

PREMIO NACIONAL A LA CRÍTICA DE ARTE

Ensayos críticos en torno al Programa 39 Salón Nacional de Artistas



PREMIO NACIONAL A LA CRÍTICA DE ARTE

Ensayos críticos en torno al Programa 39 Salón Nacional de Artistas



Libertad y Orden

Ministerio de Cultura

República de Colombia



Colombia. Ministerio de Cultura

Premio nacional a la crítica de arte : ensayos críticos en torno al Programa 39 Salón Nacional de Artistas / Ministerio de Cultura, Andrés Gaitán Tobar, 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, c2005.

56 p. ; 0.6 cm.

ISBN 958-958-695-163-4

1. Crítica de arte - Ensayos, conferencias, etc. 2. Arte moderno - Siglo XX - Colombia - Exposiciones I. Gaitán Tobar, Andrés II. Universidad de los Andes (Colombia). Facultad de Artes y Humanidades. Departamento de Arte III. Tít.

CDD 701.18

Primera edición: Abril de 2005

© Andrés Gaitán Tobar

© 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 # 8 - 09
Teléfono: 336 92 22
Bogotá D.C., Colombia
<http://www.mincultura.gov.co>

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

ISBN: 958-695-163-4

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

Impreso en Colombia - Printed in Colombia

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

PREMIO NACIONAL A LA CRÍTICA DE ARTE
Ensayos críticos en torno al Programa 39 Salón Nacional de Artistas

Alvaro Uribe Vélez *Presidente de La República*
María Consuelo Araujo Castro *Ministra de Cultura*
Adriana Mejía Hernández *Viceministra de Cultura*
María Beatriz Canal Acero *Secretaria General*

MINISTERIO DE CULTURA

Clarisa Ruíz Correal *Directora de Artes*
Javier Gil Marín *Asesor Area de Artes Visuales*
María Victoria Benedetti *Asistente General Area Artes Visuales*
María Sol Caycedo *Asistente General 39 Salón Nacional de Artistas*

Edición, diseño y diagramación
Departamento de Arte
Facultad de Artes y Humanidades
Universidad de Los Andes

Presentación	5
Del Termómetro al Barómetro -Una mirada a la estructura del Salón Nacional de Artistas-	7
Anexos	45
Ilustraciones	49

Presentación

Los docentes de los Departamentos y Facultades de Arte lamentamos constantemente que los estudiantes desconocen y son ajenos a la historia del arte nacional. Este problema, que tratamos de subsanar mediante la inclusión en los planes de estudio de asignaturas que fomenten en los estudiantes una actitud crítica y el desarrollo de una perspectiva histórica, rebasa el ámbito universitario y está íntimamente ligado a un debilitamiento del papel del arte y su función dentro de la cultura y la sociedad. Esta crisis, que concierne a artistas, críticos e historiadores, perméa así mismo a las instituciones dedicadas a la difusión del arte y a los espacios y mecanismos encargados de su discusión.

Dentro de este panorama es sintomática la escasez de publicaciones que incentiven y difundan el pensamiento crítico, así como la reducción de los espacios dedicados a la crítica de arte en la prensa escrita, la radio y la televisión. Resulta preocupante que sea primordialmente el periodista quien termine reseñando el acontecer artístico. No sólo porque no está preparado para ejercer esta labor, sino porque el carácter de su práctica está ligado a una concepción informativa y noticiosa cuyo formato difiere del espacio de la crítica.

Pero, ¿cuál es el lugar y el papel de la crítica?

Esta actividad es indispensable en la medida en que la interpretación de la obra de arte y su inscripción cultural está articulada a una lectura contextual que se hace de ella en el preciso momento en que la obra se presenta al público. Es cierto que el crítico no posee la perspectiva del historiador, pero también lo es, que el segundo no posee la cercanía del primero. Sería imposible conformar una historia del arte sin una revisión juiciosa y detallada de la producción crítica. Por ello, ambas actividades no sólo están relacionadas

sino que son complementarias. Es el crítico el que tiene la posibilidad de desarrollar un discurso cultural que refleje la complejidad del momento a través de la mirada del arte; una experiencia única y significativa que sirve de base para la conformación del análisis histórico.

Sin crítica, el medio artístico perdería un mecanismo vital de reflexión que le permite conocerse, evaluarse y proyectarse. La historia del arte tendría gran dificultad para referirse con precisión y certeza a hechos acaecidos en el tiempo. Como consecuencia, el discurso histórico resultaría artificioso, ambiguo y frágil, privilegiando una mirada historicista ajena y retórica.

Es por ello que el Ministerio de Cultura en asocio con el Departamento de Arte de la Universidad de Los Andes, se complace en presentar esta publicación. Esperamos que una iniciativa de este tipo incentive la reflexión que necesita con urgencia el medio artístico.

Juan Fernando Herrán

Profesor Asociado

Departamento de Arte

Facultad de Artes y Humanidades

Universidad de Los Andes

PREMIO NACIONAL A LA CRÍTICA DE ARTE

Ensayos críticos en torno al Programa 39 Salón Nacional de Artistas

Del Termómetro al Barómetro

–Una mirada a la estructura del Salón Nacional de Artistas–

Andrés Gaitán Tobar

A Natalia y Tomás

“...estamos condenados a los recuerdos encubridores, o bien a sostener la mirada crítica sobre nuestros propios hallazgos conmemorativos, nuestros propios *objetos encontrados*. Y a dirigir una mirada quizá melancólica hacia el espesor del suelo –del *medio*– en el cual existieron antaño esos objetos.”

—GEORGES DIDI-HUBERMAN

Reconocimiento

Desde 1998 he tenido la fortuna de poder participar en diversos encuentros y foros que han tenido como tema central el Salón Nacional. Todas estas discusiones en distintos lugares, todas las personas que allí han participado, así como aquellos que participaron en las discusiones en la “Columna de Arena” de José Roca o en la “Esfera Pública” de Jaime Iregui, están presentes en este ensayo. A todos les debo las piezas que me ayudaron a armar este rompecabezas sobre la estructura del Salón Nacional.

I. Introducción	13
II. Cruces Prohibidos	14
III. ¿Arte Contemporáneo?	17
IV. Sobre el Centro y el Margen	20
V. Relación entre la Obra y la Historia	24
VI. Anacronismos	31
VII. Conclusión	33
NOTAS	37
BIBLIOGRAFÍA	42

I. **Introducción**

Es cierto que el rótulo “Salón Nacional”, hace que la mirada no se centre exclusivamente en lo que sucede en la exposición como tal. El “Salón Nacional” termina siendo un conjunto de sucesos que no ayudan a visualizar el problema que se planteará en este documento. Por ejemplo el 39 Salón Nacional, podría tomarse como:

- a. Las exposiciones de los Salones Regionales, cada una compuesta a su vez por eventos académicos, catálogos y por la misma exposición,
- b. La exposición 39 Salón Nacional y su catálogo,
- c. El evento teórico que se hizo en la época de la exposición,
- d. La visita de curadores ingleses a talleres de artistas jóvenes,
- e. Algunos talleres ofrecidos por Juan Mejía y Humberto Junca,
- f. El conjunto de exposiciones: Fotografía,
- g. Incluso la presente convocatoria de crítica del 39 Salón Nacional de Artistas.

De acuerdo con lo anterior, quisiera aclarar que cuando se mencione en el texto el “Salón Nacional”, se tomará siempre como la exposición que se hace después de los Salones Regionales y no todo el grupo de eventos paralelos anteriormente señalados. Pienso que es sano hacer esta exclusión para poder ocuparnos en el evento central como tal y no en las adiciones a este evento que harían pretenciosa esta crítica. No sobra mencionar, en todo caso, que las consideraciones sobre el Salón Nacional se hacen pensando en que hay una falla en su estructura, y no en los eventos que lo acompañan. Si se quiere, hasta podría llegarse a discutir sobre el beneficio que

puede prestarle a esta exposición, el hecho de que se le unan otros “brazos”, porque en sí, el mismo Salón Nacional no puede sostenerse solo. Esta sería por supuesto, otra discusión que no entra en esta crítica.

El recorrido que se hace en el texto trata de abrir un camino sobre la manera de construir una mirada transversal a la historia. La Historia del Arte, en este caso, ha estado influenciada por esta mirada y ello ha permitido, entre otras, construir un pensamiento paralelo al mundo positivista y excluyente, en el que confluyen varias disciplinas y varias formas de provocar rupturas y cuestionamientos. Esto genera a su vez una maleabilidad en la historia y en la manera como ésta se puede día a día re-crear. La historia deviene, entonces, en un ser vivo permanentemente y no en una verdad a secas impuesta desde unos patrones rígidos y decimonónicos.

El Salón Nacional, a su vez, entra en cada una de estas divisiones que se hacen en el texto, tratando de dilucidar cual es la importancia o el aporte real de esta exposición a la historia del arte colombiano.

II. Cruces Prohibidos

Con la obra “Madre del pintor”, el artista Ignacio Gómez Jaramillo gana el I Salón Anual de Arte Colombiano¹. Un cuadro pintado al óleo con toques academicistas que dejaba una inquietud acerca de la creación: El pintor (creador) pinta a su madre (su progenitora), la creadora del creador creada por el creador. Una especie de trabalenguas que sobresale en una imagen que, a su vez, se apoya fundamentalmente en el título para hacerla válida.

