

El espacio del lugar, el lugar del espacio. La especificidad del sitio en las prácticas artísticas locales

¿Qué es lo específico de las obras de lugar específico? Desde mediados de los sesenta, algunos artistas (principalmente escultores en Europa y Norteamérica) comenzaron a desarrollar proyectos que respondían a las contingencias del lugar donde se presentaban. Ya fuera en sitios convencionales de exhibición, en el espacio público, en locaciones lejanas a campo abierto o en impresos, estas obras involucraron al espectador de un modo diferente a lo establecido por la tradición: su presencia era indispensable para activar, completar o responder espacialmente a las indagaciones que proponían. Interpelaban la percepción abstracta y neutral de los entornos interiores o naturales, y esto favoreció una lectura transversal de las condiciones históricas, sociales y geográficas, entre otras, de los lugares destinados para crear y presentar el arte.

En el campo de la teoría, se dio un giro que interpeló la estética formalista vigente hasta poco más de la segunda mitad del siglo XX. Este giro contribuyó a un análisis de cómo el lugar, el espacio, así como la sensación corporal y la temporalidad del espectador, son factores determinantes para el entendimiento estético que dista de la lectura frontal (cartesiana), paralela a la posición del observador y perpendicular a su punto de vista. Esta nueva escritura, opuesta, en un principio, a los planteamientos de la teoría gestáltica, toda vez que reducía la experiencia estética a una serie de leyes visuales regidas por la regularidad, homogeneidad y unidad del objeto percibido, fue soportada por un flujo teórico proveniente de la filosofía fenomenológica (principalmente con los escritos de Edmund Husserl y Maurice Merleau-Ponty), y de la semiótica y la lingüística estructural (esencialmente Ferdinand de Saussure, Claude Lévi-Strauss, Jan Mukarovsky y Roland Barthes).¹

¹ Para una perspectiva inicial de la de la incidencia de la fenomenología en el arte de la modernidad tardía ver Dominique Janicaud, "Toward a Minimalist Phenomenology", en *Research in Phenomenology* Vol. 30, 2000, pp. 89-106; Hal Foster, "The Return of the Real" y "The Crux of Minimalism", en *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996); Rosalind Krauss, "Narrative Time: The Question of the Gates of Hell", en *Passages in Modern Sculpture* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1981). Para una perspectiva inicial sobre la incidencia de la semiótica y la lingüística estructural ver Craig Owens, "Detachment: From the Parergon", en *Beyond*

En Colombia, el desarrollo de proyectos de lugar específico es reciente, y es posible afirmar que ocurre cerca de dos décadas tarde en comparación con el contexto internacional. La literatura local sobre este tema es escasa, y su terminología, que se esfuerza por reconocer el espacio (físico y social), está aún atada a las convenciones artísticas de los medios tradicionales de expresión.

A medida que las obras de sitio específico evolucionan a nivel global, dejando atrás el paradigma de la pieza que se destruye si se desplaza o reproduce, la reflexión sobre este tipo de propuestas en Colombia es pertinente, dado que los programas de instituciones públicas y privadas las han implementado para responder a los cambios ocurridos en las prácticas artísticas de finales de la modernidad.

Si bien el desarrollo de obras de lugar específico ha sido el resultado de un interés por los formatos públicos del arte, el rechazo hacia la reificación de la cultura, y la búsqueda por reconstituir el sentido de lugar,² se ha dado esencialmente en el ámbito euroestadounidense, y soporta un “discurso autorizado” —parafraseando las ideas de Gayatri Chakravorty Spivak—. ³

En la línea de pensamiento de la teórica india, se podría afirmar que la implementación de las obras de lugar específico, así como su análisis teórico, deben ser mediados por una postura local crítica que *localice* autoral, estética, geográfica y políticamente la *diferencia*

Recognition Rethinking Representation (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1992) y Rosalind Krauss, “The Circulation of the Sign”, en *The Picasso Papers* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999).

² En este sentido, pienso particularmente en Henri Lefebvre y el planteamiento sobre el “espacio diferencial” como alternativa para enfrentar la creciente abstracción y descorporalización del espacio. Para Lefebvre, el espacio diferencial surge de las contradicciones inherentes a lo que llama “espacio abstracto”, y es resultado de la fragmentación y homogeneización del espacio —valga la paradoja—, así como de su mercantilización. El espacio diferencial es uno que “pondrá fin a las localizaciones que destruyen la integridad del cuerpo individual, el cuerpo social, así como el *corpus* de necesidades humanas y del conocimiento”. Ver *The Production of Space*. Oxford GB y Cambridge, Massachusetts: Blackwell, 1991, p. 52. Lefebvre sugiere la búsqueda de un *contraespacio* (p. 383) que debe surgir de los cuerpos individuales, a través de la apropiación y del ejercicio de la capacidad de inventar nuevas formas, por ejemplo, un espacio para el goce. Ver Henri Lefebvre, *The Production of Space*, pp. 309-400. Adicionalmente, el planteamiento de Thierry de Duve en su texto “Ex Situ”, es una perspectiva complementaria sobre la relación entre espacio, escala y lugar, a raíz de la pérdida inevitable del sentido de lugar en la modernidad. Ver Thierry de Duve, “Ex Situ”, *Art & Design*, n° 30, Londres, 1993, pp. 24-30.

³ Spivak se refiere a los discursos validados desde una perspectiva hegemónica imperialista. Para un desarrollo sobre la construcción de este tipo de relatos y jerarquías iniciadas por el proyecto colonial, ver los capítulos “Literatura” e “Historia” en Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique Of Postcolonial Reason Toward A History Of The Vanishing Present* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999), pp. 198-421.

cultural. Esto evita homogenizar las condiciones específicas de cada contexto en beneficio de la aplicación de una serie de operaciones artísticas y planteamientos teóricos que han surgido en condiciones particulares en el exterior.

Un ejemplo de la construcción de un relato *desde y para* la lectura del ser superior/dominante, es el análisis de Spivak a *Aligned with Nazca* de Robert Morris,⁴ un texto publicado en la revista *Artforum* en octubre de 1975.⁵ Como lo anota Spivak, a propósito de las referencias que abren *Aligned with Nazca*, hay “demasiado subtexto político condensado [...] para un comentario a fondo”, y revela una “indicación bastante cruda de la diferencia”,⁶ refiriéndose al contexto que Morris, en su momento, exploró en Perú.

Spivak señala la mirada esencialista del texto de Morris sobre la operación realizada por los nazca, así como el parangón que el artista plantea con ciertos proyectos artísticos relacionados directa o indirectamente con el minimalismo en Estados Unidos, que imponen una estética que funciona solo para una de las partes, y recarga su argumento sobre el campo visual y la experiencia en el paisaje en beneficio de una retórica artística con una obra que está fuera del relato histórico —tanto local-prehispánico, como hegemónico-eurocentrista—.

Por esta misma línea, y para agregar un ejemplo complementario a las ideas de Spivak sobre la narrativa de Morris, sugiero recordar a *Hotel Palenque* (1970) de Robert Smithson. Se trataba, en principio, de un registro fotográfico de un albergue a medio construir en la ciudad del mismo nombre, donde Smithson se hospedó con su entonces esposa Nancy Holt y la galerista Virginia Dwan, durante el viaje que realizaron a la península de Yucatán en 1969. Smithson usó estos registros como soporte visual para una conferencia que dio a los

⁴ Spivak, *A Critique Of Postcolonial Reason*, p. 347.

⁵ Dos textos que complementan el interés de Morris en ampliar el rango cultural de sus análisis estéticos son: “Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated”, publicado en *Artforum* en abril de 1970, y “The Present Tense of Space”, publicado en *Art in America*, enero-febrero de 1978.

⁶ Spivak se refiere a frases introductorias sin mayor desarrollo como “*Communized haciendas, nationalized utilities. Attempting to avoid Allende's unworkable democracy*”. Ver “Aligned with Nazca”, en Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1994), pp. 143-173.

estudiantes de arquitectura en la Universidad de Utah en 1972, en la que revivió con tono irónico aquel sitio “carente de centro” y “desarquitecturizado”.⁷

Smithson presentó 31 imágenes en donde expuso los atributos arquitectónicos de una estructura a medio terminar —un ejemplo de autoconstrucción latinoamericana que le resultó más inquietante que las ruinas mayas de Palenque y que cualquier hecho artístico del contexto neoyorkino de dónde provenía—, un trópico tragicómico donde su relato impuso la mirada exotista y esencialista de un viajero furtivo en un entorno con el que no establece una relación recíproca, y que, como sucede con Morris a la luz de la crítica de Spivak, demuestra también su actitud fonocéntrica, donde el sentido del humor le sirve como estrategia para ridiculizar una alteridad que no entiende.⁸

La estética situacional

Miwon Kwon, en su libro *One place after another. Site-specific Art and Locational Identity*, plantea tres etapas evolutivas de las obras de lugar específico: la primera, relacionada con obras que existen en cuanto están ancladas a un lugar fijo y que dependen de la experiencia del espectador para ser activadas y/o completadas; la segunda, relacionada con la idea de sitio como una construcción ideológica negociada entre artistas, instituciones y audiencia —una respuesta a la relación fenomenológica abstracta, totalizante y pre-objetiva de la primera etapa—; y una tercera, en la que se explota la definición de

⁷ La transcripción de “Hotel Palenque” fue publicada en la revista *Parkett*, Vol. 43, 1995, pp. 118-132.

⁸ Un proyecto que puede servir de contrapunto más reciente a las imágenes de *Hotel Palenque* de Smithson, es *Magical Misery Tour*, una documentación fotográfica que registra Ursula Böckler de las experiencias desfachatadas de Martin Kippenberger durante un viaje a Suramérica entre 1985 y 86, esencialmente en Brasil. Contrario al registro de Smithson, donde se invisibiliza como sujeto en aras de capturar la esencia de sus “ruinas en reversa”, Kippenberger es consciente de su estatus de rareza extranjera y se incluye como sujeto —igualmente exótico— en las imágenes que registra Böckler —una suerte de reportera de viaje/etnógrafa, contratada por él para registrar sus piruetas usuales—. La parodia de su figura masculina, su sexualidad a flor de piel y su gusto por el turismo, la diversión y la cultura popular (constructos inestables y definidos desde el *lugar* de donde se mira) son elementos que, según lo sugiere Tenzing Barshee, a propósito de las imágenes tomadas por Böckler, “comunican diferentes cuestiones; documentan el “Magical Misery Tour” de Kippenberger; muestran el llamado “tercer mundo” [...]; exponen lo tonto de todo el viaje, las tensiones de intimidad entre viajeros y su destino, mientras se enfrentan respetuosamente ambos, el artista como turista y el país como anfitrión. De esta manera, los problemas de este proyecto no fueron resueltos, pero tal vez la imposibilidad de reconciliación fue genuinamente retratada por Ursula Böckler”. Ver Tenzing Barshee, “Ursula Böckler: photographs from the “Magical Misery Tour” with Martin Kippenberger”. En: <https://terremoto.mx/ursula-bockler-martin-kippenberger/> y Ursula Böckler, *Martin Kippenberger's "Magical Misery Tour"* (Berlín: Bierke Verlag, 2019).

localización y se expone la ambigüedad y contingencia del proceso de definir los constructos de lugar, permanencia e identidad cultural.⁹

Si bien la investigación de Kwon es útil en cuanto al planteamiento de una cartografía de las prácticas relacionadas con el concepto de lugar, afirmando que las fases que propone son porosas y se traslapan entre sí, es una síntesis problemática, como lo afirma T. J. Demos, al descuidar la materialidad y las estrategias de ciertas prácticas artísticas, en beneficio de la genealogía que plantea.¹⁰

La crítica de Demos es oportuna ya que la especificidad de los medios, tan defendida por la crítica moderna en su búsqueda por consolidar un vocabulario y una materialidad intrínsecos a cada lenguaje de expresión, se relaciona directamente con la reflexión sobre las particularidades de los contextos en los que el arte se presenta y cómo esta reflexión deviene en operaciones que interpelan las relaciones establecidas culturalmente por el lugar que ocupa el arte, así como la temporalidad, materialidad, producción, circulación y audiencia que implican.

