptual. El material con

el que se puede hacer esto es el universo entero, sin limitación alguna, ni siquiera se tienen que usar cosas que existan. Por eso, porque se puede hacer arte con todo lo imaginable, es que algunas obras de arte pueden tener la forma de vestidos o de objetos artesanales; pero ni el diseño de moda ni la artesanía en sí mismas son artes, ni los diseñadores de moda ni los artesanos son artistas.

Con esto en mente se pueden hacer algunas aclaraciones importantes antes de seguir adelante. Hay arte en algunos objetos, pero no en la inmensa mayoría de objetos (llámense o no *obras de arte*) porque, por una u otra razón, falta la madurez artística o el dominio técnico o, lo que sucede con mayor frecuencia, falta el rigor de la investigación intelectual-plástica. Es decir, el arte puede estar en todas partes, pero en la realidad está en muy pocas partes, y hay muy pocos artistas, no importa que se gradúen muchos al año en las facultades de arte. Es decir, muchos que se llaman artistas les falta mucho para serlo y sólo algunos, muy pocos, sean o no llamados *artistas* son, de todos modos, artistas, en virtud del rigor investigativo de su obra y del dominio de sus modos de expresión.

Segunda aclaración: para juzgar adecuadamente sobre arte hay que saber de arte en el sentido de poder comprender el lenguaje plástico-conceptual de la tradición en la cual se propone la obra. Esta afirmación es supremamente controversial y, por eso, vale la pena aclarar detalladamente su sentido. Alude, además, a la pregunta con la cual se inició este ensayo. En primer lugar, se está diciendo que hay juicios adecuados sobre arte, lo que implica que hay juicios inadecuados. Un juicio sobre arte es inadecuado cuando quien lo emite carece de la comprensión básica del lenguaje en el que está propuesta la obra. En el caso del arte actual, eso implica conocer y apreciar las diferentes formas de expresión contemporáneas, y no meramente haber ido a una exposición o haber hojeado un libro. La situación es comparable a juzgar si es buena o mala una novela en alemán sin saber alemán. Y así como no sería razonable juzgar esa novela con sólo una clase de alemán, tampoco se puede llegar a descalificar por completo una exposición porque no se entendieron unas obras que son las primeras de su tipo que una persona ha visto en toda su vida. Por supuesto que esa persona tiene derecho a que no le gusten, pero deberá admitir que su gusto es, en realidad, limitado. Eso no quiere decir, por otra parte, que todas las obras de arte contemporáneo sean inaccesibles al público *sensible* que no sabe sobre arte contemporáneo, pero sí lo son muchas.

El arte, en ese sentido es, como sostienen muchos, elitista, mas no porque él lo sea de suyo, como tampoco lo es el alemán, sino porque está condicionado por

los códigos de acceso que provienen de su tradición. Ahora bien, una vez se entiende el lenguaje en el que está propuesta la obra, es muy probable que haya desacuerdos sobre la profundidad o el rigor de la investigación plástica y el juicio puede ser entonces negativo. Pero eso difiere de hacer crítica sin conocer las tradiciones artísticas y de descalificar con esa idea todo el mundo del arte contemporáneo. Es en eso en donde yo veo una diferencia en la actitud de los críticos *sensibles* respecto de la música. Aunque una gran cantidad de personas se aburren en un concierto de música contemporánea, no es tan frecuente que salgan a escribir un artículo en una revista despotricando de toda la música contemporánea. Y eso sucede, creo yo, porque aún se cree en que los músicos contemporáneos saben de música, pero ya no se cree que los artistas y los críticos sepan de arte, sino que se ha formado la imagen de que las instituciones del arte son un circo de charlatanes e ignorantes. Es obvio que en las artes plásticas hay muchos charlatanes, de pronto hay más impostores en este mundo que en otros, pero hay verdaderos artistas y también críticos, curadores e historiadores del arte que verdaderamente saben sobre arte y que pueden expresar claramente su saber.

Sin embargo, en este punto de la crítica aparece otra dificultad importante que tiene que ver con la pregunta que dio inicio a este ensayo: es muy difícil criticar en un medio que aparentemente acepta todo como igualmente válido y que tiende a preferir lo impactante a lo verdadero. Una obra espectacular y muy costosa puede ser muy mala, pero es muy difícil para un crítico tomar la palabra en contra de ella sin enfrentar terribles malentendidos y dificultades sociales y personales. Del mismo modo, una obra plástica incomprensible para la mayoría puede ser verdaderamente buena. En este caso, el crítico, para valorarla honestamente, debe recurrir a lo que sabe, por lo cual parecerá erudito y pesado, además de que muchas veces se lo entenderá mal. Esos equívocos generan en el crítico un sentimiento de impotencia porque es más divertido leer textos de muy buenos escritores en los que se acaba con todo de un plumazo, con un estilo sarcástico y ágil, no importa que lo que allí se diga sea exagerado o incluso falso. Además, recurrir a una sensación general de lo que pasó en una tarde es *interesante* y también mucho más fácil que ponerse a hacer distinciones sutiles y a mirar detalladamente las obras de diferentes artistas, los lenguajes en los se expresan, etc. Dicho de otra manera, para acabar con todo no se necesita saber mucho, pero para validar lo bueno y distinguirlo de lo malo sí que se necesita, además de que se requieren paciencia y coherencia para demorarse explicando por qué se piensa como se piensa.

Estas consideraciones podrían valer para un público *culto* no necesariamente colombiano; sin embargo, en la actitud de algunos de estos intelectuales críticos se puede ver, por el tono y el lenguaje que utilizan, algún encono con el arte contemporáneo que se produce en Colombia². ¿De dónde puede salir esta especie de rabia con las obras, los artistas, y las instituciones artísticas colombianas actuales? Al igual que antes ensayaré, brevemente y con el ánimo de debatir, algunas posibles respuestas. Para referirnos a algo más concreto, hablaré primero a partir de ejemplos de la exhibición en Cartagena del último Salón Nacional de Artistas, para después referirme al caso más general.

El aspecto que predominó en el Salón, en mi opinión, fue la confusión surgida del problema esencial de la idea de la ubicuidad del arte y la falta de una crítica que estableciera la diferencia entre la expresión plástica y el arte. Me explico. En efecto, como decía anteriormente, el arte puede estar en todas partes, pero eso no quiere decir que de hecho está en cualquier parte, se necesita la mediación del saber, del dominio técnico y de la investigación intelectual y plástica; eso es lo que hace que los artistas sean artistas. Muchas de las obras que se presentaron en el Salón bien pueden llamarse expresión plástica. Por ejemplo, dibujos de niños y personas adultas afectadas por la violencia, y pueden tener o no un valor terapéutico para remediar problemas sociales y para expresar sentimientos dolorosos o alegres, etc. Sin embargo, no son obras de arte porque no dominan un lenguaje plástico ni han desarrollado rigurosamente una técnica de expresión plástica, ni menos una investigación artística. Existe el malentendido de pensar que como ahora hay nuevas posibilidades técnicas, y son muchísimas, entonces no se necesita tener destreza. Eso, en mi concepto, es un error. El trabajo riguroso con el material sigue siendo tan importante como lo fue en el arte del Renacimiento, pero naturalmente no se hace de la misma manera porque han cambiado los medios y los propósitos del arte. Incluso los artistas que no hacen su obra con sus propias manos deben comprender los materiales y conocerlos en su dimensión plástica. Ahora bien, un artista puede usar como material los productos de esa expresión plástica espontánea que hacen las personas y a partir de allí hacer obras de arte. Muy bien, es posible, y quizás puedan hacerse muy buenas obras, pero lo que se hizo en algunas obras del Salón fue exponer los ejercicios de expresión plástica como si fueran obras de arte, sin que fuera visible el trabajo investigativo del artista y eso, con toda la razón, es una causa de descrédito.

En contraste, algunas obras del salón en las que se hace un trabajo de investigación de la artesanía como posible ocasión de expresión artística fue mucho más

afortunado, en la medida en que las obras no eran artesanías, aunque fueron hechas con materiales y técnicas artesanales. Aunque hay una relación, que se puso de presente, entre arte y artesanía, esencialmente en el dominio de la técnica dentro de una tradición, se hizo patente la diferencia entre las dos por la mediación en el arte de la investigación artística que es conceptual, pero también visual, plástica.

Otra fuente de confusión, surgida del mismo problema, fue el montaje del Salón: se veían fotografías del registro de las actividades realizadas durante el Salón, al lado de fotografías de las obras, y estas últimas, a su vez, al lado de las fotografías que pretendían ser, ellas mismas, obras. Todo parecía ser lo mismo y, desafortunadamente, gracias a esa disposición, todo se confundió en una amalgama visual. Desafortunadamente, si todo se muestra mezclado, el juicio que se hace tiende a hacerse igual, sin matices de diferenciación.

Un aspecto notorio del salón, pero que no se refiere ya a la ubicuidad del arte, sino a una tendencia temática de varias de las obras presentadas es la propensión a moralizar. No se puede negar que hay muchos temas para criticar en el mundo contemporáneo y que el arte cumple una función crítica, pero es bastante diferente a convertir el arte en la conciencia ética del mundo y a los artistas en predicadores. Algunos artistas se han apropiado de las funciones de los sacerdotes, pero sin aceptar responsabilidad por ello. Quieren dar consejos sin ser consejeros. No quieren el mote de moralistas, y no quieren parecerlo, pero lo son; y es frecuente encontrar en las obras y en las fichas técnicas *invitaciones a la reflexión* a partir de lugares comunes como el rechazo a la violencia, al machismo y la defensa del medio ambiente. Esto no significa que el arte no se pueda ocupar de estos temas, o que estas no sean cuestiones importantes, pero sí despierta desconfianza todo aquel que se pone constantemente en el lugar de aleccionar sobre temas en los que ya todo el mundo ha sido aleccionado. Se corre el riesgo de insensibilizar al público sobre los temas en los que precisamente se quiere sensibilizarlo.

Sin embargo, el aspecto, a mi parecer, más notorio, que justifica las críticas más fuertes, es que allí no había una gran diversidad de los lenguajes e investigaciones plásticos que se trabajan actualmente en Colombia, sino que predominaron unas formas y lenguajes muy restringidos de la producción actual: las formas y lenguajes del arte comunitario. Así las cosas, el juicio negativo y enconado es entendible en la medida en que desde la institución misma del arte el mensaje que se da es que se hace muy poco arte en Colombia, y que, además, no es muy bueno. Aunque eso en la realidad nacional sea falso y esos juicios ayuden a cimentar un

malentendido creado por personas que saben poco, la crítica seria se tiene que quedar en silencio porque la institución del arte no presenta una realidad desde la cual sea posible dar la batalla. Aun así, el silencio de la crítica es culposo, dado que la pasividad contribuye a mantener un estado de cosas pernicioso y equivocado. Así como no se debe tolerar el arte impostor, tampoco se debe aceptar sin más una crítica cuya premisa es la ignorancia, ni mucho menos se debe declarar una guerra contra los curadores, como sugirieron algunos en el mismo Salón. Siempre debe haber alguien que elija lo que se debe exhibir y esa persona debe investigar cuidadosamente lo que se está produciendo a la luz de la tradición del arte. En otras palabras, el curador debe, a una misma vez, ser historiador y crítico del arte, y, en lugar de que los artistas destierren a los curadores, se deben estructurar las instituciones del arte desde el saber auténtico sobre la producción artística contemporánea y no desde las emociones, el mercado del arte o la política.

Las anotaciones aquí presentadas acerca de las dificultades de las relaciones entre el público y el arte en el mundo actual constituyen apenas un esbozo de la variedad de aspectos del problema y de su profundidad. Sin embargo, creo que se cumple con el propósito de acercarse a comprender las bases de lo que, opino, es más un malentendido que una dificultad insalvable. El público se puede educar para que disfrute del arte contemporáneo, pero no a costa de hacer una caricatura tosca de la naturaleza del arte. Por su parte, la institución del arte colombiano no debe sencillamente bajar la cabeza y aceptar todas las consecuencias de este malentendido, sino que debe fortalecer intensamente la crítica de arte para poder confiar en ella.

NOTAS

- I Los textos más discutidos se han publicado en la revista *El Malpensante*, cuyos fundador, Andrés Hoyos, y director, Mario Jursich, han publicado varios artículos cuestionando el arte contemporáneo en Colombia y sus instituciones: Jursich, Mario “Construyendo el nido. Algunas preguntas incómodas sobre el Salón Nacional de Artistas”. *El Malpensante* Marzo 2010; Hoyos, Andrés. “El arte y el recuerdo”. *El Malpensante*. Diciembre-enero 2008 y “Las artes plásticas en Colombia. Más menos

que más”. *El Malpensante* Diciembre-febrero 2004. También cobró notoriedad la polémica que sostuvo, desde el diario *El Espectador*, el escritor Juan Carlos Botero con los editores de la *Revista Arcadia* a propósito del rechazo de Botero del arte conceptual (“La mayor estafa de la historia” *El Espectador* [Bogotá] 26 noviembre 2009 y “Arcadia, desatinada e intolerante” *El Espectador* [Bogotá] 10 diciembre de 2009).

- 2 Como ejemplo de ese desprecio cito la conclusión del artículo de Mario Jursich sobre el 42 Salón Nacional de Artistas: “¿Extrañará, pues, que ahora mismo el chiste más popular sobre el 42 Salón Nacional de Artistas diga que deberían cambiarle el nombre y bautizarlo “Construyendo el nido”? – ¿Como así? –pregunta uno. – Hombre, fácil: mitad paja, mitad mierda” (*El Malpensante* marzo 2010). Sin embargo, antes de hacer esta propuesta de rebautizar todo el Salón, Jursich ha dicho que escribió su artículo basado meramente en un volante que vio por casualidad mientras imprimía su revista, y no menciona haber ido en ningún momento al Salón. Tampoco se refiere propiamente a las obras sino de pasada a un par de ellas, para poner ejemplos de cuán ridícula puede ser la palabrería de artistas y críticos.

OBRAS CITADAS

- BOTERO, Juan Carlos. “La mayor estafa de la historia”. *El Espectador* [Bogotá] 26 noviembre 2009.
- . “Arcadia, desatinada e intolerante” *El Espectador* [Bogotá] 10 diciembre de 2009.
- HOYOS, Andrés. “El arte y el recuerdo”. *El Malpensante*. Diciembre-enero 2008.
- . “Las artes plásticas en Colombia. Más menos que más”. *El Malpensante* Diciembre-febrero 2004.
- JURSICH, Mario “Construyendo el nido. Algunas preguntas incómodas sobre el Salón Nacional de Artistas”. *El Malpensante* Marzo 2010.

LOS ARTISTAS VIAJEROS DEL SIGLO XXI, EL PAISAJE Y ALGO MÁS

Álvaro Medina

ensayo largo

7.4

Como la rosa de la Stein, un paisaje es un paisaje es un paisaje. Si consideramos el asunto a la luz de lo que ocurre hoy y lo asociamos al acto de viajar, comprobaremos que el viaje no siempre está ligado al esfuerzo de fatigar caminos y traspasar fronteras. Los viajes pueden ser mentales, no raras veces inducidos por una substancia sicotrópica. También pueden ser virtuales, para lo que basta encender el computador y clicar el logo azul y blanco de Google Earth.

Para entrar en materia y desarrollar el asunto central de estas páginas, dedicadas a seis artistas contemporáneos de Colombia, resulta necesario y oportuno tratar a vuelo de pájaro —esa otra gran forma de viaje— el tema del viajero y el paisaje americano tal como se manifestó en el siglo XIX. Pensemos en artistas viajeros como Jean Baptiste Debret, Jean Baptiste Louis Gros, Ferdinand Bellerman, Frederick Catherwood, Edward Mark, Frederic Church y tantos otros que visitaron nuestras naciones cuando estábamos recién nacidos tras la Independencia, dejándonos imágenes que de no ser por ellos estarían ausentes en los repertorios de nuestros imaginarios colectivos.

A estos pintores extranjeros los atrajo el gusto por lo desconocido. América era un rincón salvaje que valía la pena revelar vadeando ríos desmesurados, bordeando precipicios profundos y atravesando desiertos ardientes o llanuras infinitas, pisando garrapatas, padeciendo el cosquilleo engañoso de las niguas y aguantando picaduras de mosquitos que eventualmente podían transmitir el dengue o la malaria. No importaba. La obsesión por lo nuevo guiaba los pasos del artista en su aventura y lo alentaba a seguir siempre hacia adelante. Lo nuevo era el motor de un peregrinar en busca de mundos jamás imaginados. No era otro el norte y por eso estos artistas se dirigieron al sur.

Pero lo nuevo en la obra del inglés Edward Mark fue distinto de lo nuevo en la del norteamericano Frederic Church, para no considerar sino dos de los ejemplos mencionados antes. Ambos entraron a la América del Sur por la costa norte de Colombia, pero mientras el primero se interesó en el bullir de los pueblos y las pequeñas ciudades de entonces, el segundo lo ignoró deliberadamente. Mark y Church estuvieron en Santa Marta y pasaron por Barranquilla, villorrio situado cerca de la desembocadura del río Magdalena desde el que navegaron aguas arriba en busca de los Andes.

Edward Mark pintó a la acuarela la plaza polvorienta y aldeana de Barranquilla, un conglomerado sin abolengo por carecer de fundador conocido, mientras que Frederic Church remontó la Sierra Nevada de Santa Marta atraído, sin duda, por el hecho de ser la más alta cumbre de la vasta cuenca del mar Caribe. Mark procuró captar los tipos humanos, las vestimentas, los gestos, los accidentes topográficos y los rincones urbanos o rurales que halló en su recorrido. Lo que su mirada escrutadora iba descubriendo, una vez valorado, merecía la laboriosidad de sus pinceles. Como el realista decimonónico que era, el inglés procuraba pintar lo que veía, tal como lo captaba su retina. El norteamericano Church, en cambio, pintaba lo que su imaginación construía. No confiaba en los ojos. Entre la información derivada del acto de mirar y la información elaborada a través del saber, Church prefería esta última, rasgo que lo acerca a las prácticas artísticas de hoy.