Justo aquel año de 1940, en el mundo sucedía:

- a. Los albores de la 2ª Guerra Mundial,
- b. El nacimiento de Pelé y
- c. El hallazgo de las pinturas de Lascaux.

El primero de estos sucesos, trataba sobre un conflicto sumergido en aquel presente que, aunque tuviese connotaciones históricas pasadas, duraría cinco años más y generaría un punto de ruptura en la historia económica, política y social del mundo entero.

El segundo revelaría un genio del balompié hacia el futuro, que iniciaría una época dorada del equilibrio entre forma y estrategia y ayudaría a consolidar, para el Brasil, la supremacía mundial en este deporte.

El tercero nos traía a la fecha, un registro que databa de 18.000 años a.c. Estas pinturas abrieron un camino de interpretación sobre la naturaleza, sobre un presente muy cotidiano, y sobre la conjunción de estos dos puntos, con un ser místico que establecía relaciones entre sexo y muerte.

Desafortunadamente, ninguno de estos acontecimientos tiene una relación en común, salvo el hecho de que sucedieron en 1940. Como veremos más adelante, exactamente lo mismo pasa en el recorrido que se haga del Salón Nacional: ninguna obra tiene que ver con la de al lado, salvo el hecho de que se trata de obras recientes hechas en Colombia o por colombianos. El Salón Nacional tiene en su estructura una enfermedad que trata de sanarse por medio de placebos que no ayudan a darle una vitalidad definitiva.

Una de las grandes deficiencias del Salón Nacional es que todo discurso cabe en un evento tan abierto. Otra, es la de pensar que la apertura es sinónimo de democracia. Ninguna de las dos ofrece realmente la oportunidad de concretar un termómetro sobre lo que está sucediendo en el campo de las Artes Visuales en el país. Tan sólo nos deja una serie de datos inconexos que

pueden unirse, pero que no formarán, en sus nudos, un mapa de entendimiento sobre miradas en el arte actual colombiano.

Por lo anteriormente señalado, sería bueno revisar si podremos vincular el Salón Nacional con Pelé, con la Segunda Guerra Mundial y con las cavernas de Lascaux. Hacer este ejercicio absurdo, a posteriori, sería únicamente para buscar razones sobre las bondades de un evento después de haberlo hecho. En caso de que nos adentráramos en los hilos finos del Salón Nacional, no ha habido un eje que oriente la producción artística nacional, ni que busque educar públicos, ni que difunda seriamente lo que en términos de arte visual se está realizando en el país.

Podríamos entonces decir, en esta primera parte, que la exposición “Salón Nacional”, como tal, no tiene un libreto *a priori* que lo sustente; siempre está buscando una justificación en el después, cayendo en la disculpa maniquea de la participación y de la democracia. ¿Por qué, cuando se habla de participación, se tiende a justificar tajantemente las bondades de un evento? El evento resulta “bueno” en la medida en que se inscriban muchas personas. Este juicio es desconcertante porque se basa en un número que no ayuda a visualizar qué es lo que realmente ha sucedido en el campo de la investigación. Si bien es cierto que los indicadores, a la hora de categorizar un evento, son muy importantes, también lo es la semilla que ese mismo evento está sembrando sobre inquietudes intrínsecas en el arte. De nada sirve, y eso se ha discutido bastante, que miles de personas vayan a la inauguración de un evento, si ninguna de ellas quedó atrapada por el hilo que se desarrolló al interior del mismo.

III. ¿Arte Contemporáneo?

Catherine Millet (Crítica de Arte – Directora de la revista francesa Art Press) hace una pregunta a 100 Museos de Arte Contemporáneo y Museos de Arte Moderno de todo el mundo:

“¿Considera usted que todo el arte que se haga hoy es “contemporáneo”? Si / No”²

Obviamente una pregunta de este orden no se limitó a dar el Si o el No sin tratar de argumentar una serie de explicaciones por parte de los encuestados, que la llevan a escribir el libro: “L’art Contemporaine”, en donde hace una serie de disquisiciones sobre la inserción del arte dentro de la historia y sobre el crear (re-crear) la historia a partir del arte.

Hay una discontinuidad en nuestro eterno presente que hace que la relación de todas las cosas, tenga una mirada rica en metáforas y en valoraciones sobre cómo funciona el concepto tiempo. ¿Acaso podemos decir que la manera como se mira y se cuestiona cotidianamente nuestro entorno es absolutamente anacrónica? Los recuerdos se entremezclan formando un tramado cuyo único motor es la experiencia bajo la cual los estamos invitando a hacerse visibles. Una visita a un museo o a una exposición propenderá por cuestionar en el “otro” su quehacer, la manera como vive, como respira, cosas tan aparentemente sencillas como crear puentes de entendimiento entre la imagen y su entorno. Así mismo, un conjunto de imágenes son a diario capturadas por cientos de personas que tienen una historia personal rica en experiencias. Una exposición logrará colarse en esas *atemporalidades* de la memoria y en algunos casos se fijará extrañamente en un lugar del cerebro generando preguntas. Una exposición tiene esa gran responsabilidad en cuanto a lo histórico en un contexto determinado

y en cuanto a procesos individuales de formación. Es por ello que se hace cada vez más urgente establecer una mirada transversal sobre el arte y su tiempo. ¿Cuál es el verdadero tiempo del arte?

En Colombia hay una manera fácil de olvidar, de no registrar memoria ni de debatir sobre lo que ocurre en el presente. ¿Cuántas críticas salen a diario o semanalmente sobre exposiciones de arte? ¿Cuántas exposiciones ofrecen algo más que la “puesta en escena” de sus obras (p.ej.: foros, paneles de discusión, debate con el curador o con los artistas sobre la misma exposición)? Una vez finalizada una exposición individual o colectiva queda la sensación de que ésta ha sido sepultada en el olvido. Es más, durante la exhibición ya se inicia un proceso de duelo extraño. Las exposiciones en Colombia las estamos buscando hacia adelante, es decir, estamos más pendientes de cuál es la próxima exposición que se inaugurará y no cuales tenemos enfrente. En definitiva, estamos continuamente buscando hacia adelante lo que atrás hemos dejado perdido o sepultado: nuestra historia, nuestro contexto y nuestra posibilidad de recrearlos y de aprender de ellos a cada instante. Esto se debe a una malformación de públicos, de críticos, de personas del medio. ¿Qué tanta contemporaneidad puede existir, si estamos pensando permanentemente en la incertidumbre del futuro, borrando toda posibilidad de que se valide lo que está sucediendo hoy? Volvemos así a la pregunta de Catherine Millet: ¿Acaso el arte que se haga hoy es, por ende, contemporáneo? ¿Quién define esto? ¿Cuál es nuestra contemporaneidad en Colombia? ¿Qué tanta historia hemos estado creando y cuales han sido los caminos que se han abonado para construirla? Y finalmente: ¿Qué reflexiones hay detrás de cada exposición cuando de historia de un país e historia del arte, estamos hablando? La exposición “Salón Nacional” no es un evento que tenga este tipo de debates ni de confrontaciones, entre otras porque pareciera que no es su finalidad.

Cuando se hace un ciclo de conferencias en el marco del Salón Nacional, éste no habla sobre el Salón Nacional. De hecho, los conferencistas invitados, en un alto porcentaje, evitan el tema Salón Nacional y se concentran en la investigación que estén desarrollando en el momento. Esto deja un sabor de derrota en el mismo marco del Salón, puesto que debería ser lo contrario: un evento académico que gira entorno a una exposición que, a su vez, busca entender las diversas aproximaciones sobre el arte colombiano actual. Una vez más, la amplitud de esta exposición “Salón Nacional” engecece la posibilidad de que se la mire de otra manera distinta a una feria de arte sin norte.

No podemos contestar, con la ayuda del Salón Nacional, a la pregunta sobre qué es Arte Contemporáneo. Lo que sí es cierto, es que bajo el esquema que se traza este evento, no hay manera de saber qué es lo que pretende el Salón en términos de arte colombiano y de contemporaneidad sobre el mismo.

Es claro que el centralismo de nuestro país ha provocado que ninguna región en Colombia viva bajo los mismos parámetros a nivel de contexto político, económico y social. Igualmente, es visible que las pretensiones artísticas que se elaboran en cada una de las regiones o subregiones, son a veces casi antagónicas con respecto a patrones de “belleza” o de valoración de la obra de arte. Esto nos deja un sinnúmero de dudas sobre lo que pueda significar este evento en términos de las imágenes que “democráticamente” pretende circular.

iv. **Sobre el Centro y el Margen**

Desde la primera mitad del siglo XX, se inicia en Europa una revisión bastante seria sobre el problema de la historia; sobre quiénes escriben la historia y sobre el aspecto humanista y positivista que ha regido hasta el momento para promover una lectura única y decimonónica de entender al hombre y su esencia.³ Gianni Vattimo nos da luces sobre el problema de cómo el primer mundo se ha encargado de escribir la historia y de contar especialmente a su favor con una mirada lineal de la misma. Cualquier cambio en esta mirada es perder poder. La guerra librada por el pensamiento positivista ha sido ardua. Sus rezagos todavía perduran como grandes verdades sobre la manera como se debe construir una historia: una cadena de acciones con sus respectivas reacciones atadas las unas a las otras, que hace prácticamente imposible deshacer ese nudo capturado en una temporalidad absolutamente lineal. No hay en este sistema de pensamiento, una posibilidad transversal que genere nuevos choques y que permita que varias realidades puedan convivir al mismo tiempo. De esta manera vemos cómo el arte que se hace en el Primer Mundo, es el que se toma como punto de partida para cualquier valoración estética. Éste, se encargó de generar una mirada a la historia, en la que debería ser permanentemente el protagonista, anulando de paso cualquier otra manera de vivir, de regirse política o económicamente, de construir sus propios mundos paralelos.

