



«Múltiples y originales. Arte y cultura visual en Colombia; años 70». Curaduría del equipo TRansHisTor(ia) —María Sol Barón y Camilo Ordóñez Robayo—. Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Fotografía: Camilo Ordóñez Robayo/archivo equipo TRansHisTor(ia)



«Con Wilson. Dos décadas vulnerables, locales y visuales». Curaduría del equipo TRansHisTor(ia) –María Sol Barón y Camilo Ordóñez Robayo–. Galería Santa Fe, octubre de 2014. Fotografía: Camilo Ordóñez Robayo/archivo equipo TRansHisTor(ia)

Relatos de poder

Curaduría, contexto y coyuntura
del arte en Colombia



Camilo Ordóñez Robayo

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ

Enrique Peñalosa Londoño
Alcalde Mayor de Bogotá D.C.

SECRETARÍA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE

María Claudia López Sorzano
Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES-IDARTES

Juliana Restrepo Tirado
Directora General

Jaime Cerón Silva
Subdirector de las Artes

Lina María Gaviria Hurtado
Subdirectora de Equipamientos Culturales

Ana Catalina Orozco Peláez
Subdirectora de Formación Artística

Liliana Valencia Mejía
Subdirectora Administrativa y Financiera

GERENCIA DE ARTES PLÁSTICAS

Catalina Rodríguez
Gerente

Vanessa Cárdenas
Edna Hernández
Mayra Martín
Elkin Ramos
Ivonn Revelo
Diana Zapata
Equipo Gerencia 2017

Gloria Burgos
Andrea Rodríguez
Juan David Segura
Equipo Gerencia 2018

© Instituto Distrital de las Artes - Idartes
Mayo de 2018

María Barbarita Gómez Rincón
Coordinación editorial

Ella Suárez
Corrección de estilo

Rey Naranjo
Diseño

Mónica Loaiza Reina
Diseño de carátula y armada electrónica

© Camilo Ordóñez Robayo
© Sara Gabriela Pinilla
Dibujo de carátula

ExpreCards
Impresión

978-958-8997-76-6
ISBN

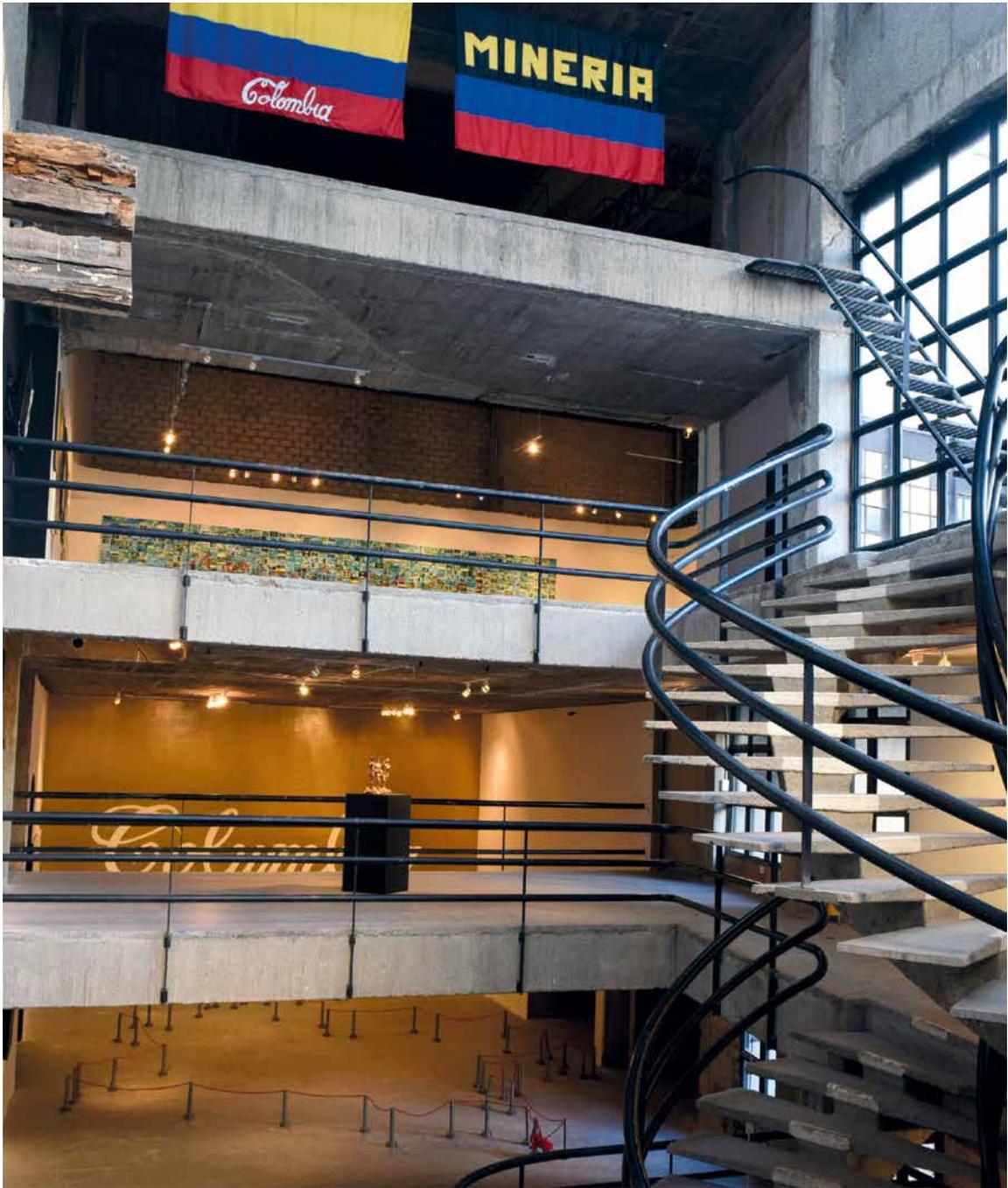
978-958-8997-77-3
ISBN PDF

Impreso en Colombia

Gerencia de Artes Plásticas
Carrera 8 # 15-46
Bogotá, D.C., Colombia
(57-1) 379 5750
contactenos@idartes.gov.co / www.idartes.gov.co