Cada cual puede escoger, en el caso de Church, su obra favorita. Algunos preferirán el pincel sintético que empleó al plasmar las cataratas del Niágara, otros la luz blanca que envuelve al velero que navega en el Ártico frente a un *iceberg* gigantesco. Sin embargo es más actual su famosa vista del Chimborzo y es necesario explicar por qué. Este paisaje no es una vista panorámica determinada por un único ángulo de visión, sino una construcción mental hecha con trozos de paisaje que, además de distintos, estaban separados por kilómetros de distancia y miles de metros de altura.

Church llegó al corazón de los Andes ecuatorianos luego de atravesar el actual territorio de Colombia, bajó al piedemonte y pasó por Quito para ir a conocer las cumbres nevadas de sus alrededores. En el curso de su largo recorrido realizó apuntes parciales de lo que iba encontrando para luego ensamblar las partes en su taller de Norteamérica, lejos de la mitad del mundo. El resultado es un conjunto magistral que muestra, en pleno trópico, los pisos térmicos que hay desde la selva húmeda y caliente hasta la nieve perpetua. El de Church fue un ejercicio intelectual y al mismo tiempo sensual. Con los procedimientos analíticos propios del científico produjo una gran obra de arte. La calidad visual del cuadro que le inspiró el Chimborazo engolosina la mirada y maravilla el entendimiento; hay aquí un equilibrio conceptual.

II

El artista viajero de hoy no enfrenta, como el de hace siglo y medio, peligros extremos y potencialmente mortales. Transportarnos, para nosotros, es una cuestión de motores movidos con combustibles de alto octanaje que hacen deslizar, rodar o volar una cabina de pasajeros en la que, sentados cómodamente, podemos escribir, leer, comer, dormir y hasta ver una mala película. A lomo de caballo o a lomo de hombre, andando por trochas y caminos difíciles, Church no podía escribir, ni leer, ni dormir, mucho menos dibujar. La consideración viene a cuento para plantear que viajar se ha vuelto tan rutinario, fácil y costoso, que para viajar ya no hay que viajar.

La tesis de estas páginas es que el artista viajero de hoy resulta ser aquel que sabe mirar a su alrededor y sabe usar su saber. Para ser un artista viajero no hay que ir a pintar la fachada de Notre Dame de París, ni los palacetes que bordean los canales de Venecia, ni las callejuelas estrechas bordeadas de edificaciones blancas de una ciudad marroquí. Si el artista viajero es el que revela lo nuevo y distinto de un entorno determinado, independientemente del siglo y del lugar del mundo que se visite, viajeros son Juan Manuel Echavarría (nacido en 1947), Rafael Gómezbarros (1972), Jaime Tarazona (1973), Pablo Adarme (1976), Mateo López (1978) y Máximo Flórez (1979), artistas que escudriñan el hábitat imbuídos de una actitud anímica, conceptual o ideológica que se considerará a continuación.

Comencemos por decir que son seis miradas distintas que, precisamente por ser distintas, ofrecen la posibilidad de ser estudiadas para elaborar o inventar muchas

otras miradas. Es justamente ésto lo que incita a analizarlas. Cuán lejos estamos de los impresionistas franceses y, a la larga, cuán cerca también. Ninguno de los cinco pinta, así que si se menciona a los impresionistas franceses es porque ellos supieron, dentro del concepto común que manejaron, ser distintos de sus predecesores, cada uno de ellos con su estilo propio. Recordemos que la palabra estilo se usaba entonces para indicar que una obra tenía fuerza y personalidad. Hablar de estilo, hoy, no tiene ninguna relevancia. La relevancia la da el concepto y es el concepto el que une a los seis colombianos mencionados .

Los seis, en efecto, tienen su particular manera de explorar el entorno. Y su manera de comunicar lo que cada uno piensa de ese entorno. La clave está en el pensar. Pensar es una actividad dinámica en la medida en que modifica, agrega o sustrae determinadas nociones. La emoción sucumbe ante la noción que define el eje de la acción a cumplir, pero no desaparece por completo. Usted ve algo y piensa algo de eso que está viendo para poder proceder en consecuencia. En los seis artistas colombianos de este ensayo descubrimos que lo primordial es lo que piensan, razón por la cual no pueden ocultar sus opiniones al asumir o intervenir lo que ven. Por eso se mencionó antes que en ellos había una actitud anímica, conceptual e ideológica que es preciso analizar. Para comprenderlos basta ver las imágenes que han elaborado. Las imágenes, sí, porque hay imágenes. Imágenes que por el hecho de estar bien estructuradas son fuertes e ineludibles.

III

Comencemos con Pablo Adarme. Su mundo es el de la repostería. ¿Tiene sentido que así sea? ¿Se trata acaso de una salida más o menos original y más o menos inteligente, pero sin ninguna relevancia? La superficialidad mata indefectiblemente las obras basadas en la simple ocurrencia, por lo que habría que ver si Adarme es un artista de ocurrencias y no de trascendencia. Para poder definirlo se debe precisar que Adarme fue invitado en 2001 a participar en la Bienal de Venecia, realizada en Bogotá en el barrio del mismo nombre, que ese año tenía por tema *Arte y gastronomía*. La Bienal ha procurado siempre que los artistas conciban obras especialmente para el evento y que éstas estén ligadas, de algún modo, a las realidades que experimenta la comunidad. Acatando la modalidad de participación, el artista recorrió el barrio, tomó fotografías de su arquitectura más característica

Pablo Adarme
XXXX

y, con el ánimo de representarla, realizó maquetas con los materiales y las técnicas del repostero. El resultado obtenido es similar al de los modelos que con la apariencia de pasteles se exhiben al público en las pastelerías. Adarme las tituló *Exteriores domésticos*.

En los años sesenta, como productos característicos de un país avanzado tecnológicamente, los minimalistas norteamericanos enviaban sus planos y bocetos a talleres industriales, en los que delegaban la tarea de materializar las obras. En el atraso que secularmente hemos padecido, es irónico y sabio que Adarme haya recurrido, en abierto contraste, a apropiarse del oficio ancestral y manual del pastelero, oficio que tiene sus propias técnicas y estéticas, tal y como el óleo también tiene sus técnicas y estéticas, no menos ancestrales. Menciono el óleo porque las maquetas de Adarme, como las de los pasteleros profesionales, presentan valores táctiles que no son iguales pero sí parecidos a los de este pigmento aglutinado con aceite. Un buen pintor no está lejos de un buen pastelero, sobre todo cuando hablamos de cocina pictórica. Debemos admitir entonces que hay algo, en lo que respecta al oficio, que hermana las dos actividades. Aunque Adarme es un creador de objetos, debemos admitir que sus superficies también son pictóricas.

Pero ojo, aunque parezcan terminados con crema y azúcar batida, los *Exteriores domésticos* no están destinados a los placeres que da el paladar. Su destino apunta en primer lugar a los ojos y en segundo lugar al intelecto. Se trata de falsos pasteles que tienen por objeto poner a funcionar las glándulas masticatorias y despertar la gula. Si las papilas se activan, nuestra reacción es la que Adarme ha querido despertar en nosotros. Se trata de una experiencia sensual matizada por su dimensión conceptual, ya que la idea prima sobre las demás consideraciones sin llegar por ello a negarlas o menoscabarlas.

Obsérvese que el artista trabaja como un naturalista, reproduciendo lo que el ojo ve. Sólo que no usa óleo, pinceles y lienzo, sino bizcocho adornado con cremas al gusto, mas no al gusto en lo que respecta al sabor, sino al gusto en lo que respecta al color. Es el color el que le da su sentido a los elementos del paisaje urbano que han atraído la mirada de Adarme. Porque estamos, en verdad, ante un paisajista urbano de mirada aguda y humor rampante. Pocas veces se juntan el paisaje y el humor. El de Adarme es un humor glotón que exalta y al mismo tiempo ironiza ciertas particularidades de la arquitectura popular.

No perdamos de vista que el artista viaja por su ciudad, que en este caso es Bogotá, en busca del detalle que cautiva. Hay barrios que están hechos de casas

que si bien son convencionales y modestas por dentro, por fuera intentan hacer gala de imaginación y riqueza. La imaginación se manifiesta en arreglos decorativos fastuosos y al mismo tiempo precisos. Rombos, cuadrados, triángulos y círculos, cuando no arpas, valvas y otros motivos figurativos, aparecen en cenefas y relieves destinados a realzar fachadas, puertas, ventanas y verjas. La ornamentación es un festín en la imaginación del arquitecto popular, en general un albañil o un maestro de obra que enriquece su decoración con colores llamativos, carnavalescos a veces, yuxtapuestos plano por plano con un desenfado sin límites.

Si uno de los fundamentos del arte es la libertad, el del arquitecto popular es un ejemplo a respetar. No importa que la edificación, finalmente, parezca un pastel con arrostos de hojaldre y mermelada. Ésto es lo que piensa o debe pensar, en el fondo, Pablo Adarme. Cuando capta con técnica de repostería ciertos aspectos del paisaje bogotano, el artista trabaja como pintor, como escultor y como fabricante de objetos. Si el arquitecto profesional construye sus maquetas para visualizar mejor su proyecto de intervención en el espacio, Adarme convierte la maqueta en una torta incitante para dejar un testimonio de cómo el paisaje urbano se ha ido modelando en los barrios humildes. Su actitud es la de un paisajista viajero tradicional; su técnica y sus conceptos son, en cambio, actuales. Recorrer Bogotá, para él, es relamerse pensando en lo que va a descubrir al voltear una esquina. Sobre todo porque en la Bienal de Venecia de 2001 expuso la serie de los *Exteriores domésticos* en la pastelería del barrio, generando la dinámica que incitó a los vecinos a encargarse de tortas que representarían sus propias casas de habitación con el propósito, como es lógico, de degustarlas en la mesa. Lo anterior quiere decir que Pablo Adarme le ha devuelto al acervo visual popular, enriquecido con su óptica de artista viajero contemporáneo, aquello que tomó de ese acervo.

IV

Mateo López se comporta como el viajero tradicional, es decir que toma camino y se desplaza con el propósito de ollar otras tierras. ¿Va López en busca de lo desconocido como Mark y como Church? Ya lo veremos. Para preparar la exposición que hizo en Bogotá en 2008 le tocó recorrer, en motocicleta, un circuito triangular que desde Bogotá lo llevó a Cali, al puerto de Buenaventura y a Medellín para volver desde allí al punto de partida. Viajó 2.153 kilómetros a 60 kilómetros por hora

con su taller portátil. El medio de locomoción utilizado le permitía detenerse con facilidad en los lugares que llamaban su atención, apartarse de la ruta y realizar decenas de apuntes. En el recorrido bajó una cordillera, subió otra y descendió por ésta para poder remontar la tercera cordillera y llegar al mar. Entre las tres cordilleras halló el río Magdalena y luego el río Cauca, o sea que se columpió bajando de la zona fría a la zona tórrida y, subió de ésta a la zona templada para ir a respirar el aire helado del páramo. Lo hizo pasando por ciudades y pueblos, en algunos de los cuales pernoctó. Lo que le interesó quedó registrado en su bitácora, una combinación de fotografías, textos y dibujos, algunos de ellos destinados a ser reelaborados con toda calma en su taller. Así pues, podemos afirmar que Mateo López ha trabajado como nuestro admirado Frederic Church.

Sólo que no fue la belleza o la rareza del accidente topográfico que se ofrecía a sus ojos, ni el sobrecogimiento que se puede experimentar frente al hondo misterio de un rincón selvático, el tipo de elemento o factor que inspiró el quehacer de López. Fue lo nimio, intrascendente o efímero lo que ganó importancia y alcanzó verdadera trascendencia a través de una poética bien elaborada y bien manejada. Hablamos de una poética con un pie en la taxonomía y otro en la representación de una mirada aguda y puntual, tan aguda y puntual que logra hermanar, en su rigor taxonómico, el cuaderno de bitácora y el diario de a bordo.

La obsesión taxonómica, clave a la hora de registrar las vivencias de la ruta, comenzó con los dibujos de la Vespa que el artista condujo a lo largo del viaje. Fotografías y dibujos nos muestran la moto en las diversas localidades recorridas, como diciendo “por aquí pasé yo”. La objetivación del medio de transporte alcanzó su cumbre con los 61 dibujos de sus piezas mecánicas, desplegadas en conjuntos que recuerdan las páginas de un manual de ingeniería. López predeterminó así la base de su territorio poético, que podemos asociar al acto de mirarnos los pies con un telescopio. En efecto, como lo revela el autorretrato en el que el artista fija la vista en el suelo y no en el horizonte, su mirada estuvo dirigida casi siempre a lo cercano y no a lo lejano. De masa grande o pequeña, lo nimio descuella ampliamente, apabullando lo excepcional o grandioso. Por eso dibujó con calidad de mapa impreso la ruta seguida y trazó el corte de la carretera transitada indicando las cotas de altura. El mapa y el perfil remiten al mundo exterior. En el polo opuesto, al exhibir la obra, no olvidó mostrarle al público sus instrumentos de trabajo: cámara fotográfica, lápices, libretas, reglas, escuadras, rollos de cinta pegante, borradores e incluso los desperdicios de los materiales utilizados en el proceso de ejecución de la obra.

Mateo López,
*Topografía
anecdótica,*
2008



La obsesión taxonómica de Mateo López está respaldada por un virtuosismo técnico que le permite reproducir lo que ve con asombrosa exactitud. Porque prácticamente todo lo que atraía su mirada entró en el inventario de los lugares y objetos que conforman la materia emocional de este trabajo. La materia emocional es el punto en el que modelo, tema y poética se convierten en un nodo, confundándose. Visto ahora de otra manera, es por eso que el virtuosismo de López puede expresarse en taxonomías de precisión exquisita que no se confunden con el naturalismo. Para entender la trascendencia de su enfoque, es necesario señalar que no raras veces asume sus modelos de modo sintético, yendo al grano siempre sin traicionar lo fundamental del realismo que lo apasiona.

El artista ve las montañas y las representa, ve un pastizal y lo representa, pero no del modo tradicional sino con el bisturí que corta el papel para luego plegar los cortes y revelar el modelo (léase el paisaje) en sus tres dimensiones. Mateo López estudió arquitectura, de modo que aprendió a trazar planos y construir maquetas. Luego estudió artes, así que complementó sus estudios anteriores para poder hacer el otro. La confluencia de las dos disciplinas le enseñó a ser un trabajador manual capaz de imitar cualquier cosa. Si en determinado momento la cámara fotográfica que llevaba terciada al pecho acaparó la atención de su mirada telescópica, resulta lógico que haya decidido representarla en todos sus detalles cortando, doblando, plegando y pegando un cartón que pintó y armó para poder incorporar la réplica de su Dirkon al inventario de objetos asociados al viaje del artista.

En breve, ya que la muestra de 2008 en Casas Riegner desplegó un total de 76 objetos, entendamos que la modalidad de representación que el artista maneja está dirigida, en partes iguales, por la conciencia y por el ojo. López ve unos pájaros posados en cables eléctricos y los dibuja con tinta, ve la señal que dice “barrio obrero” y corta la plantilla que la reproduce con asombrosa exactitud. Se come un helado de chocolate para paliar el calor y representa el refrescante manjar combinando madera, cemento y esmalte. Descubre en la vidriera de una tienda una serie de globos terráqueos y el viajero en tránsito dibuja los continentes sobre la superficie de una bombilla eléctrica para parodiar lo que ha visto. Encuentra en la calle un pedazo de chicle y lo immortaliza (no es otra la palabra) con un amorfo pedazo de plastilina en la punta de una espátula de cartón que exhibe como el vestigio rescatado de un andén por Sherlock Holmes. Se come unas sardinas y es capaz de representar en sus tres dimensiones, con papel, tinta y pegante, la reluciente caja metálica que las preservaba al vacío. Se maravilla con el vaso de agua en el que ha metido un lápiz, al

que la refracción lumínica le da la apariencia de estar dislocado, y entonces parte el lápiz, lo vuelve a pegar sin que el eje de la mina coincida, lo desliza en el vaso vacío y nos transmite para siempre el deslumbramiento de un instante. Saca un pañuelo a rayas para secar el sudor y su ágil mano confecciona, pero sobre papel y a escala natural, la réplica del pañuelo que tenía en el bolsillo. Llega a la playa, contempla el mar y deja el registro en una libreta de páginas y páginas cubiertas de tinta azul de borde a borde, sugiriendo el atlas de la inmensidad oceánica, atlas que enriquece y vuelve sensible con las variantes tonales que los trazos dejan al secar.

Una obra taxonómica como ésta, acertadamente titulada *Topografía anecdótica*, sólo es abarcable por el comentarista si su texto sugiere el inventario. El párrafo anterior puede resultar fatigante por cuanto es una enumeración fría y vanamente descriptiva, pero sobre todo porque no alcanza a traslucir en su plenitud el humor que respira la obra. A ese humor no es ajena la escogencia de todos y cada uno de los motivos considerados, ni la importancia que éstos adquieren en su nimiedad gracias al dibujo o al corte virtuoso. Según lo que mejor le convenga, López va del *trompe-l'oeil* a la sugerencia sintética. Incluso parodia, con su trazo magistral, los sistemas de reproducción gráfica mecanizada del sector industrial. En este sentido, cuando corta en el papel un pastizal, los cortes son tan precisos que parecen hechos con troquel. El modelo, el tema y la poética tienen un aliado en los materiales y los instrumentos utilizados, lo que hace consciente al espectador del modo en el que ha sido elaborada o construida cada imagen. Si los conceptualistas se dedicaron a resaltar la idea, Mateo López se ha dedicado a resaltar el oficio manual inherente a la obra de arte.