Para entender los planteamientos de las obras de lugar específico es indispensable detenerse en las relaciones materiales y simbólicas que plantean, no solo para asimilar el proceso en el que la práctica de la escultura se expande y deconstruye, sino para establecer una retórica sensible y equilibrada con los procesos sociales y territoriales que acontecen en un contexto particular. De este modo se evitan, como lo afirma Demos, nociones apuradas que pueden reducir las operaciones de las obras de lugar específico a una aceptación acrítica de las condiciones del arte más allá de la retórica de los medios, o a una situación nomádica de dichas obras en un intento por responder —como mimesis— a los movimientos sociales generados por la inestabilidad geopolítica, las migraciones forzadas o el desplazamiento del capitalismo.

Kwon plantea, a la luz del trabajo de Richard Serra en el espacio público, la idea de sitio como medio, es decir, le otorga al *lugar* un discurso y materialidad similar al de un medio

⁹ Miwon Kwon, *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2004).

¹⁰ T. J. Demos, “Rethinking Site-Specificity”, *Art Journal*, junio, 2003, pp. 98-100.

de expresión, para forzar la inflexión de lo específico en su argumento, lo que le permite contextualizar los intereses escultóricos de Serra con una retórica sobre la especificidad del lugar que, en últimas, su discurso no tiene. Demos,¹¹ plantea que esta propuesta de Kwon es confusa y puede ser abordada con mayor profundidad a través del análisis que realiza Hal Foster con el concepto de *diferencial con el medio* (o *medium differential*, en inglés).¹²

El análisis de Foster es una de las tantas perspectivas que podemos encontrar en autores de su generación, que nos ayudan a conformar un rompecabezas de transiciones del arte de finales de la modernidad y a entender cómo una crítica a la especificidad de los medios no significa la disolución de los mismos. Por el contrario, la noción de especificidad sigue operando intensamente en los medios de expresión, pero no como un fin para reforzar la autonomía de la obra artística, sino para referirnos a las particularidades establecidas tanto por un desenvolvimiento histórico y social como por la implementación de los medios y economías de producción.

Es en este sentido que el aporte del crítico e historiador James Meyer, en cuanto a su idea del sitio *literal y funcional*, que puede ser tanto real y singular como múltiple y/o simbólico, es un contrapunto a lo que un artista como Stephen Prina referiría como específico al sistema o *system specific*, en cuanto a la posibilidad de concebir obras que, si bien parten de una reflexión ligada al contexto donde son desarrolladas o de donde son extraídas, pueden migrar y adaptarse a nuevas condiciones espaciales e institucionales,¹³ dos ideas que desarrollaré más adelante.

¹¹ Demos, "Rethinking Site-Specificity", 2003.

¹² Con este término, Foster examina el proceso en el que Richard Serra responde críticamente a tres constructos modernos: uno, a la gestáltica de la pintura (a través de la deconstrucción del sistema de figura y fondo, y de la activación del cuerpo en el espacio); dos, a una disolución del sistema de representación y control espacial de la arquitectura (representación de cortes, plantas, fachadas; visualidad panóptica, etcétera) para reafirmar sus intereses escultóricos por encima de la funcionalidad constructiva; y tres, una crítica al carácter escenográfico y cosmético de la arquitectura en la posmodernidad (que según Foster responde a un orden posindustrial ligado a una economía de consumo, información y servicios, donde el tinglado decorativo y la piel, se convierten en signos más fuertes que lo estructural y tectónico en la arquitectura). Con este argumento Foster señala Serra sitúa su actividad en el espacio entre la especificidad del medio de la pintura y la espacialidad y ornamento en la arquitectura, y no es de su interés entender el espacio como un constructo social esencial para su obra. Hal Foster, "The Un/making of Sculpture", en *Richard Serra*, Hal Foster y Gordon Hughes, eds. (Cambridge Massachusetts: MIT Press, 2000), p. 182.

¹³ James Meyer, "The Functional Site", en *Documents 7*, fall 19 (1995) y Pedro de Llano, "Displacement and Translation in the Work of Stephen Prina", *Afterall*, julio 9, 2009. Disponible en: <https://www.afterall.org/online/displacement.and.translation.in.the.work.of.stephen.prina#.WunKI9MvwUF>.

Los espacios negativos y la materialidad del arte: el espacio como medio en el arte en Colombia

En el contexto institucional nacional hay una serie de antecedentes que han configurado un interés particular hacia los proyectos artísticos que responden a la situación y lugar en que se presentan: la exposición *Espacios ambientales*, realizada en la sede del Museo de Arte Moderno en la Universidad Nacional (Bogotá, 1968); el Primer Coloquio Latinoamericano sobre arte no objetual y arte urbano (Medellín, 1981); la concepción del Museo de Arte Moderno de Bogotá y sus distintas sedes en la ciudad; la creación del Premio Luis Caballero (PLC); los programas dirigidos a fomentar la creación de obras de lugar específico en el Museo de Arte de la Universidad Nacional (MAUN), y la consolidación institucional del espacio NC-arte en Bogotá. Me detendré en los últimos cuatro casos.

Espacios Ambientales fue una exposición organizada por Marta Traba, en la que sobresalían dos proyectos en cuanto al diálogo que planteaban con el sitio: *Sin título*, de Bernardo Salcedo, que propuso que un baño del museo fuera una obra de arte, según lo definía una ficha técnica, y *Espacios negativos*, de Santiago Cárdenas, una pintura realizada directamente sobre las paredes de la primera planta del museo, donde se reprodujo la tipología arquitectónica de este espacio con el fin de expandirlo visualmente. En estos proyectos es interesante encontrar dos aproximaciones complementarias: entender el museo, no como un espacio que termina simbólicamente al momento en que se accede a áreas administrativas, de aseo, de bodegaje, etc., y reflexionar sobre la infraestructura del espacio expositivo como punto de partida para un proyecto creativo.

El Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No Objetual y Arte Urbano, organizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín, fue un evento coordinado por el curador colombiano Alberto Sierra, y dirigido por el crítico peruano Juan Acha. Esta primera versión del Coloquio reunió a un grupo de gestores culturales y artistas plásticos de la región latinoamericana, quienes conversaron en torno a la producción artística del momento a través de la experiencia social y del espacio, fuera de los formatos convencionales expositivos y de los dictámenes del mercado en cuanto a su exigencia de un producto

artístico material. Adicionalmente, se presentaron una serie de proyectos artísticos que dialogaban con los contenidos teóricos del coloquio.¹⁴

Mise en place

Antes de erigir su propio edificio, el Museo de Arte Moderno de Bogotá se ubicó en cuatro sedes temporales entre 1963 y 1978. Durante años, esta historia se ha relatado a través de variables sociopolíticas ambivalentes, con una tendencia a resaltar la presencia de la historiadora y crítica Marta Traba sobre otras personas que también jugaron un papel importante al señalar la necesidad de lugares para promover prácticas artísticas emergentes en la ciudad de Bogotá.¹⁵

Durante la administración de Traba, el Museo de Arte Moderno ocupó dos sedes temporales. La primera, en una galería comercial alquilada por un año a finales de 1963 con el respaldo de Intercol —una sucursal de ESSO en Colombia— y de una red institucional panamericanista que intentaba promover la producción de arte local como efecto del reordenamiento geopolítico de posguerra.¹⁶ A principios de 1965, el museo tuvo que buscar una nueva ubicación, y José Félix Patiño, entonces rector de la Universidad Nacional de Colombia, aceptó alojarlo dentro del campus universitario con la condición de que Traba asumiera la dirección del organismo de divulgación cultural de la universidad, conocido como Extensión Cultural. La presencia de Traba fue significativa, dada la intensa actividad

¹⁴ Dentro de las obras artísticas desarrolladas en este coloquio, resalta el proyecto del artista colombiano Adolfo Bernal, que transmitió el nombre de Medellín, como pulsaciones en clave morse, a través de una frecuencia asignada por el Ministerio de Comunicaciones, en un proyecto que manifestaba las especificidades de los sistemas de codificación y decodificación al servicio de la comunicación. Ver: *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No Objetual y Arte Urbano*, p. 360.

¹⁵ Al respecto, Nadia Moreno ha elaborado un análisis de cómo el Museo de Arte Moderno construyó su nombre, reputación temprana y colección, sin tener un lugar propio. Esto es particularmente relevante para comprender la creación y evolución de instituciones de arte en Colombia, ya que, como afirma Moreno, “la mayoría de museos de arte moderno de distintas ciudades comparten una historia de dilaciones en la concreción de sedes definitivas o de programas arquitectónicos diseñados específicamente para desarrollar un proyecto museológico”. La lectura de Moreno es útil para comprender los antecedentes que influyeron en los diferentes intentos de hacer realidad la creación del Museo de Arte Moderno en la capital del país, un museo que pasó de un modelo de administración gubernamental a una iniciativa privada. Nadia Moreno Moya, “Museum without a Venue - The Invention of the Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1955-1963”, en *Art Museums of Latin America: Structuring Representation*, ed. Michele Greet and Gina McDaniel Tarver eds. (Londres: Routledge, 2018), p. 92.

¹⁶ Alexandra Mesa Mendieta, “Museo de Arte Moderno de Bogotá: primera pincelada, 1963-1965”, *Revista Quintana*, julio 10, 2019. En <http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana/article/view/3278/4878>

que tuvo el museo en un espacio tan modesto. Con su experiencia como catedrática de historia del arte, reforzó una agenda que enfatizaba la función educativa del museo.¹⁷



Museo de arte Moderno de Bogotá, sede Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1965-1970. Foto: cortesía Museo de Arte Moderno.