Contenido

Presentación	9
Introducción y autobiografía	13
Curaduría en contexto, para una genealogía sobre curaduría en Colombia	29
Del corazón de los Estudios Culturales a la curaduría en Colombia	49
Discutiendo sobre curaduría desde Bogotá... autoría, poder y creación	61
Protocuradores del campo del arte en Colombia	101
Orígenes: “Eduardo Serrano Curador y Sra.”	125
1992–2000: el nodo de la práctica curatorial como investigación	155
La formalización y la curaduría desbordada, 2000-2015	187
Curaduría y coyuntura. Tres momentos: 1974, 1999 y 2007	215
En resumen, <i>Relatos de poder</i> : curaduría y cultura visual	275
Bibliografía	283
Acta y resolución	307



«La nariz del Diablo». Curaduría del equipo TRansHisTor(ia) –María Sol Barón y Camilo Ordóñez Robayo—. Espacio Odeón, noviembre de 2017-febrero de 2018. Fotografía: Camilo Ordóñez/archivo equipo TRansHisTor(ia)

Para María Sol Irene, hasta la victoria siempre



Gloria Valencia de Castaño participando en la divulgación de la exposición «Arte de Colombia» organizada por José Gómez Sicre en Roma. Fuente: revista *Semana*, 1962

Presentación



La Alcaldía Mayor de Bogotá, a través del Instituto Distrital de las Artes-Idartes, trabaja en la promoción de las prácticas artísticas en la ciudad, y en esta labor otorga gran valor al entramado teórico que permite generar una comprensión de las artes plásticas en el ámbito nacional. Por ello insiste en fomentar procesos de investigación y construir plataformas de divulgación que nutran los diferentes campos de conocimiento en los que las artes tienen posibilidad de agenciamiento. En este sentido, es un gusto brindar no solo a la ciudadanía bogotana, sino al campo del arte en general, la posibilidad de acercarse a este trabajo que nos ofrece una mirada crítica a la manera en la que se ha constituido la labor curatorial en el país.

Este proyecto llega en un momento en el que es pertinente pensar las diferentes maneras en que la curaduría ha incidido en la producción artística y en la emergencia de sus diferentes campos de creación y escenarios artísticos, ya que espacios como los salones nacionales y regionales han asumido diferentes procesos desde modelos curatoriales y han sido innumerables las figuras, los colectivos y las instituciones que han dado forma al campo de las artes plásticas desde el ejercicio de esta labor que, de cierta forma, ha construido diversas metodologías o métodos de investigación y creación propias de las artes.

Por tanto, es importante trazar líneas históricas, historiográficas y genealógicas que permitan a creadores, agentes y espectadores del arte establecer rutas de lectura que diversifiquen sus posibilidades de apreciar y construir maneras de entender el arte y, aún más importante, actuar de manera consecuente desde este. Para ello es fundamental reconocer los procesos, puntos de quiebre y situaciones que han dado forma al

arte como lo conocemos, al igual que reconocer cómo ciertas autoridades han instaurado mecanismos y espacios que han generado determinados modos de creación en las artes. Por esta razón es de suma importancia incorporar a la colección de ensayos sobre arte colombiano procesos investigativos y teóricos como el proyecto realizado por Camilo Ordóñez Robayo, ganador de XIV Premio Nacional de Ensayo Histórico, Teórico o Crítico sobre el Campo del Arte Colombiano, otorgado desde la Gerencia de Artes Plásticas del Idartes.

Es un placer presentar este libro ante los lectores interesados en el campo del arte y con ello seguir estimulando el trabajo de este autor, quien con su labor nos ofrece una manera diferente de entender las producciones artísticas de nuestros creadores, y poder incentivar a teóricos y artistas en la continuidad de su trabajo con la confianza de que nuestras instituciones culturales brindan respaldo y espacios para que estos proyectos tengan reconocimiento. ▲

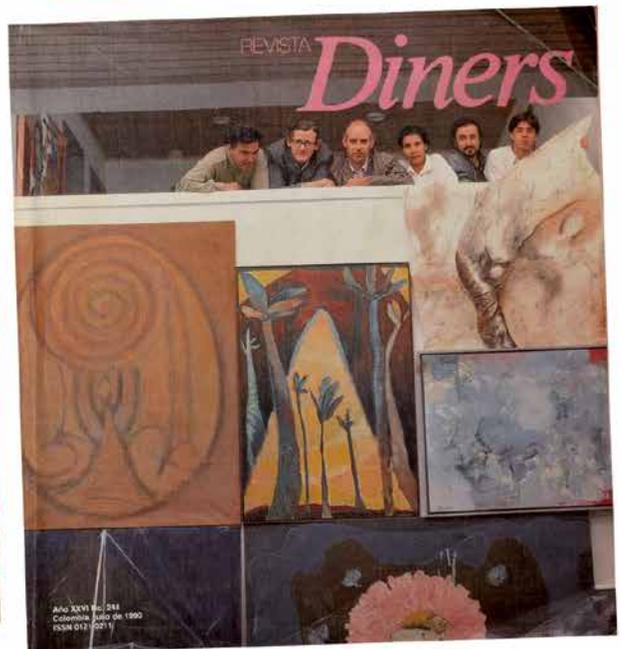
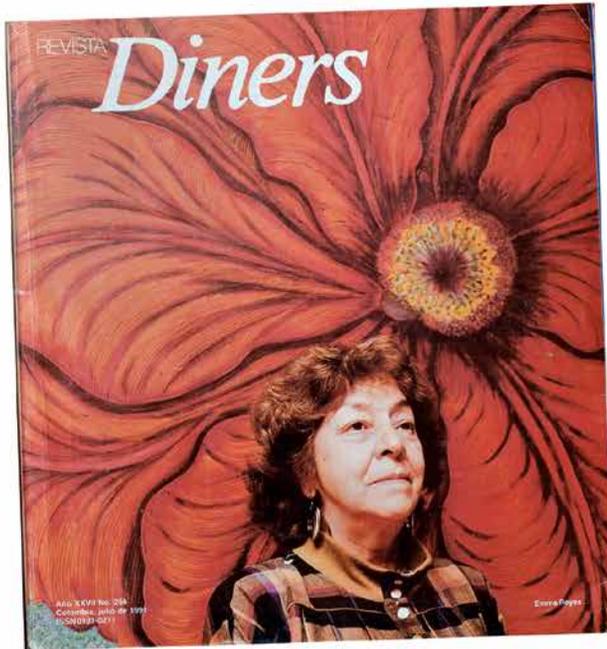
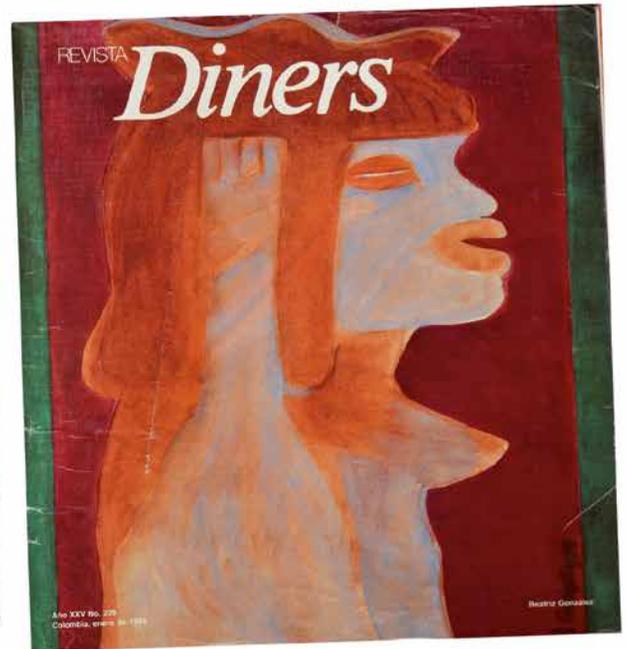
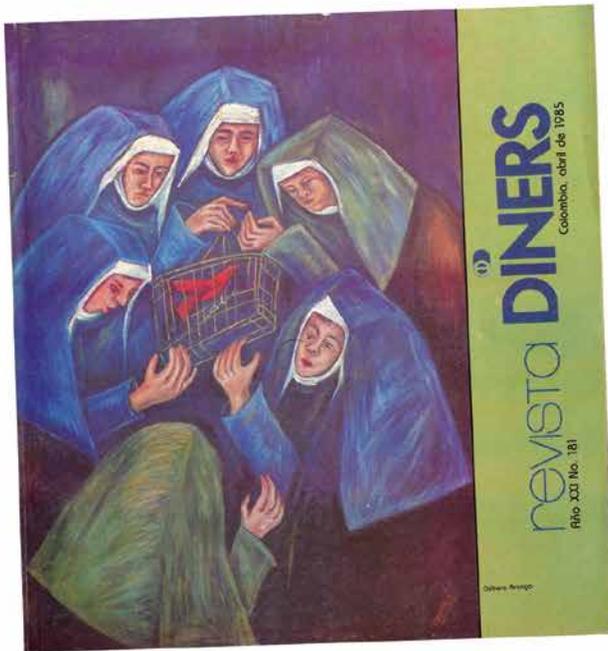
Juliana Restrepo Tirado