Miremos rápidamente qué sucede en 1506 en Europa y América: Leonardo Da Vinci finaliza uno de los cuadros más sobresalientes del arte universal: “La Gioconda”, conocida también como “La Mona Lisa”. Estamos en un período entre el Renacimiento y el Manierismo Italiano. “La Gioconda” ha sido una de las obras con las que se ha atrapado una manera de resaltar la belleza en el arte y, por tanto, una manera muy política de entender no solamente

el arte sino lo que debe aceptarse como bello. Por otra parte, en América, se está iniciando un proceso largo y difícil de exterminación, anulación y finalmente dominio absoluto sobre varias culturas ancestrales que tenían una manera distinta de vivir y una manera distinta de hacer y de entender el arte. Fue, y ha sido, políticamente importante mantener una mirada única y lineal sobre cómo ocurrieron estos hechos. Aquella belleza que se profesaba en un lado del mundo, chocaba con lo “primitivo”... esta idea se difundió rápidamente y generó varios argumentos para mantener una sola mirada. Es destacable que esta idea de belleza se haya impuesto a pesar de muchos artistas que llegaron a conocer el arte americano⁴.

En el campo del arte, existen algunos casos de resistencia ante el movimiento avasallador del centro, que trata de evitar a toda costa que el margen gire sobre un eje distinto al impuesto por el Primer Mundo. Traigo a la memoria el de la mexicana Graciela Iturbide, o el del colombiano Antonio Caro, o el del cubano José Bedía o el del brasileño Hélio Oiticica. La antropofagia metafórica, no ajena a los artistas señalados y tal como la concibió el brasileño Oswald De Andrade en la primera mitad del siglo pasado, subrayaba que era indispensable mantener una resistencia a aquella mirada unívoca primermundista. De Andrade planteaba que ante la imposibilidad de luchar contra una supremacía mundial, y un orden con tantos siglos de historia y de imposiciones, se debían buscar armas para engrandecer el desarrollo cultural y la construcción de identidades propias. Es así como invitó a ejercer una antropofagia metafórica: alimentarse del “otro poder supremo” para contrarrestar sus energías y transformarlas en base vital de un proceso cultural muy propio. ¿No estaría de más pensar que posiblemente fue esta antropofagia un detonante para que Gerardo Mosquera, Carolina Ponce de León y Rachel Weiss plantearan el ciclo de exposiciones *Ante América* justo en el aniversario 500 del Descubrimiento de América? Dichos curadores,

en la introducción del catálogo, escribieron que se trató de “presentar una visión del arte actual de América Latina mediante algunos de los creadores más incisivos, cuyas obras responden a una conciencia americana y, de modos muy diversos, asumen problemas y sensibilidades del continente en la construcción de su cultura contemporánea.”⁵ *Ante América* se convirtió en uno de esos casos aislados que se recuerda aún, por el matiz frentero y decidido de mostrar aires de investigación que invitaban a cuestionar problemas tan grandes como el de “identidad nacional-continental”.

Entretanto, todavía vemos, seguramente motivados por el esquema utilizado en el Salón Nacional, vestigios serios que implican la adulación y la veneración del sentido positivista de progreso, al que hemos acoplado nuestra “naturaleza” adoptiva de espectadores. Un pequeño cambio en el modo de tratar esta historia y esta manera de mirar, hará que entremos al mundo buscando lo que nos es común a todos, para poder empezar a generar distintas maneras de concebir la historia y de entender la estructura discontinua del ser humano tan trabajada por Claude Levi Strauss y no ajena a Georges Bataille.

Quisiera terminar esta parte citando al primero cuando dice que “...el progreso no es ni necesario ni continuo; procede a saltos, a brincos o, como dirían los biólogos, mediante mutaciones. Estos saltos y brincos no consisten en avanzar siempre en la misma dirección; vienen acompañados de cambios de orientación, un poco como el caballo del ajedrez, que tiene siempre a su disposición varias progresiones, pero nunca en el mismo sentido.”⁶ Seguramente esta discontinuidad tenga algo que ver con la discontinuidad de Bataille, cuando se sumerge en las profundidades del erotismo, del vértigo, de la economía o de la soberanía, generado entre la muerte y la creación. ¿Acaso esta mirada no está acompañada por una revisión del tiempo y su relación con la(s) historia(s)?

Cuando nos detenemos en la exposición Salón Nacional, vemos que se insiste en hacer cuadros comparativos, muy al estilo del indígena americano con Leonardo Da Vinci. Lo que se está logrando es construir una única mirada sobre el quehacer artístico desconociendo los valores y las estéticas subyacentes en las distintas regiones o subregiones. ¿Qué bien se le está haciendo a quien participa por una región que desconoce lo que en el “Primer Mundo” (Bogotá, Medellín y Cali, por ejemplo) se está realizando? Si un artista no maneja el lenguaje contemporáneo de las artes primermundistas, pierde la oportunidad de que su obra sea tenida en cuenta y puede caer fácilmente en una caricatura del absurdo. Y esta indiferencia lo que está buscando es la inserción de nuevos lenguajes artísticos, revelados desde el Primer Mundo, hacia todos los países tercermundistas.

Así mismo, y emulando el sentido positivista de progreso, lo que el Salón Nacional está haciendo es “conquistar” tierras colombianas “analfabetas” del arte.... Desde el punto de vista del “gran” arte, tratando de ser respetuoso por “ese otro arte”. Se cree que con el evento se está haciendo un reconocimiento público de zonas descentralizadas aduciendo que éstas también tienen un aire artístico “digno” de ser sacado a la luz pública. Lo que resulta es totalmente inverso. ¿Cómo respetar un desarrollo artístico propio de cada región, cuando la estructura del Salón Nacional es positivista y, más aún, cuando se está tratando de imponer esa estructura desde hace décadas? Por más respeto que se tenga, el andamiaje es tan fuerte y está tan vinculado a todos los procesos de enseñanza, que no ayuda a que se tome como tal. En el sitio en el que se haga, o se atropellará al público o se atropellará al artista, y siempre sucederá esto por falta de elementos de juicio que construyan una memoria que ayude a valorar la alteridad y el disenso.

v. **Relación entre la Obra y la Historia**

¿Cuál es el lugar de la obra de arte en esta discusión? ¿Es la obra la que hace historia o es la historia quien genera y valida la obra? ¿Son ambas al mismo tiempo? Estas preguntas, si se quiere, nos devuelven a una pregunta formulada anteriormente: ¿Toda obra que se haga hoy es necesariamente contemporánea?

Sería interesante revisar algunos aspectos relacionados con la obra y su lugar. La obra, en este caso, será una abstracción de espacio o, para poder entender su espíritu de continuo cambio, llegará a ser un fragmento de otra dimensión. Es pertinente abrirle un espacio para que exista, mientras se concibe el hecho mismo de que no tiene un tiempo fijo y por lo tanto, no se puede encasillar en una única historia. Queda la obra vagando en una dimensión anacrónica que le brindará todo tipo de posibilidades para existir. La importancia de “La Gioconda” de Leonardo Da Vinci, terminada en 1506, no es que nos remita permanentemente a ese tiempo y espacio únicos, sino que se pueda movilizar en diversos escenarios haciendo que la obra vibre por sus múltiples posibilidades y no se quede petrificada e inerte en la historia lineal.⁷ Veamos tres ejemplos en los que se abren sendas miradas sobre la manera como las exposiciones entran a formar parte activa en la construcción de historia(s).

- a. Desde 1969, Harald Szeeman ha propuesto varias exposiciones en las que plantea el sentido de esta otra realidad que se teje en el trasfondo del anacronismo. Buscando descifrar nuevas dimensiones del arte a través de muestras como: “Cuando las actitudes devienen forma”⁸, o con la muy reciente muestra en la Bienal de Venecia⁹ titulada “*La Meseta: vista desde el altiplano del arte*”. El “*insiste en que su título no es un tema sino una*

dimensión, que responde a las ideas de los artistas en vez de usarlo para seleccionar artistas”¹⁰. Según esto, Harald Szeeman nos precipita dentro de una dimensión creada aparte para protegerse del imperio del tiempo lineal como regulador de la historia. No es el artista el que entra en esa dimensión, sino la idea a través de la cual se genera una obra.