Las divergencias políticas entre Traba y el gobierno de Carlos Lleras Restrepo, que intentó expulsarla del país en 1967, después de protestar públicamente por la intrusión de los militares en el campus universitario, así como los cierres constantes de la universidad que impidieron el acceso del público, las brechas presupuestarias que obstaculizaron el desarrollo del museo y, finalmente, discrepancias adicionales entre Traba y las directivas y académicos de la universidad, plantearon serias dudas sobre si era apropiado albergar el Museo de Arte Moderno dentro de los predios de una universidad pública. Además, el hecho de que Traba fuera propietaria de un espacio de exhibición comercial en Bogotá en ese momento (Galería Marta Traba, 1968), ubicado en la avenida Caracas entre calles 63 y 64, y donde negoció con artistas que también eran expuestos en el museo, devino en fuertes críticas hacia su presencia e influencia en la universidad.

Después de la renuncia final de Traba en el Museo, en 1969, Gloria Zea asumió su dirección y su sede permaneció en el campus universitario hasta 1970. Luego Zea lo

¹⁷ Para un análisis detallado de la función de Marta Traba en el Museo de Arte Moderno, ver William Alfonso López Rosas, “El Museo de Arte Moderno de Bogotá entre 1962 y 1967. Apuntes para una historia de los museos de arte en Colombia”, *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, n.º 48 (julio-diciembre 2018), pp. 109-148.

trasladó a dos espacios comerciales en el Edificio Bavaria, concedidos por el entonces presidente de la cervecería Carlos J. Echavarría. Posteriormente, el Museo recibió el apoyo del Carlos Albán Holguín, alcalde de la ciudad, para trasladarse a su cuarta ubicación en el Planetario Distrital de Bogotá, durante nueve años, antes de llegar a su sede actual, en el edificio diseñado por el arquitecto Rogelio Salmona, en 1979.



Exposición *Aire, mar, paisaje. Diálogos de Alejandro Obregón*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, sede Planetario Distrital. Foto: cortesía Museo de Arte Moderno.

La salida del Museo de Arte Moderno de la Universidad se convirtió en una razón importante para impulsar el proyecto de construcción de un museo de arte *de y para* la universidad. Aunque con un programa impreciso en un principio, e implementando lo que su antecesor había ganado en la universidad en términos de educación, el programa del Museo de Arte de la Universidad Nacional (MAUN) evolucionó rápidamente y se convirtió en un componente cultural importante para la vida universitaria.¹⁸

Bajo lo que se conoce como la “reforma Patiño”,¹⁹ los arquitectos Alberto Estrada y Gonzalo Vidal fueron invitados por el decano de la Escuela de Arte, Arturo Robledo, para diseñar la biblioteca central, el conservatorio de música, el centro de estudiantes de la universidad y el museo de arte —obra desarrollada por Estrada en colaboración con Elsa Mahecha—. Este museo fue proyectado para dos posibles ubicaciones: una, cerca de la

¹⁸ Ver entrevista a William Alfonso López Rosas sobre los estatutos de creación del museo, “El ‘lugar’ del museo”, en *El Espacio Se Mueve Despacio*, agosto 14 de 2017: <http://www.lespaciosemuevedespacio.com/2017/02/14/entrevista-a-william-lopez-parte-1-el-lugar-del-museo/>.

¹⁹ Plan de modernización de la universidad, que tuvo un apoyo combinado de recursos, provenientes de un préstamo otorgado por el Banco Interamericano de Desarrollo y donaciones de la Fundación Ford. Su nombre deriva de José Félix Patiño, rector de la universidad. Esta iniciativa no fue bien recibida por un segmento de la comunidad estudiantil que interpretó la inversión monetaria como un signo de intervencionismo extranjero.

entrada de la calle 26 y otra, junto a la entrada de la carrera 30. El museo fue concebido inicialmente por el arquitecto “como un híbrido de espacio público y privado”,²⁰ algo que puede entenderse como contradictorio, considerando que esta universidad es una institución pública.

Aunque esto último es un argumento que Chacón no desarrolla a profundidad, las palabras de Estrada se refieren al cerramiento del perímetro de la universidad iniciado en el año 1976²¹, que dejó solo cuatro entradas ubicadas en sus puntos cardinales. En este escenario, la opción de construir un museo de arte en el campus generó intensas discusiones en torno a si se debería reforzar su pertenencia a la universidad y sus actividades exclusivas a intramuros o, por el contrario, conectar el museo, institucionalmente, con una escena artística más amplia en la ciudad.

La discusión sobre la ubicación ideal del museo, como lo relata Chacón, terminó inclinándose hacia el argumento de Arturo Robledo: el museo debía ser una “parte del campus y en relación directa y orientación con el conservatorio de música y la biblioteca”²² central.

Con la salida del Museo de Arte Moderno de la universidad, llegó una nueva dirección para el entonces creado Museo de Arte de la Universidad Nacional (MAUN), a cargo del historiador de arte Germán Rubiano.²³ Luego de Rubiano, el museo ha tenido una lista de directores: Marta Fajardo de Rueda, María Elena Bernal, José Hernán Aguilar, Mariana Varela, Marta Combariza, William López, Santiago Rueda Fajardo, Ricardo Arcos-Palma,

²⁰ Carolina Chacón Bernal en cita de la entrevista de Santiago Rueda a Alberto Estrada en “Museo de Arte de la Universidad Nacional: orígenes y transiciones”, *Revista Calle 14*, número 2, diciembre de 2008, p. 175.

²¹ Con el cerramiento de la universidad —un resultado de la presión del gobierno nacional por ejercer un control disciplinario más eficiente en el campus— se generó un fuerte impacto en la dinámica social y espacial de la Universidad Nacional. Si reflexionamos, como lo propone Mauricio Pinilla en su estudio sobre el plan maestro propuesto por el arquitecto de origen alemán Leopoldo Rother, a finales de la década de 1930, Rother asimiló las ideas educativas socialdemócratas de su compatriota Fritz Karsen, para concebir el campus como un sistema abierto que podía fomentar la conectividad interna y una relación dinámica con la ciudad: como los alrededores de la universidad eran en ese entonces fincas para prácticas agrícolas y de pastoreo, se planeó que la Universidad tuviera en cuenta un suministro dinámico de productos para su consumo interno. En: Mauricio Pinilla Acevedo, “De Prusia a la cuenca del río Magdalena. La tradición clásica fecundada por el trópico en la arquitectura de Leopoldo Rother”, Universidad Nacional de Colombia, 2017, p. 132.

²² Carolina Chacón, “Museo de Arte de la Universidad Nacional”, p. 178.

²³ Rubiano, durante un periodo de siete años, logró consolidar un acervo de arte importante para la Universidad Nacional, que incluye la Colección Pizano y una selección de obra gráfica y pictórica de artistas colombianos que en muy pocas ocasiones ha sido expuesta en sus instalaciones.

entre otros, quienes contribuyeron a generar lazos estrechos entre la programación expositiva y educativa del Museo con la comunidad universitaria.²⁴

La actual administración de María Belén Sáez de Ibarra —primero directora de Divulgación Cultural (2007) y directora del Museo de Arte desde el 2010— ha sido duramente cuestionada. Por ejemplo, William López (director del museo entre 2006 y 2007) considera que Sáez de Ibarra ha desvirtuado la operación y función del museo, dado que lo ha utilizado como plataforma para consolidar su carrera curatorial personal, sacrificando los nexos que el museo había establecido con la escuela de artes y el programa de estudios curatoriales.²⁵

Hay matices similares en las críticas recientes a la actual administración y en la que, es su tiempo, recibió la presencia del Museo de Arte Moderno durante los años en que operó dentro de la Universidad Nacional, así como la administración de Marta Traba. En ambos casos se cuestiona el por qué una institución pública tiene nexos tan fuertes con el mercado comercial del arte.²⁶ Citando nuevamente a López, “programar exposiciones extremadamente caras, una o dos veces al año, ha agotado los presupuestos anuales que podrían fomentar una gran cantidad de actividades académicas en el museo”. Una actividad gerencial de este tipo debería ser inadmisibles dentro de una universidad pública que, en última instancia, está vinculada a los presupuestos públicos.²⁷

²⁴ En relación al desarrollo museológico en Colombia y los inicios del proyecto del MAUN, ver Entrevista a William López (parte 2, tres museos). En <https://vimeo.com/232176656>

²⁵ En relación a la función del MAUN y la crítica a su actual administración, ver la entrevista a William Alfonso López Rosas (parte 1, el “lugar” del museo). En <https://vimeo.com/232185038>

²⁶ Para tener un marco de referencia de dos exposiciones de la colección DAROS-Latinoamérica en el Museo de Arte de la Universidad Nacional, ver la información publicada en la página web de Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional: *Distopia* (2010) <http://patrimoniocultural.bogota.unal.edu.co/internas-museo/2008/distopia.html> y *Luis Camnitzer* (2012) <http://patrimoniocultural.bogota.unal.edu.co/internas-museo/2012/luis-camnitzer.html>. Adicionalmente, ver el documento de subvención de artEdu Stiftung Zurich, para la exposición Exhibición Luis Camnitzer - Arte Conceptual del a colección Daros: http://www.dre.unal.edu.co/uploads/tx_unalori/CI_2012_artede_stiftung_zurich.pdf

²⁷ William López y Santiago Rueda Fajardo (este último, director del Museo en 2007) sostienen que los cambios en la administración del MAUN han generado un detrimento de la comunicación con la comunidad universitaria, a favor de un modelo de exhibición hermética que se centra únicamente en la invitación de artistas establecidos, que reafirma la estrecha conexión de Sáez de Ibarra con el circuito dominante del arte contemporáneo, pero no con los procesos y necesidades de una universidad pública, según lo establecen los estatutos de creación del MAUN. Mientras López y Rueda desapruueban la fuerte influencia del comercio de arte traído por coleccionistas privados emergentes y la llegada del modelo ferial al contexto de Bogotá, que han debilitado la influencia de los programas estatales en el campo del arte, Sáez de Ibarra asimila positivamente las nuevas condiciones del mercado en el contexto artístico local que, según ella, ha fomentado una conexión más cercana con el escenario artístico internacional.