Directora General

Idartes



«Primer Salón de Artistas Nacionales» en el pabellón de Bellas Artes del Parque de la Independencia. Bogotá, 1910. Fuente: revista *El Gráfico*.



Ejemplares de la Revista *Diners*. Archivo del autor

Introducción y autobiografía



En varias ocasiones he manifestado que mi relación con las artes plásticas y visuales, posiblemente, se debe —o al menos en parte— a la *Revista Diners*. Esta era una publicación cuadradita que llegaba a mi casa mensualmente cuando era niño y que, usualmente, tenía en su portada una obra de algún artista colombiano. A mí me gustaba ojearla. Por lo general, lo hacía en las mañanas, antes de ir al paradero donde me recogía el bus escolar rumbo al colegio. En ocasiones, a la vez de mirar la *Diners*, ojeaba un número de la *Nueva Enciclopedia Larousse* o de la enciclopedia *El mundo de los niños*, que habían sido compradas a cuotas por mi padre con la tarjeta Diners. La membresía al sistema de crédito Diners era lo que otorgaba la suscripción a la revista. Generalmente, no leía ninguna de las tres cosas, solo pasaba las páginas y me detenía en aquellas que incluyeran imágenes que llamaran mi atención.

En un momento entendí que, en muchas ocasiones, aquellas portadas y reportajes en páginas centrales dedicados a artistas colombianos que incluía la *Revista Diners* coincidían con muestras que, simultáneamente a cada número, se presentaban en algún lugar de la ciudad. Esto sucedió durante cierto recorrido de aquel bus escolar, cuando identifiqué una pintura de un número reciente de la *Diners* como parte de un pendón que anunciaba una exposición en la Biblioteca Luis Ángel Arango en el Centro Histórico

de la ciudad, una esquina que ese bus atravesaba todos los días. Entendí que las imágenes publicadas en la *Diners* usualmente estaban también en un sitio de la ciudad. Entonces me acostumbre a la expectativa de identificar algunos de estos sitios en el trayecto matutino hacia el colegio.

Poco tiempo después de que tomé conciencia de esta rutina, la *Diners* dejó de llegar a casa. Así me acostumbre a revisar los números pasados de la revista como lo hacía con los números de las enciclopedias... Sin ningún valor por la novedad de su antigua llegada mensual. Las revisaba y las «ordenaba» según algún valor que yo otorgaba a sus portadas. A los quince años, con algunos sitios de exposición a la vista y sin la novedad de un número reciente de aquella revista, convencí a mis padres de escribir una carta que me autorizaba bajar del bus vespertino que me llevaba del colegio a casa en un punto indeterminado para ingresar a algunos de estos lugares. La revista dejó de llegar, porque cancelaron la membresía al sistema crédito de la tarjeta *Diners*, justo cuando la economía de nuestra casa empezó a cambiar, a la par de los primeros años de la década de los noventa. Si no estaba la *Diners*, estaban las exposiciones que allí se anunciaban; entonces yo visitaba exposiciones, miraba discos en la calle 19 y, a veces, iba al cine con mi hermano a los cinemas del centro. Fue cuando vi por primera vez algunas pinturas y obras de arte que había ojeado antes en números de la *Diners*. Por esta situación, siempre he tenido la placentera idea de que yo me hice a una imagen del arte primero por un panorama local, colombiano, antes que por una noción «global» de «arte universal». Ese mismo año fuimos con el colegio, por primera vez, a una exposición de arte. Se trataba de un par de muestras retrospectivas que se encontraban dispuestas en la Casa Luis López de Mesa (la casa donde ahora está montada la Donación Botero), la una sobre Luis Caballero y la otra sobre Lorenzo Jaramillo. Angélica, la profe de artes en el colegio, tenía un interés particular en que recorriéramos esa exposición de Caballero, e hizo lo necesario para que autorizaran y programaran esta visita como parte de su clase. En cualquier caso visitamos ambas muestras. Caballero estaba en el segundo piso, y Lorenzo, en el primero. Es posible que debido a tal disposición recorriéramos esta última en un primer momento. Ambas muestras eran enormes y fascinadoramente abrumantes. Me gustó más el primer piso. Me gustaban los títulos de las pinturas de Jaramillo y me inquietaban sus referencias al *punk* y ciertas músicas contemporáneas; pero,

igualmente, me atraían los lazos visuales que encontraba entre un piso y otro. Del retrato de Caballero hecho por Jaramillo al retrato de Jaramillo hecho por Caballero, de los dibujos de hombres desnudos en tinta sobre papel de arroz de Jaramillo, a las imágenes «violentas» de hombres desnudos pintados al óleo por Caballero. Entonces yo subía y bajaba entre ambos pisos de la Casa Luis López de Mesa para comparar unas y otras.