Su actitud es pertinente en la medida en que le devuelve al arte, sin ignorar que el concepto es la estructura que sostiene la propuesta, la sensualidad perdida desde Cézanne y la aparición del puntillismo a fines del siglo XIX. Porque en últimas el esfuerzo del joven artista viajero adquiere sentido cuando junta las trascendentales nimiedades de *Topografía anecdótica* y las coloca, en ordenado desorden, sobre la mesa que resume la memoria de lo sucedido en la aventura que lo llevó a Cali, Buenaventura y Medellín para volver a Bogotá.

Hace cinco siglos, cuando Colón abrió la era de los grandes navegantes alrededor del mundo, los exploradores solían volver a casa cargados de objetos exóticos que presentaban como pruebas de lo que la ruta les había deparado. Hijo de la revolución industrial, el turista de hoy retorna con las fotos de su recorrido. Mateo López terminó su circuito en moto con la maleta cargada de sugerencias,

listo a empuñar sus instrumentos para volcar lo que vio en papeles, cartulinas y cartones tratados con una sorprendente variedad de técnicas. Lo guió siempre el propósito de dar cuenta de lo que ocurría dentro de él y no por fuera de él. Porque finalmente, considerados los detalles de *Topografía anecdótica*, la obra revela poco de los sitios visitados y mucho de los pequeños incidentes que conmovieron al viajero. Pero admitamos una cosa, ¿qué podía revelar de nuevo si gracias a la televisión y a la internet ya conocemos todo o casi todo de los lugares que salió a recorrer, incluso si jamás hemos estado allí? La clave del viajero de hoy no está en el souvenir que cumplido su periplo trae de regalo, sino en la vivencia que kilómetro a kilómetro enriqueció su alma. Es precisamente esto lo que Mateo López ha querido revelarnos con humor y con maestría con la serie que completó, como Church, al volver de su viaje.

v

Las propuestas de Juan Manuel Echavarría, Rafael Gómezbarros y Jaime Tarazona se hermanan en tanto que los tres se desplazan y escogen sitios que trabajan para materializar un comentario en el que el sarcasmo es el elemento fundamental de la operación. En Colombia la situación política y la de orden público no incitan a la satisfacción ni a la sonrisa. La incertidumbre acosa. El pesimismo ronda las conciencias porque más allá del pesimismo reina el pesimismo mismo. También reina más acá. Sin embargo, para suerte de nuestra salud mental, la ironía estabiliza y salva.

Ahora bien, el paisaje contemporáneo no es el idílico que pintara el holandés Ruysdale en el siglo XVII. En la ciudad y el campo, con excepción de los sitios verdaderamente apartados, el espacio está plagado de avisos comerciales. El gran aviso de gran diseño de la gran marca se combina en carreteras y pueblos con el aviso improvisado y primitivo del artesano local, del tendero local o del cocinero local. Esos letreros hacen parte del paisaje como el árbol, la cadena de montañas, el valle y el rancho que vemos fugazmente por la ventanilla del vehículo en que nos movemos. Si el paisajista tradicional se fijaba en el panorama que la naturaleza le ofrecía, Jaime Tarazona se fija en los avisos comerciales que marcan, alteran y afectan los corredores viales que solemos transitar.

¿Por qué preferir el árbol florecido con sus luces y sus sombras en lugar de la señal que se alza al borde de la carretera o de la calle invitándonos a comer un

plato típico, a tomar una bebida refrescante o a saborear una fruta deliciosa? Las dos opciones son válidas. Un paisaje, en últimas, es el espacio abierto que el artista escoge representar, y Tarazona ha hecho sus escogencias personales. Al preferir los avisos, no los representa, los copia! Copia textos que tienen la particularidad de ser ingenuos. A la par de la ingenuidad textual está la ingenuidad caligráfica. Al fijarse en esos textos la mirada de Tarazona debe estar acompañada de una sonrisa parecida a la de Pablo Adarme cuando plasma las casas de repostería que lleva al espacio expositivo. O quizás el autor de estas páginas está imaginando en ellos lo que en verdad ocurre en él, dado que las obras de los dos artistas lo hacen sonreír.

El procedimiento de Tarazona es sumamente simple. Su andar es el del artista viajero tradicional, sólo que lee en vez de mirar y fotografía en lugar de dibujar. Es esto, al menos, lo que deja ver con los avisos comerciales que reproduce y luego instala. Idéntico al modelo, el material recogido es reelaborado y llevado a la sala de exposición, transformándose en la obra que el público apreció en 2005 en el Museo de Arte Moderno de Bucaramanga. Dicho esto, hay que aclarar que el artista no redacta enunciados o propuestas, sino que los recoge y adapta a su manera. Trabaja como si fuera el espejo a la orilla del camino que propusiera, para la literatura, Honoré Balzac. Su abordaje se materializa en anuncios que resultan ser vistosos. “Se vende leche de cabra”, “Hermoso poso de baño”, “Ojo, se recibe aserrín”, “Cajas para tomate”, “Guarapo de caña frío. Jugo de uva”, “Se vende leña”, “A roo Tk5 pescado carnes pollo siga”. Tales son algunas de las señales de Tarazona, en las que la ortografía y la redacción son a veces tan esquivas como concreto y firme resulta ser el servicio o producto que se anuncia.

Fotografiado *in situ*, el aviso comercial de factura popular revela ingenio. Es el producto de una necesidad, no lo olvidemos. Detrás de su elaboración, como detrás del diseño de la casa confitada de Adarme, hay un artista menor que piensa como artista mayor y sabe lo que hace. Conoce de efectos visuales y de resultados, de formas y de colores, conocimiento que aplica a fondo y con discernimiento. Podemos admitir que su discernimiento no es muy abarcador, pero de todos modos es discernimiento. A su turno Tarazona discierne lo discernido por otros y lo copia “tal cual”, en una reproducción facsimilar que él recontextualiza apelando a un juego de combinaciones que desemboca en una totalidad nueva y distinta. El aviso *in situ* no le basta. Tampoco el facsimilar del aviso a solas. Para lograr la totalidad necesita sumar: a) la fotografía que nos muestra el aviso *in situ*; b) el aviso a solas; c) el aviso instalado en la galería entre macizos de

vegetación artificial; y d) el aviso desplegado de modo irreverente en edificios institucionales de gran jerarquía.

“Ojo venta de carne el primo a 100 mts”, “Sandía fría”, “Café”, “Se vende vino de palma”, nos informa la carretera que el artista evoca en la sala de exhibición. Pero ojo: no se trata de la carretera asfaltada de puentes, bermas y casas humildes en la orilla, sino de aquella que en ciertos lugares invita a consumir el producto de elaboración local. Si la palabra paisaje deriva de país, el que ha atraído la mirada de Tarazona nos remite a las regiones situadas al margen de los flujos económicos internacionales. Son las regiones que un día, bajo el empuje de la era postindustrial, van a cambiar su apariencia actual, como le sucediera a la nación aldeana que admiramos en las acuarelas de Edward Mark, borrada al irrumpir la modernidad industrial del siglo XX.

En el momento en el que la computadora y la impresora parecen haber eliminado el aviso hecho con mano inexperta y actitud *naïf*, Tarazona viaja y lo rescata con humor para que la posteridad se divierta con el muro del Capitolio Nacional anunciando que allí se vende cuajada, con el de la Catedral Metropolitana anunciando que muy cerca, a 100 metros, tal vez detrás del altar principal, se vende pescado, carne y pollo, y con el de un Palacio de Justicia convertido al parecer en tienda de abono para plantas —vaya usted a saber qué clase de plantas—. Tarazona propone un intercambio de funciones y servicios para que esos sacrosantos lugares sean mucho más útiles para la sociedad. Al hacerlo proyecta en ellos lo que su conciencia le dicta. Su arte no está lejos del de Goya, Daumier, Heartfield, Grosz y Orozco. El arte destinado a complacer no es de su interés, en lo cual coincide muerto de la risa con las vanguardias históricas.

VI

Juan Manuel Echavarría también coincide con las vanguardias históricas en su rechazo de un arte decorativo apoyado en una estética para el regodeo de ceñudos aristócratas. Entenderemos el sentido de su aporte si consideremos antes que los habitantes de las grandes ciudades solemos refugiarnos en los parques urbanos con el propósito de alejarnos del ruido, pasear y solazarnos buenamente. Lo hacemos solos, con amigos o en familia. Caminamos, nos recostamos bajo un árbol y nos entregamos a nosotros mismos para alejarnos del bullicio cotidiano de la metrópolis

Jaime Tarazona
2XXX



megamoderna. Sólo que la historia oficial nos acosa sin piedad. Allí, en el parque, está el mármol que nos recuerda a un fundador; más allá se alza la estatua ecuestre de un prócer secundario; cuando menos lo pensamos se nos aparece la imagen de la Virgen María o la de un santo patrono, si no surge el monumento conmemorativo de cierta gesta heroica para concluir, tras bordear un cantero ornado de flores, con el busto de un poeta olvidado. La iconografía de las iniquidades cometidas por el hombre a lo largo de los siglos no aparece nunca en estos recorridos escapistas. Todo es positivo y bueno en parques y plazas. Tal parecería que la maldad no hace parte de la condición humana y que nuestras sociedades son prístinas y ejemplares.

De viaje por Bogotá, Echavarría piensa y concluye que la sociedad no es inmaculada ni inocente como sus hitos escultóricos nos inducen a creer. El piso de la historia está tachonado de decisiones y triunfos injustos o, cuando menos, dudosos. La ambición nos ha vuelto depredadores de nosotros mismos. El poder, como se ha venido ejerciendo entre nosotros, enceguece sin remedio. Grandes artistas han puesto su talento al servicio de perpetuar, en monumentos de grandes dimensiones, las gestas de los héroes patrios. Tratándose de héroes, dicho sea en el sentido tradicional del término, los vencidos debieron ser personajes inicuos, atrabiliarios y tiránicos, pero todos sabemos que entre los caídos hay más de un inocente.

¿Qué se puede decir de la acción criminal de los violentos de todos los pelajes? Ahí tenemos para atestiguarlo los infantes abatidos por Herodes, los apóstatas, blasfemos, infieles e impenitentes quemados por la Inquisición, los *pogroms* de los nazis contra los judíos, los perseguidos políticos exterminados por Stalin y los negros linchados por el Ku Klux Klan. Está también el caso de los desaparecidos de Soacha, al sur de Bogotá, en 2008, o el de los islamistas acusados de terroristas y encarcelados en la base militar que los Estados Unidos han establecido en Guantánamo. Estos últimos tienen al menos la suerte de estar vivos (no olvidemos sin embargo que algunos se han suicidado), ya que los muchachos de Soacha fueron abaleados a mansalva por miembros del ejército colombiano y presentados luego como guerrilleros caídos en combate para reclamar condecoraciones y ascensos. Sí, son muchos los que han perecido en las guerras declaradas y no declaradas que han azotado al mundo desde el día en que, según cuenta la tradición judeocristiana, Caín cometió el primer asesinato de la historia.

La ironía es un recurso expedito para recordar cualquier iniquidad. La ironía permite afirmar algo que, teniendo en cuenta el contexto y el tono, sugiere exactamente lo opuesto. Los monumentos públicos están destinados a conmemorar los

Juan Manuel
Echavarría
XXXX

instantes grandiosos de un pueblo, no importa si heroicos o patéticos. La entereza del mártir de la Patria que el enemigo aniquiló nos merece respeto, un tipo de veneración laica que, según nos enseñaron en la escuela primaria, debemos asumir con fervor. ¿Y la entereza de la víctima inocente y anónima que murió por nada, ya que era ajena al conflicto y no quería sino vivir? ¿Y su inconmensurable terror? Sólo la ironía puede dar cuenta de lo que pudo vivir el adulto o el niño atropellado en nombre de una causa equis, no importa lo justa que ésta haya sido.

Y es con ironía, en efecto, que Echavarría ha recorrido Bogotá y ha escogido ciertos sitios para implantar sus monumentos macabros. No son esculturas que alaguen el ojo. Tampoco objetos escultóricos bonitos. Ni siquiera estructuras arquitectónicas más o menos felices. Las soluciones convencionales no le interesan al artista. Por eso son amasijos, simples amasijos. No es otra la palabra que puede describirlos. Son amasijos de partes desmembradas del cuerpo humano, partes (o tal vez trozos, o tal vez presas) cuya identificación es apenas discernible. Superpuestos y entreverados, distinguimos un brazo aquí, un glúteo allá, una cabeza, una pierna, algo que podría ser un torso.

Los espacios escogidos para implantar esos amasijos macabros no son arbitrarios. En la serie exhibida en 2008 en la Galería Sextante de Bogotá, el artista intervino fotos de cinco sitios importantes de la capital colombiana: la plaza de Bolívar, la plaza de Banderas, el parque Nacional, el parque lineal El Virrey y la plazoleta que bordea el edificio de la plaza de toros de Santamaría. No son escogencias libradas al azar, ya que hay una intención simbólica clara y precisa. En el primer caso, el amasijo de Echavarría reemplaza la estatua del Libertador Simón Bolívar, en el segundo la gigantesca asta de bandera situada al centro de un círculo de astas de menor tamaño y en el tercero la efigie de Rafael Uribe Uribe, un político colombiano de calado popular que murió asesinado en 1914. En los otros dos casos hay una especie de esguince, oportuno en cuanto evita la repetición de la receta. El parque El Virrey está situado en un barrio de estrato alto, así que es un paseo frecuentado por gentes elegantes y ricas, llamadas “de bien”, cuya tranquilidad el artista pretende perturbar sin piedad, mientras que el último de los monumentos que he mencionado ha sido pensado en contrapunto con la soberbia construcción de ladrillo que se alza detrás, en cuya arena se realizan faenas sangrientas que han consagrado a muy aplaudidos y muy admirados matadores profesionales.

El signo de esta obra de Echavarría es la muerte perpetrada en masacres sangrientas. Dado el giro que él le da al asunto, no se trata de la muerte natural sino

de la muerte determinada por la historia. La persecución y la voluntad de aniquilamiento que padecieron las víctimas son rasgos que se hacen patentes en el color entre ceniciento y terroso de los restos magnificados por el artista, que parecen recién exhumados de una fosa común. Luego tenemos la composición cónica, de arrume hecho al desgaire. Sucede que la necesidad práctica de amontonar prima sobre la consideración que merece todo difunto. Agreguemos a esto que es notable, en las imágenes de Echavarría, la impecabilidad de un contorno urbano absolutamente nítido que contrasta con el relativo desenfoco de los túmulos mortuorios. El contorno edilicio remite al transcurrir de la vida presente y el túmulo hurga en la tragedia derivada de sucesos pretéritos.

El *photoshop* ha facilitado la tarea de crear estos monumentos virtuales. La nitidez resulta ser, en su esplendor, una calidad que el artista parece oponer a la opacidad de un pasado tan poco edificante que nos resulta impreciso y borroso. Al fin y al cabo, la memoria oficial de los pueblos no puede o no quiere admitir su responsabilidad en las tragedias que un día justificó o respaldó con su aplauso. ¿Ha concebido Juan Manuel Echavarría un nuevo tipo de monumento funerario? La respuesta es negativa. Lo que vemos en sus fotos se asemeja a depósitos forenses que están a la espera de investigación por parte de un fiscal cojonudo, un fiscal que sepa —como él— viajar por la Nación y su historia.

VII

La ironía también es la base creativa de Rafael Gómezbarros. Impresas en un libro o en un catálogo, sus imágenes pueden pasar por ser virtuales. Pero no, son reales. Los edificios que vemos han sido intervenidos directamente por el artista, llenando sus fachadas y parte del interior con mil trescientas hormigas de un metro de largo cada una, ni una más ni una menos. Su obra sugiere un bullir de hormiguero que no ocurre en cualquier tipo de edificación, ya que Gómezbarros escoge construcciones emblemáticas y cargadas de historia. Su estrategia recuerda la de Christo, aunque difiere de ésta en más de un aspecto.

Cuando Christo empaca un edificio no cuestiona nada consubstancial al edificio mismo; más bien lo resalta, lo pone en evidencia. En su caso la negación afirma y, en algunas ocasiones, incluso confirma. ¿Llama la atención sobre los problemas ambientales del respectivo lugar? En algunos casos sí. Christo es un optimista y

debe alegrarnos que lo sea. Pertenece a un mundo en el que la democracia y la eficiencia ya han resuelto algunos problemas sociales básicos. No es lo que ha alcanzado la Colombia de Gómezbarros, un país que desde hace varias generaciones incita al descreimiento y al peor escepticismo. Por eso, al intervenir los edificios, el artista parece arrojar un enorme interrogante sobre ellos.

A Gómezbarros no le interesa el edificio en sí mismo sino lo que éste simboliza de acuerdo con la función que le ha sido asignada. ¿Al servicio de qué o de quiénes operan las actividades que allí se desarrollan? La respuesta puede determinar y ampliar, según los casos, la gama de significados que el artista pretende o puede abarcar con su obra. Pero cualquiera que sea su posición en la gama, el significado está ligado a una insatisfacción, o a una decepción colectiva, o a una carencia inaudita. El llamado tercer mundo vive realidades en las que la opulencia y la miseria conviven hombro a hombro, como conviven la autosuficiencia y la orfandad social, la alta tecnología y la falta de servicios básicos, la satisfacción plena y la ilusión postergada para siempre, el oro y la inmundicia. Ésa es la materia prima de un artista como Gómezbarros, testigo de un momento histórico en el que la conciencia individual se abre a anhelos que los tiempos que corren se empeñan en no satisfacer con justicia.