Para Sáez de Ibarra, el cambio en la agenda del museo es una respuesta a la escasez de apoyo institucional para la producción de arte en Colombia. Como directora, argumenta que el cambio de una actividad de museo convencional a una de espacio/taller de producción, donde los artistas reciben asistencia para el desarrollo de proyectos ambiciosos a corto plazo, es absolutamente necesario en el país, y es bajo su administración que se ha implementado este modelo.²⁸

Un ejemplo para analizar la operación del MAUN bajo la dirección y curaduría de Sáez de Ibarra es la exposición *Flujos deseantes* (2016), que agrupó una selección de trabajos escultóricos tempranos del artista colombiano Juan Fernando Herrán, realizados entre 1987 y 1992. Llama la atención que gran parte de las piezas incluidas en esta muestra se *reprodujeron* para la exposición, aumentando tanto en cantidad como en escala las obras originales para ajustarse a las exigencias espaciales del museo. Como se señala en el sitio web del MAUN:

Las piezas renacen con una nueva vida, una nueva energía de quien es hoy el artista, sin alterar la naturaleza pura y original de su concepción. Además, se incluyen otras piezas de la época —que hemos pedido en préstamo— para hacer de esta exhibición una inmersión intensa en un periodo fundamental de su obra y mostrar con fuerza la médula de la que está hecho hoy el artista.²⁹

En el pasado, Herrán ha ajustado algunas de sus obras escultóricas en cantidad y escala para intensificar la relación espacial en distintas locaciones en donde se han presentado. Esta operación, aun cuando pone de manifiesto lo que Prina planteó como *específico del sistema*, acá es problemática, pues el alcance de sus obras se vuelve arbitrario y adaptable a casi cualquier situación, lo que sugiere más una adaptabilidad modular de una obra escultórica que se contrae o repliega según lo permitan o exijan las condiciones de cada evento en donde se presenta, y no un planteamiento crítico particular que establezca con cada lugar.³⁰

²⁸ Para una perspectiva de la actual administración y apuesta museográfica y de producción en el MAUN, ver la entrevista a María Belén Sáez de Ibarra, “El Museo como laboratorio para la producción artística”, en: <http://vimeo.com/232351321>

²⁹ <http://patrimoniocultural.bogota.unal.edu.co/internas-museo/2016/flujos-deseantes.html>

³⁰ Según Juliane Rebentisch: “En las prácticas artísticas de la última década, el concepto de autonomía estética ha tenido un papel insignificante. Su relevancia, si es que la tiene, ha sido como el epítome de todo aquello que los artistas han tratado de distanciarse [...] la doble sensibilidad de la instalación artística hacia el contexto, no ha eliminado ni la obra de

En relación con el proceso de reproducibilidad, cabe recordar el análisis de Randy Kennedy sobre el trabajo de artistas estadounidenses como Donald Judd, Carl Andre, Robert Morris y Bruce Nauman, pues aporta una perspectiva adicional de obras de arte que desde su concepción establecieron una posición particular sobre los procesos y lugares de producción.³¹ El punto central de Kennedy es la fabricación no consensuada de obras artísticas sin el aval de sus creadores (una operación de coleccionistas, instituciones e incluso marchantes deshonestos). Pero otro es el caso cuando los artistas aceptan reproducir o modificar sus obras para cumplir con las demandas institucionales o del mercado que resucitan obras que o bien fueron deterioradas, perdidas en el pasado, o no suficientemente imponentes en escala y/o factura para los estándares expositivos del día.

Es singular el hecho de que las obras escultóricas de *Flujos deseantes*, que fueron concebidas inicialmente por Herrán con una sensibilidad espacial definida, hayan sido forzadas a comportarse como obras instalativas que sugieren una especificidad de sitio que en principio no tuvieron. El material audiovisual que fue realizado por el MAUN para apoyar la exposición, muestra incluso al artista fabricando sus piezas en las instalaciones del museo, en especial *Sin título* (setenta piezas), una obra que fue realizada “muy intuitivamente” (sin un boceto previo) y en ocasiones con sus ojos cerrados.³²

arte tradicional ni las condiciones alternativas de recepción del arte. Por el contrario, la instalación artística ha rechazado de modo fundamental y polémico —en cuanto a la pintura tradicional de caballete o la escultura de pedestal—, la idea de contexto como un tipo de arte ideológicamente independiente. [...] Es por eso que hoy en día, el arte más experimental tiene algo instalativo; y la falta de conciencia contextual es visto por lo general, como un signo de provincialismo.”

Traducción mía. Ver Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art* (Berlín: Sternberg Press, 2012), pp. 221-222.

³¹ <https://www.nytimes.com/2013/12/22/arts/design/guggenheim-project-confronts-conceptual-arts-nature.html>

³² Entrevista de Alejandro Martín a Juan Fernando Herrán. *Juan Fernando Herrán. Cuerpo, territorio, poder*, (Bogotá: Seguros Bolívar, 2016), p. 52.



Sin título (setenta piezas), 1992. Arcilla sin cocer, 42 x 400 x 450 cm.



Video que documenta la recreación de los objetos de la obra *Sin título* (setenta piezas), 1992-2016. Herrán reprodujo este trabajo, usando fotografías de las piezas originales como base. Video: <https://vimeo.com/167143685>

El sistema productivo dentro del museo recuerda las ideas de Hito Steyerl, en su texto *Is a Museum a Factory?* Para Steyerl, en una historia relativamente reciente, el espacio de la fábrica se ha entremezclado con el espacio contemplativo (museal) donde las instituciones artísticas han tomado el espacio de fábricas venidas a menos,³³ los artistas han convertido sus estudios en nodos productivos (Andy Warhol) y *La salida de la fábrica de Lumière en Lyon* de Louis Lumière es una premonición (tipo *mise en abyme*) de la fábrica cinematográfica que se ha convertido en un espacio para eventos y donde los trabajadores, vueltos espectadores, laboran sin parar al frente de una pantalla —chica—. ³⁴

³³ Para un complemento al análisis de Steyerl, ver la perspectiva de Rosalind Krauss en cuanto al reciclaje de antiguos espacios industriales clausurados en su texto *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*.

³⁴ Steyerl agrega: “En el museo como fábrica, se sigue produciendo algo. Se instala, planifica, se hace carpintería, y se plantea un ejercicio de visualización, discusión, y mantenimiento, entrecruzándose cíclicamente con la puja de los valores comerciales de las obras de arte y las conexiones interinstitucionales. Un espacio de arte es una fábrica, y es simultáneamente un supermercado —un casino y un lugar de culto cuyo trabajo reproductivo es realizado tanto por equipos de limpieza como por blogueros—. En esta economía, los espectadores se transforman incluso en trabajadores”. Ver Hito Steyerl, “Is a Museum a Factory?”, en *e-flux journal* # 7, junio-agosto, 2009. La traducción es mía. En: <https://www.e-flux.com/journal/07/61390/is-a-museum-a-factory/>



Sin título (varas de pelo humano), 1992.
Pelo humano y madera, 320 x 600 x 400 cm.
Sala de proyectos, Universidad de los Andes,
Bogotá



Video que documenta el proceso de instalación de la obra *Sin título* (varas de pelo humano), 1992-2016. Ver video completo en: <https://vimeo.com/167143685>



Sin título (varas de pelo humano), 1992-2016.
Pelo humano y madera, 560 x 1300 x 700 cm.
Vista de la exposición *Flujos deseantes*, obra comisionada por el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2016.

Lugar y no lugar

En 1996, el Premio Luis Caballero (PLC) inició un programa artístico que fomentaría la producción de obras de arte en diálogo con las características espaciales de la Galería Santa Fe, un lugar de exposición ubicado en el segundo piso del Planetario Distrital de Bogotá. Este premio fue creado con la intención de “cualificar la oferta artística mediante un estímulo económico para la creación de proyectos de sitio específico, por parte de artistas mayores de 35 años, que demostraran una trayectoria profesional ininterrumpida de diez años en el campo de las artes plásticas y visuales”.³⁵ Fue la primera vez que la administración pública implementó un modelo de exposición para fomentar la producción de proyectos específicamente diseñados para ser exhibidos en el contexto de un espacio expositivo.

Hubo varios factores que hicieron esto posible: el primero, y quizás el más importante, fue el programa de Cultura Ciudadana, ideado en 1995 por el entonces alcalde de Bogotá, Antanas Mockus, quien definió el programa como “un conjunto de hábitos compartidos, acciones y reglas que generan un sentido de pertenencia y que facilitan la convivencia urbana y propician el respeto del patrimonio común y el reconocimiento de los derechos y deberes de los ciudadanos”.³⁶ Como lo ha señalado la historiadora Nadia Moreno, en su investigación sobre la Galería Santa Fe, Cultura Ciudadana fue una política esencial para destinar grandes recursos monetarios al medio cultural —y una herramienta para soportar la apuesta de cambio social durante la administración Mockus—. El Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT) fue la entidad que coordinó todos los planes y escenarios culturales en Bogotá en ese momento, incluida la Galería Santa Fe, que pasó de operar con finanzas anuales muy modestas a administrar rubros de miles de millones.³⁷

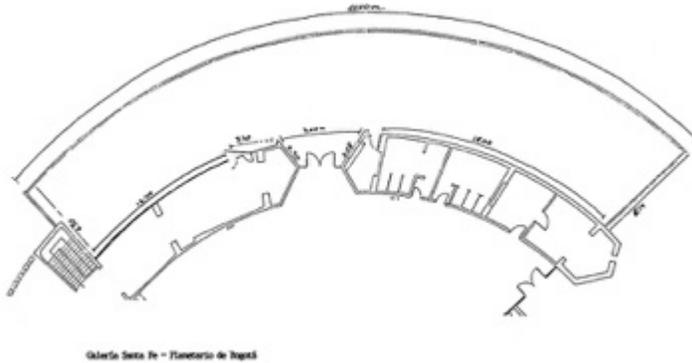
³⁵ <http://premioluiscaballero.gov.co/el-premio-luis-caballero/> Consultado en mayo 20 de 2019.

³⁶ Aleksandar Sasha Dundjerovic e Ilva Navarro Bateman, “Antanas Mockus’s Cultura Ciudadana: Theatrical Acts for Cultural Change in Bogota, Colombia”, *Contemporary Theatre Review* 16, n° 4, 2006, pp. 457–67.

³⁷ Ver referencia de Patricia Pecha, *Historia institucional del IDCT 1978 - 2003*, Bogotá: Archivo de Bogotá, 2003, en Nadia Moreno, “Documentos para la Memoria Institucional de la Galería Santa Fe”, Informe 2013.



Vista aérea del Planetario Distrital.



Plano de la Galería Santa Fe, ubicada en el segundo piso del Planetario Distrital.