De salida y rumbo al colegio, Angélica dialogó con algunos de nosotros sobre la visita. Fue entonces cuando le pregunté quién era el responsable de haber dispuesto todo así. Angélica procuró explicar que se trataba de una exposición retrospectiva, en la que se revisaba toda la trayectoria de un artista y que, por eso, era así... Yo insistí en preguntar acerca de la disposición de ambas, en simultáneo, la una sobre la otra, y Angélica respondió que podría ser una coincidencia entre una y otra «curaduría». A partir de entonces, la visita a exposiciones en ese mismo lugar y en otros espacios del centro de la ciudad fueron frecuentes: a veces bajaba del bus del colegio según conviniera; a veces caminaba desde el colegio en compañía de Angélica y de Juan David, otro amigo del colegio; visitábamos muestras en el Planetario o en el Museo de Arte Moderno. Igualmente, se hicieron frecuentes entre nosotros las palabras *curador* y *curaduría*.

Uno de esos días me sorprendí señalándole a mi madre que le haría bien una «curaduría» al montón de afiches que decoraba el cuarto de mi hermano Omar... Esto porque mi madre estaba desesperada con esa «cantidad de papeles» pegada en las paredes de su habitación. El conjunto de afiches incluía anuncios para conciertos de grupos de rock colombiano realizados en *collage* y multiplicados en fotocopiadora, carteles medianos en tipografía o serigrafía con la programación de cineclubes como El Muro y otros tantos impresos a color anunciando programación cultural auspiciada por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo y otras instituciones de la Alcaldía de Bogotá. Supe que habíamos asistido juntos a la gran mayoría de cada uno de estos eventos y me sorprendí diciéndole a mi madre que sí, que quizás eran demasiados, que además estaban todos «tan» juntos, tan apretados, que no daban ganas de verlos por más atractivos que pudieran ser, y que bien merecían una «curaduría», curaduría que finalmente nadie hizo sino mi hermano con su disposición original.

Entonces yo me fui haciendo a la idea de cómo era que una exposición se levantaba frente a mí o cómo era que yo podía leer un relato en la

sucesión de imágenes que ocupaban un espacio de una manera singular y en un momento particular. Tal como un ejercicio retórico del teatro de la memoria, tal como era posible operar sentido a partir de un conjunto de fuentes visuales al ojear enciclopedias y revistas o, una vez ausente la llegada mensual de la *Diners*, era posible «leer» el relato visual desplegado en una sala de exposiciones, en las vitrinas discográficas de la calle 19 o en los afiches que pendían de las paredes en el cuarto de mi hermano.

La «istoria» tras *Relatos de poder*

La línea anterior no es un error de ortografía, más bien, es un error premeditado. Este error intencional proviene de una reflexión que tuve cuando vi por primera vez la portada original, en inglés, de la *Historia del arte* escrita por Ernst Gombrich, es decir: *The Story of Art*, publicada por primera vez en 1950, en Londres, por Phaidon Press. Inmodificablemente, sus traducciones al español figuran como *Historia del arte*, cosa que me cautiva, porque la historia del título otorgado por Gombrich a su obra atañe a la historia que supone el ejercicio libre del relato (*Story*), y no necesariamente al ejercicio disciplinar y científico de la historia (*History*). Como lo he expresado en varias ocasiones, me gusta pensar que Gombrich decidió publicar «una story (un relato)» y no «una history (una historia)» sobre el arte. Sé que en el español es común utilizar la palabra «historia» para llamar así a un conjunto variopinto de relatos, públicos y privados, verdaderos o ficticios; pero, aun así, me gusta usar ese término inexistente en nuestra lengua que llamo «istoria» para designar el relato que puedo elaborar sobre un pasado que no se presenta necesariamente como un problema de carácter «histórico» o de dimensión «histórica», definido académicamente.

Del mismo modo, he considerado necesario elaborar un relato, una *story*, es decir, una historia sin «h» (istoria), sobre la manera en que me planteé la necesidad de elaborar *Relatos de poder*. Este relato inicia con los párrafos anteriores, unos que apuntan a identificar la manera en que la práctica de la «curaduría» apareció ante mí, y continúan a partir del que sigue pues, en suma, con *Relatos de poder* me propuse elaborar una incipiente genealogía de la curaduría en Colombia, culminada en un

breve estudio de caso comparado sobre tres curadurías donde asumo la comprensión de la exposición y, con ello, de la curaduría como «objeto» de estudio, más un capítulo final, reflexivo a manera de conclusión, sobre algunas relaciones entre curaduría y cultura visual, en cuanto relatos de coyuntura y la exposición como objeto de estudio.

Poco tiempo después del episodio sobre la posibilidad de proyectar una «curaduría» en la colección de carteles que ocupaba el cuarto de mi hermano, el colegio terminó y, debido a que este se encontraba en tránsito hacia el internacional «calendario B», me quedaron por delante casi tres meses sin ocupación en los que me dediqué a ver exposiciones. Una de estas (de las que más ha cautivado) fue «Colombia en el umbral de la modernidad», presentada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y curada por Álvaro Medina, a fines de 1997. Supe de la exposición por un artículo de prensa que recuerdo haber visto en el diario *El Tiempo*. Allí se anunciaba que, irónicamente, y gracias a la curaduría, una de las piezas que hacía parte de la exposición, una pintura de Alipio Jaramillo, se encontraba dispuesta dentro de la sala del museo que conmemoraba el nombre de Marta Traba (Gómez, 1997). De suyo, la exposición me atraía por su ánimo reivindicativo, pues gracias a la *Diners* y a conversaciones con Angélica durante los últimos años, yo ya tenía claro que la visibilidad de esa generación de artistas y la voz de Traba (aún sin conocerle entonces) tenían un «guardado». Y sí, justo allí, frente al letrero que reza Sala Marta Traba estaban un par de pinturas de Alipio Jaramillo que dejaban ver personajes color bronce, rollizos, en escenas de huida y combate, la una titulada *Campesinos* y la otra *Guerrilleros*. Visité la exposición muchas veces, y podría haberlo hecho varias veces más, tanto que puedo recordar la disposición y el orden de algunas de las piezas dentro de las salas del museo. En efecto, el conjunto de obras señalaba un relato sobre toda una generación de artistas y temas poco referenciados por algunos discursos del campo del arte en Colombia; pero, gracias a esta curaduría, muchos estaban reunidos y dispuestos en estas salas durante aquella exposición temporal.