Se parte de la idea de que el artista es un mediador, un *médium*, es una persona por la que transitan las ideas para convertirlas en materia visual y metafórica. Es así como vemos que el artista de Italo Calvino se transforma en mediador de un espacio y una obra”; dicho artista se sale del *self* para concebir la obra. Se sale de una esfera egocéntrica para dejar que la idea encuentre su espacio. Sin embargo, no es definible ese lugar-espacio o ese sitio, porque cambia permanentemente, es decir, no es “*una pugna con el sitio*” sino, por el contrario, es una relación de interacción con el mismo, como diría Heidegger a propósito de la búsqueda de un lugar para la plástica. La plástica se corporeiza “*en la puesta en obra de sitios; y en ellos una apertura de parajes que conceden el habitar y la permanencia de las cosas encontrándose, relacionándose.*”¹²

Dicha cercanía entre obra, artista y espacio, resulta fascinante verla en el momento en que el impulso histórico cae en el terreno del anacronismo. Su movilidad, su poética y hasta la manera como se “deleita” con el entorno, con el contexto, permite una acción más activa y propositiva por parte del espectador.

- b. Igualmente sucede con la Exposición “*Los Magos de la Tierra*” curada por Jean Hubert Martin en 1989, en la que su gran postulado aterrizaba sobre la idea de que “*el primitivismo no está muerto*”¹³. El rescate y “*puesta en obra*” del arte africano como punto de entrada, trajo consigo todas las críticas posibles, algunas de ellas buscando el respeto por el arte y

la cultura de otros países. La respuesta de Martin no deja dudas sobre su interés por vincular dentro del ámbito mundial una mirada sobre lo marginal y sobre lo que supuestamente se consideraba o se sigue considerando “inculto”. El arte que parecía responder a otra época y a otra mirada entraba con pie duro sobre la hegemonía artística mundial, participando no solamente de un mismo espacio vital, sino compartiendo los mismos principios occidentales sobre los cuales se ha construido la idea de Arte. Se hace con estas exposiciones lo que Oswald de Andrade sugirió con su canibalismo, aunque esta vez se trata de una propuesta del Primer Mundo apoyando el canibalismo Tercermundista como medida de protección ante el estado ¿comatoso? en el que se encontraba el arte en el Primer Mundo. De tanto cultivar una sola mirada termina dándose una muerte por falta de oxígeno, por falta de confrontación con “el otro” y por falta de construcción de otras historias¹⁴. Es de las primeras veces en que se levanta el telón de fondo con tanto apoyo por parte de un país del Primer Mundo¹⁵. Es cierto que el discurso estructuralista serviría como fundamento para sacar adelante esta exposición; sin embargo, lo que se encontraba oculto era que el arte se estaba anulando a sí mismo por llevar una sola mirada y una sola manera de ver. Ambas partes podían quedar, en este “negocio”, muy satisfechas:

- i) el Primer Mundo sacaba adelante una mirada sobre la validez del arte Tercermundista tratando de ponerla en el mismo pedestal.
- ii) El Tercer Mundo salvaba el estado decadente del Primer Mundo, oxigenando y “aceitando” su maquinaria endógena, narcisista.

Sin embargo, aquellos interesados en “preservar” las culturas de otros países menos desarrollados se estrellaron con que su discurso no resultaba

muy coherente en el momento en que la manipulación económica salía a relucir. Es decir, este discurso puede tener largo aliento en términos artísticos pero perjudica el campo económico y, por ello, no es válida su estructura como centro de políticas culturales a nivel mundial. La idea se queda anclada en exposiciones muy puntuales que tratan de empujar otro concepto mientras el eje económico e histórico se mantenga incólume. Este trazado generaría un centro múltiple y de sobra sabemos que el Primer Mundo no está dispuesto a compartir su centro.

- c. En 1999 se da inicio desde el Ministerio de Cultura, a una serie de cinco investigaciones que arrojan una mirada sobre la actualidad en diversos campos de las artes visuales del país. Se pretendía que las investigaciones fuesen consecuentes con una selección de obras pero que, al mismo tiempo, pudiesen ofrecer de manera pedagógica, una mirada del arte, tanto a aquellas personas del medio artístico como a aquellas que no tienen una formación en el campo del arte. Las exposiciones contarían con apoyos en texto y buscarían establecer una especie de recorrido que destacase o hiciese visible las problemáticas abordadas en las investigaciones. De esta manera nació el Proyecto Pentágono¹⁶ cuyos resultados de investigación están consignados en un catálogo que se distribuyó en todo el país. Quisiera destacar este proyecto como un aporte importante a la construcción de otras posibles historias del arte actual colombiano; sin embargo, me gustaría centrarme en una de estas investigaciones y su respectiva exposición, para ser más precisos en el señalamiento de la contraparte de lo que sucede en el Salón Nacional. Se trata de la investigación titulada “Materialismos” (*imágenes en 3D*), realizada por Humberto Junca y Jaime Cerón. Allí vemos no solamente un discurso que se aproxima al problema del objeto de arte, como un objeto de múltiples significados,

es decir como objeto que *dice* o *señala* algo de acuerdo a sus diversos estados de materialidad, sino a una selección de obras que anunciaban el inicio de dicho discurso. Se hacía visualmente clara la relación existente entre obras tan disímiles como un objeto utilitario¹⁷ (el portarretratos de Andrea Echeverri), y obras muy artesanales como las tallas en madera de Antonio Melo. Ambos objetos buscaban enlazar en un cotidiano algo tan presente en el arte como lo es el retrato y el manejo de medios propios del límite entre lo artesanal y las Bellas Artes: la cerámica y la talla en madera. Asimismo, veíamos otras exploraciones metafóricas exigentes como la *Silla*¹⁸ de Imelda Villamizar al lado de un objeto completamente “afuncional” —el “Osito” de Juan D. Medina—. Ambas piezas cumplían con una condición mental que establecía relaciones vivenciales sobre los materiales utilizados: en las dos obras, la comida y la acción como tiempo están presentes.

Se abría, en “Materialismos” (*imágenes en 3D*), una mirada hacia otro problema distinto al de regionalismos o al de concepciones distintas o encontradas en el arte. El recorrido dejaba un aire inquieto sobre problemas que iban más allá de la visibilidad de las obras, estableciendo relaciones entre obras de muy diversas regiones del país compuestas por materiales en algunos casos absolutamente disímiles. Cada una de manera independiente se ofrecía ante el espectador, aunque entre unas y otras ayudaban a construir otros discursos propios de la flexibilidad de cruces que se plantearon los investigadores desde el inicio del proyecto curatorial.

* * *

Estos tres ejemplos¹⁹ me permiten abordar la ausencia de criterio previo al Salón Nacional, en lo que a sentido de construcción de historia se refiere. Dado que el Salón Nacional nunca ha sido una exposición medida en número de obras, sino que, por el contrario a más obras mejor²⁰, y ojalá sean grandes, este evento tuvo la necesidad de recurrir a varios espacios de exhibición y crear una especie de recorrido sobre el mismo salón. La Galería Santa Fe del Planetario Distrital, El Museo de Arte Colonial, el Museo de Arte Moderno de Bogotá y el Museo de Arte de la Universidad Nacional, fueron los lugares seleccionados para crear un mapa sobre el “termómetro infalible del salón nacional”²¹.

En la exposición Salón Nacional versión 39, nos encontramos con un ejemplo categórico a la hora de entrar en terrenos sobre la historia del arte, del margen y del centro y de construcción de discursos estéticos: en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MamBo) existe un nicho en la bajada del primer piso al sótano del Museo. Allí nos encontramos con una escultura tallada en madera²² representando fielmente, en tamaño y forma, a una danta²³ llanera. Si continuamos nuestro descenso por las escaleras a las salas del sótano del Museo, vemos una serie de fotografías de busetas²⁴, tratadas con recursos digitales para resaltar las busetas en un aire de color plano. Estas fotografías translúcidas se presentan en bloques de aluminio que sirven a su vez de estructura y de marco, dejando ver imágenes distintas, de la misma buseta, por ambos lados. ¿Qué relación tiene la danta con las busetas? La una es una talla en madera, talla tradicional de un animal que hace parte de su región. La otra, es una imagen urbana con retoques digitales y con recursos técnicos de iluminación y de tratamiento de la imagen algo sofisticado para quien vive en el llano rodeado de dantas.

No quisiera entrar en detalles sobre el trasfondo²⁵ de estas dos obras, sino considerar un hecho que es “normativo” o repetitivo en un Salón Nacional.

La burla se hizo presente y de manera enfática el día de la inauguración. Cientos de visitantes miraban con cariño, con desprecio, con risa y hasta con “pecado” la talla en madera. No había nada que conectara una obra con otra. No se trataba de un problema de montaje, tan sólo se trataba de una manera torpe de creer que se estaba construyendo historia: el Salón no tiene un discurso que permita una lectura que lleve a entender o a problematizar un patrón en el arte colombiano. La danta quedó en el aire como quedaron innumerables obras porque lo único que las une es que todas son colombianas; como si esto fuese el único argumento posible para hacer válida una muestra de esa envergadura.