Porque es la institución, no el edificio, lo que en el fondo cuenta. Como las instituciones van variando, el proyecto del artista es ambicioso y por lo tanto abarcador. Consiste, como idea general, en instalar sus hormigas gigantes en edificios importantes de las ciudades que acogen el proyecto, cuatro hasta el año 2011. El cordón umbilical que determina la importancia y la significación de la acción viajera ha tenido, como simbólico punto de partida, a la ciudad de Santa Marta en Colombia, la fundación española más antigua de América del Sur, de donde es oriundo el artista. Allí instaló, en julio de 2008, sus mil hormigas. El lugar escogido fue la Quinta de San Pedro Alejandrino, donde Simón Bolívar murió en 1830. Originalmente una hacienda, el sitio es hoy un parque muy bello que contiene el museo histórico en honor del Libertador, el Altar de la Patria y el Museo Bolivariano de Arte Contemporáneo. El ambiente es apacible y el conjunto imponente gracias a la vitalidad de sus árboles añosos.

Invitado por el museo de arte a exponer en sus galerías, Gómezbarros escogió montar sus elementos simbólicos en el edificio neoclásico del Altar de la Patria, sitio a reverenciar por representar los valores republicanos y democráticos del fundador de varias naciones. Sólo que el concepto de Altar conmemorativo choca,

Rafael
Gómezbarros
Quinta de San Pedro
Alejandro
2008



en su respetable idealismo, con las verdades de una realidad política que debemos irrespetar, rechazar y modificar para que un día se ajuste al ideal traicionado. Se trata de irrespetar, rechazar y modificar con ingenio, por medios pacíficos, porque el desesperado impulso de recurrir a la violencia ya fue puesto en práctica y fracasó estruendosamente. Las intervenciones de Gómezbarros ponen de presente esta nueva búsqueda, que él propone sea de todos y no de unos pocos, de allí la gran escala de las obras que ejecuta. Esa escala permite que la obra vaya directamente al público, como hace Christo, en lugar de que el público vaya a la obra. El hormiguero comienza en el exterior del edificio emblemático escogido, así que se puede apreciar desde la distancia sin tener que penetrar recinto alguno.

¿Es Gómezbarros irrespetuoso? No, es indagador. El hormiguero de sus figuras es una invitación a la reflexión racional y no a la depresión emocional. Porque, ¿qué es una hormiga? La definición más elemental nos dice que es un animal laborioso y en constante búsqueda que sabe vivir en sociedad. En su organización social existe la división del trabajo, o sea una repartición de faenas que cada individuo cumple para su supervivencia personal y la de la especie en general. Las sociedades de los himenópteros son solidarias y armónicas. Situado en su puesto de trabajo, cada miembro cumple la tarea que le corresponde. En contrapartida cada cual obtiene a plenitud los beneficios que le corresponden. Las relaciones entre los miembros de una misma colonia transcurren sin fisuras traumáticas, ya que el hormiguero es un súper organismo en el que cada casta equivale a un órgano que, como el corazón, los pulmones, el hígado o los genitales de un mamífero, cumple su función en combinación con las otras castas u órganos. Impera la coordinación y no la segregación. La imagen que Gómezbarros ha creado a partir de un animal sin conflictos traumáticos internos cuestiona la futilidad que desde siempre ha permeado a la sociedad humana, en la que el egocentrismo y el desprecio por el otro es el mayor acicate para construir estructuras estables de poder. A su turno el poder mal orientado y peor entendido es un factor que genera el desequilibrio, la injusticia y, por último, la guerra.

¿Qué sugieren los centenares de hormigas que el artista instala en edificios de gran jerarquía? En primer lugar, las hormigas buscan. ¿Y qué buscan? Tratándose de una creación metafórica, Gómezbarros da la señal de que el lugar intervenido contiene una materia prima apetecible que bien vale la pena desmenuzar y llevar al hormiguero en pequeños trozos. Se trata de materia prima institucional, materia prima inherente a los organismos reguladores que el ser humano ha constituido

para velar por las normas que le permiten vivir en comunidad. En un mundo plagado de conflictos, ¿lo hemos logrado plenamente? Gómezbarros sugiere en su obra que la humanidad tiene la capacidad de crear con su inteligencia los dechados de armonía que la hormiga, un animal desposeído de inteligencia, ha construido por instinto y ha podido preservar durante millones de años. Agreguémosle a ésto un dato importante: la masa biótica de los himenópteros equivale a la masa biótica que hoy en día tenemos los humanos, de lo que se deduce que su grado de organización ha sido altamente eficiente. Conclusión: la inteligencia humana, con sus imperfecciones, no se queda atrás, pero debe evolucionar y mejorar sin egoísmos.

El asunto no termina allí. La elaboración de cada hormiga se logra ensamblando dos cráneos humanos hechos de resina y fibra de vidrio, detalle que sólo puede descubrir una mirada juiciosa y atenta. Desde el *Gran vidrio* de Marcel Duchamp, el arte es un nudo de significados y significantes no evidentes. Se sugieren contenidos que no se manifiestan o dicen de pe a pa, que no se enuncian explícitamente. Si en una primera aproximación la presencia de la hormiga puede ser interpretada como constructiva, ¿por qué es al mismo tiempo un símbolo de la muerte que avanza y destruye? Precisemos ahora que la gigantesca y portentosa instalación de Gómezbarros se titula *Casa tomada*, como el cuento de Julio Cortázar. El tema es el desplazamiento forzado. Por eso los cráneos que forman el cuerpo de cada hormiga están invertidos, uno bocabajo y el otro bocarriba, disposición que da lugar a pensar que está entrando, pero también que está saliendo. En Colombia, en el campo, los agentes que irrumpen con violencia en un lugar lo hacen para expulsar por la fuerza a sujetos pacíficos, enfrentamiento de flujo y reflujo que los cráneos invertidos sugieren sin ambigüedades y sin apuntar a un desenlace que está aún por dirimirse. La intención, entonces, es dual. El escepticismo es el signo de una época de desequilibrios, rebeliones sociales y catástrofes ambientales.

La de Gómezbarros es una obra de sugerencias y significados profundos, pertinentes y lúcidos. Al intervenir y alterar la cotidiana presencia de una edificación, introduce valores visuales en el espacio urbano que sorprenden e intrigan enriqueciendo la mirada, la imaginación y el intelecto. Ya instaló su propuesta en Barranquilla, en la antigua sede de la Aduana, segunda escala de un viaje que en 2010 tocó a Bogotá y a Santo Domingo, en la República Dominicana. En Bogotá el Capitolio Nacional recibió a *Casa tomada*, alterando la apariencia de la plaza de Bolívar, lo que hermana a Echavarría, Tarazona y Gómezbarros, y pone de

presente una actitud contestataria que no se manifestaba desde el auge en los años sesenta y setenta de la gráfica de temas políticos.

Por lo mismo, las intervenciones de Gómezbarros no son esteticistas, ya que están destinadas a desconcertar e incluso inquietar. Una particularidad de su propuesta es que, sin alterar los elementos de la instalación, al cambiar de locación también cambia el sentido. Si en Colombia la obra remite a los desplazados, en Santo Domingo remite a los inmigrantes económicos que la pobreza vuelca en los Estados Unidos.

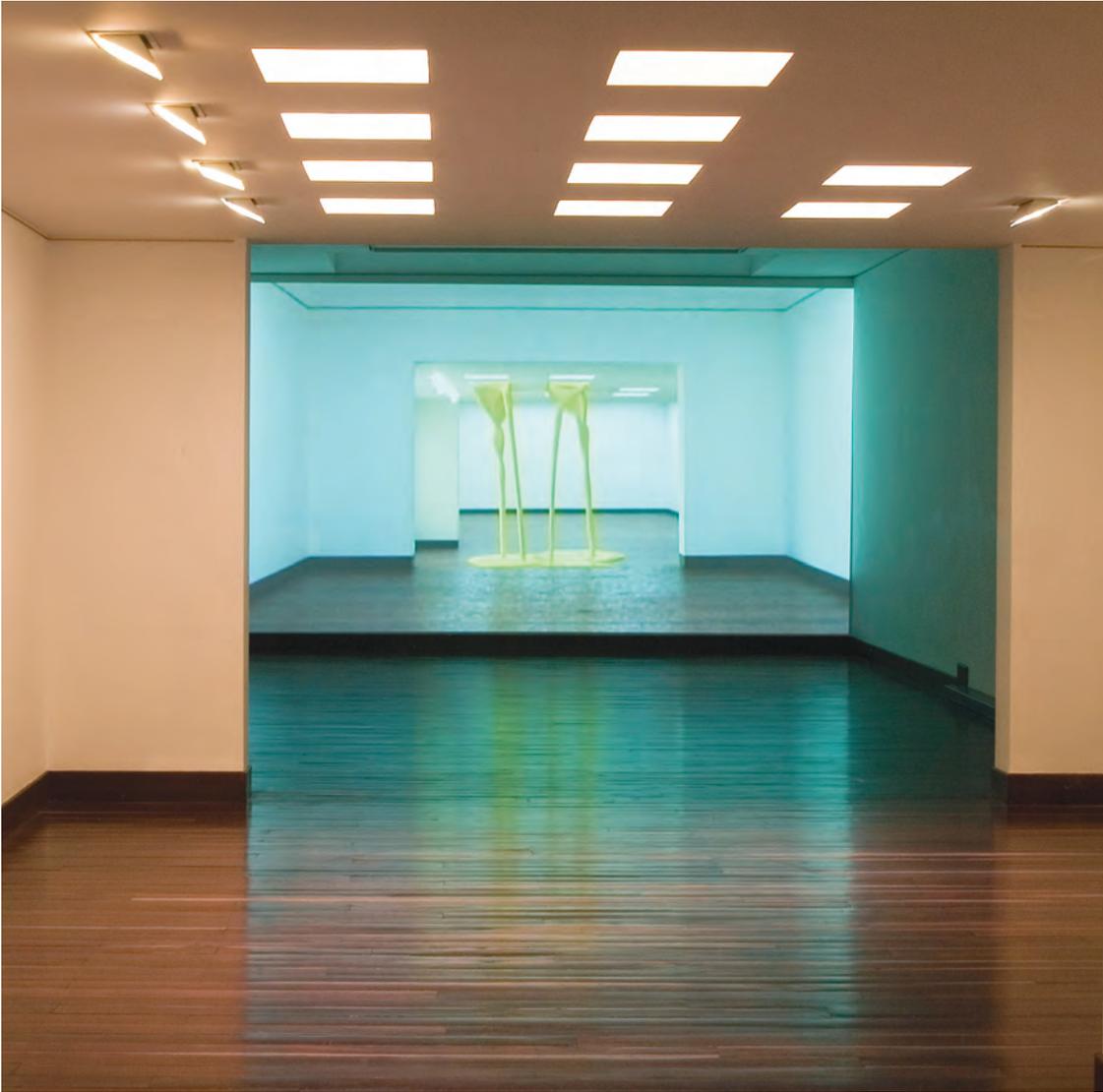
Por ser numerosas y gigantescas, las hormigas pueden ofender o disgustar, pero nos sitúan con creatividad frente a un evento ficticio que cabe dentro de los límites de lo verosímil. En dicho evento no hay monstruos ni miedos fantásticos al estilo de los escenificados en las películas de Hollywood, sino una meditación reposada que se hace visible en una serie de avisos oportunos sobre lo que ha sido el contradictorio viaje del hombre a través de la historia.

VIII

Para un artista que trabaja en los albores del siglo XXI, el viaje por una ciudad o por un país puede reducirse, apelando a un intenso y estimulante ejercicio de imaginación, a saber mirar el cubo blanco de la galería. Un mundo mental de acontecimientos variados desfila sin cesar en nuestros cerebros y se puede volcar en el lugar donde se ha de realizar la exposición, involucrando materialmente el espacio expositivo. En tal caso la fotografía y el video pueden resultar los medios más apropiados y Máximo Flórez ha escogido el video para envolvernos a nosotros, sus espectadores, en una experiencia totalizadora y casi abismal.

Anverso Reverso es una obra cuyo sentido se capta mejor en la sala para la que fue pensada, por ser el escenario de los sucesos hilados por ésta. Esos sucesos están repartidos en los once cuadros de la versión proyectada en la Galería Casas Riegner, once cuadros móviles realizados con cámara fija. En cada cuadro se desarrolla un suceso perturbador que raya, por su escala, en lo insólito. Es preciso explicar, por lo tanto, que cuando el autor de estas páginas entró en la galería y buscó instintivamente el ángulo apropiado para apreciar mejor las imágenes, bastaron unos cuantos pasos para quedar situado, sin proponérselo, en el sitio donde aparentemente había sido ubicada la cámara que registró las tomas que

Máximo Flórez
Anverso Reverso
2008



iban desfilando ante sus ojos. El muro del fondo, a unos cinco metros de distancia, servía de pantalla. El recinto proyectado en la pared duplicaba telescópicamente el recinto real y colocaba al espectador en la situación de ser el testigo de una serie de acontecimientos extraños que tienen lugar allí, en esa sala. Esos acontecimientos son los siguientes, entrecortados por cierres muy breves de pantalla negra:

1. Los detalles arquitectónicos de un salón de muros blancos aparecen velados por una atmósfera cargada de polvo blancuzco, fino pero espeso, que se disipa lentamente y permite identificar, al desaparecer por completo, el lugar en el que se halla el espectador.
2. La galería es atravesada de un lado a otro por una gran masa de pelotas elásticas y ligeras de varios colores, pelotas que en intervalos irregulares se acumulan piramidalmente contra el muro de la derecha, luego el de la izquierda, yendo y viniendo al azar, rebotando entre pausas en las que nada se mueve.
3. A la galería, en principio vacía, penetran torrentes de pintura amarilla pastosa y brillante que se cuelan por las aberturas cuadradas de las luminarias del plafón.
4. Un conejo gigantesco que apenas cabe en el recinto come zanahorias, no menos gigantescas, que bajan desde las aberturas del plafón.
5. Una enorme cantidad de pequeños trozos de papel de aluminio revolotea en las salas refractando la luz.
6. Amontonadas en el piso, pelotas negras de caucho ruedan, saltan, rebotan y salen despedidas por las aberturas superiores, hasta desaparecer en su totalidad.
7. A la galería vacía entra, desde el primer plano, una marejada de petróleo que restando la gravedad se concentra y empoza en ciertos rincones, alcanzando alturas considerables.
8. La galería está llena de humo blanco. Fuego de incendio aparece en los muros y saltan chispas de lo que parece ser un enorme taco de pólvora, invisible al principio, que se apaga y sale expulsado por una abertura del plafón.

9. En el piso de la galería vacía van cayendo uno a uno, introducidos por las aberturas superiores, cubos de madera de gran tamaño que rebotan y se van dispersando.
10. Continúa la corriente de petróleo del cuadro número 7, que ahora se acumula contra el muro del fondo. La sustancia se balancea de un lado a otro de tal modo que en el centro de la pared blanca, intocado, queda un plano elíptico casi perfecto.
11. Los muros de la galería se elevan lentamente sin que el piso se mueva y va apareciendo, en lejanía, una serranía. A la izquierda, muy pequeño, el artista permanece inmóvil en medio de la vegetación escasa y luego corre en cámara lenta a treparse en una roca. La brisa mece a la derecha las ramas de un árbol y nos hace conscientes de que no estamos ante una imagen fija.

De modo inesperado el paisaje entra en la galería, ocupando la totalidad del muro que hace las veces de pantalla. Hasta el cuadro inmediatamente anterior el espectador estuvo presenciando dos veces el espacio de exhibición. En primer lugar el real; en segundo lugar, el virtual. Al concluir la proyección ha desaparecido el recinto virtual, aunque el piso del pequeño escenario permanece a la vista y sólo queda el recinto real. En la versión final de *Anverso Reverso*, para que no se pierda la eficacia de la idea original cuando la obra tenga que ser proyectada en otros lugares, Máximo Flórez agregó un plano más, generando así el cuadro número 12. La cámara que encuadra el paisaje retrocede y el espacio de la galería entra en nuestro campo visual para coincidir con el plano que hemos estado contemplando todo el tiempo. El cuadro 12 se cierra con la imagen que el espectador tuvo en la galería al concluir el cuadro 11. No cabe duda que la formación de arquitecto le permitió a Flórez duplicar, en una maqueta, los detalles del espacio de Casas Riegner y escenificar once de los doce cuadros del video.

Flórez convirtió a la galería en el vehículo que nos permite viajar, transmutando su espacio en escenario y protagonista. Las alusiones a valores propios de la pintura (los atmosféricos, los de luz y sombra, o los ligados a la geometría, el ritmo, la dinámica, el reposo, etc.) desfilan desvertebrados delante de nuestros ojos. La secuencia está organizada de tal modo que Flórez se permite el guiño surrealista del conejo devorando zanahorias y concluye con el paisaje montañoso vasto y agreste, nada bonito, que se extiende en la pared como el mural de un pintor realista del siglo XIX. Tras hilar una serie de reflexiones sobre el espacio, el color y el

movimiento, el cubo blanco de Máximo Flórez termina abriéndose al paisaje. Lleva el poder a la imaginación y no al revés. El artista logra así que el espectador sea un viajero que anda, experimenta y vive sin tener que abandonar el recinto expositivo.

IX

El artista viajero ha procurado, desde siempre, informar, comunicar y enseñar como poeta, no como maestro o profesor. On Kawara recorría el mundo y se limitaba a enviarle a su galerista un telegrama informándole en qué ciudad estaba y cuál había sido su itinerario. Complementaba su diario acontecer con un plano indicando las rutas seguidas por él en cada ocasión. El autor de este ensayo recuerda haber visto en una galería neoyorquina estos documentos (telegrama más plano) precisando escuetamente el recorrido de su visita a Bogotá, en los que registraba su caminata de ida y vuelta por la carrera séptima, desde el hotel Tequendama hasta el museo del Oro y unos cuantos rincones de la Candelaria. Eso era todo.