En esa misma época entré por primera vez al Museo Nacional de Colombia y la experiencia fue un tanto frustrante. De niño había visto su enorme y hermética fachada cientos de veces durante el trayecto en bus hacia el colegio, pero nunca se programó una visita. Cuando el bus pasaba de largo por la carrera séptima, yo lo veía y leía su letrero hermético «Museo Nacional»,

y me preguntaba mentalmente «Museo Nacional... ¿de qué?». Durante las vacaciones, algunas veces, pensamos con papá en ir a recorrerlo, pero nunca lo hicimos; íbamos a otros lugares, en parte porque pensábamos que las dimensiones de aquel edificio merecían mucho tiempo y entonces quedaba pendiente. De este modo, el gran gigante, paulatinamente se hizo invisible para mí. A la larga, cuando finalmente entré, yo ya era un ciudadano y la visita estaba restringida al vestíbulo y la sala de exposiciones temporales (en ese momento estaba montada «Sin título», otra exposición sobre Luis Caballero que me encantó; se trataba de los primeros años del artista... Justo la parte que le faltaba a la retrospectiva que yo había visto cuatro años atrás), de modo que el tamaño que lucía desde su exterior no acusaba la experiencia en el interior. Era así porque el museo estaba en proceso de redefinición, entonces el vestíbulo estaba ataviado con una suerte de carteleras que informaban sobre su transformación y el anhelado proceso de ampliación sobre los terrenos del Colegio Mayor de Cundinamarca, del que todavía se habla hoy. Entre el parapeto informativo aparecía una vitrina llena de papelitos verdes. Estos correspondían a formatos de encuesta que un guía entusiasta presentaba a los visitantes con el ánimo de que fueran diligenciados y una de las preguntas indagaba por objetos que, como público, anheláramos encontrar en el museo. Aquel guía contaba con entusiasmo que, incluso, un visitante había sugerido que el museo presentará la toallita que comúnmente reposaba en el hombro de Tirofijo. Este asunto fue comentado intermitentemente durante los años siguientes por medios de comunicación e, incluso, generó polémica en los meses de víspera a la reapertura del museo, en julio de 2001, como lo dejan ver varios artículos y cartas de lectores publicados por *El Tiempo*: «Toalla de Tirofijo, de museo» y «El poder de la toalla» (15 de febrero), «La toalla de la discordia» (16 de febrero), «El museo tiro la toalla», «Guácale» y «Mala idea» (17 de febrero), «La toalla» (18 de febrero), «Opiniones acertadas» y «Colombianos no quieren la toalla en el museo» (19 de febrero), «La mulera de Elvira» (24 de febrero) y «Continua debate sobre la toalla de Tirofijo» (4 de marzo)... Pero el trapo rojo nunca llegó a sus salas. A cambio, el relato planteado por la renovada curaduría del museo culminaba fulminantemente en el hito trágico de 1948 con una pintura, un retrato de Gaitán, elaborado por Alipio Jaramillo, que dejaba una larga brecha de medio siglo hacia el presente, entonces, a mi pregunta infantil ¿Museo Nacional, de qué?, la respuesta empezaba a ser: «de historia»... y con harta distancia.

Entre 1998, cuando estaba terminando el servicio militar, y 1999, cuando cumplí los primeros dos semestres de estudios de Arte, algunos roles de la curaduría terminaron de hacerse visibles para mí. A finales de 1998, en las oficinas del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, donde estaba asignado como auxiliar, encontré un plegable de divulgación para las convocatorias Paso al Arte, y una de ellas seleccionaba «curadurías» para realizar el Salón de Arte Joven, en 1999. Unos meses después, conocí a la maestra María Helena Bernal, quien a través de su infatigable labor en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, vinculó a varios de nosotros como estudiantes con tareas del museo, nos acercó a problemas del museo contemporáneo, de “curaduría” y, en particular, a la discusión que se estaba llevando sobre el Proyecto Pentágono, el plan de investigación y curaduría que reemplazaba temporalmente al programa Salón Nacional de Artistas. Simultáneamente, la profesora Lilia Gallo, en una de las primeras sesiones de Historia del Arte I, nos advirtió que uno de sus colegas, el profesor Álvaro Medina, venía trabajando desde años atrás en una investigación que muy pronto se materializaría en una curaduría planteada para el Museo de Arte Moderno de Bogotá, sobre las relaciones entre arte y violencia en Colombia. Poco tiempo después, supe que otro de nuestros maestros, Gustavo Zalamea, era uno de los ganadores de los premios Paso al Arte de 1999, bajo la categoría de investigación con *Arte en emergencia*, una síntesis teórica sobre sus proyectos de «curaduría blanda». Tanto Medina como Zalamea participaron como ponentes en el Seminario de Investigación para la Curaduría de Exposiciones que el Ministerio de Cultura organizó en la Biblioteca Luis Ángel Arango durante el segundo semestre de 1999; el mismo al que María Helena nos vinculó como monitores logísticos a varios de los estudiantes que veníamos trabajando en el museo de la universidad; de modo que estuve muy cerca de las presentaciones que, como testimonios, se realizaron por parte de artistas, historiadores y otros actores sobre prácticas que fundían investigación, creación o gestión, a veces independiente, a veces institucional, encaminadas a prácticas de exposición comprendidas como curaduría. Un año después, Álvaro Medina iniciaba su clase sobre arte moderno, esgrimiéndonos el postulado curatorial de «Primitivism in the 20th Century Art», realizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), en 1984, como un texto necesario para comprender los diálogos y deudas creativas

entre el arte moderno y el arte antiguo no occidental, lo que asomaba la comprensión de la exposición como un relato. Tal idea la terminé de asimilar al semestre siguiente cuando tuve un incidente académico al tratar de cumplir —sobre el tiempo— con un trabajo propuesto por la maestra Marta Rodríguez. Yo dejé este ejercicio para último momento, y cuando quise acceder al material de lectura dispuesto en la fotocopidora de la facultad, ya no estaba disponible; se trataba de una breve disertación que debíamos elaborar (a partir de las lecturas planteadas) sobre algunas tendencias de arte contemporáneo como el Nuevo Realismo que, como se comprenderá, no contaba con fuentes abundantes en español dispuestas en bibliotecas públicas para ese entonces, año 2000. Calladamente, decidí utilizar otras fuentes (cosa que luego Marta generosamente celebró) y, después de un rato en la Biblioteca Luis Ángel Arango, identifiqué la primera edición de *El arte del siglo xx en sus exposiciones. 1945-1995*, elaborado recientemente por Anna María Guasch (1997). Independiente del valor que tuvo esa publicación para sortear aquel ejercicio académico y del valor que le otorgo hoy, cuando la considero en exceso neutral, pero con un claro valor documental, su aparición me resonó como un acto de comprobación sobre aquello que intuitivamente había vivido en los últimos años: la comprensión de las exposiciones de arte como relatos visuales, como «documento» inmediato y como objeto de estudio, además de plataforma de investigación, por cuanto muchas de ellas suponían curadurías.