Para enfatizar esta idea, considero urgente tomar nuevamente la importancia de la participación como elemento “bandera” del Salón Nacional. ¿Para qué participar en un evento en el que las regiones siempre quedarán en clara desventaja ante el centro? Si se toma el centro como un paralelo del Primer Mundo, ¿qué tanto se está aceitando la maquinaria endógena y narcisista de Bogotá y sus hermanas capitales élites? El Salón está, año tras año, alimentando la decadencia del centro, y no está permitiendo que otras miradas, fuera del centro, ayuden a construir identidades y valores estéticos distintos a los ya acostumbrados. El centro no está, por medio del Salón Nacional, aprendiendo del margen. Esto hace que se autodestruya cada dos años, no solamente a sí mismo, sino con un adicional: llevarse por delante, en su abismal caída, el arte regional.

vi. Anacronismos

En los años 1996 y 1997 se realizaron dos exposiciones en el Centro Georges Pompidou tituladas “Lo Informe” y “La Huella” respectivamente. La primera correspondía a una investigación realizada por Rosalind Krauss e Yves Alain Bois, la segunda a una de Georges Didi-Huberman. Lo que las asemeja es que ambas centran como pilar del pensamiento artístico contemporáneo a Georges Bataille. En “Lo Informe” se toma, a manera de soporte de investigación, el diccionario que creó Bataille en la Revista “Documentos”. Bataille escribe, con respecto al diccionario, que éste “*inicia a partir del momento en el que no nos da el sentido sino la función de las cosas.*”²⁶ Dicha exposición viene acompañada de un catálogo de investigación sobre la pertinencia del pensamiento de Bataille en el mundo actual, rescatando y trayendo al presente varios conceptos que lo caracterizaron tales como la horizontalidad, el matadero, el bajo materialismo, el cadáver, etcétera. La revisión y posterior rescate del pensamiento de Bataille, se cruza de manera ejemplar con una selección de obras que iban desde Piero Manzoni hasta Cindy Sherman, pasando por Ligia Clark y Robert Smithson. Entre ellas aparentemente no existe ninguna relación, salvo por el discurso actual que se construye a través de las mismas para buscarles uno de esos espacios posibles de “*puesta en obra*”. Sin embargo, este discurso no es un acto aleatorio e irresponsable, sino que pretende llegar a lo más íntimo de cada una de las obras que ayudan a construirlo. El porqué, la génesis, la *poiesis*, aquello que se enmarca en el ámbito de lo indescriptible como pueden ser las mismas pulsiones. La investigación en este sentido va en doble vía. Por un lado el discurso busca fundamentar una exposición y por el otro, la obra da fundamentos sobre el discurso. Cada uno en su lugar se entremezclan sacando a la luz cruces atemporales

que enriquecen la mirada sobre los conceptos y pulsiones mencionados anteriormente.

Igualmente sucede, aunque de una manera mucho más “agresiva” si se quiere, con la exposición de Georges Didi-Huberman, en la que trata una problemática ligada a la humanidad entera, la de dejar huella. “*La Huella*” busca establecer un patrón de conducta, es decir, su lectura parte de la antropología para buscar un asidero en la imagen, en diversas obras concebidas en la historia del arte: desde máscaras mortuorias hasta el Santo Sudario, estableciendo un recorrido por obras que van desde las imágenes de huellas de pueblos primitivos hasta trabajos de Marcel Duchamp, Bruce Nauman y Giuseppe Penone, entre muchos otros. El interés por hacer a un lado el estilo y la técnica y preocuparse por aspectos muy humanos es parte de la visión anacrónica que imprime Didi-Huberman a esta exposición, a su línea de investigación en el campo de las artes en general y con “*la huella*” de Georges Bataille y de Carl Einstein²⁷.

Didi-Huberman escribió a propósito de la investigación que hizo Carl Einstein acerca de la escultura africana, que lo que muestra su síntesis es “*que la exigencia histórica debía pasar por un momento – un momento dialéctico – de anacronismo. Tocaba, para constituir el arte africano en objeto de historia, desprenderlo violentamente de nociones triviales tomadas de la historia y de la etnografía positivistas.*”²⁸ Esta parte se nos une con aquel espacio en el que transita vertiginosamente la obra de arte sin un asidero histórico, sin un tiempo lineal al cual rendirle pleitesía. En últimas, busca darle a la obra de arte su autonomía y su poder para recrear la historia y no para lo contrario: que la historia sea quien imponga su “voluntad” frente a un lenguaje artístico que ha sido capaz de aguantar todos los cambios posibles y todavía sigue dando de qué hablar sin que se le nombre directamente.

El caso del Salón Nacional diverge bastante del principio anacrónico. La mirada que se establece no es solamente lineal sino que se enmarca dentro de determinados períodos, también lineales, difíciles de re-crear. Cuando tratamos de reconstruir la historia del arte colombiano, encontramos que el Salón Nacional puede ayudar bastante como cualquier otra exposición, sin embargo, no estaremos nunca partiendo de una investigación sino más bien de una agrupación de obras por salones. La falta de rigor investigativo que hay detrás de este evento hace que carezca de seriedad y se entre en un plano lamentable y superficial de discusión (cuántas regiones participaron, con cuántas obras, cuánta plata se distribuirá a los ganadores, etc.). El Salón no ofrece nada distinto a tratar de seguir buscando hitos en la historia del arte colombiano, recogiendo como trofeos el hecho de que grandes artistas de hoy día han dado sus primeros pasos participando en esta convocatoria.

Así las cosas, nos podemos preguntar: ¿Qué tanto se ha aportado al país en el campo de la investigación, en el campo de la formación de públicos y en el verdadero campo de la difusión? ¿Qué tanto bien se le está haciendo al arte nacional cuando se premia en un evento que carece de un mínimo de reflexión sobre la incidencia en la historia del arte colombiano? ¿Qué tanto estamos necesitando de hitos, cuando carecemos de historia?

vii . Conclusión

No creo que se trate exclusivamente de un debate sobre la estructura del Salón Nacional lo que pueda llevar a grandes cambios del mismo. También se trata de una voluntad política para lograrlo y de una revisión histórica que permita

establecer con claridad qué idea de historia se quiere desarrollar a partir de un evento promovido por el Estado colombiano. Cuando Marta Traba aseguró que el Salón Nacional era un evento “termómetro” del arte nacional, se hablaba de un país cuyas características, en términos de mapa artístico, eran bastante distintas a las que desde hace un buen tiempo existen. Todo lo concerniente a un mapeo sobre educación formal, no formal e informal en las regiones y sub-regiones colombianas, lleva a pensar que el país ha crecido y que las variables sobre la pregunta: ¿qué es arte? pueden ser tan disímiles como la geografía colombiana.

El Salón Nacional cuenta con tal poder institucional que logra sacar recursos de donde no los hay para poder darle continuidad. Una continuidad a secas. Una continuidad por el hecho mismo de que algo que lleva 40, 50 y ahora vamos en 60 años de haber sido creado, no se puede borrar del mapa. Hoy en día no podemos hablar de un termómetro sino de un barómetro del arte nacional. El impulso que lleva adentro, la inercia para que se haga el Salón Nacional, no están dados para mirar cómo va el arte nacional. La presión política y la presión por no querer cambiar una estructura que lo está ahogando, están dejando este evento fuera del concurso histórico del país artístico.

Razón hay en querer continuarlo, dado que la presión política es tan grande que al menos se aseguran unos recursos para las Artes Visuales del país. Pero es urgente revisar cómo se va a transformar el Salón Nacional para no quedarnos eternamente pensando en que simplemente toca hacerlo por hacerlo, confiados erróneamente en que al hacerlo se está cumpliendo con el país y con el arte del país

Cuando se piensa en públicos, en la gente joven que asiste a la exposición Salón Nacional, nos encontramos con que no hay manera de decirle cuál es el hilo conductor de esta serie de obras que visitarán. Tampoco se ve

cómo explicarle al público que todas las obras son de artistas colombianos y que eso es lo que las valida; y mucho menos se podrá relacionar una obra con otra —la danta con las busetas, por ejemplo— para contarles una de las tantas historias que de una exposición sería pudieran salir. Al público y al artista se les ha venido de-formando, mostrándoles que la única manera de ver, de sentir y de aprehender la historia, no es estableciendo relaciones entre las cosas sino agrupándolas indiscriminadamente. Por supuesto, teniendo siempre en cuenta que esta agrupación no presenta nada distinto a constatar que hay diferencias en el arte y que el arte de las “grandes capitales”, el arte “primer mundista” siempre será mejor que el regional.

Si a esto le sumamos que la exposición no es itinerante, obviamente por sus características grandilocuentes y avasalladoras, esto redundará en la capacidad real de ofrecer una mirada nacional al arte nacional. Históricamente, salvo casos aislados, éste ha sido un evento que ha permanecido en Bogotá: en el centro. Es una exposición hecha desde Bogotá, para Bogotá, pero con ínfulas de reconocimiento nacional.