Jorge Jaramillo, director de la Galería Santa Fe en 1993, declaró que con la nueva administración de Mockus el IDCT logró cambios significativos en la Galería, que si bien fueron burocráticamente lentos en un principio, fueron fundamentales para mejorar las condiciones espaciales del recinto expositivo: este espacio de exhibición pasó por importantes cambios físicos y de gestión que allanaron el camino para que la Galería Santa Fe se convirtiera en el espacio de exhibición experimental por excelencia en la ciudad de Bogotá en la década de los años 90 y a principios del 2000.³⁸

Según Jaramillo, para este momento la Galería Santa Fe ya apoyaba a una generación emergente de artistas con eventos como el Salón de Arte Joven (creado en 1991), pero no

³⁸ Nadia Moreno: Documentos para la Memoria de la Galería Santa Fe, p. 50.

tenía, hasta el momento, un programa que apoyara a una generación media y/o establecida. Jaramillo comenta que, al concebir este premio:

una consideración independiente de lo artístico era que estos artistas, a los cuales estaba dirigido el premio, eran artistas que trabajaban con galerías comerciales, algunos tenían representantes, otros tenían contratos con galerías, en fin , y nosotros íbamos a dar unos recursos a estos artista, entonces la idea no era apoyar unas producciones artísticas que luego iban a alimentar el circuito comercial, por eso esa condición de obra *in situ*, que le permitiera al artista afrontar o abordar cosas que en su práctica cotidiana no podía hacer por los condicionamientos del mercado, le brindaba una oportunidad de plantearse nuevos retos, de hacer proyectos soñados, sin tener que pensar en que hay que vender, que hay que vivir de algo, pues esto impedía muchas veces el desarrollo, entonces era condición que el proyecto tenía que ser de sitio específico.³⁹

Retrospectivamente, es singular que en todas las intervenciones que se presentaron en el espacio de la galería Santa Fe durante catorce años, solo haya habido un intento de responder a la restricción de la ubicación del espacio expositivo: el proyecto *Nuevas floras* (2003), de María Elvira Escallón, fue el resultado de una documentación fotográfica de una serie de tallas y ensamblajes que la artista realizó en árboles vivos ubicados en la periferia de Bogotá.⁴⁰

Escallón fue sensible al desplazar el lugar de su intervención en el PLC por fuera del espacio de la galería. Su acercamiento a la noción de sitio respondió contra de los límites del espacio de exposición y se convirtió en algo más amplio: el lugar que ocupa la naturaleza. En ese vínculo con el mundo natural, Escallón estableció conexiones con narrativas que abordan temas estéticos en los que la naturaleza (como constructo cultural) se sitúa en un primer plano: las tallas que encargó, índice de una tradición europea

³⁹ Nadia Moreno: Documentos para la Memoria de la Galería Santa Fe, p. 70.

⁴⁰ Sobre la obra de Escallón, José Roca menciona: “El proceso de *Nuevas floras* es conceptualmente claro, pero su realización supuso un proceso complejo que involucró una investigación botánica previa, la consecución de expertos en talla de madera y la posterior documentación fotográfica del resultado. Escallón encargó a maestros talladores la ejecución de tallas (y la aplicación de partes —como prótesis—) en troncos o ramas de árboles vivos, siguiendo formas que referencian los órdenes arquitectónicos clásicos como balaústres o columnas salomónicas o, inclusive, partes de mobiliario en madera. El resultado es visualmente sorprendente, pues del tronco o la rama de un árbol en su ambiente natural parece crecer un elemento de contornos geométricos en una situación de continuidad”. <http://www.universes-in-universe.de/columna/col53/index.htm>. Consultado en abril de 2018.

incorporada a través de la colonización, eran implantadas en el árbol vivo que servía material y simbólicamente como su lugar de intervención.⁴¹



Sin título (de la serie *Nuevas flores*), 2002-2011.
Impresión cromogénica, 80 x 120 cm.



Sin título (de la serie *Nuevas flores*), 2002-2011.
Impresión cromogénica, 80 x 120 cm.

Desde la perspectiva de una obra escultórica, el proyecto de Escallón se acerca a lo que Rosalind Krauss definió como marcaciones en el lugar, y más específicamente con lo que definió como marcas impermanentes y la experiencia fotográfica de estas marcaciones. En otras palabras, la obra es un índice (visual/fotográfico) de una serie de intervenciones que se define, siguiendo a Krauss, como el intersticio entre el paisaje y el no paisaje.

⁴¹ Con una perspectiva filosófica, el trabajo de Escallón resuena con lo que Immanuel Kant reflexionó en su *Crítica del juicio* en cuanto a las relaciones y diferencias entre arte y naturaleza. Según Kant “El arte se distingue de la naturaleza como la relación entre hacer (*facere*) se distingue de obrar en cuanto a actuar y operar en general (*agere*); y el producto o resultado del arte, se distingue de la naturaleza: el primero siendo una obra (*opus*) y el segundo un efecto (*effectus*)”. De acuerdo con Kant, no se debería aplicar propiamente el nombre de arte más que a las cosas producidas con libertad, es decir, con una voluntad que toma la razón por principio de sus acciones. En efecto: “aunque se quiera llamar obras de arte a las producciones de las abejas (por ejemplo, los surcos de cera regularmente construidos), no se habla así más que por analogía”; porque desde que somos conscientes de que su trabajo no está fundado sobre una reflexión que les sea propia, se dice que es una producción de su naturaleza (es decir, de su instinto) y solo se aplica la idea de arte a su creador. Como lo señala Kant, tanto el arte como la naturaleza implican una producción, sin embargo, es la creación humana la que resulta de un acto consciente y determinado, mientras que la naturaleza procede sin una reflexión racional. En este orden de ideas, es la intención racional la que distingue una “pieza de madera tallada” como una creación artística. Por lo tanto, es “el propósito” al que el objeto debe su forma lo que separa el acto artístico del efecto de la naturaleza. Ver: Immanuel Kant, *Critique of Judgement* (Indianápolis: Hackett Publishing Company, 1987), p. 170.

Benjamin Buchloh ha declarado, en un análisis a la noción de *campo expandido* de Krauss, la carencia de una perspectiva social, lo que sugiere una tendencia hacia una neutralización (una abstracción) de los lugares donde se desplegaron las prácticas expandidas de la escultura.⁴² En este sentido, el proyecto de Escallón podría caer en una limitación en la medida en que la artista establece una relación hermética con el lugar —no podemos discriminar la localización de su intervención más allá del índice de un bosque de montaña por sus fotografías—, pues no se manifiesta una relación geográfica, territorial o social particular que nos permita reflexionar sobre su relación con el lugar donde realiza su intervención.

Adicionalmente, el producto fotográfico que expone en el recinto expositivo no plantea ninguna relación crítica en su puesta en escena y resulta en un montaje convencional de fotografías cuya intervención (real) no está planteada para que la audiencia entre en contacto con su obra en el espacio físico.



Vista de la instalación *Nuevas Floras*, 2003, en la Galería Santa Fe, Premio Luis Caballero (tercera edición). Foto: cortesía de IDARTES.

En este sentido, la pluralidad en las posibles lecturas del trabajo de Escallón está cifrada por el encuadre fotográfico que ella determina, y que anula una espacialidad más amplia, en beneficio de un registro puntual que resalta su obra por encima del paisaje, y este último se restringe en cuanto a los índices de intervención humana. *Nuevas flores* recuerda las operaciones de artistas como Richard Long, quien utilizó la herramienta fotográfica para

⁴² Spyros Papapetros y Julian Rose, eds., *Retracing the Expanded Field. Encounters Between Art and Architecture*, (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2014), p. 11.

registrar sus intervenciones, en las que el paisaje es un lugar igualmente neutralizado, y por eso su obra es concebida bajo parámetros estrictamente idealistas.⁴³

En 2007, cuatro años antes de la salida de la Galería Santa Fe del Planetario Distrital, el Instituto Distrital de Cultura y Turismo entró en liquidación. Después de su cierre, una más robusta organización de gestión asumió sus funciones: la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte (SCRD). En 2010 se creó una entidad adicional llamada Instituto Distrital de las Artes (IDARTES), que asumiría la misión y las funciones del Departamento de Artes Visuales del antiguo IDCT. Lo que llama la atención sobre estos cambios es que después del cierre de IDCT, la dirección administrativa de la Galería Santa Fe pasó por la administración de tres instituciones diferentes: la SCRD en 2007; la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, de 2008 a 2010; y finalmente IDARTES, a partir de 2011 hasta el presente. Este proceso fue sin duda exigente tanto para la Galería Santa Fe como para el PLC.

Una vez que la Galería se mudó del Planetario Distrital, se ubicó en dos sedes temporales (la primera en 2011 y la segunda en 2012). En respuesta a esta situación, el PLC cambió su formato de exhibición y convocatoria para adaptarse a la contingencia espacial: como parte de su propuesta de proyecto, los artistas que aplicaban al premio debían, o negociar espacios en la ciudad de Bogotá para su debido montaje y plan de socialización de sus proyectos de lugar específico, o aceptar los convenios que el IDARTES había establecido con algunos espacios en Bogotá.

⁴³ Un gesto crítico a *Walking a Line in Peru* (1972) de Richard Long, es el proyecto de Francis Alÿs (en colaboración con Rafael Ortega) *Cuando la fe mueve montañas* (2002), que consistió en convocar a 500 personas para que desplazaran con palas una duna de 500 metros de diámetro. Si bien, el desplazamiento fue casi imperceptible, de apenas 10 cm, para Alÿs resultaba inquietante que Long hubiera neutralizado el contexto en donde realizó su intervención, y no hubiera tenido en cuenta las marcaciones nazca, que no estaban lejos de la localización que había escogido. En consecuencia, la obra de Alÿs respondió tanto a la localización geográfica como al momento histórico-político en que fue ejecutada. Situada en el distrito de Ventanilla —un proyecto de ciudad satélite, creado a las afueras de Lima a finales de los años sesenta, para descongestionar el Centro de Lima y el distrito de Callao y planeada para estar dotada por los servicios básicos, presentó un crecimiento desordenado y desarticulado en las décadas del setenta y ochenta, desvirtuando su proyección inicial y con un índice muy alto de pobreza e inseguridad—, la obra de Alÿs respondió al contexto inocultable: “esto fue durante los últimos meses de la dictadura de Fujimori. Lima estaba agitada por los enfrentamientos en las calles, la evidente tensión social y un movimiento de resistencia emergente. Esta era una situación desesperada que requería una respuesta épica: organizar una alegoría social para adaptarse a las circunstancias parecía más apropiado que participar en un ejercicio escultórico”. Ver: <http://francisalys.com/when-faith-moves-mountains/>

El modelo que se implementó durante las siguientes tres versiones del premio fue un desafío logístico tanto para la administración como para los artistas seleccionados. No obstante, para el Premio Luis Caballero fue una apuesta interesante que permitió que las obras realizadas no estuvieran exclusivamente cifradas con el espacio del planetario —un proceso que renovó su relación con la especificidad del sitio—.

El nuevo modelo de exhibición no solo alentó a los artistas a pensar fuera de las lógicas de un espacio de galería convencional —la Galería Santa Fe en el planetario era esencialmente un cubo blanco, aún con su planta semicircular—, sino que también los hizo reaccionar de una manera más crítica a los lugares que seleccionaban. A medida que el nuevo modelo se instauró, también aumentó la atención de la audiencia a los lugares donde eran desarrollados los proyectos. Con estas nuevas versiones del premio, se demostró que, retrospectivamente, los proyectos del PLC se fueron volviendo más neutrales frente a las particularidades espaciales, institucionales y sociales del espacio expositivo en la sede del Planetario Distrital de Bogotá.

A finales de junio de 2019, la Galería Santa Fe volvió a tener una sede fija en la planta baja de la Plaza de la Concordia en Bogotá: un retorno al espacio convencional expositivo donde el Premio Luis Caballero será nuevamente hospedado. Atentos a los cambios administrativos, logísticos y de lugar en los años pasados, el IDARTES ha permitido que los artistas puedan sugerir otros espacios diferentes a la Galería Santa Fe para sus proyectos. Sin embargo, serán las propuestas futuras en este premio las que manifiesten el nivel crítico que plantean frente al espacio —dentro y fuera de las narrativas asociadas a los lugares convencionales para presentar el arte—.