En los años siguientes, mientras cumplía los últimos semestres de Artes Plásticas, trabajé como guía de exposiciones en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y en el Museo Nacional de Colombia, de modo que lentamente comprendí la empatía que la figura, a veces fastidiosa, del «guía» tenía con la estructura retórica del teatro de la memoria planteada por Cicerón; entonces, frente a algunas exposiciones del Museo Nacional asimilé que los *cicerone* (como antaño llamaban a los guías de museo) operaban un discurso capaz de interpretar el relato visual que se encontraba desplegado tras una exposición y que, en suma, el fondo de una colección, privada o pública, implicaba un modelo de comprensión sobre el mundo, o parte del mundo, y que su disposición como exposición permitía detonar una serie de contenidos y narraciones; tal como Jacob Burckhardt (a quien conocí gracias a las clases de Jorge Toro) lo había interpretado para su *Cicerone*, la «guía» de museos y galerías que este suizo redactó en la segunda mitad del siglo XIX

tras un viaje por diferentes ciudades de Europa y donde se dedicó a describir e interpretar la localización de unas obras con otras. Tal comprensión se hizo más fuerte cuando asumí el concepto de «hipertexto» para el despliegue de un ejercicio museográfico en un taller dirigido por Marco Barrera, destinado a solucionar una pequeña sala en el Museo Nacional de Arte, mientras permanecía cumpliendo un intercambio académico en México.

Desde entonces, esa estructura retórica —tan vieja— disponible para establecer relaciones libres entre unas y otras imágenes —como en un hipertexto— se me ha ido apareciendo en otras manifestaciones y referencias que también me han cautivado en su procura de proveer una lectura visual de parte del mundo (como los proyectos inconclusos del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg y el *Proyecto de los pasajes* de Walter Benjamin), de modo que estas formas me han resultado seductoras para emprender procesos de creación, ya individuales o colectivos, como los que hemos emprendido en el Colectivo Maski y el equipo TRasHisTor(ia), y que ahora me estimulan a plantear una lectura sobre la trayectoria «visual» de la curaduría en nuestro medio, sobre su aparición y visibilidad.

El «yo curador» (método y resumen)

Entre el tiempo posterior a estas anécdotas y antes de ahora —mientras escribo estas líneas—, me acostumbré a ver las palabras «curaduría» y «curador», o «curadora», en carteles, licencias de construcción, invitaciones, programas de seminarios y, ante todo, en exposiciones; entonces los asimilé y quise «hacer eso». Intuitivamente, lo comprendí como un «sistema de escritura» —visual— y me acostumbre a «pensar en curaduría».

Como anticipo unos párrafos atrás, *Relatos de poder* ha sido un ejercicio de reflexión en el que he procurado ser consecuente con ese interés —sin nombre concreto— que me surgió mucho tiempo atrás ojeando la *Revista Diners*, aquellas experiencias intuitivas con las que comprendí las exposiciones y la práctica curatorial como relatos visuales y como plataformas de investigación y creación: tanto en su dimensión contemporánea, mientras se está forjando, «escribiendo» o componiendo curaduría, como en su dimensión pretérita, cuando se puede orbitar alrededor de una exposición o curaduría «compuesta» tiempo atrás y es posible comprenderla como

documento, testimonio o índice de algo, por ejemplo, de una coyuntura. Entonces, *Relatos de poder* responde a mi necesidad por indagar cuál ha sido la configuración particular y contextual de la práctica curatorial en el campo del arte en Colombia, comprender la «exposición» y la curaduría como objetos-plataforma de estudio y asimilar la creación en curaduría como un índice de la cultura visual en contextos de coyuntura, con la capacidad de empoderar y procurar la emergencia otras voces de la historia. De modo que no es descabellado pensar que en la elaboración de este relato he obrado ciertamente un método «curatorial». Cada uno de los nueve capítulos que conforman este libro y los posibles derivados que surjan tienen algo de aquello: han sido compuestos a partir de postulados intuitivos que se han enriquecido o restringido para elaborar un relato —siempre parcial, limitado e inacabado— que supone actos de «selección» y «disposición» en su confección creativa y su forma literaria.

Inicialmente, el diseño de este proyecto de investigación estaba dirigido a construir un estudio de caso compuesto por tres curadurías situadas en tres momentos que, según mi hipótesis, permitirían comprender la asimilación y transformación de las prácticas curatoriales en nuestro país de acuerdo con situaciones de coyuntura social, donde la capacidad de la curaduría para documentar o señalar contextos se hacía evidente. Sin embargo, en el momento de comprender y situar los orígenes de esta práctica en nuestro medio, con destino a confeccionar un capítulo que originalmente cumpliría un rol introductorio, inicié un proceso de documentación que prontamente reclamó protagonismo en el desarrollo de esta investigación, al punto de ocupar la mayor parte de este estudio. Entonces reorienté mi objetivo para proponer una genealogía de la curaduría en Colombia: no una historia que siguiera paso a paso un buen número de curadurías, sino una revisión de algunos casos en los cuales la práctica intelectual de algunos curadores resultaran útiles para construir su horizonte creativo, así como para describir transformaciones y ejercicios de poder operados por las prácticas curatoriales en nuestro campo.

Hoy considero que el viraje dado al planteamiento inicial fue consecuencia de una decisión metodológica (que en parte debo a Pedro Pablo Gómez), que determinó el crecimiento en el número de fuentes y referencias para trazar esa suerte de «genealogía» sobre la curaduría en Colombia que me propuse realizar: no determinar un marco conceptual

para la comprensión de la curaduría desde referencias exógenas a nuestro medio, y a cambio abordar estrictamente la construcción de discusiones y discurso sobre curaduría en nuestro campo como el insumo fundamental para describir y conceptualizar la curaduría según nuestro contexto.