Lo anterior quiere decir que el artista viajero pasó de representar lo que ve en el camino a documentar o alterar lo que halla, siente, aprende o hace al transitar, sin importar si sale o no de su taller. Documentar, registrar y revelar son las acciones que le permiten materializar sus propósitos. Si le conviene, tiene en cuenta el paisaje como Edward Mark y Frederic Church; si no, lo ignora como On Kawara. Un paisaje es un paisaje es un paisaje, pero de ningún modo constituye el fin único de una gira porque, como ya vimos, para viajar no siempre hay que desplazarse físicamente.

El artista de hoy visita lugares o países por razones inherentes al tipo de propuesta que aspira a elaborar. Piénsese en Richard Long, Robert Smithson, Andy Goldsworthy y Ana Mendieta entre otros, cuyas obras no serían lo que son si estos artistas no hubieran trabajado *in situ*, a menudo en lugares inhóspitos. En la época de gloria de la pintura a secas, Mark y Church pintaban. En la época del arte regido por ciertos principios conceptuales y teóricos, los colombianos Pablo Adarme, Mateo López, Jaime Tarazona, Juan Manuel Echavarría, Rafael Gómezbarrios, y Máximo Flórez estructuran sus ideas, las barajan en función de un fin específico y crean interrelaciones o rupturas según el contexto inherente al tema que tratan. Luego, en función del medio o del soporte, las concretan. Algunos representan lo que ven, otros intervienen o alteran lo que encuentran. Los móviles son diversos. Van del divertimento a la denuncia, codeándose siempre la reflexión sesuda y la sonrisa burlona que preceden a la risa estrepitosa.

DE AQUÍ HASTA ALLÁ: LOS PAISAJES DE NELSON VERGARA

Nicolás Gómez Echeverri

ensayo breve

7·5

El filósofo Edward Casey (XV) explica que, a través del tiempo, la cartografía ha alcanzado tal grado de especialización para transmitir información exacta, que ha dejado a un lado su pasado vínculo con el ejercicio pictórico y ornamental. Antiguamente, la experiencia de los viajes se representaba en documentos que se denominaron *Terrarum descriptio*. Estos reunían cándidos querubines que soplaban el viento en medio del océano y tenebrosas criaturas de dos cabezas y piel escamosa que en las noches sacudían las embarcaciones. Pero los avances más recientes en ciencia y tecnología han permitido medir distancias con suma precisión, capturar y archivar imágenes fotográficas en alta calidad, acceder a todos los rincones de la tierra, calcular la duración de cualquier trayecto, acordar fronteras, identificar ecosistemas. En fin, la cartografía es una disciplina especializada que ha convertido el mundo en cifras, datos y convenciones: el mundo objetivo.

Edward Casey vuelve a una posible relación entre la actividad cartográfica y la actividad pictórica. Reconoce en algunas obras de arte contemporáneo un proceso de mapeo, en cuanto la tierra misma es reformada y reinventada a través de los medios de creación. Casey establece que el proceso de mapeo es satisfactorio cuando el artista comunica la acción y consecuencia del cuerpo penetrando un

Imágenes de la
instalación *Paisaje
desmembrado*
Premio Luis
Caballero, V
versión. Galería
Santa Fe,
2009.



espacio, recorriéndolo para hacerlo conocido, “mirando a través de este, lo que significa incorporarse a este y ver desde adentro” (XVI). Así, se considera que el reto y el logro de algunos artistas ha sido hacer manifiestas las cualidades sensibles que se experimentan siendo y estando entre un territorio, a través de un cuerpo vivo que “proporciona una sensación para un paisaje dado, diciéndonos cómo es estar allí, cómo es conocer la propia manera de estar en él” (Casey XVII).

La imagen del paisaje, construida mediante signos, símbolos y alegorías y mediatizada a través de grafito, pigmento o fotogramas, define las asociaciones físicas y afectivas que nos enlazan individual y colectivamente con los espacios que habitamos. En video-instalaciones de Nelson Vergara como *16:9* (Galería Valenzuela y Klenner, 2008), *Paisaje desmembrado* (premio Luis Caballero, 2009), *Choachí* (Artecámara, 2010) y *b/n* (Galería Valenzuela y Klenner, 2011) vemos y somos el cuerpo que conoce la lisa topografía del suelo que camina, que pisa las rocas resbalosas, respira el aire frío, siente el cosquilleo de las hierbas y la sedosa vellosidad de los frailejones. Vemos y somos el cuerpo que conoce los brillos de luz sobre la superficie del agua, la turbulencia de un río, la niebla que aparece y desaparece paisajes como el humo de un mago, la luz y la oscuridad que desafían el alcance óptico del ojo y del lente.

Sólo el cuerpo conoce las particularidades de un territorio específico antes de cualquier convención o valor numérico. El lugar se conoce desde la experiencia ante, sobre y a través de éste, y en la obra de arte es compartida al observador. En las obras de Nelson Vergara vemos el cuerpo detrás de la cámara, vemos el cuerpo frente a la cámara, vemos el cuerpo de un sujeto o los cuerpos de varios sujetos. Ante la obra, somos un cuerpo en potencia de identificación con esos cuerpos que hacen presencia.

I.

Abogando por un vago supuesto de lo “contemporáneo”, comentarios circulantes sobre la obra de Nelson Vergara reprochan su tendencia esteticista y exigen saldar un débito político:

[...] Vergara se ha inspirado en la Historia del Arte. En especial, en uno de sus géneros: el paisaje. Éste es el pretexto del que se vale

para poner en marcha su pensamiento. Trata de llegar a una idea que nos revele algo de lo que somos hoy en día, que nos ayude a comprendernos mejor, que proporcione una luz para señalar el lugar que habitamos e indicar aquél hacia dónde debemos dirigirnos quienes queremos un mundo mejor. No lo logra. [...] El arte contemporáneo no es exposición de ideas estéticas; su estética señala un lugar para la acción, por eso hemos dicho que es político. (Peñuela)

El supuesto político se confronta con un concepto sobre lo estético. El argumento sugiere que *lo político* es “un lugar para la acción” y, consecuentemente, puede intuirse que *lo estético* es una reducción sensible del mensaje que transmite la obra. Se sostiene que *lo contemporáneo* se define según el incierto dogma de *lo político*.

¿Que Nelson Vergara se reduce a la estética? Sí, si por eso entendemos el predominio de sensaciones que capta y produce su trabajo. Entendido así, la noción de paisaje en la obra de Nelson Vergara es la unidad de la presencia y la experiencia sensorial del sujeto en un espacio dado: Villavicencio, La Guajira, Choachí, Sopó, la Olleta, Arenales, Menegua, el Nevado del Ruiz, los ríos Magdalena, Meta y Amazonas. La experiencia del paisaje no es entonces la manera como se representa una panorámica dada o una historia que allí ocurre. La experiencia del paisaje es la manera como el creador y el observador reclaman a su percepción y a su presencia. El paisaje no es tan sólo una imagen y su contenido narrativo alusivo a una política vista en los medios de comunicación. El paisaje es el conjunto de procesos sensoriales y afectivos que permiten que, antes de su representación, una vista sea incorporada y actualizada en el sujeto.

Eventualmente, esta experiencia es asumida y compartida colectivamente; ocurre la revelación de un mundo ante el cual nos encontramos y nos pensamos (Ziady y Elkins). Nelson Vergara no acude a la explícita exposición de las víctimas y victimarios del conflicto colombiano. El artista demuestra una decisión personal y profesional por tomar distancia de este infausto repertorio. Precisamente, esta distancia condiciona su compromiso político: es una toma de posición por hacer ver otras dimensiones de una experiencia humana en el mundo y otras posibles formas de existencia de ese mundo a través de un medio creativo. Así, en la obra de Nelson Vergara el paisaje es condicionado a un dominio de identificación colectiva de lo que éste es, según el cuerpo que lo habita. El cuerpo ahí, haciendo

presencia en un territorio, reclama sus lazos con el espacio y recuerda que su relación es recíproca. Esto es político, también estético, o ninguno de los dos.

2.

Abogando por un vago supuesto de lo *contemporáneo*, comentarios circulantes sobre la obra de Nelson Vergara reprochan su dependencia de la técnica, y exigen la delimitación de una idea:

[...] me da la impresión que la técnica lo domina, que la técnica se enseñoorea en su imaginación, que el pretexto sólo le sirvió para mostrar habilidades artesanales. Sin duda, estas destrezas seguirán siendo importantes para pensar artísticamente, pero esto, no obstante, no satisface plenamente las expectativas que han sido modeladas por los artistas contemporáneos.
(Peñuela)

¿Que Nelson Vergara se reduce a la técnica? Sí, si por eso entendemos el dominio y aprovechamiento de recursos que posibilita un medio, cualquier medio. En las propuestas de Nelson Vergara observamos imágenes logradas mediante experta programación de algoritmos para fragmentar y acoplar, componer y descomponer, cortar y pegar tomas. Su trabajo suele ser un despliegue de proyecciones de video sobre extrañas fibras, de televisores que cuelgan del techo o se organizan sobre el suelo y pantallas en alta resolución que emergen de las paredes en salas oscuras.

Entre todo este desenfreno técnico de lúmenes, píxeles, electromagnetismo y codificación, la luz actúa como materia activa que moldea y sostiene. Y sobre el suelo y los muros, los cables se dispersan exageradamente, graficando imaginarias geodesias, dibujando recorridos, recordando los límites de la técnica. Decididamente, el medio se hace evidente, se expone sin sospecha. Desde el medio —sea el misterio de la programación, el desenfreno de cables, pantallas y botones, la resolución, el brillo y el contraste—, el artista se posiciona para pensar y hacer manifiesta otra posibilidad del mundo.

La cámara de video permite contener el tiempo y el espacio, dos principios de experiencia corporal. La cámara permite contemplar —quieto—, pero también

permite penetrar, trasladar una mirada, de aquí hasta allá. Entre las manos o sobre los hombros, el cuerpo mira a través de la cámara y, en tanto va cansándose, la imagen jadea con suma naturalidad, el cuerpo y la técnica se vinculan. La cámara permite una visión del entorno que es memorizable y potencialmente modificable. Ya en el estudio suceden los ajustes de color, la formulación de una composición y el trabajo sobre la textura, aquello que identificamos visualmente en pantallas y proyecciones en el momento de la exposición. En últimas, lo que vemos es desmembramiento de una realidad, la desarticulación de códigos conocidos, la sugerencia de gestos, metáforas y sensaciones que, efectivamente, desbordan las ideas.

Así pues, la obra de Nelson Vergara se reduce a la técnica para referirse a esta misma, a las posibilidades que ésta tiene para replantear una visión del mundo. Por alguna tendencia de reiteración histórica, en Colombia ya existieron pintores que hicieron lo mismo en su taller: Gonzalo Ariza ocultaba las montañas de Los Andes tras masas de neblina blanca hecha pintura; Guillermo Wiedemann pintó húmedas y rojizas acuarelas alusivas al entorno caliente del Chocó y del Magdalena; Judith Márquez sumaba capas transparentes de color para reinventar las faldas de la montañas de Caldas; Carlos Rojas cubría telas con rayas horizontales de color para referir el color visto en sus viajes por pueblos de Cundinamarca; Manuel Hernández inventó un extraño signo para enseñar la luz y el aire del Tolima. Estos pintores reinventaron el paisaje e hicieron común la experiencia de un territorio. Cincuenta años después Nelson Vergara procede análogamente. Entonces, ¿lo que hace será arte moderno o contemporáneo? ¿Video, instalación o pintura? Las dos y ninguna de las dos. Sólo son categorías.

Imágenes de la
instalación *Paisaje
desmembrado*
V versión Premio
Luis Caballero,
Galería Santa Fe,
2009.

Tomadas
de <[http://
criticosvistazos.
blogspot.
com/2009_12_13_
archive.html](http://criticosvistazos.blogspot.com/2009_12_13_archive.html)>.



OBRAS CITADAS

BURGOS, Alejandro. "Gramática del paisaje (cuerpo, mirada y silencio)". Catálogo de la exposición Paisaje desmembrado de Nelson Vergara. Quinta versión del Premio Luís Caballero. Galería Santa Fe, Bogotá, 2010.

CASEY S., Edward. *Earth-Mapping: Artists Reshaping Landscape*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. 1945. Barcelona: Planeta-Agostini, 1984.

PEÑUELA, Jorge. "Nelson Vergara: las cuitas del paisaje digitalizado". *Esferapública.org*. 13 diciembre 2009. Web. <<http://esferapublica.org/nfblog/?p=6862>>.

STECKER, Raimund. "Of the Supposedly Safe Place". Catálogo de la exposición Landschaften/Lanscapes. Exposición curada por Michael Bach. Richter Verlag, Dusseldorf, 1998.

VERGARA, Nelsón. "Cuerpo- Paisaje- Medios / Tres elementos de creación". Texto sin publicar.

–. Entrevista personal. Abril 2011.

ZIADY DELUE, Rachael and James Elkins, ed. *Landscape Theory*. New York; London: Routledge, 2008.

**LA VIDA PROFANA Y SU
MEMORIA. UNA LECTURA
DE LA OBRA *CASA VIUDA*
DE DORIS SALCEDO**

Lauren Mendinueta

ganador
ensayo breve

7.6

La casa enviudó en silencio. Donde antes bullía la vida hoy reina la decrepitud de los sepulcros habitados. En la sala, a pesar del vacío, una mecedora un tanto destartada oscila con el viento. No sé por qué, pero imagino que alguna vez fue el regalo de un padre a su hija recién parida. O que quizás sirvió de juguete a los niños pequeños de la casa que acostumbraban balancearse en su estructura de madera fantaseando aventuras a lomo de caballo. La mecedora, como la casa misma, también terminará por sucumbir a la maligna tiranía del silencio. La miro y no puedo evitar un estremecimiento.

La que en otro tiempo fuera una edificación digna, hoy es un despojo. Esta casa, como el resto del pueblo, fue forzada al abandono, nada le queda, ni techo ni ventanas ni puertas. Es como un cadáver profanado, imposible de recoger, demasiado grande para ser sepultado. La intimidad que ventanas y puertas protegían se rompió, lo que antes fue privado hoy es público testimonio del miedo. La violencia, cínica perpetradora, violó el espacio sagrado del hogar. ¿Será por pudor que el persistente verde de las malas hierbas se empeña en tragárselo todo?

Casa viuda, pienso al contemplar las paredes agrietadas, que se mantiene en pie casi por milagro. *Casa viuda* como la que la artista plástica Doris Salcedo recreó en



Imagen 1.
Las Palmas
(Bolívar). Plaza
principal en la
que se perpetró
la masacre del
28 de julio de
1999.

su instalación del mismo nombre a principio de los noventa¹. El arte, pienso frente a la evidencia, posee el terrible don de la anticipación. Mientras ella exponía su trabajo en la White Cube Gallery de Londres en 1995, nada extraordinario pasaba aún en Las Palmas, Bolívar. La gente no se sentía especialmente amenazada: nacía, crecía, se reproducía y al final encontraba la muerte en su lecho. En esa época, esta casa que hoy contemplo con pena, estaba habitada. Todo lo que en ella existía, u ocurría, pertenecía a sus dueños. Era una casa llena de historias y de vida. Pero el sosiego no duró para siempre. A finales de los noventa, se consolidó el control paramilitar en la zona y sus víctimas empezaron a formar parte de la cotidianidad². Los velorios prematuros se hicieron corrientes. Nadie estaba a salvo. El golpe final lo dieron las AUC asaltando el pueblo el 28 de septiembre de 1999³. Murieron cuatro vecinos y la tragedia terminaría por expulsar al pueblo entero. En Las Palmas habitaban casi cinco mil personas. Hoy, los retornados no pasan de cien. La escuela que un día tuvo cuatrocientos cincuenta niños apenas recibe una media docena.

La obra *Casa viuda* de Doris Salcedo, sin hablar directamente de este caso —no es necesario, pues a la instalación la actualiza la realidad—, dialoga con presentes y ausentes. Ella pareciera darles voz, como se la ha dado a otras miles de tragedias colombianas que pasan, en la mayoría de los casos, inadvertidas. Cada masacre, cada desplazamiento sepulta un drama anterior. ¿Acaso habremos contraído los colombianos la enfermedad del insomnio de la que habla *Cien años de soledad*, sucumbiendo, sin percatarnos, a la pérdida de la memoria? Quizá, pero no es una situación sin remedio.

Lo más interesante en el caso de Doris Salcedo es su aparente distanciamiento de la obra creada: “No ocupo el centro de mi trabajo, porque a mí, como artista, no me está ocurriendo nada significativo: los eventos significativos que definen nuestro marco social y cultural le están sucediendo a otras personas”, enfatiza. Sus palabras recuerdan un fragmento del poema “Réquiem” de Anna Ajmátova⁴:

*No, no soy yo,
es otra la que sufre.
Yo no podría.
Que ensombrezcan lo ocurrido negros velos
y retiren los faroles...
Noche.*

No es para nada casual que en los últimos años la artista plástica haya adelantado un interesante trabajo de campo. Son frecuentes sus traslados hasta los más diversos escenarios de la violencia colombiana para dialogar cara a cara con los sobrevivientes e interactuar con los objetos que pertenecían a las víctimas. Ella se hace a un lado con humildad para permitir que su obra hable por *los otros* ya sea asesinados o desaparecidos, viudas o huérfanos, o todos ellos entrelazados en un coro estremecedor. El mensaje es nítido, Salcedo consigue romper el silencio, lo inanimado habla con elocuencia de sus dueños.