Por estas características, no muy alentadoras, lo que vemos es un evento cuyo diseño está hecho exclusivamente para los artistas que participan. Se está promoviendo una actitud egocéntrica en el artista: el artista se ve a sí mismo con relación a sí mismo, dado que la relación con el de al lado no existe. El artista se auto-critica a sí mismo dado que no hay un discurso que ayude a posicionar históricamente su obra. En otros casos, el artista se siente muy bien por participar en una exposición en Bogotá, al lado de artistas bogotanos, mirando cual es el “norte” al cual “toca” apuntarle, y recapacitando sobre el motivo por el cual no ganó ni siquiera una mención especial por su obra. Y lo peor de todo es que al artista se le está invitando a que participe motivado únicamente por la bolsa de dinero y no por la solidez de su obra en el arte nacional.

Éste, no es un Salón *de* Artistas Nacionales sino un Salón *para* Artistas Nacionales. Éste no es un termómetro sino un barómetro que se rige bajo las presiones del arte sobre las políticas culturales de la nación, avalando sus famosos pero inoperantes indicadores de participación, promoción y difusión. Esta exposición no cumple con un papel protagónico en la creación de historia...y lo más lamentable es que tuvieron que pasar cerca de sesenta años para cuestionarse este papel.

NOTAS

- 1 En la resolución de 1940 sobre el Salón, no hay claridad sobre el nombre del mismo. En un principio se llama “I Salón Anual de Arte Colombiano”, luego lo titulan: “I Salón del Arte Colombiano” y más adelante, se hablará sobre el “I Salón Anual de Artistas Colombianos”. Tomado de: *50 años Salón Nacional de Artistas*, editado por Camilo Calderón Schrader, publicado por Colcultura, 1990, p. 307.
- 2 “L’art Contemporaine”, Catherine Millet. Col. Dominos. Flammarion. Paris. 1997, p. 7.
- 3 Este planteamiento no es nada distinto a querer reformular el texto que sobre esta problemática escribió Vattimo. *Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente?*, Gianni Vattimo. Artículo publicado en el libro “En torno a la posmodernidad”, Editorial Anthropos en coedición con Siglo del Hombre Editores Ltda., Bogotá, 1994, pp. 9 - 19.
- 4 Alberto Durero, por ejemplo, tuvo la oportunidad de ver el arte del imperio azteca y de apreciar su grandeza.
- 5 Gerardo Mosquera, Carolina Ponce, Rachel Weiss. Presentación de la exposición en el Catálogo Ante América, Departamento Editorial del Banco de la República, Bogotá, 1992, p. 8.
- 6 *Raza e Historia y Raza y Cultura*, Claude Levi-Strauss, Ediciones Cátedra, Col. Teorema, Madrid, 1996. Original titulado “Race et Histoire, Race et culture”, Ediciones UNESCO, 1952. Traducción del francés: Raza e Historia – Sofía Bengoa, Raza y Cultura – Alicia Duprat, pp. 63-64
- 7 A este respecto podemos ver casos bien interesantes en el campo de la obra de arte, que no es el único que ha tratado investigaciones sobre “La Gioconda” o “Mona Lisa”: en 1919 Marcel Duchamp hace una intervención sobre la imagen de “La Gioconda” cambiándole, con un par de bigotes y las letras en la parte inferior “LHOOQ”, la percepción sobre el “problema” de la sonrisa de la Mona Lisa. En

1963 Andy Warhol hace una secuencia de la *Mona Lisa* en serigrafía, apropiándose, por repetición, de la obra y volviéndola una imagen de mercado, de consumo masivo. En 1999, Vik Muniz trabaja la *Mona Lisa* de Andy Warhol, ya no la de Leonardo Da Vinci; aunque sea parecida, ya dejó de ser la de Da Vinci y se ha convertido en la de Warhol. La obra que plantea es un dibujo en mantequilla de maní y mermelada, sugiriendo un doble consumo: el que mostraba Andy Warhol y el que se refleja en los materiales utilizados. Vemos así como una obra transita libremente haciéndose cada día más viva, más presente y no quedándose en un pasado único e irreplicable de 1506.

8 *Quand les attitudes deviennent forme*, exposición curada por Harald Szeeman y realizada en Berna, Suiza en 1969.

9 Harald Szeeman, como curador y director invitado a organizar la Bienal de Venecia, la bautizó “Plateau of Humankind”. 10 de Junio al 4 de Noviembre de 2001.

10 *The Plateau: View from the high plains of art*. Incola Triscott. Artículo sobre la Bienal de Venecia de 2001. http://mitpress2.mit.edu/e-journals/Leonardo/review/sep2001/ev_PLATEAU_triscott.html. p. 1.

11 “Esto aparece igualmente en el libro de Calvino en el que habla sobre la importancia de salirse del *self* en el proceso de creación”. *Seis propuestas para el próximo Milenio*, en el capítulo *la Multiplicidad*, Italo Calvino. Editorial Siruela, Madrid, 1994. Original titulado “Six Memos for the Next Milenium”. 1989. Traducción del inglés: Aurora Bernárdez. p. 138.

12 *El arte y el espacio*, Martín Heidegger. Artículo en Revista de la Cultura de Occidente, N° 122, Editorial Buchholz, Bogotá, Junio 1970. Original titulado “Die Kunst und der Raum”, Galerie-im-Erker, Saint Gallen, Suiza, 1969. Traducción del alemán: Tulia de Dross, p. 120.

13 *Biennale De Lyon -L'exotisme n'est plus ce qu'il était-*, Lise Guéhenneux. Entrevista con Jean-Hubert Martin, curador de la V Bienal de Lyon, Francia y de la

exposición Magiciens de la Terre en el Centro Georges Pompidou en 1989, Paris, Francia. <http://www.regards.fr/archives/2000/200006/200006creo3.html>

14 Podemos encontrar este tipo de oxígeno en casos como las exposiciones que se hacen periódicamente en el Museo del Louvre (hasta hace poco se presentó una exhibición de arte del Islam) o las exposiciones que se encuentran actualmente en el Guggenheim y en el Museo de Chelsea de Nueva York sobre arte azteca y arte budista respectivamente.

15 Ya se había iniciado en el estructuralismo una revisión sobre la importancia de otras culturas. De hecho, se podría empezar por mirar otras épocas y siempre ha estado presente la necesidad de intercambiar o promover otras miradas. Ejemplos como Eugene Delacroix, Vincent Van Gogh o Carl Einstein pueden ayudar a complementar esta idea, sin embargo es la primera vez que se asume la necesidad de confrontar todas estas búsquedas de una manera más contundente.

16 Las cinco investigaciones trataron sobre problemas de medios en el arte: Video y Fotografía (Juan Fernando Herrán), Cuerpo (Consuelo Pabón), Tridimensional (Humberto Junca y Jaime Cerón), Dibujo y Pintura (María Iovino), Diseño de Moda y Vestido (Javier Gil y María Claudia Parias). De estas cinco investigaciones lograron exponerse tres, cada una se inauguró en tres ciudades de Colombia.

17 Por ejemplo la obra “Ella triste” (portarretratos en cerámica de 1992) de Andrea Echeverri y las obras “Rosa” y “Mis viejos” (tallas en madera de 1996 y 1995 respectivamente) de Antonio Melo.

18 “Por el fruto se conoce el palo” (1995) de Imelda Villamizar y la obra “Osito” (osito hecho en piel de cerdo de 1999) de Juan D. Medina.

19 Los tres ejemplos no pretenden dejar por fuera otros proyectos que han hecho aportes significativos a nivel mundial o nacional. Es importante verlos como ejemplos entre muchos otros. Lo que sí sucede, es que son ejemplos que ayudan a

fortalecer el choque entre las miradas positivista y estructuralista.

20 En el periódico *El Espectador* de julio 28 de 1998, una vez finalizado el 37 Salón Nacional de Artistas, el crítico José Hernán Aguilar escribe sobre el efecto Godzilla que tiene la exposición. Diciendo que los artistas pretenden demostrar que entre más grandes sean sus obras, mejores opciones para que sean tenidas en cuenta a la hora de premiar, o mejora radicalmente el contenido de las mismas. Asimismo, podríamos decir que quien ha promovido esta idea es el mismo Salón Nacional, ya que pareciera considerar que entre más grande la exposición mejora drásticamente la claridad del evento. En el 39 Salón, no sorprende que el mensaje que se difunde en radio tome como base que son casi 100 obras las que una persona va a a mirar al visitar esta muestra[!!!] Todo esto, por supuesto implica de entrada la imposibilidad de, al menos, hacer itinerarante la muestra a otras ciudades.

21 *50 años Salón Nacional de Artistas*, editado por Camilo Calderón Schrader, publicado por Colcultura, 1990, texto de Marta Traba presentando el XVII Salón Nacional de Artistas, p. 133. Esta frase de Marta Traba ha sido bandera de muchas discusiones, ya que defiende por encima de cualquier malestar del Salón Nacional, el hecho de que se siga haciendo. Creo que es importante, como decía anteriormente, tener en cuenta el país de hoy día con respecto al país de hace 40 años, cuando se escribió aquel texto.

22 Volvemos a la talla en madera, a lo artesanal, pero desde una óptica distinta a la señalada en el Proyecto Pentágono.

23 «Danta» es del artista Luis Antonio Gaona. Se trata de una pieza tallada en madera en el año 2003.