Comprensiblemente, en la conformación final de este estudio destiné la mayoría de capítulos a situar las prácticas curatoriales a partir de procesos locales que generaron insumos útiles para describir su comprensión en nuestro medio. El primer capítulo, «Curaduría en contexto, para una genealogía sobre curaduría en Colombia», se ocupa de presentar algunos temas generales y necesarios (la configuración del curador contemporáneo como autor, la exposición como objeto de estudio y el creciente interés por documentar los testimonios de curadores) a partir de referentes exógenos que me sirvieron para descentrar la referencia en el discurso externo e identificar contrapuntos en nuestro contexto. El segundo capítulo, «Del corazón de los Estudios Culturales a la curaduría en Colombia», procura una asimilación del «contextualismo radical», planteado por Lawrence Grossberg (2012) como estrategia para construir una genealogía sobre la curaduría en nuestro campo, al tiempo que propone algunas afinidades entre estudios culturales y curaduría que permitirían comprender esta última como una práctica intelectual y cultural. En el tercer capítulo, «Discutiendo sobre curaduría desde Bogotá», procuro una caracterización de la curaduría según intervenciones y producción discursiva particularmente producida desde nuestro campo, donde se asumen cuestiones sobre la autoría, el poder, la mediación y la creación en el rol del curador contemporáneo. El cuarto capítulo permite identificar esta caracterización en el ejercicio creativo de algunos «protocuradores» del campo del arte en Colombia. El quinto capítulo señala la instauración formal de la figura del curador, como autor y situado desde instituciones museales, durante la década de los setenta; el sexto capítulo describe la transformación y amplificación en la caracterización de la curaduría mientras sus actores y escenarios aumentaron para comprenderla como plataforma creativa y de investigación durante la década de los noventa; el séptimo capítulo, con el que culmina el relato genealógico, identifica la asimilación de la curaduría como plataforma de gestión y autogestión, al tiempo que presenta sintéticamente la multiplicación de escenarios de acción para la curaduría durante los últimos quince años. En el octavo capítulo, «Curaduría y coyuntura», finalmente situé el

estudio de caso que al principio era el centro de este estudio, entonces allí describo tres exposiciones que coinciden con tres momentos de instauración y comprensión de la curaduría en nuestro medio: 1974, 1999 y 2007, que sirven para describir dobles coyunturas: respecto al rol y ejercicio de poder de la curaduría en el campo del arte colombiano, y según la capacidad de la exposición para dar cuenta de contexto social del que se desprende y en el que posiblemente «interviene». Como cierre, o reflexión conclusiva, el breve capítulo final «Relatos de poder» señala algunas potencias de la exposición cuando es comprendida como objeto de estudio, sobre el rol de la curaduría como relato visual o índice de la cultura visual, y plantea algunas consideraciones finales sobre trayectoria de la curaduría en nuestro medio.

Emprendí el desarrollo de todos los capítulos a partir de una intensa revisión de fuentes primarias publicadas en prensa (*Arcadia* y *Arteria*), publicaciones especializadas o académicas (*Errata*, *Arte en Colombia-Art Nexus*, *Calle 14*, *Cuadernos MAVAE*) y sitios web (*Columna de Arena* y *Esfera Pública*) que me permitieran configurar una masa crítica sobre la producción discursiva local en torno a la curaduría desde Colombia, enriquecida por referencias de catálogos, monografías, ensayos especializados que me aportaron insumos para sustentar varios apartados, junto a algunas entrevistas semiestructuradas que realicé a curadores colombianos que atendieron mi invitación para complementar alguna información concerniente a trayectorias individuales para emprender con todo esto un análisis documental dirigido a tres registros de observación: la posición del curador, la disposición institucional del campo del arte y el contexto social. Todo ello bajo la idea de ser consecuente en la identificación de una discursividad local y de coordenadas limitadas, consecuente con la perspectiva de contextualismo radical que asumí. Debo decir que la configuración de este fondo documental no identificado previamente me sorprendió en su magnitud y utilidad para la construcción de un relato —el de la trayectoria cumplida por las curadurías en Colombia— *no elaborado hasta el momento*. De este modo, la sección de referencias y bibliografía incluida en este estudio bien puede funcionar como un ejercicio de contextualización respecto a una discursividad sobre curaduría localizada de alcance inmediato, que espero pueda servir a otros para considerar estudios sobre circulación y uso de fuentes en la producción de prácticas curatoriales en nuestro medio.

Por último, debo decir que este no es un escrito donde la voz en primera persona desaparece tras la «Introducción»; este estudio fue escrito en primera persona, porque su traza depende necesariamente de mi relación con el contexto que ha dado lugar a él, de la manera en que la curaduría se me fue apareciendo y me convocó como práctica creativa, de la manera sinuosa o intuitiva en que asumí —como Burckhardt o Warburg— la disposición de la exposición (y con ello la curaduría) como una expresión de la cultura —o de las prácticas culturales— en la que se inscribe, y posiblemente como índice para la elaboración de una historia cultural, como un relato visual que puede ser «leído». Por esto, mi voz en primera persona reaparece a lo largo de todo el documento, porque no me interesa despreciar tal realidad, porque este relato solo fue posible así y solo adquiere sentido así, pues ha dependido en su motivación de un ejercicio de memoria individual, y ciertamente puede resultar como mi «atlas» o «teatro de la memoria» para una genealogía de la curaduría en Colombia.

Hace pocos años, el profesor Pedro Pablo Gómez me preguntaba «cómo hacer para que este estudio no solo fuera historia del arte», pues bien, como señalo en el séptimo capítulo, tal parece que en nuestro contexto los estudios sobre curaduría y exposiciones han sido esquivos a la producción creativa de la historia del arte, por lo que puede que la mera definición de interés sobre este campo implique una deslocalización parcial de aquel campo: parcial, porque me he ocupado de comprender la curaduría como una práctica cultural e intelectual (consecuente con el horizonte creativo de los estudios artísticos; de hecho, la curaduría podría figurar como una expresión creativa concreta de aquellos) que articula un ejercicio de poder —quizá estructural— en el campo del arte, y parcial, porque me propuse plantear un estudio de caso que me permitiría trazar alguna genealogía sobre la curaduría en Colombia y estimar su participación en la descripción de contextos tras coyunturas del campo del arte y la sociedad colombiana: al fin y al cabo un relato, análogo de la historia del arte, pero construido como una «curaduría de prácticas curatoriales y discursos sobre curaduría» para estimar cómo fue que asumimos esta práctica en cuanto ejercicio de poder, desde un contexto en el que de algún modo participo.