La obra de Salcedo, a pesar de los temas que aborda, escapa al carácter panfletario de denuncia social en el que podría caer fácilmente, y supongo que es este logro uno de los motivos que la han llevado a convertirse en una de nuestras artistas contemporáneas más reconocidas y representativas. Cuando en el 2010 le fue otorgado en España el Premio Velázquez de Artes Plásticas⁵ —uno de los galardones más prestigiosos de la escena internacional—, el jurado, presidido por Ángeles Albert, destacó en el acta de premiación “el rigor de su propuesta, tanto en la dimensión formal como en cuanto a su compromiso social y político”. Sobre la *Casa viuda* su creadora diría: “La *Casa viuda* hace una utilización precaria del espacio, lo que Smithson denominó un no-lugar (*nonsite*), es decir un lugar de paso, imposible de habitar”.

En *Casa viuda VI* se aprecia una silla infantil no muy distinta a la que yo vi abandonada en Las Palmas. Ésta, más pequeña y pintada de negro, se conecta con otros tres elementos. El primero, dos costillas humanas que reemplazan la natural rigidez de las patas para convertirla en mecedora. Los huesos podrían conferir un aire siniestro a la obra, pero al final el efecto es simplemente humanizador. Después tenemos una pieza negra tubular de escuetas formas redondeadas que, siendo ajena a la silla, sirve de puente entre ésta y el otro elemento relevante: un par de puertas de madera. Sobre la primera reposa la silla y la segunda hace de barrera frontal. Al combinarse, estos dos elementos forman un perfecto ángulo recto.

El conjunto es especialmente inquietante, y no sólo por los huesos humanos. Al observarlo la sensación que experimenté fue la de estar frente a una tumba, la presencia en la sala de dos conjuntos idénticos de puertas refuerza la sensación. La mecedora representaría un cadáver expuesto, y las puertas, la bóveda y la lápida, respectivamente. La puerta horizontal daría entrada al mundo de los muertos, mientras que la vertical simbolizaría la vida terrena y su profanación. La artista consigue lo que se propone: la recreación simbólica de *un lugar imposible de habitar*.

Imagen 2.

Casa viuda VI,
1995. Madera,
hueso y metal.

Parte I:

$74\frac{7}{8} \times 39 \times 18\frac{1}{2}$
in. (190.2 x 99.1 x
47 cm).

Parte II:

$62\frac{7}{8} \times 78\frac{7}{16}$
x $21\frac{15}{16}$ in.
(159.7 x 199.3 x
55.8 cm).

Parte III:

$62\frac{1}{2} \times 38 \times 18$
 $\frac{7}{16}$ in. (158.7 x
96.5 x 46.9 cm).





Imagen 3.
Casa viuda VI.
White Cube
Gallery,
Londres, 1995.

Imagen 4.
Detalle de
Casa viuda VI.
White Cube
Gallery,
Londres,
1995.



Si la silla representa el cuerpo de la víctima, es en la conjunción del metal con el hueso donde encontramos, a mi parecer, la mayor carga simbólica. Para Cirlot el hueso es símbolo de la vida reducida al estado de germen, y para Blavatskiy el metal representa hábitos y costumbres. Por tanto, surge un rescoldo de esperanza en la unión de ambos materiales. Las costillas, como la vida que persiste, que se niega a sucumbir, se balancean en un ir y venir del *ser* entre la nada y la materia. Los huesos también podrían encarnar lo natural en contraposición con lo artificial del metal. No olvidemos que la muerte violenta es la más antinatural de las muertes, pero el dominio de la vida es aún más poderoso, por eso los huesos son el sostén de la silla y no viceversa.

El reducido tamaño de la silla metálica no puede ser casual. Sus dimensiones remiten al momento de la vida en el que somos más vulnerables, pero también más protegidos. La infancia está ligada al recuerdo de las *antiguas moradas*, y su territorio es el de lo inmemorial. El objeto cumple dos funciones, es mueble y juguete. Como mueble, la mecedora evoca lo más corriente de la cotidianidad, aquello que fue creado para prestar un servicio, y como juguete es síntesis de memoria e imaginación.

La casa es el espacio por excelencia de la memoria, en ella se aloja la arqueología sentimental de sus habitantes, en ella nuestros sueños tienen albergue. Por eso, irrumpir en una vivienda sin el consentimiento de sus moradores es un acto en extremo violento, una real *profanación* de la vida y su memoria. La casa provee refugio, es nuestro primer universo y gracias a ella no somos devorados por el mundo. En ella no sólo nuestros recuerdos están alojados, sino también nuestros olvidos. La memoria es la morada del mundo inmaterial que nos habita. Al acordarnos de la casa somos capaces de recrear una realidad doble: la casa está en nosotros tanto como nosotros estamos en ella⁶. No es difícil imaginar la profundidad del drama, el extremo desamparo, de las miles, millones, de personas desplazadas en Las Palmas y en toda Colombia⁷.

Salcedo transporta el ámbito privado que representa la casa al espacio público de la galería o el museo de arte. Para ella se trata de “una forma de acercar la conciencia del espectador a la desaparición y el desplazamiento forzoso”. El espectador es confrontado a través de los objetos que se supone pertenecen a sus dolientes y no a la sociedad. Estos pasan de ser simples trastos inanimados (cargados de significado apenas para un grupo reducido) a personajes con carácter social, siempre listos a abofetear al espectador como diciéndole: “estamos aquí, hemos sobrevivido para recordarte que una vez también existieron nuestros dueños”.

En Las Palmas, una anciana de más de ochenta años deambula por una casa condenada a envidar. Se llama Isabel María Fontalvo. Vive sola. No tiene vecinos. Ella también huyó después de la masacre de 1999, pero al cabo de un año decidió regresar. Quiere morir en su propia casa, cree que merece ese privilegio, que se lo ha ganado. Los pocos habitantes del pueblo que de vez en cuando la visitan la encuentran casi siempre hablando sola. Dicen que ha enloquecido. Ella los mira con resignación y calla. La señora Isabel María no se siente sola: es con los muertos con quienes habla. Es con ellos con quien mejor se entiende. No sabe que a muchos kilómetros de su casa, en Bogotá, otra mujer, Doris Salcedo, piensa en ella desde hace ya muchos años. Y, aunque no la conoce, esa artista construyó con escrupuloso cuidado una obra en la que le da voz: *Casa Viuda* para que la mala hierba de la desmemoria no termine por tragárselo todo.

NOTAS

1. La instalación *Casa viuda* (1992-1995) estuvo expuesta en la White Cube Gallery de Londres entre el 15 de septiembre y el 14 de octubre de 1995. Para más detalles visitar la página web de la galería: HYPERLINK "<http://www.whitecube.com/exhibitions/lacasaviuda/>" www.whitecube.com/exhibitions/lacasaviuda/.
2. En los años ochentas la guerrilla (primero el EPL, después las FARC), ya patrullaba la zona propiciando un clima de enrarecida normalidad con mínimos brotes de violencia. Hacia 1997 los paramilitares controlaban la región a sangre y fuego.
3. Ese día, diecisiete hombres del Bloque Héroes de los Montes de María congregaron a todos los vecinos del pueblo, incluyendo a sus 450 niños, en la plaza principal, obligándolos a asistir a lo que ellos llamaron un "juicio sumario". Los cinco acusados, todos miembros de la comunidad, fueron juzgados apresuradamente, sin ningún derecho a defensa y condenados a morir. Tres de ellos: Tomas Bustillo, Rafael Sierra y Celestino Ávila, fueron ejecutados ahí mismo, de un disparo en la cabeza. La cuarta víctima fatídica fue Emma Caro, la madre de Celestino Ávila, quien corrió gritando para auxiliar a su hijo. En la confusión, los otros dos jóvenes acusados lograron escapar. Los paramilitares anunciaron entonces una nueva matanza para el 11 de noviembre siguiente. Esa misma tarde empezó la desbandada.

4. La poeta fue obligada por el despotismo de la revolución rusa de 1917 a vivir durante años en el anonimato, atormentada por el fusilamiento de su primer esposo, el poeta Nikolái Gumiliov, el encarcelamiento de su único hijo y la muerte, en un campo de trabajos forzados, de su tercer marido, el historiador Nikolái Punin. Su poesía fue censurada durante décadas.
5. Salcedo ha sido la primera mujer distinguida con este premio.
6. Gaston Bachelard en su libro *La Poética del Espacio* dedica dos extensos capítulos a *la casa como instrumento de estudio del alma humana*.
7. Según cifras de CODHES, en Colombia han sido desplazadas 4,9 millones de personas, de las cuales el gobierno reconoce 3,7 millones. La población colombiana es de aproximadamente 41 millones. La situación equivale a que uno de cada once colombianos se ha encontrado en situación de desplazamiento.

OBRAS CITADAS

AJMÁTOVA, Anna. *Réquiem y otros poemas*. Trad. José Luis Reina Palazón. Barcelona: Mondadori, 1998.

BACHELARD, Gaston. *La Poética del Espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

BLAVATSKY, H.P. *La doctrina secreta de los símbolos*. Barcelona: Luis Cárcamo, 1995.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela, 2005.

DÍAZ, Juan Carlos. "Los ochenta resistentes de Las Palmas". *El Heraldo* [Barranquilla] 02/10/2007.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975.

GUTIÉRREZ, Natalia. "Conversación con Doris Salcedo". *Art Nexus* enero-marzo 1996.

JARAMILLO, Patricia. "Arte de la tierra. Testimonio y violencia". Artenaturaleza.org. Web.

"La Escultora Colombiana Doris Salcedo, Premio Velázquez de Artes Plásticas 2010". *El País* [Madrid] 5 mayo 2010.

MEREWETHER, Charles. "Doris Salcedo". *Catálogo de Arte América*. Bogotá, 1992.

PINI, Ivonne. *Fragmentos de memoria: los artistas latinoamericanos piensan el pasado*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2001.

MARÍA JOSÉ ARJONA:
EL CUERPO DEL TIEMPO

Carlos Rojas Cocoma

ensayo breve

7.7

A Rebeca

No hay vuelta atrás, sólo en espiral

—Cortázar

A

Aún podemos estar de acuerdo con Spinoza en que no “sabemos qué puede un cuerpo” (ctd. en Deleuze 59). La idea de pensarlo, medirlo, explicarlo, cargarlo de sentido es recurrente, se puede decir que es un tema *de moda*. Sin embargo, pensar **desde** el cuerpo, y no **sobre** éste, es aún una tarea inconclusa. Seguramente al filósofo no se le pasó por la cabeza una solución más allá de la escrita, pero su apuesta hoy abre múltiples sugerencias a las artes plásticas, en especial aquellas que involucran la presencia física del artista en la obra. Intentar dicho reto es justamente la labor de María José Arjona. Su objetivo, tan sencillo como profundo, es el siguiente: reevaluar la experiencia del cuerpo con el tiempo.

La obra *Demo-retorno*, preparada para la galería Alcuadrado en el año 2008¹, propone el primer paso. En una amplia sección de un hospital abandonado, la artista vestida de blanco recorre las paredes del lugar soplando burbujas de tono rojo que se estallan en las baldosas blancas. Los cambios son casi imperceptibles, como si nada pasara; sin embargo, después de varios días, la artista ha producido una línea roja deforme que rodea la baldosa brillante blanca y el lavamanos desportillados. A pesar de la gracia con la que empezó todo, una pompa de jabón rojo que explota en la pared, la escena resulta escalofriante. Una bocanada de aire hace una composición. Las burbujas realizan su propia actuación: se expanden, se contraen, se repiten, se acumulan unas con otras, se revientan, todo en el lapso de una semana, varias horas en el día. Como contrapunto a esa fuerza vital está la fórmula química del líquido, la magia infantil del jabón impulsado por el viento y las burbujas flotando se oponen a un compuesto químico aséptico, antibiótico. Las gráciles esferas llevan el oscuro lugar de la muerte. En un tiempo muy lento, un espacio abandonado adquiere la fuerza oscura de un significado distinto.

Imagen 1.
Demo-retorno
Galería
Alcuadrado
Bogotá, 2008.



B

La pregunta por el tiempo, el espacio y la relación circular, la resuelve Arjona en su obra *365 días*. A lo largo de doce horas, la artista desarrolla una puesta en escena en la que ubica, simétricamente, en un espacio circular, 365 huevos de forma vertical, y, acostada boca arriba, sostiene sobre su vientre cada serie. El desarrollo ralentizado de su obra es una herencia del teatro Butoh, en el cual pequeñas transformaciones sólo son visibles en intervalos extensos². La obra, a los ojos del espectador, se da en completa quietud, pero en ella el cuerpo produce una revolución, abre su ciclo, transforma el espacio al ritmo de un cuerpo extendido, diletante, suspendido en un tiempo que no nos pertenece. Dice la artista: “los cambios son sutiles, para que notes las cosas debes darle tiempo a la pieza [...] es muy importante para mí detener el tiempo de la gente para que entiendan estas cosas demasiado mínimas que están sucediendo porque son, de hecho, la pieza misma” (Interview, *So 5th*).

La obra *365 días* nos transforma una idea prefabricada: que un acto, o un instante, debe transmitirse en un corto periodo de tiempo. El instante barroco, que transcurre en la duración de una llaga abierta, de una cadena flagelando un cuerpo, es la manera de entender, dada la inmediatez, la única referencia que entendemos por acto. De allí que la *instantánea* sea un modelo fotográfico, y que nuestra relación temporal con las imágenes sea cada vez más corta (Dubois 53-102). Acto, si es duración, mas no instante, puede ser incluso la perpetuidad del tiempo. Así, la ausencia de prisa por la imagen produce la presencia corporal de la artista, y nos dice que el tiempo es la materia con la que se hacen los cuerpos y viceversa. El acto es la base misma de la creación (Warburg 10-11).

Imagen 2.
365 Días
¿?
¿?



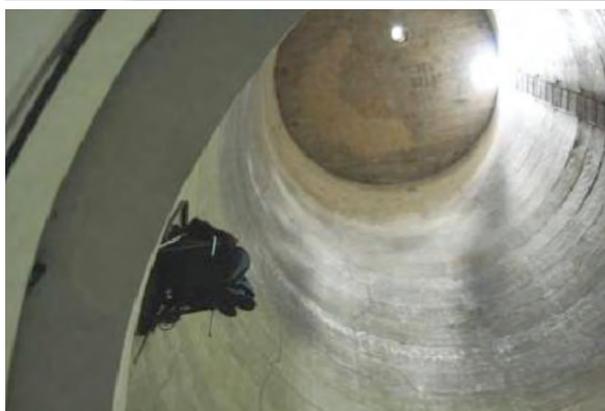
C

La circunferencia es reiterativa en su trabajo. “Me interesaba la circularidad porque es algo orgánico”, subraya la artista (Restrepo 26). Sloterdijk dice que con el desplazamiento de Galileo de la tierra hacia un costado del universo, el hombre dejó de habitar en una esfera, para empezar a vivir sobre ella (29). Una vez fuera del círculo que lo protegía, las desmembraciones eran de esperarse: la mente humana, la imagen de Dios, la conciencia, la condición humana. De la misma manera, la relación con el tiempo y su experiencia es también un problema moderno, tal como lo sitúa Koselleck (287-332). Fuera del útero en el que la humanidad se abrigaba, al hombre sólo le quedó extinguirse entre el desplazamiento de su centro de espacio y tiempo, o intentar crear los suyos propios.

En *Lineamentum*, la artista nos induce a reivindicar ese centro, a tocarnos en el vacío, a desconocernos, o reconocer que a veces el tiempo no va de atrás hacia adelante, sino en una diletancia, una ruptura entre el principio y el final, percibirlo como una experiencia y no una medición. La vivencia del tiempo aparece a través del fenómeno científico moderno por excelencia: la gravedad. Realizada en junio del 2009 como parte de una exposición colectiva por parte de la galería Alcuadrado, su obra consistió en suspender una silla justo en el medio del tonel, a ocho metros de altura del suelo, y *habitar* en ella durante seis horas diarias, el tiempo que se prolongó la exposición. Mientras estuvo sentada, Maria José Arjona, vestida con overol como el que usaban los obreros de la fábrica, sostuvo un vaso con agua del que frotaba el borde para producir un sonido agudo cuyo eco acentuaba la dimensión del espacio vacío en el que estaba.

Para la artista, en el performance el tiempo pierde la dimensión exacta a través del cuerpo, así como la idea de pasado: “Un recuerdo es sólo una experiencia a través del tiempo, en el presente” (Interview, *Plumtv.com*). No es posible descuidar esa idea. En ella, artista y a la vez medio de su obra, el arte es un producto de una experiencia y en sí mismo experiencia de vida. Su fe en ésta como esencia de lo vivido, y la incapacidad de traducirla en palabras, es el sustento fenomenológico de su obra. Pero ésta se da justamente en la dilatación del fenómeno temporal, no ejecuta una obra en el tiempo, es en esencia un arte del tiempo.

Imagen 5.
Lineamentum
Galería
Alcuadrado
Bogotá, 2009.



D

El uso del cuerpo como obra no es sólo una cuestión de subjetividad, se trata de una relación de contacto con el otro. Más que en ninguna otra fórmula de interpretación plástica, el performance debe su esencia a las relaciones que provoca con quien está al otro lado del *acto*. En abril de 2011, en New York, María José Arjona hizo un performance particular. Lejos de tratarse de espacios intervenidos cargados de simbología o de museos, en esta ocasión la intervención hizo parte de un evento filantrópico. La obra fue bastante austera: una silla suspendida de forma horizontal y sostenida del techo con cables se encontraba un par de metros por encima de la recepción. En ella estuvo *sentada* la artista, totalmente en reposo, durante todo el tiempo del evento: la comida, los cocteles, la recepción, la música.