24 «Cara de Buseta» es del Grupo Ejecutivo Colectivo. Son fotografías con retoque digital, elaboradas en el año 2003.

25 No lo hago puesto que es claramente visible en el Salón Nacional, que allí no se busca que haya una relación entre forma y contenido. Al hacerlo nos

estrellaremos con que no hay, definitivamente, ningún hilo que nos una estas dos obras. Por otro lado, este ensayo busca es desentrañar el problema estructural del Salón y no hacer una crítica o un análisis de las obras allí expuestas.

26 *L'informe - mode d'emploi-*, Rosalind Krauss e Yves Alain Bois. Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1996, p. 6.

27 Ambos fundadores y grandes colaboradores de la Revista Documents que apareció en Francia entre 1929 y 1930. El sentido de lo Anacrónico ha sido adoptado por Georges Didi-Huberman como uno de los ejes del pensamiento contemporáneo, convirtiéndolo cada vez más en una de las figuras infaltables en la bibliografía sobre arte y la antropología visual.

28 *La leçon d'anachronie*, Georges Didi-Huberman. Artículo que acompaña el texto “Carl Einstein - L'art pour absolu _” de Liliane Mafre en Revista Art Press, N° 185, Nov. 1993, París.

BIBLIOGRAFÍA

- BATAILLE, GEORGES. *El Erotismo*. Tusquets Editores, Colección Marginales, Barcelona, 1992. Traducido del francés por Antonio Vicens.
- CALVINO, ITALO. *Seis propuestas para el próximo Milenio*. Editorial Siruela, Madrid, 1994. Original titulado “Six Memos for the Next Milenium”. 1989. Traducción del inglés: Aurora Bernárdez.
- DEPOCAS, ALAIN. *Création et production artistique contemporaine*. Análisis de la Exposición « L’empreinte », curada por Georges Didi Huberman en el Centro Georges Pompidou, París, 1997. <http://media.macm.org/vt-9297.htm>
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *La leçon d’anachronie*. Artículo que acompaña el texto “Carl Einstein – L’art pour absolu _” de Liliane Mafre en: Revista Art Press, N° 185, Nov. 1993, París.
- La ressemblance informe –ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Éditions Macula, Paris, 1995.
- Lo que vemos, lo que nos mira*. Ediciones Manantial, Buenos Aires, 1997. Original titulado “Ce que nous voyons, ce qui nous regarde”. Les Editions de Minuit, París, 1992. Traducción del francés: Horacio Pons.
- GUÉHENNEUX, LISE. *Biennale De Lyon –L’exotisme n’est plus ce qu’il était*. Entrevista con Jean-Hubert Martin, curador de la V Bienal de Lyon, Francia y de la exposición Magiciens de la Terre en el Centro Georges Pompidou en 1989, París, Francia. <http://www.regards.fr/archives/2000/200006/200006cre03.html>
- HEIDEGGER, MARTÍN. *El arte y el espacio*. Artículo en: Revista de la Cultura de Occidente, N° 122, Editorial Buchholz, Bogotá, Junio 1970. Original titulado “Die Kunst und der Raum”, Galerie-im-Erker, Saint Gallen, Suiza, 1969. Traducción del alemán: Tulia de Dross.
- KRAUSS, ROSALIND, YVES ALAIN BOIS. *L’informe –mode d’emplo-*. Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.

- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. *Raza e Historia y Raza y Cultura*. Ediciones Cátedra, Col. Teorema, Madrid, 1996. Original titulado “Race et Histoire, Race et culture”, Ediciones UNESCO, 1952. Traducción del francés: Raza e Historia – Sofía Bengoa, Raza y Cultura – Alicia Duprat.
- Mito y Significado*. Alianza Editorial, Madrid, 1995. Original titulado “Myth and Meaning”, University of Toronto Press, 1978. Traducción del inglés: Héctor Arruabarrena.
- MILLET, CATHERINE. *L'art Contemporain*. Edit. Flammarion, Col. Dominos, Paris, 1997.
- TRISCOTT, NICOLA. *The Plateau: View from the high plains of art*. Artículo sobre la Bienal de Venecia de 2001. http://mitpress2.mit.edu/e-journals/Leonardo/reviews/sep2001/ev_PLATEAU_triscott.html
- VATTIMO, GIANNI. *Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente?* Artículo publicado en el libro “En torno a la posmodernidad”, Editorial Anthropos en coedición con Siglo del Hombre Editores, Bogotá, 1994.
- CATÁLOGO. *Proyecto Pentágono –Investigaciones sobre Arte Contemporáneo en Colombia*. Contiene textos de Miguel Rojas Sotelo, Jaime Cerón, Javier Gil, Juan Fernando Herrán, María Iovino, Humberto Junca, Consuelo Pabón y María Claudia Parias, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2000.
- CATÁLOGO. *50 años Salón Nacional de Artistas*. Editado por Camilo Calderón Schrader, publicado por Colcultura, 1990
- CATÁLOGO. *Ante América*. Gerardo Mosquera, Carolina Ponce, Rachel Weiss, Departamento Editorial del Banco de la República, Bogotá, 1992.

ANEXOS

ANEXO I

Declaración de María Clara Bernal y Fernando Zalamea, jurados del Premio Nacional a la Crítica de Arte.

La primera dificultad que enfrenta este jurado al otorgar un premio de crítica de arte es establecer el deber ser de tal texto. En Colombia, la crítica de arte ha sido un terreno poco definido y muchas veces mal interpretado, confundiéndolo en el mejor de los casos con la reseña de exposiciones o la historia del arte y, en el peor de los casos, con el acto de criticar sin más repercusiones que la destrucción del objeto de la crítica. En su comentario sobre el Salón de 1846, Baudelaire perfilaba las características de la crítica de arte afirmando que para tener una razón de ser la crítica debía “adoptar un punto de vista exclusivo pero un punto de vista exclusivo que abra al máximo los horizontes.” Apropiciándonos este planteamiento y ateniéndonos al objetivo del Ministerio de Cultura de fomentar el pensamiento crítico en torno a las artes visuales, resulta pertinente focalizar el deber ser del Primer Premio Nacional a la Crítica del Arte en la necesidad de crear pensamiento a partir del evento 39 Salón Nacional de Artistas.

Teniendo en cuenta que esta versión del Salón, al igual que las anteriores, ha sido objeto de polémicas que vemos repetirse una y otra vez cada dos años sin que esto tenga mayor repercusión en versiones posteriores del evento, es esencial para el jurado que a través de la crítica se analice, problematice y, al mismo tiempo, se supere la mera enunciación para hacer propuestas que puedan ser proyectadas al futuro del evento. Es importante que si los parámetros del premio fueron propuesto haciendo referencia al Salón, la crítica tenga una relación retroalimentadora con respecto a éste y no solamente una relación unilateral de observador.

Por esta razón, el jurado por unanimidad decide otorgar el Premio Nacional de Crítica de Arte 2004 al ensayo titulado “Del Termómetro al Barómetro” radicado con el número 5 y bajo el seudónimo de Chack Mohol por:

- Su claridad en cuanto a propósito y planteamientos.
- Su capacidad de superar la enunciación de problemas para adentrarse en el análisis estructural del Salón Nacional y proponer cuestionamientos enriquecedores para el evento y su proyección hacia el futuro. De esta manera establece una función retroalimentadora con el Salón al que se refiere, convirtiéndose en una propuesta que tiene un alcance amplio y permanente.
- Su efectiva conjugación de historia del Salón Nacional y teoría del arte en un texto crítico.
- Su contribución a la forma como se piensan las exposiciones en Colombia.

[...]

ANEXO II

Fragmentos de la declaración de Fernando Zalamea sobre su método de evaluación.

[...] Creo que no hay problema y que se puede señalar a Chack Mohol como ganador. Para ello, basándome en el documento que la Maestra María Clara me hizo llegar, he elaborado lo que podría ser el Acta Oficial. Sólo he precisado un poco la redacción, y he agregado una referencia y un par de términos conceptuales. Como no coincidimos en el orden de los finalistas (algo natural, dados nuestros diferentes modos de evaluación), tal vez sería adecuado no indicar finalistas. De hecho, solo debería haberlos en caso de contar con notables méritos, más allá de estar cerca del ganador, y creo que esto no es así (en realidad, para mi, véase mi Declaración, el Premio estuvo muy cerca de considerarse desierto). [...]
 [...] Mis evaluaciones de los aspectos formal, analítico y metodológico de los trabajos suman, en resumen, los siguientes puntajes (sobre un total de 60).

Los puntajes son sólo indicativos (aunque proporcionan correctas aproximaciones), y los detalles críticos sobre el contenido de cada trabajo se encuentran en las plantillas correspondientes.

1. Del termómetro al barómetro (Chack Mohol) = 42 p.
2. Intersticio 39 (Mefisto) = 38 p.
3. Proyecto Paquita (Paquita) = 32 p.
- 4a. Ciudad-espejo (Z) = 30 p.
- 4b. Desmado sin traje (Azorca) = 30 p.
6. Notas incultas (Amelio Geist) = 28 p.
- 7a. Excavando emociones (Observador) = 25 p.
- 7b. Miradas y reflexiones (Akrator) = 25 p.
9. Orillas comunes (Quijaflo) = 19 p.
10. Nuevas tendencias (Cilia Bonty) = 9 p.
11. Desde el Barroco (Sibila Luna) = 4 p.