En lo que respecta al abordaje crítico de las obras específicas del sitio y su relación con el tiempo, quisiera llamar la atención sobre un texto de Thomas Crow titulado *Site specific art: the strong and the weak*,⁴⁴ pues es una propuesta particular que sugiere que las obras temporales de lugar específico son quizás más agudas y significativas que las obras que se

⁴⁴ Thomas Crow, “Site-Specific Art: The Strong and The Weak”, en *Modern Art in Common Culture* (New Haven y Londres: Yale University Press), 1996, p. 135.

instalan a perpetuidad. El análisis de Crow referencia obras como *Window Blowout* (1976) de Gordon Matta-Clark, como un ejemplo esencial de lo que él reconocería como *fuerte*.

Matta-Clark fue invitado por el Instituto de Arquitectura y Estudios Urbanos de Nueva York para una exposición titulada *Idea as Model* que incluía los dibujos de tres de los arquitectos del conocido grupo de los 5, en este caso, Richard Meier, Michael Graves y Peter Eisenman. La idea inicial de Matta-Clark, según lo relata Crow, fue la de realizar una serie de aperturas como ventanas de un espacio cerrado para seminarios. Los cortes de la pared serían luego apilados y expuestos como parte de su intervención de la habitación, aunque luego cambió su idea por otra, relacionada con una serie de fotografías que había tomado de un proyecto de viviendas de interés social recientemente construido en el Bronx. Utilizando los marcos disponibles de las ventanas del instituto, instaló fotografías en las que registraba desarrollos inmobiliarios recientes en el Bronx, y cuyas ventanas ya habían sido vandalizadas, como una muestra del rechazo de las comunidades menos favorecidas de este sector al tipo de arquitectura que se imponía en el lugar.

Adicional a la instalación de estas imágenes, Matta-Clark tomó un rifle para dispararle a las ventanas —que ya mostraban una señal de deterioro— a media noche, lo cual generó al día siguiente una situación de pánico en la gente que trabajaba en el Instituto —Eisenman comparó la acción de Matta-Clark con el *Kristallnacht* de los nazis—, y su participación en la muestra fue cancelada pues, como lo señala Crow, era algo inaudito para el instituto referirse a los procesos de deterioro social y urbano de la ciudad, aun cuando en el Bronx fuera una situación ya naturalizada.

Un contrapunto a la experiencia de Matta-Clark en el Bronx, es la primera obra de Richard Serra instalada en el espacio público —igualmente en el Bronx—: *To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted* fue instalada entre la calle 183 y Webster Avenue, en Nueva York, en 1970. Ese año, el artista contactó a la Administración de Parques de la Ciudad de Nueva York para crear su primera escultura para el espacio público de la ciudad, y como contribución a la exposición anual de escultura contemporánea estadounidense realizada por el Museo Whitney en 1970. Aunque la posibilidad de ubicarse en un lugar del distrito de Manhattan fue rechazada, se le dio permiso de hacerlo en el Bronx: un callejón

sin salida, que Serra describió como “siniestro y utilizado por delincuentes locales para prenderle fuego a automóviles que habían robado”. Serra anota que hubiera podido instalar su pieza en un parque, plazoleta o área de césped adyacente a un edificio público, pero esos contextos eran “difíciles de subvertir” pues ya tenían “connotaciones ideológicas específicas”.⁴⁵

Para Serra, *Encircle* no cumplió las expectativas de intervenir un espacio urbano. En ese momento el artista sentía que la práctica de la escultura solo podría ser apreciada en un entorno real, y fuera del espacio convencional de la galería. Sin embargo, los especialistas en arte no estaban interesados en dirigirse a una calle abandonada en el Bronx para entrar en contacto con su obra, y mucho menos con los “delincuentes” del lugar. Así, irónicamente, como lo señala Douglas Crimp en su análisis de las problemáticas de los emplazamientos de obra de Serra en el espacio público, *Encircle* quedó reducida a un registro fotográfico (Gianfranco Gorgoni), tal como sucede con las obras del arte de la tierra.⁴⁶ Como documentación, estas fotografías pueden ser devueltas al circuito del arte, operación que, como afirma Crimp, desliga las obras de su contexto real. Y es contradictorio cuando es el mismo Serra quien afirma que la esencia de la escultura está en vencer el carácter vicario de la reproducción visual, y en poner en primer plano la materialidad para no sacrificar la experiencia temporal, de escala y de lugar de donde la pieza se emplaza.⁴⁷

Una vez fue retirada del Bronx en 1972, *Encircle* ingresó a la colección del Museo de Arte de St. Louis, como una donación de coleccionistas privados. Inicialmente fue instalada cerca del acceso posterior del museo, y luego removida para permitir una ampliación de

⁴⁵ “Richard Serra’s Urban Sculpture: An interview. Richard Serra & Douglas Crimp”. En *Richard Serra, Interviews, Etc., 1970-1980* (Nueva York: The Hudson River Museum, 1980), pp. 164-168. Como complemento a las opiniones de Serra, ver la postura temprana de Lucy Lippard, a propósito del evento *Sculpture in Environment* (1967), en referencia a las plazoletas corporativas y los parques. Para Lippard, las primeras benefician el acceso al público, mientras que los segundos, “parecen menos pertinentes, ya que son ambientes agradables y neutrales, y como tales no presentan ningún desafío”. En Lucy Lippard. “Beauty and the Bureaucracy”, *The Hudson Review*, Vol. 20, No. 4 (invierno, 1967-1968), pp. 650-656.

⁴⁶ *Encircle* fue incluida en la lista de obras (sin imagen, pero incluyendo la dirección de la locación) en el catálogo anual de 1970 de escultura contemporánea en Estados Unidos del Museo Whitney. Adicionalmente, fue incluida en una publicación del museo Guggenheim en 1971 (*Sixth Guggenheim Internacional Exhibition*), y en la portada de *Artforum* en marzo del mismo año. Kynaston McShine y Lynne Cooke, eds. *Richard Serra Sculpture: Forty Years* (Nueva York: Museum of Modern Art, 2007), pp. 102-103.

⁴⁷ Douglas Crimp, “Redefining Site Specificity”, en Douglas Crimp y Louise Lawler, *On the Museum’s Ruins* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993), pp. 165-167.

dicha institución en el 2008. Hoy en día reposa a pocos metros de una estatua ecuestre titulada *Apotheosis of St. Louis* (Charles Henry Niehaus, 1906). Sin duda, un lugar más seguro, de fácil acceso y simbólicamente más acorde a las expectativas de Serra.

En respuesta al ejemplo de tipo *fuerte* de Matta-Clark, Crow hace un análisis del *Earth Room* de Walter de Maria, para ejemplificar el lado *débil* de las obras de lugar específico. El *Earth Room* fue inicialmente propuesto como una pieza temporal, pero luego fue transformada en una obra permanente. Presentada por primera vez en la Galerie Heiner Friedrich en Munich, en 1968, fue luego expuesta en Hessisches Landesmuseum en Darmstadt, en 1974, para ser finalmente emplazada en la ciudad de Nueva York, en 1977, en el espacio donde el coleccionista de arte y galerista alemán Heiner Friedrich había trasladado su negocio en 1972. Como pieza de galería, se mostraría durante tres meses, y luego, tras ocho años de inaccesibilidad, se relanzó como una obra permanente en 1980. La transformación de esta pieza obedecía a una estrategia de negocio filantrópico: Friedrich se había asociado con Philippa de Menil y Helen Winkler para crear la Fundación de Arte DIA en 1974.⁴⁸

La restauración y relanzamiento de *Earth Room* de De Maria presenta las paradojas de la reproducibilidad de obras de lugar específico y muestra el lado débil de este tipo de proyectos. La conversión de una intervención temporal a un trabajo permanente demuestra cómo las piezas de ubicación efímeras pueden transformarse en instalaciones permanentes a la medida para poderlas insertar en colecciones de arte. Para Crow la operación crítica que pudo haber tenido esta obra, generada bien sea por la inviabilidad de su apuesta o por lo engorroso de mantenerla, deviene en una pieza muerta, que pareciera ser el detrito sobrante de una instalación hecha en otro momento, una instalación que sirve de “monumento a las preocupaciones fenomenológicas de un espectador infrecuente”.⁴⁹

Como lo señala Juliane Rebentisch, durante la década de 1970, los espacios de exhibición se convirtieron en el “foco de atención artística en dos aspectos relacionados: el primero se relacionó con la exploración de los mecanismos de presentación y la fisicalidad de los

⁴⁸ Para un análisis del origen de esta fundación y la relación entre De Menil, Friedrich y Winkler, ver Alexander Keefe “Whirling in the West On DIA and/as spiritual conspiracy”. En <https://www.bidoun.org/articles/whirling-in-the-west>

⁴⁹ Thomas Crow, “Site-Specific Art”, p. 141.

espacios de exposición, y el segundo se relacionó con la dimensión social y las funciones administrativas y políticas de dichos lugares”. En esta línea de pensamiento, el advenimiento del arte de sitio específico se vinculó estrechamente con el “arte crítico institucional”, ya que reflejaba las “condiciones espaciales concretas de su presentación, con miras a su *locus social*”.⁵⁰

Para ampliar esta convergencia en particular, Rebentisch recuerda indirectamente las ideas James Meyer cuando propuso las nociones de sitio en su dimensión *literal* y *funcional* para evaluar la reinterpretación que artistas e investigadores del arte hacían en décadas recientes sobre el legado de las obras de arte de la tierra, la instalación artística, y la crítica institucional. Esta nueva generación de artistas e investigadores han “hibridado y desplazado” el lenguaje y estrategias de las operaciones artísticas ya mencionadas. La intención de Meyer con estos términos trae consigo una versión expandida de la especificidad del sitio, toda vez que la noción de lugar puede ser tanto real y singular como múltiple y/o simbólica.⁵¹

Meyer señala que la primera ola de arte de sitio específico rechazó la circulación de este tipo de obras, ya que anulaba su “pertenencia y relación a un sitio específico”. No obstante, las revisiones recientes a estos paradigmas tempranos de la especificidad del lugar parecen reorientar estos conceptos, pero con una postura crítica aplicada a las nociones que constituyen dicha operación. En otras palabras, Meyer alude a una conciencia crítica de la institucionalización de las obras de lugar específico y cómo dicha institucionalización genera contradicciones con los procesos con los que el arte experimental y no objetual planteó una crítica al sistema dominante de la reificación del arte entre los sesenta y los setenta.⁵²

Soportes postizos

En 1980 Miguel Ángel Rojas fue invitado por el curador Eduardo Serrano para desarrollar *Grano*, una obra en un espacio asignado para proyectos experimentales en el Museo de

⁵⁰ Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art*, pp. 222 y 252-263.