Si bien la obra es visualmente impactante, en muy poco tiempo los asistentes la ignoraron y se dispusieron al *ritmo* del espacio. En las fotos, la banalidad del evento resalta la esencia del *acto*. ¿Hacia dónde se dirige su presencia? No es su interés hacernos parte de ella, pues su meditación, su concentración para desprenderse del entorno en el que está, al igual que el teatro Butoh, le pide a ella que se aleje, que se aliene del espacio físico, que se vaya a otro lugar. El tiempo que ella invoca es siempre el tiempo del otro, de ese que mira, que juzga o que ignora, de ese espacio donde su obra rebota como un espejo psicoanalítico. “Cada proceso que toma lugar en el cuerpo, incluyendo las prácticas racionales, es el resultado no de una definición sino de la asimilación de un estímulo, el cual resulta de la intersección de diferentes fenómenos” (la traducción del inglés es propia). Su interés no es producir estímulos en ella misma, sino producir conciencias (así, en plural) en el que los observa. La artista pretende hacernos *el otro* a partir de su propia etnografía interior.

Esa ofensiva, ese mirarnos, a través de actos, se señala en su obra *Are you beautiful*. En ella, la artista, durante cuatro horas, sostiene barras de mantequilla con la boca y pinta con la grasa de cada una de ellas sobre un vidrio. Sin pretender ser agresiva, la idea de sostener las barras, desgastarlas entre los labios, opacar con la grasa el vidrio frente a ella y la sugerencia de un título tan claro y comercial como sugestivo nos revuelve la idea de lo superficialmente *bello*, sin llegar a los pasos abyectos de primeras obras o de senderos tan obvios que resultan aburridos. Entenderlo toma un tiempo, entender que el desgaste será lento, pero este no es el problema de ella, sino del observador, del otro.

Imagen 6.
¿?
¿?
New York,
2011.





Imagen 7.
Are you beautiful.
Performance.
4 horas.
Galería
Valenzuela
& Klenner.
Bogotá.,
2011



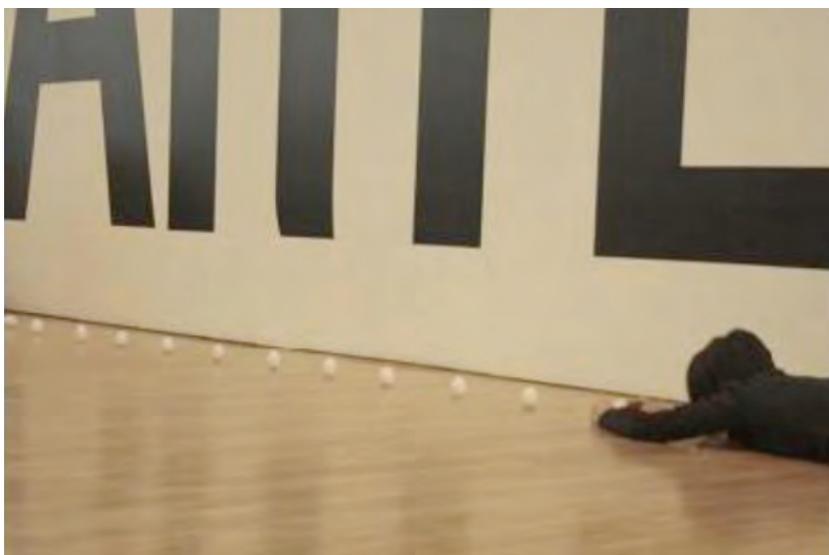
E

En las artes plásticas se usa la noción de *re-enact* para referirse a un performance que, infiel a su esencia de irreplicable, se presenta nuevamente en otro escenario. En el teatro o la danza es lo usual, pero en las artes plásticas se trata como *novedad*, puesto que aún escandaliza la idea de *original*. La artista ha logrado jugar con la esencia misma de la copia en un arte en el que ha demostrado que justamente en la repetición radica la esencia de su desplazamiento. Recordar a Abramovic en los *re-enacts* a los que fue invitada por la célebre artista, incluyendo su famoso *imponderabilia* (1977)⁶, o ver el *re-enact* de *365 días* bajo el nombre *camine despacio* no nos habla de lo mismo, no repite en un sentido estricto, pero tampoco renueva.

Cada obra es un desplazamiento en el tiempo, una prolongación existencial del instante, una experiencia que pierde la ansiosa proyección de la inmediatez y prefiere esperar. El arte corporal trascendió el problema de la innovación y hace también latente esa *cultura de la copia* inherente a la actualidad. María José Arjona nos dice que la repetición es la esencia del moderno, y la experiencia no hay que buscarla en lo nuevo, sino en los retornos corporales que moldean cada tiempo.



Imagen 8.
¿?
¿?
New York,
2011.



NOTAS

1. *Demo-retorno*, performance en dos ciclos, hizo parte de la exposición Sin remedio de la galería Alcuadrado, año 2008. 15 abril 2011 <<http://www.youtube.com/user/mariajosearjona#p/u>>.
2. El Butoh y el *performance* ya tenían como antecedente en el país el trabajo de Maria Teresa Hincapié, trabajo que seguramente conoce María José Arjona. “El Tiempo en la performance de María Teresa, como la Danza Butoh, fue un vomito de sangre sobre los poderosos” (Monsalve).
3. “2011 Ballroom Marfa Benefit”. *Zimbio.com*. Web. 10 abril 2011. <www.zimbio.com>.
4. “María José Arjona”. *Voltashow.com*. Web. < HYPERLINK “<http://www.voltashow.com/>” <http://www.voltashow.com/>>.
5. Arjona, María José. *Are you beautiful*. Performance. 4 horas. Galería Valenzuela & Klenner. Bogotá. Web. 10 abril 2011. < HYPERLINK “http://www.youtube.com/user/mariajosearjona#p/u/9/G9E8LX_ZFR4” http://www.youtube.com/user/mariajosearjona#p/u/9/G9E8LX_ZFR4>.
6. En este performance, Abramovic y Ulay se hacían frente a frente totalmente desnudos en la entrada bastante estrecha de un pabellón, lo que obligaba a los espectadores a pasar por el medio de sus cuerpos. Aunque casi desapercibido y explicado en una nota de un diario sensacionalista, una fotografía de la adaptación del año 2011 puede ser vista en:<http://www.nypost.com/p/news/local/manhattan/squeezy_does_it_at_moma_j8tMYHCGwBug8A4msnmma>.

OBRAS CITADAS

“2011 Ballroom Marfa Benefit”. *Zimbio.com*. Web. 10 abril 2011. <www.zimbio.com>.

Arjona, María José. *Are you beautiful*. Performance. 4 horas. Galería Valenzuela

- & Klenner. Bogotá. Web. 10 abril 2011. < <http://www.youtube.com/user/mariajosearjona#p/>>.
- *Demo-retorno, performance en dos ciclos*. Exposición Sin remedio. Galería Alcuadrado, año 2008. 15 abril 2011. <<http://www.youtube.com/user/mariajosearjona#p/u>>.
- *365 Días. Actos de fabulación*. Ministerio de Cultura de Colombia. Web. 15 abril 2011. <<http://www.youtube.com/watch?v=fhAJQ4vyqcw>>.
- Interview by Alexandra Greenawalt. *Sois5thavenue.com*. Web. 10 abril 2011 <<http://www.youtube.com/watch?v=qOLupWecao>>.
- Interview. *Plumtv.com*. Web. 5 abril 2011. < <http://www.plumtv.com/videos/miami-maria-jose-arjona>>.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Dubois, Phillipe. *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Gilles Deleuze.. Barcelona: Anagrama, 2002
- Koselleck, Reinhardt. *Futuro Pasado*. Barcelona: Paidós, 1993.
- “María José Arjona”. *Voltashow.com*. Web. <<http://www.voltashow.com/>>.
- Monsalve, Juan. “Ex compañero de la fallecida artista plástica María Teresa Hincapié relata sus pasos por el mundo”. *El Tiempo* [Bogotá]. *Lecturas dominicales* enero 2008.
- Restrepo, Rodrigo. “De cuerpo presente”. *Revista Arcadia* 29 junio 2010.
- Sloterdijk, Peter. *Esferas 1*. Madrid: Siruela, 2003.
- Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

MUGRE VIDA Y REALIDAD

Alvaro Villalobos Herrera

ensayo breve

7.8

Dibujos con alambres de púas, flagelaciones, auto laceraciones, orina, telas sucias, vidrios rotos, clavos oxidados, bellos púbicos o cabellos de muerto y sangre de su propio cuerpo son sólo algunos de los elementos que utilizan los artistas contemporáneos para hablar del malestar social. Hay una extensa lista de artistas que dedican su tiempo y creatividad a construir discursos visuales con estas materias para diferentes propósitos y mensajes. Catálogos de diversas exposiciones muestran ejemplos de obras sobre el dolor y el sufrimiento, las penas del alma y las heridas del cuerpo. En la mayoría de las obras de esa naturaleza impera la necesidad de manifestar los síntomas comunes que padece la sociedad actual.

El dolor y la muerte son asuntos naturales para la mayoría de los humanos, y temas comprometedores cuando se convierten en obsesión. Pero sobre todo son el foco de atención cuando suceden intencionalmente. Las pasiones profundas y los actos públicos relacionados con el daño y el sufrimiento con los que muchos nos identificamos son unos de los temas preferidos de la literatura y del arte, así como también el escenario perfecto para muchas obras que encuentran funciones poéticas en las maneras de presentar y representar estos padecimientos.

El arte, agente conciliador entre la sociedad y sus males, ente autónomo y catalizador del pensamiento y de los sentimientos de cada época, da cuenta de sucesos

importantes de una manera cada vez más compleja. Desde hace tiempo, además de la belleza clásica, incluye lo feo, lo asqueroso, el horror, el dolor y el hastío. Sólo se necesita el poder de decisión del artista para asumir estas verdades. Para muchos, esas formas no convencionales de hacer arte son sensacionalistas, quizás porque las comparan con imágenes de revistas y periódicos que exhiben, en puestos callejeros, los siniestros de cada día con fotografías espeluznantes de asesinatos, de violaciones y de cadáveres destazados, baleados y en descomposición. Entre el amarillismo periodístico y una propuesta artística hay mucha diferencia. Y vale la pena acercarse a las obras de arte cuyos móviles conceptuales muestran esos padecimientos, aunque ameriten un esfuerzo mayor para su entendimiento.

En este sentido, el artista Rosemberg Sandoval (Cartago Valle, Colombia, 1959) propone un tipo de obra lograda desde su fascinación por el estudio y la experimentación con el hastío, la redención de la carne y el elogio de la pudrición. El especialista en el tema Pere Salabert, autor del libro *La redención de la carne*, cita su obra para hablar de la belleza del arte que mezcla los sentimientos con carne podrida, fermentación, cucarachas muertas, orina y piel mugrienta. Desde hace varios años su obra imtima con la descomposición social, pero en el tratamiento de los temas abordados se distingue de otros artistas que también trabajan esas crisis existenciales de manera provocativa.

En ocasiones se ha comparado el arte de Sandoval con el de los accionistas vieneses de los años setenta, Hermann Nitsch y Otto Mühl, por la intención de que a los ojos del público sus obras se vieran espectaculares. Pero hay una gran diferencia entre unos y otro. Ciertamente, los vieneses dramatizaron sus obras, inyectándoles grandes dosis de exhibicionismo, para así conseguir la excitación efectiva del público presente. . Mientras que la manera directa con la que Sandoval trata el dolor y el sacrificio es distinta, su fuerza propositiva consiste en que no teatraliza nada, más bien saca los elementos de la realidad cotidiana para presentarlos sin modificaciones representacionales.

Trabaja con lo que tiene a su lado, que no es diferente a lo que tenemos cerca la mayoría de colombianos y, en mayor o menor medida, ciudadanos de países como México: un estado de desasosiego producido por la constante ola de violencia, descomposición social y pobreza, muertes agresivas y heridas sociales difíciles de curar. Este artista no adorna para hablar de estos temas, no los exagera ni afea, presenta la realidad sin veladuras, ni *estetizaciones* simplistas; devela los problemas sociales en la galería, el museo o la calle con una visión artística propia. Entiende

el arte de la manera como lo describió Martín Heidegger, como la esencia del espíritu de aquel que lo manifiesta.

La obra de Sandoval presenta lo esencial para comprender crudamente la realidad; en sus trabajos se percibe el espíritu y el alma fuera del contexto de las religiones; el aliento, el valor y la energía que animan al ser humano se convierten en agudeza inventiva. Estas características son utilizadas propositivamente de la misma manera que lo hace la artista mexicana Teresa Margolles. A sus obras las une la claridad con la que asumen los temas que abordan y el valor con el que enfrentan los mitos y realidades de la obra, la vida y la muerte.

En una exposición reciente, Sandoval expuso unos trapos, utilizados por los indigentes de las ciudad de Cali (Colombia) para dormir, invadidos por capas de mugre y materias orgánicas a los que les imprimió el escudo de las naciones unidas. Los colgó luego en México, en un foro de arte contemporáneo como pinturas naturales, con el nombre de *Mugre U.N* (2005). El artista armó sus instalaciones con dramatismo y las impregnó del sufrimiento de pobres y desheredados, los desdichados del mundo que viven y mueren en la miseria. Las sábanas contenían fluidos descompuestos y olorosos; seductores y detestables a la vez. La solución plástica en esta ocasión consistió en un tipo de obra gráfica que tomó improntas de la vida para mostrarlas como arte. Las sábanas sucias de los indigentes son tan descarnadas como sus vidas. La forma y metodología de su trabajo aluden a un tipo de arte confesional realizado con honestidad en el que no importa si se habla de sí o de los demás, evidencia la necesidad de tomar partido cuando denuncia públicamente un flagelo universal.

Salvando las proporciones, puede relacionarse con la obra *My Bed* (1998) de la inglesa Tracey Emin, que consistió en una cama con un colchón mugroso y las sábanas revolcadas, calzones sucios, toallas usadas, botellas de vodka y zapatos, colillas de cigarrillo, condones usados y autorretratos hechos en polaroid a los que se le impregnaron las secreciones del cuerpo, para hablar con propiedad de sus padecimientos y miserias. Otra referencia al trabajo de Sandoval la constituye la obra del artista polaco radicado en Nueva York, Krzysztof Wodiczko, en el entorno general y en la necesidad profunda de hablar de los problemas sociales. Aunque en la obra de Wodiczko las soluciones formales son diferentes y cada una corresponde al móvil conceptual tratado con particularidad. En *La proyección de los desalojados* (1986), con apoyo de la 49th Parallel Gallery, concebida inicialmente como una intervención, introdujo la situación de las personas sin hogar a la

realidad histórica de Nueva York proyectando imágenes en diapositivas sobre una estatua de carácter histórico: convirtió a George Washington montado en su caballo en un pobre hombre en silla de ruedas al sobreponerle la imagen de un indigente que pasa el día lavando parabrisas a los carros en las esquinas del Bronx. En otra ocasión, diseñó módulos habitables para facilitar la vida de los indigentes, esculturas con ruedas que les entregó para que tuvieran un lugar donde dormir, cambiarse de ropa y defecar haciendo más cómodo el deambular por el espacio urbano.

En conclusión, podemos ver que este tipo de obra señala que la descomposición social es grave, pero sobre todo que las realidades que la conforman nos atañen a todos. La obra de arte hiperrealista trabaja de manera mimética produciendo retratos fieles a las circunstancias, aunque con una distancia previamente establecida: la de la representación. El hiporrealismo exagera la realidad para hacerla notar, llama la atención del espectador con imágenes provocativas sacadas del entorno inmediato, pero aumentadas. En cambio, en las piezas de Sandoval los asuntos tratados no son ni más ni menos de lo que es la cruda realidad. El drama, el dolor, la mugre y la sangre se muestran descarnadamente no sólo porque el artista así lo decide, sino porque necesita reflejarlos con la misma intensidad con la que los vive.

OBRAS CITADAS

JONES, Amelia. *Tracey Warr, The artist's Body*. New York: Phaidón editors, 2006.

SALABERT, Pere. *La redención de la carne, hastío del alma y elogio de la pudrición*. Murcia: Editorial Cendeac, 2004.

SMITH, Kathryn. *Zonas Silenciosas, Sobre globalización e integración cultural, mantenido lo real*. Ámsterdam: Holland art, Rain Artst Initiatives, Network; Rijksakademie van beelde Kusten, 2001.

VALDÉS FIGUEROA, Eugenio. "La política del lugar en la era del tsunami". *The Hours, lo latinoamericano y el arte*. Zúrich: Daros, 2005.

VILLALOBOS HERRERA, Álvaro. *Arte contemporáneo latinoamericano*. Toluca: Editorial UAEM, 2006.

ANEXO I

biografías

7.9

DR. ALEJANDRO PERDOMO DANIELS
BOGOTÁ 1976

Doctor en Historia del Arte de la *Ruhr Universität Bochum* (Bochum, Alemania), doctorado sobre la estrategia estética de la apropiación (acreditación: magna cum laude). Magister Artium en Historia del Arte de la *Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn* (Bonn, Alemania). Maestro en Artes Plásticas de la *Universidad Nacional de Colombia* (Bogotá, Colombia). Autor en la editorial alemana de Humanidades *transcript* (Bielefeld, Alemania). Cofundador de la organización cultural *Awazeh e.V.* (Remagen, Alemania). Su énfasis académico es historia del arte del siglo XX y XXI, teoría del arte, estética y curatoría. En 2009 se desempeñó como director y comisario artístico del proyecto curatorial *transfiguration. unchaining conceptuality* (Bonn, Alemania). Entre 2007 y 2010 fue becario de la fundación alemana para la excelencia académica *Cusanuswerk*.

HALIM BADAWI
BARRANQUILLA XXXX

Investigador y curador independiente. Sus principales intereses son el arte y el coleccionismo latinoamericano de los siglos XIX y XX. Curador residente del Museo de Bellas Artes+MACRO de Rosario (Argentina, 2010), becario de la Fundación Patricia Phelps de Cisneros (México, 2009), miembro de la Red de Conceptualismos del Sur (desde 2008) y del colectivo colombiano Taller Historia Crítica del Arte (desde 2004). Es autor y coautor de cerca de treinta artículos y capítulos de libro sobre historia del arte colombiano, patrimonio bibliográfico, archivos artísticos y coleccionismo.