[...]

ANEXO III

Texto de Andrés Gaitán escrito a mediados de febrero de 2005.

Desde que se dio inicio desde el Ministerio de Cultura, en 1999, a la pregunta acerca de cómo la figura del Salón Nacional de Artistas contribuía a una mirada sobre la historia del arte en Colombia (el Proyecto Pentágono por ejemplo), se han abierto múltiples espacios de discusión para buscarle salidas a este dilema. ¿Cómo “modernizar” el evento sin borrarlo? ¿Cómo darle una continuidad evitando al máximo que se parezca a lo que siempre ha sido? ¿Cómo hacer un evento de esas magnitudes (nacionales), con el mismo nombre para no perder la “antigüedad”, pero con otra estructura? Todas estas preguntas han salido a relucir en el preciso instante en que se discute sobre la pertinencia del evento hoy en día.

Durante el 2002, se hicieron unos foros regionales de curaduría e investigación que pretendían armar, con la ayuda de “agentes” de las mismas regiones, unas posibles salidas a estos problemas. Dicho proceso debía tardar alrededor de 10 años en estructurarse. Sin embargo se adelantaron los tiempos y este mismo año se convocaron a nivel regional y nacional, unos espacios de curadurías regionales que abordarán problemáticas transversales y que, bajo unas líneas de investigación muy definidas de antemano, obtendrán como resultado sendas exposiciones. Seguramente la sed de investigación, de un proyecto serio de formación de públicos, así como el cansancio a nivel nacional con el modelo que ha permanecido hasta el momento, provocaron este adelanto.

En el recién publicado catálogo del 39 Salón Nacional de Artistas, que contiene los volúmenes del Salón Nacional y de los Salones Regionales, aparece un artículo que escribí enunciando, de manera metafórica, los procesos de inserción de la investigación en artes en las exhibiciones y los puentes que se deben empezar a tejer entre la Academia y el Estado. Finalizando el artículo propongo que para lograr que todas las piezas del gran “rompecabezas” que hay entre investigación, curaduría, exposiciones, público, Academia y Estado, “se requiere tener un espíritu abierto dispuesto a la embriaguez, al accidente y a la comprensión de que el gasto siempre estará presente....”

Este riesgo del cambio, que no se ha querido tomar desde hace años y que ha provocado grandes debates sobre el arte nacional, se está tomando en este momento. Todo riesgo traerá sus consecuencias inimaginables, desestabilizadoras y, si se quiere, vertiginosas. El norte no es, ni será, un instante detenido en el presente. Se trata de una mirada hacia el futuro incierto pero recursivo. Se trata de creer en lo que la investigación en Colombia pueda algún día producir. Estas invitaciones que surgen hoy día, buscan formar en el futuro, corrientes de investigación promovidas desde el Estado, ojalá, con el concurso de la Academia.

ILUSTRACIONES



39 Salón Nacional de Artistas

Imagen

RELACIÓN:

página 14



La madre del pintor

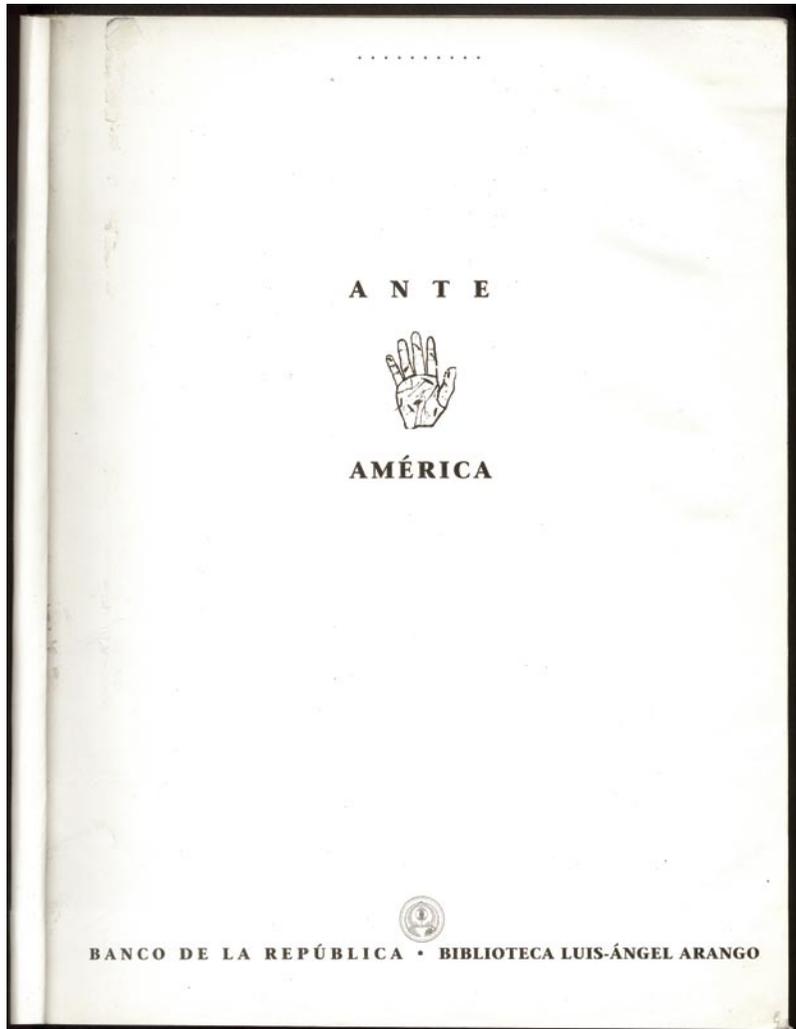
IGNACIO GÓMEZ JARAMILLO

Óleo sobre lienzo / 99 cm x 180 cm / 1939

FOTO CORTESÍA MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTÁ

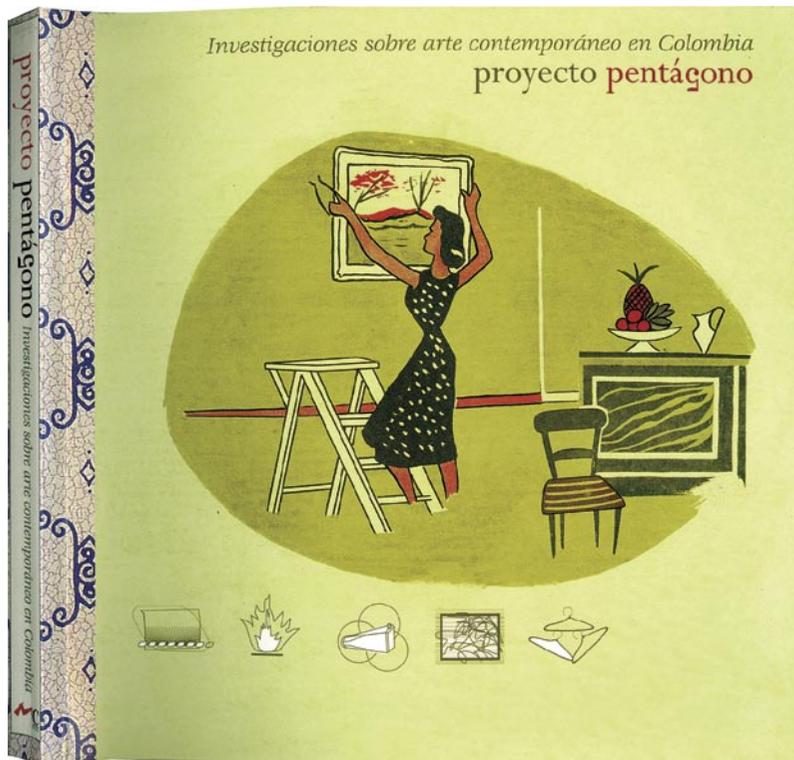
RELACIÓN:

página 21



Ante América

Página Catálogo



Proyecto Pentágono
-Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia-

Portada Catálogo

RELACIÓN:

página 29



Cara de Buseta

COLECTIVO EJECUTIVO

Fotografía, pintura sobre lámina / Dimensiones variables / 2005

FOTO JOSÉ TOMÁS GIRALDO

RELACIÓN:

página 29



*Foto del montaje de la obra "Danta" de Luis Antonio Gaona.
Museo de Arte Moderno de Bogotá.*

FOTO JOSÉ TOMÁS GIRALDO

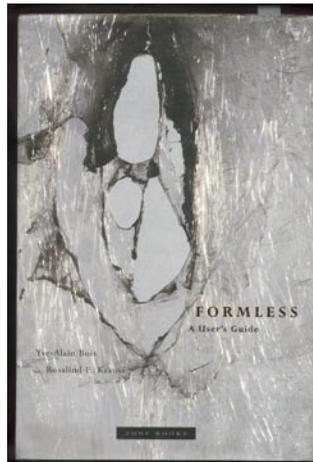
RELACIÓN:

página 31



Georges Bataille

Carte d'identité



Formless: A user's guide

Portada Catálogo