⁵¹ James Meyer, “The Functional Site”, *Documents* 7, fall 19, 1995, p. 20-29.

⁵² James Meyer, “The Functional Site”, *Documents* 7, fall 19, 1995, p. 24.

Arte Moderno de Bogotá. Para el proyecto, Rojas desarrolló una obra con la ayuda de plantillas para reproducir el patrón de una baldosa tradicional con tierras minerales.⁵³

El diseño de estas baldosas tipo Art Deco, registrado en una fotografía de infancia, era un referente personal muy fuerte de Girardot, lugar donde su familia vivió cuando Rojas era niño. En un patrón que simuló el entorno familiar dentro del espacio del museo, Rojas configuró, meticulosamente, un piso embaldosado de 32 m², compuesto con tierras calizas granuladas extraídas de las cercanías de su casa y pigmentadas con carbón vegetal y minerales, dispersadas en el suelo del museo sobre un soporte de papel sin ningún agente aglutinante.

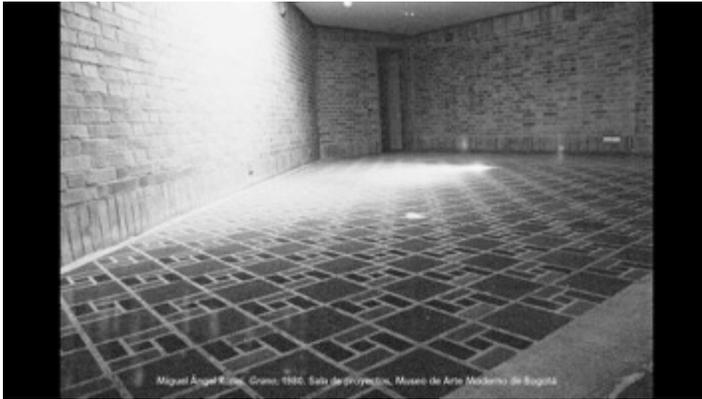
Con esta operación, Rojas hacía tanto una reflexión etimológica de la palabra ‘grano’ (grano fotográfico, partícula de tierra) como una remembranza personal e íntima que estaba enlazada a la geometría dura que involucraba. La fragilidad e inestabilidad de *Grano* proponía una perspectiva autobiográfica que se descentraba de los relatos dominantes del arte en nuestro contexto (la pericia técnica, la carga gestual de lo representado, la lectura gestáltica), pero que, en palabras de Serrano, eran esenciales para entender los recursos materiales y el tipo de experimentación que planteaba la obra de Rojas en este momento.⁵⁴



Retrato del artista tomado por su padre, Alcibíades Rojas, en 1947. Al fondo se ven los patrones de la baldosa utilizados por el artista para su instalación. La fotografía fue usada para la invitación de la presentación de *Grano*, en el Museo Arte Moderno, Bogotá, 1980.

⁵³ Eduardo Serrano, “Grano y otras obras de Miguel Ángel Rojas”, *Re-Vista del Arte y la Arquitectura de América Latina* 2, n.º 6, 1981, pp. 42-47.

⁵⁴ Eduardo Serrano, “Grano y otras obras de Miguel Ángel Rojas”, p. 47.



Vista del montaje de *Grano* en el Museo Arte Moderno, Bogotá, 1980.

Grano también se puede leer como una sutil interpretación de la ubicación y el desplazamiento. Rojas recogió intencionalmente la tierra caliza de su ciudad natal para manifestar que los materiales que estaba usando tenían un origen geográfico y un significado personal esencial para su trabajo. Al llevar los pigmentos a la ciudad, Rojas reflexionó sobre los procesos de migración de las personas de las zonas rurales a la metrópolis para encontrar mejores oportunidades, y sobre cómo los recuerdos de estas migraciones también eran frágiles y efímeros.⁵⁵



Grano, 2002-2003. Papel, tierra caliza y carbón vegetal, en 40 m². Vista de la segunda instalación de *Grano*, para la Bienal de Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 2002-2003.

⁵⁵ Aunque se ha afirmado que, para terminar la presentación de *Grano*, Rojas colocó una gallina que eventualmente se movería dentro de sala de proyectos, dañando los patrones con sus pisadas, fue inicialmente un grupo de estudiantes de colegio quienes pisaron parcialmente la obra mientras Rojas estaba comprando la gallina. Estos dos ingresos (los estudiantes y la gallina) así como el desmontaje del proyecto, fue documentado tanto fotográficamente por Rojas como en video por Óscar Monsalve. Ver Álvaro Barrios, *Orígenes del Arte Conceptual en Colombia* (Medellín: Museo de Antioquia, 2011), pp. 117-118. En una entrevista inédita que realicé a Jaime Cerón en junio de 2019, Rojas introdujo un motociclista en la sala de proyectos, haciendo derrapados (también documentado en video), pero este es un detalle que Rojas ha omitido desde entonces.

Entre los años 2002 y 2003, y con el título *Pulsión de vida y pulsión de muerte en el arte colombiano contemporáneo*, se presentó por segunda vez *Grano*, en el contexto de la VIII Bienal de Arte de Bogotá en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, como parte de una selección antológica de obras icónicas de arte colombiano que para las nuevas generaciones eran poco conocidas.⁵⁶ El comité curatorial, presidido por Gloria Zea, fue conformado por Ana María Lozano, Fernando Escobar, Fernando Uhía y Jaime Cerón. Para esta iteración, Rojas intervino los paneles de madera que cubrían las paredes de ladrillo a la vista del museo con una pintura azul claro, dándole un aspecto doméstico. En esta ocasión, se registró de nuevo a una gallina pisando y picoteando la fina capa de tierras minerales en colores rojizos.

La tercera iteración de *Grano* fue para *Objetivo Subjetivo*, una retrospectiva de la obra de Rojas, curada por José Ignacio Roca para el Museo de Arte del Banco de la República, en 2007, donde se realizó una reconstrucción (tipo diorama) de la Sala de Proyectos del Museo de Arte Moderno. Ya en el 2006, en una entrevista para el portal esferapública, y titulada *Dentro y fuera del cubo blanco*, José Roca daría una opinión sobre las obras de lugar específico a propósito de las críticas que surgieron en el marco de la versión 40 del Salón Nacional de Artistas (Colombia), una opinión que no concuerda con la operación que se planteó al reconstruir un espacio de un museo dentro de otro museo.⁵⁷

⁵⁶ Como “obras antológicas”, fueron seleccionadas para la bienal: *Piel al Sol* (1963) de Luis Ángel Rengifo, *La cosecha de los violentos* (1968) de Alfonso Quijano, *Naturaleza casi muerta* (1970) de Beatriz González, *Primera Lección* (1970) de Bernardo Salcedo, *Cuja* (1974) de Feliza Bursztyn, *Grano* (1980) de Miguel Ángel Rojas, *Colombia* (1976) de Antonio Caro, *Río Cauca* (1981-82) de Alicia Barney, *Fausto* (1993) de Nadín Ospina, *Trailer Exhibition* (1996) de Danilo Dueñas, y *Aliento* (1997) de Ósar Muñoz. En *VIII Bienal de Arte de Bogotá* (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 2002), p. 87.

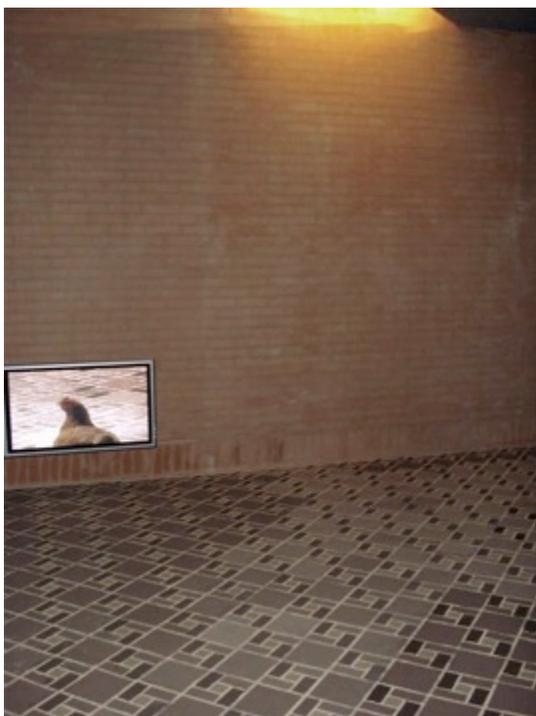
⁵⁷ Según José Ignacio Roca: “hacer una obra específica al sitio (*site-specific*) implica establecer un diálogo con el lugar en el cual se inscribe la obra. Pero no significa necesariamente que el artista deba ilustrar un diagrama nítido, del tipo “Teatro Colón-obra sonora”, “Museo de Arte Colonial-obra religiosa” o “Archivo Distrital-obra documental”. Me parece que muchas de las obras se quedaron en un análisis de la mera superficie del sitio que las recibió, mientras que otras utilizaron la carga cultural del sitio para entrar en fricción con ella. Por “fricción crítica” me refiero a ese “un poco más” que aporta el arte en una ecuación en donde dos más dos no suman cuatro. Se habla de unir el arte a la vida, pero en mi opinión, si “la vida” va a entrar en el ámbito artístico no basta con trasladarla de contexto: esto es lo que hacen muchos de los que proponen un arte-documento, un arte-archivo, un arte-taxonómico, o un arte-activista. Me parece que hoy en día, más que hablar de *especificidad de sitio*, debería hablarse de *especificidad de evento*, o *especificidad de situación*. La obra existe en una relación temporal con el contexto anfitrión, al cual modifica por su acción”. Jaime Iregui, “Dentro y fuera del cubo blanco”, en: <https://esferapublica.org/nfblog/dentro-y-fuera-del-cubo-blanco-1/> Consultado en mayo de 2019.



Render digital para el montaje de *Grano*, Museo del Banco de la República, 2007.
Imagen tomada de la página de Facebook del estudio del artista.
<https://www.facebook.com/TallerMiguelAngelRojas/photos/a.1107322735980944.1073741833.1093163134063571/1461508940562320/?type=3&theater>.

Según Roca, la especificidad del sitio no debe darse como una relación didáctica donde el contenido de la obra derive de la naturaleza y función del espacio en donde se presente, sino que plantee una fricción crítica que responda más a la situación y momento de su presentación. Como contrapunto a la perspectiva de Roca, en un artículo titulado “Bisagra. Crítica a la exposición *Objetivo Subjetivo*”, Lucas Ospina hace una reflexión oportuna sobre los artificios museográficos que resituaron a *Grano* dentro de un interior que reproduce a escala real el espacio arquitectónico donde esta obra se realizó por primera vez: “Estas son estrategias efectivas y efectistas [...] Sobre la transmutación o mediatización o fantasmagoría de la gallina se podría pensar que para que un animal pueda permanecer en las impecables salas del Museo de Arte del Banco de la República, tiene que estar tan diseado como una de las piezas de María Fernanda Cardoso”.⁵⁸

⁵⁸ En “Objetivo Subjetivo”, Panel de crítica, Premio Nacional de Crítica: <http://esferapublica.org/nfblog/objetivo-subjetivo-panel-de-critica-premio-nacional-de-critica/>. Ver el texto de Ospina en: <http://esferapublica.org/Bisagra.pdf>
Consultado en marzo de 2018.