Actualmente adelanta el capítulo colombiano de la investigación y curaduría *Poner el cuerpo: formas de activismo artístico en América Latina, años 80* (Red de Conceptualismos del Sur-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid [España]), que busca poner en diálogo el activismo político y el *performance* en Colombia durante la década de 1980. Así mismo, está desarrollando una investigación sobre la historia de los salones regionales de arte en Colombia (1976-2012) con apoyo de la Fundación Arteria. En 2009 realizó, con el Taller Historia Crítica del Arte, la investigación *Cartografías-Colombia*, un inventario de 92 archivos locales de

arte contemporáneo, y fue reseñista de documentos de arte para la base de datos del proyecto *Documents of 20th - Century Latin American and Latino Art* del International Center for the Arts of the Americas, del Museum of Fine Arts (Houston) en asocio con la Universidad de Los Andes de Bogotá.

halimbadawiz2@gmail.com

GUILLERMO SERRANO
BOGOTÁ, 1971

Filósofo y Magíster en Filosofía de la Universidad Nacional de Colombia. Adelanta, con beca de la Fundación Carolina, un doctorado en pensamiento español e iberoamericano en la Universidad Autónoma de Madrid. Fue profesor de la Facultad de Filosofía de la Universidad Javeriana (1998-2003), en Bogotá, y actualmente es profesor e investigador en filosofía de la Universidad Tecnológica de Bolívar en Cartagena de Indias.

fserrano@unitecnologica.edu.co

ÁLVARO MEDINA
XXXXXX

NICOLÁS GÓMEZ ECHEVERRI
BOGOTÁ, 1984

Egresado del programa de Arte de la Universidad de los Andes (2007), énfasis en artes plásticas e historia y teoría del arte. Realizó la Maestría en Investigación en Historia del Arte en Goldsmiths University, Londres (2010). Se desempeña como artista, curador e investigador en historia del arte. Es autor de los libros *En blanco y negro: Marta Traba en la televisión colombiana, 1954-1958* (Universidad de los Andes, 2008) y *Lucy Tejada: años cincuenta* (Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Bogotá, 2008). Realizó la curaduría de la muestra titulada ESTO//LO OTRO, a partir de obras de Manuel Hernández (Museo de Artes Visuales, Universidad Jorge

Tadeo Lozano. Bogotá, 2011). Hace parte del grupo de investigación y formación “En un lugar de la Plástica”, con el cual ha realizado varias publicaciones y curadurías, entre las que se destacan: *Judith Márquez: en un lugar de la Plástica* (Fundación Gilberto Alzate Avendaño y Museo de Arte de Caldas, 2007), *Carlos Rojas: una visita a sus mundos* (Museo Nacional de Colombia, 2008), *Arte colombiano 1948-1957* (Centro Cultural SESI, São Paulo, 2009), *La vuelta a Colombia* (Museo Nacional de Colombia, 2010), la muestra permanente de la sala *Modernidades del Museo Nacional de Colombia* (2010) y el libro *Elemental: vida y obra de María Teresa Hincapié* (Ministerio de Cultura y Laguna Libros, 2010). Trabaja como docente en la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes y de la Facultad de Comunicación de la Universidad de la Sabana.

nicolas.gomez.e@gmail.com

www.enunlugardelaplastica.com

LAUREN MENDINUETA

BARRANQUILLA, 1977

Lauren Mendinueta, Barranquilla, 1977. Poeta, traductora y ensayista. Ha escrito los libros: *Carta Desde la Aldea* (Colombia, 1998) Premio Departamental de Poesía del Ministerio de Cultura; *Inventario de Ciudad* (Colombia, 1999); *Autobiografía Ampliada* (España, 2006; México, 2006) Premio Nacional de Poesía Universidad Metropolitana 2000 y Festival Internacional de Poesía de Medellín 2000. Le siguieron: *Poesía en sí Misma* (Colombia, 2007); *La Vocación Suspendida* (España, 2008; Colombia, 2009) libro que ganó en España el IX Premio Internacional de Poesía Martín García Ramos. En 2004 publicó la biografía *Marie Curie, dos Veces Nobel*. La pintura es un tema recurrente en su poesía. En 2004 el Ministerio de Cultura y el FONCA de México le otorgaron la Beca de Residencia Artística en México para escribir el libro “En el grabado del Tiempo”, un acercamiento a la obra gráfica del pintor Francisco Toledo. En 2011 publicó en Lisboa (Portugal) “Vistas sobre el Tajo /Vistas sobre o Tejo”, edición bilingüe español-portugués (fragmento del libro “Del Tiempo, Un paso”, VIII Premio Internacional de Poesía César Simón de la Universidad de Valencia), con ilustraciones de la portuguesa Luisa Bomba. Actualmente prepara una primera antología de la poesía colombiana en portu-

gués y escribe un libro de ensayos titulado “Mujeres que desnudan mujeres” una historia del desnudo femenino a través de sus pintoras. Vive en Lisboa.

laumendinueta@gmail.com
www.laurenmendinueta.com

CARLOS ROJAS COCOMA
BOGOTÁ, 1982

Realizador de Cine y TV de la Universidad Nacional, e Historiador de la Universidad Javeriana, en Bogotá. Se ha desempeñado como investigador, docente, realizador audiovisual y fotógrafo *freelance*. Fue curador del Museo Colonial entre los años 2007 y 2010, en las cuales realizó las exposiciones temporales “Arte dentro del arte, otra mirada hacia la ciencia” con la Universidad Externado, (2008) y “Chiquinquirá, devoción e identidad” (2007) y las exposiciones permanentes “Mestizaje” (2008), e “Identidades en juego”, (2010). Ha realizado conferencias y ensayos sobre el barroco y la ciencia colonial, la historiografía del arte, y sobre educación en museos en diferentes instituciones académicas y culturales (Museo del Caribe, Museo Nacional, Universidad Nacional, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Universidad de los Andes, Biblioteca Nacional, UNPS (Bolivia), U. Autónoma Metropolitana (México)). Como docente se ha centrado en las relaciones entre arte e historia, cine e historia y los usos de la imagen, en asignaturas dictadas en la Universidad Javeriana y la Universidad Externado. Actualmente se encuentra realizando estudios de Doctorado en Historia en la Universidad de Los Andes, con la tesis: “El concepto de experiencia en las imágenes del Orinoco, 1741-1804”, becado por Colciencias. Fue finalista del Premio Nacional de Crítica del año 2010 con el ensayo “El niño quemado y las nínfulas”.

rojascocoma@yahoo.com

ÁLVARO VILLALOBOS HERRERA

Bogotá Colombia 1963, reside en México desde 1996. Maestro en Artes Visuales por la UNAM en 1998 y Doctor en Estudios Latinoamericanos por la UNAM en 2007. Egresado como Escultor de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital de Bogotá. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México, nivel 1. Profesor de la Universidad Autónoma del Estado de México y la Facultad de Estudios Superiores Acatlan, UNAM.

Su obra se compone principalmente de performances, fotografías, vídeos, instalaciones y publicaciones que vinculan los problemas sociales y políticos al arte. Ha sido becado en varias ocasiones por los gobiernos de México y Colombia para realizar estancias de investigación y producir obra artística. Exhibe su trabajo con regularidad en diferentes países y ha publicado cinco libros y artículos en revistas especializadas de arte contemporáneo. De 2010 a 2011 fue Profesor Invitado de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, en la Maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas.

villalher@gmail.com

ANEXO 2

estímulo

7.10

ESTÍMULO GANADOR ENSAYO BREVE

En la primera deliberación hecha por los jurados del Premio Nacional de Crítica, el texto *De aquí hasta allá: paisajes de Nelson Vergara* fue escogido como ganador. Nicolás Gómez, su autor, presentó una inhabilidad para recibir el premio, tuvo tan buena mala suerte que participó en otra convocatoria asociada al Ministerio de Cultura y también se la ganó. En vista de que la política administrativa del Ministerio de Cultura no permite que una misma persona reciba en el mismo periodo dos estímulos económicos, Gómez tuvo que escoger y renunció al dinero del premio. En un comienzo se intentó que el acto del Ministerio de Cultura no tuviera efecto sobre la decisión del jurado, que una decisión administrativa no tuviera efecto sobre una deliberación intelectual, sin embargo, este planteamiento no tuvo efecto alguno sobre el área jurídica de esa institución que no consideró este caso como algo especial sino como una peligrosa excepción. Ante el cauteloso dictamen de los hombres de ley, el jurado del Premio Nacional de Crítica deliberó nuevamente y escogió como ganador un texto cercano a *De aquí hasta allá: paisajes de Nelson Vergara*, un ensayo con nombre de bello perdedor se hizo al premio, *La vida profanada y su memoria: una lectura de la obra Casa Viuda de Doris Salcedo* de Lauren Mendinueta.

En el diseño de esta publicación se mantiene el orden que el jurado dio a los textos en la primera deliberación.

Bogotá, octubre 19 de 2011

Señores

**Departamento de Arte
Facultad de Artes y Humanidades
Universidad de los Andes**

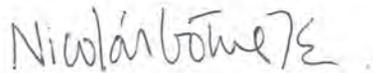
Cordial saludo.

Por medio de la presente, comunico que renunciaré al estímulo económico de \$8'000,000.00 (ocho millones de pesos) ofrecido por el Ministerio de Cultura correspondiente al primer premio de la categoría de ensayo breve del Premio Nacional de Crítica de Arte versión 2011. La renuncia a este estímulo se debe a que deseo recibir la Beca de Investigación Monográfica sobre Artista Colombiano que también me fue otorgada por el Ministerio de Cultura. Me veo en la obligación de cederle el estímulo económico correspondiente al Premio Nacional de Crítica de Arte a un suplente que designen ustedes.

Esta decisión responde a la cláusula del portafolio de convocatorias 2011 del Programa Nacional de Estímulos que estipula: “Cada participante, ya sea persona natural o jurídica, podrá participar con una (1) obra o un (1) proyecto por convocatoria. En caso de resultar ganador en más de una convocatoria deberá decidirse por una de éstas y comunicarlo por escrito”.

Agradezco su atención,

Nicolás Gómez Echeverri



c.c. 80198574 de Bogotá

ANEXO 3

actas

7.II

NOTARIA PRIMERA DEL CÍRCULO DE BOGOTÁ D.C.

ACTA DE PRESENTACIÓN NUMERO: 150.

Compareció **LUCAS OSPINA VILLALBA**, identificado con la cédula de ciudadanía número 79.523.501 expedida en Bogotá, y bajo su responsabilidad declaró: -----

PRIMERO: Que es mayor de edad, con domicilio en esta ciudad, de estado civil casado con sociedad conyugal vigente, en calidad de Representante Legal del **PREMIO NACIONAL DE CRITICA DE ARTE 2011**, y que de acuerdo con los reglamento del concurso y en coordinación con el Ministerio de Cultura presentaron a la señora Notaria Encargada Cuatro (4) sobres cerrados y sellados en la **CATEGORÍA DE ENSAYO LARGO**, con los indicativos del seudónimo: **KALINA, ALEJANDRO AZCUENAGA, ANASTASIA BROWN, MARCO POLO**. -----

SEGUNDO: Los sobres mencionados se abren en presencia de la Notaria Encargada siendo las 9:00 a.m., **en el primer** sobre de Manila donde se encuentra el formulario de participación nombre del ensayo "**DORIS SALCEDO Y.**, seudónimo **KALINA**, el autor es **ALEJANDRO PERDOMO DANIELS**, con cédula de ciudadanía número 79.690.107 de Bogotá, D.C. --

En el **segundo sobre** de Manila donde se encuentra el formulario de participación nombre del ensayo "**POLITICAS DE COLECCIONISMO**", seudónimo **ALEJANDRO AZCUENAGA**, el autor es **HALIM BADUI QUESADA**, cédula de ciudadanía número 7.181.114 de Tunja -----

En el **tercer sobre** de Manila donde se encuentra el formulario de participación nombre del ensayo "**FORTALECER LA CRITICA**", seudónimo **ANASTASIA BROWN**, el autor es **FEDERICO GUILLERMO SERRANO LOPEZ**, cédula de ciudadanía número 80.422.710 de Bogotá, D.C.. -----

Y en el **Cuarto sobre** de Manila donde se encuentra el formulario de participación nombre del ensayo "**LOS ARTISTAS VIAJEROS**", seudónimo **MARCO POLO**, el autor es **ALVARO LUIS MEDINA AMARIS**, cédula de ciudadanía número 7.417.026 de Barranquilla. -----

TERCERO: De acuerdo con el veredicto por unanimidad de los jurados deciden otorgar el premio nacional de Crítica de Arte 2011 en la **CATEGORÍA DE ENSAYO LARGO** al ensayo titulado "**DORIS SALCEDO Y SHIBBOLETH CRÍTICO-POLÍTICO**", del autor **ALEJANDRO PERDOMO DANIELS**. con seudónimo **KALINA**. -----

CUARTO: De acuerdo con el acta de premios como finalistas fueron seleccionados los siguientes trabajos: -----

- Ensayo "POLITICAS DEL COLECCIONISMO: MERCADO DEL ARTE Y PROGRAMAS DE ADQUISICIONES DEL BANCO DE LA REPÚBLICA Y EL MINISTERIO DE CULTURA", seudónimo ALEJANDRO AZCUENAGA. -----
- Ensayo "FORTALECER LA CRITICA", seudónimo ANASTASIA BROWN -----
- Ensayo "LOS ARTISTAS VIAJEROS DEL SIGLO XXI, EL PAISAJE, Y ALGO MÁS", seudónimo MARCO POLO. -----

QUINTO: Siendo las 9:30 a.m., se dio por terminada la diligencia en presencia de la Notaria Encargada y firma el Acta correspondiente, a los CINCO (5) - días del mes de AGOSTO del año DOS MIL ONCE (2011).



LUCAS OSPINA VILLALBA

C.C. No: 7912361



Representante Legal del PREMIO NACIONAL DE CRITICA DE ARTE 2011



BLANCA SILVIA SEGURA RUBIO
NOTARIA PRIMERA (E)

NOTARIA PRIMERA DEL CÍRCULO DE BOGOTÁ D.C.

ACTA DE PRESENTACIÓN NUMERO: 454

Compareció **LUCAS OSPINA VILLALBA**, identificado con la cédula de ciudadanía número 79.523.501 expedida en Bogotá, y bajo su responsabilidad declaró: -----

PRIMERO: Que es mayor de edad, con domicilio en esta ciudad, de estado civil casado con sociedad conyugal vigente, en calidad de Representante Legal del **PREMIO NACIONAL DE CRITICA DE ARTE 2011**, y que de acuerdo con los reglamento del concurso y en coordinación con el Ministerio de Cultura presentaron a la señora Notaria Encargada Cuatro (4) sobres cerrados y sellados en la **CATEGORÍA DE ENSAYO BREVE**, con los indicativos del seudónimo: **CONSTABLE, ANONIMUS, EMMA B., VILLALHER**. -----

SEGUNDO: Los sobres mencionados se abren en presencia de la Notaria Encargada siendo las 9:35 a.m., **en el primer** sobre de Manila donde se encuentra el formulario de participación nombre del ensayo "**DE AQUÍ HASTA ALLÁ**" seudónimo **CONSTABLE**, el autor es **NICOLAS GÓMEZ ECHEVERRI**, con cédula de ciudadanía número 80.198.574 de Bogotá, D.C. En el **segundo sobre** de Manila donde se encuentra el formulario de participación nombre del ensayo "**LA VIDA PROFANADA**", seudónimo **ANONIMUS**, el autor es **LAUREN MERCEDES MENDINUETA GAMEZ**, cédula de ciudadanía número 36.450.811 de Fundación-----

En el **tercer sobre** de Manila donde se encuentra el formulario de participación nombre del ensayo "**MARIA JOSÉ ARJONA**", seudónimo **EMMA B.**, el autor es **CARLOS ALFREDO ROJAS COCOMA**, cédula de ciudadanía número 80.134.463 de Bogotá, D.C..-----

Y en el **Cuarto sobre** de Manila donde se encuentra el formulario de participación nombre del ensayo "**MUGRE VIDA Y REALIDAD**", seudónimo **VILLALHER**, el autor es **ALVARO VILLALOBOS HERRERA**, cédula de ciudadanía número 2.976.850 de Cajica.-----

TERCERO: De acuerdo con el veredicto por unanimidad de los jurados deciden otorgar el premio nacional de Crítica de Arte 2011 en la **CATEGORÍA DE ENSAYO BREVE** al ensayo titulado "**DE AQUÍ HASTA ALLÁ: PAISAJES DE NELSON VERGARA**", del autor **NICOLAS GÓMEZ ECHEVERRI** con seudónimo **CONSTABLE** -----

CUARTO: De acuerdo con el acta de premios como finalistas fueron seleccionados los siguientes trabajos: -----

- Ensayo "LA VIDA PROFANADA Y SU MEMORIA: UNA LECTURA DE LA OBRA CASA VIUDA DE DORIS SALCEDO", seudónimo ANONIMUS. -----
- Ensayo "MARIA JOSÉ ARJONA: EL TIEMPO DEL CUERPO", seudónimo EMMA B. -----
- Ensayo "MUGRE VIDA Y REALIDAD", seudónimo VILLALHER. -----

QUINTO: Siendo las 9:55 a.m., se dio por terminada la diligencia en presencia de la Notaria Encargada y firma el Acta correspondiente, a los CINCO (5) días del mes de AGOSTO del año DOS MIL ONCE (2011).

Lu.



LUCAS OSPINA VILLALBA

C.C. No: 19523601

Representante Legal del PREMIO NACIONAL DE CRITICA DE ARTE 2011


BLANCA SILVIA SEGURA RUBIO
ENCARGADA
NOTARIA PRIMERA (E)