Vista de la tercera iteración de *Grano*, 2007.
Museo del Banco de la República.

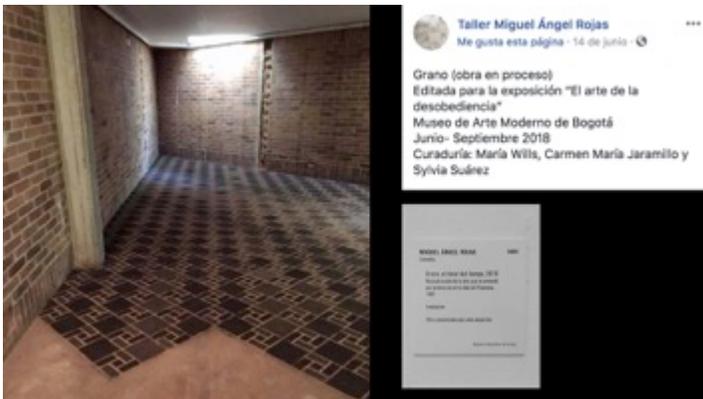
Para la siguiente presentación de esta obra, Rojas deshizo la fabricación cosmética del espacio del Museo de Arte Moderno —un atributo que entra y sale de escena sin una reflexión estética o museográfica profunda que lo soporte—. ⁵⁹ Esta versión hizo parte de la exposición colectiva *Formas de la memoria* en el 2017, curada por Luis Fernando Ramírez para la Unidad de Artes y Otras Colecciones, del Banco de la República en Bogotá. Adicional a la recreación del patrón de baldosas, Rojas incluyó una acción desarrollada por un actor para hacer alusión al proceso de desalojo —luego de la intervención de la Alcaldía de Bogotá para sanear el sector comúnmente conocido como el Bronx, en la localidad de los Mártires en la capital—.

⁵⁹ La gallina y el espacio triangular que habían sido partes esenciales y escenográficas de la obra diez años antes, perdieron relevancia al momento en que *Grano* fue adquirido por la colección de Arte del Banco de la República.



Vista de *Grano*, versión “Bronx”, para la exposición *Formas de la memoria*, 2017. Museo del Banco de la República.

En su iteración más reciente, *Grano* presenta su versión “El túnel del tiempo” para la exposición *El arte de la desobediencia* (2018), curada por Carmen María Jaramillo, Sylvia Suárez y María Wills para el Museo de Arte Moderno de Bogotá. En esta versión, tampoco hubo gallina, ni video, solo que volvió a ser presentada en el espacio donde se mostró en sus primeras dos versiones, para reforzar una idea de lugar que críticamente nunca tuvo: la simulación espacial que se propuso para *Objetivo Subjetivo* del 2007 pareciera un recurso cosmético que buscaba darle una perspectiva de obra de sitio específico, aun cuando en la página web de la Colección del Banco de la República se lee que: “Esta instalación puede ser reconstruida cada vez que se presenta de nuevo al público, como si se reviviera un recuerdo o una huella efímera del pasado”.⁶⁰



Grano, presentada en la exposición *El arte de la desobediencia*, de 2018, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

⁶⁰ <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/grano> Consultado en mayo de 2018.

¿Plantas libres?

La creación de NC-arte, a finales del 2010, como un espacio de índole privado cuyo programa está destinado a fomentar la realización de proyectos de sitio específico, marca una tendencia institucional. Gracias a su respaldo económico y a su programa de educación, ha podido competir con la posición simbólica de las principales instituciones públicas de arte en la ciudad. Sin embargo, si se revisa su programa expositivo, son contados los proyectos que han planteado una tensión crítica fuerte con las particularidades espaciales y/o simbólicas de este lugar.

Es singular, en todo caso, que se plantee, en casi todas las exposiciones y proyectos, una diferencia de formato entre la primera y la segunda planta de NC-arte. Es decir, se usa la primera planta para los proyectos de índole instalativo y experimental, mientras que en el segundo nivel hay una suerte de montaje de galería comercial con obras discretas que pueden llegar a contradecir los planteamientos espaciales y conceptuales del primer piso.

Un proyecto como *Enie* (2018), desarrollado por Delcy Morelos para NC-arte, planteaba una relación con la tierra para hacer conexiones con el mundo simbólico y natural de su lugar natal (Tierralta, Córdoba). En la segunda planta de *Enie*, la tierra servía de “piel” para cubrir objetos escultóricos que cruzaban códigos minimalistas con una especie de Art Brut, mientras que, en el primer piso, su operación era de mayor intencionalidad espacial, al disponer una plataforma que soportaba millares de amasados de tierra, clavo, panela, manteca de cacao, arcilla y cera de abejas.

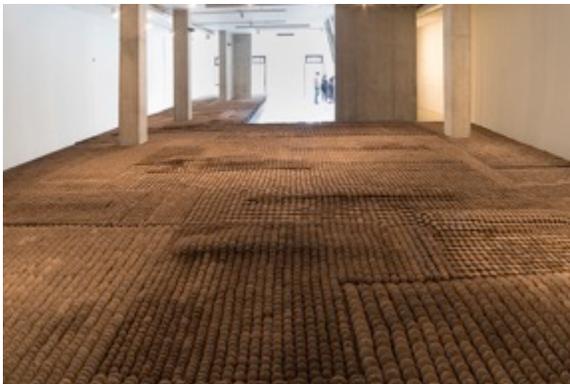


Enie de Delcy Morelos, 2018. Objetos escultóricos presentados en la segunda planta de NC-arte.

Permitirle al público recorrer el espacio que ocupaba *Enie* resultaba en un hecho didáctico que le restó fuerza al proyecto. Pareciera ser una insistencia de la artista por enfatizar la cantidad de trabajo manual que demandó la realización de su obra y no su relación crítica con el espacio o el tipo de puesta en escena que proponía. La insistencia en el pedestal (la gran plataforma pintada de un color marrón oscuro) fue un recurso que enfatizó la autonomía de la obra artística, la neutralización del contexto y la posibilidad de desplazamiento y reubicación, sin alterar su disposición espacial.



Vistas del proyecto *Enie* de Delcy Morelos, 2018.
Primera planta, NC-arte, Bogotá.



Espacios ambientales

Las tensiones entre la obra artística autónoma (y la independencia de la figura del artista versus la autonomía del curador), el formato de una exposición colectiva, y la instalación artística como una posibilidad de devolver las libertades perdidas (del artista) en el proceso de formalización y presentación del arte en un contexto público y comercial, son aspectos que, a la luz de los planteamientos de Boris Groys, cobran especial vigencia respecto al arte nacional.

Según Groys, los límites entre una exposición convencional, el mercado del arte, y una instalación artística parecen disolverse. Si bien el ordenamiento de las obras artísticas en el contexto de una exposición convencional refrenda la neutralidad del espacio expositivo, donde la presencia física del espectador no cuenta (solo su capacidad contemplativa), el mercado permite que la obra artística circule sin los sesgos de validación curatoriales, pues es el comprador quien define qué se compra o no, más allá de la pulsión autónoma que le dio su origen. La instalación artística, por su parte, no circula del mismo modo que un objeto artístico discreto: “privatiza simbólicamente el espacio público en una exposición”.⁶¹ Pero esto, a la luz de lo que sucede en un espacio como NC-arte, es un paliativo. Pues como institución ha demostrado que no se ha desprendido del objeto artístico y que la libertad que otorgan, a su curador y a los artistas que invitan, se rige por intereses que someten ambas libertades a un ejercicio económico que se rige por modelos de inversión y mercado.

En los casos nacionales ya citados, es la relación entre la parte y el todo lo que nos ayuda a determinar si una obra de carácter *situacional* se rinde o no a los dictámenes del mercado. Cuando un artista propone una clave para entender su obra y luego la cambia caprichosamente con operaciones que no han sido bien asimiladas, pierde coherencia. Y tanto el argumento que alude al contexto como la materialidad, e incluso las alegorías de la materia, se debilitan al volver atractivas aquellas piezas desplazables a la sala (de la casa) o a la colección de un museo.

Los espacios de exposición están definidos por una compleja red de fuerzas sociales que dependen de un sistema de producción. Muy en línea con las ideas de Lefebvre, quien entendió el espacio fuera de las construcciones científicas y filosóficas dominantes que lo configuran como una entidad abstracta, neutralizada e idealizada, este ensayo aboga por que los espacios de exhibición también han sido sometidos a una abstracción y neutralización similares. La localización de estos lugares revela una correlación de las fuerzas sociales y de producción que integran sus respectivos espacios de exhibición a una

⁶¹ Boris Groys. *Politics of Installation*. Journal #02 - January 2009. En <https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/>

actividad productiva. El espacio, como afirmó Lefebvre, es una consecuencia social de las estructuras económicas y de poder.⁶²

La neutralización y el idealismo del arte moderno, según el análisis de Douglas Crimp, cifró la manera en que los lugares para la presentación del arte debían ser igualmente inocuos y genéricos. En palabras de Crimp:

el objeto de arte, que tenía un significado fijo y transhistórico, determinó su carencia de locación, su pertenencia a ningún lugar en particular, un no-lugar que era en realidad el museo, el museo real, y el museo como una representación del sistema institucional de circulación que también comprende el estudio del artista, la galería comercial, la casa del coleccionista, el jardín de esculturas, la plaza pública, el vestíbulo de la sede corporativa, la bóveda del banco... La especificidad del sitio se opuso a ese idealismo, y reveló el sistema material que había opacado, fuera por su oposición a circulación del objeto artístico, o por su pertenencia a un sitio específico.⁶³

La predicción de Douglas Crimp, en torno a la oposición de la circulación y la dependencia *locacional* devino en paradigma transitorio, y dio paso a proyectos que respondieron a las nociones de ubicación a través de ideas de migración, desplazamiento y reproducción. Pero si el futuro de los trabajos que responden al contexto físico y simbólico en donde se implementan parece estar más cercano a la posibilidad de transitar por distintos sitios, ¿sería posible decir que los sitios también son desplazables?

Michel Foucault ya había elaborado esta idea con el concepto de heterotopía, una “experiencia conjunta mixta”, que “yuxtapone en un solo lugar real varios espacios, varios sitios que son en sí mismos incompatibles”. Una heterotopía es, en última instancia, un lugar que no tiene una localización fija. Y según lo complementa Groys, el artista es también heterotópico al espacio que constituye.

Nicolás Consuegra,
Agosto, 2019

⁶² Lefebvre, *The production of Space*, p. 85.

⁶³ Douglas Crimp, “Photographs at the end of Modernism”, en: *On the Museum's Ruins*, p. 17.