Entonces bien, ¿es esto autobiografía? En parte... ¿Es historia del arte? junto a otras cosas, también.

El desarrollo de *Relatos de poder* fue posible gracias a algunas de las anécdotas que narro atrás; todas ellas suponen un «otro» amigo, profesor, colega, estudiante, artista, curador, a quien agradezco por motivar y estimular estos episodios que ahora suponen razón en lo que estoy haciendo. Ha sido grato contar con el apoyo de las curadoras y curadores Jaime Cerón, Álvaro Medina, Cristina Lleras, Guillermo Vanegas, Germán Rubiano, Eduardo Serrano y María Clara Bernal, en su disposición para atender mis inquietudes y ofrecer su interlocución.

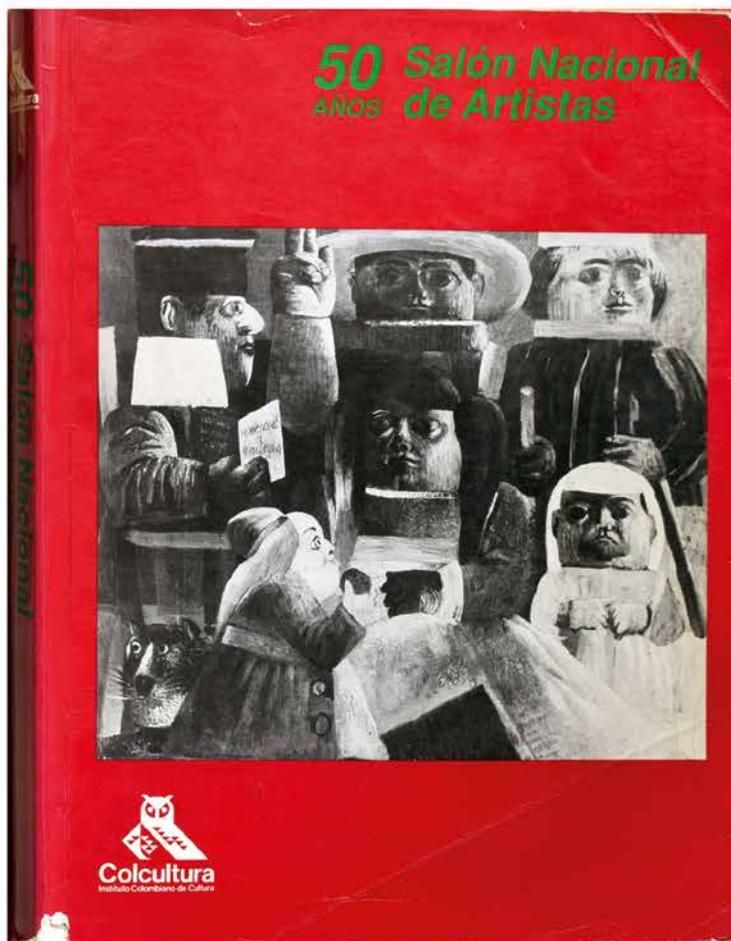
Tengo un agradecimiento espacial para Taira Rueda, Daniela Gallo, Claudia Puche y Rossana Alarcón, amigas a quienes conocí como estudiantes en algunas de mis clases en la Pontificia Universidad Javeriana, que más tarde como monitoras apoyaron en varios momentos los procesos creativos del equipo TRasHisTor(ia) y, recientemente, algunas de las tareas técnicas que demandó esta investigación. Otros estudiantes de la Javeriana y la Facultad de Artes ASAB han sido mis interlocutores en varios momentos durante los últimos cuatro años, informalmente o en espacios académicos (sobre todo en el Seminario de Investigación en Artes Visuales de la Javeriana, la asignatura electiva de Introducción a los Estudios Visuales y la clase de Configuración Espacial III en la ASAB, así como mis pupilos de Trabajo de Grado en ambas universidades) ellos han escuchado la postulación y desarrollo de este proyecto en diferentes instancias y con generosidad lo han criticado o discutido; en suma, lo han estimulado.

Al tiempo, el espacio de la Maestría en Estudios Artísticos me dio el gusto de pensar y trabajar al lado de nuevos amigos artistas, músicos, bailarines, teatreros y antropólogos. Gracias a esta condición encontré las voces de Francisco, Ernesto, Yudy y mis demás compañeros de maestría, quienes aportaron cuestionamientos desde diferentes frentes. Una situación parecida celebro respecto a nuestros profesores: el encuentro con Luisa, Maritza, Sandra, Sonia y Santiago, pues cada uno en su particularidad e intensidad ha sido valioso y significativo para mí, así como ha sido este un buen momento para reconocer a Jorge Peñuela, Andrés Corredor, Pedro Pablo Gómez y Juan Fernando Cáceres, a quienes conocía de tiempo atrás como colegas. Estoy muy agradecido con todos.

Agradezco la voz de ánimo aportada por mi padres y hermano; el acompañamiento de Jairo y Juan, del Colectivo Maski; de Gabriela Pinilla (quien además de interlocución me aportó el dibujo para la portada), Wilson Díaz, Karina Moreno, Alberto Campuzano, Angélica González, Catalina Rincón, y Ximena Gama, amigos que en diferentes momentos me ofrecieron espacios de diálogo y escucharon pacientemente sobre asuntos concernientes al desarrollo de este proyecto.

En los últimos diez años, y especialmente durante los últimos cinco, he tenido la fortuna de compartir amistad, trabajo y cariño junto a María Sol Irene Barón Pino. Ha sido en el día a día cotidiano y amoroso que hemos logrado sacar adelante varios proyectos como equipo TRasHisTor(ia), pasar la vida bien e inventarnos uno y otro pretexto para acompañarnos, trabajar y crear como equipo. Naturalmente, ella me acompañó y apoyó desde la formulación de *Relatos de poder* hasta la lectura final de este manuscrito. Creo firmemente que esta complicidad, así como su trayectoria individual, han sido la mejor escuela, y ella, la mejor guía. Gracias por tanto.▲

Bogotá, 22 de noviembre de 2015



Carátula del libro 50 años
Salón Nacional de Artistas.
Colcultura, 1991.

Colección de postales de
la exposición «Primeros
premios Salones
Nacionales», 1999



Curaduría en contexto, para una genealogía sobre curaduría en Colombia



La curaduría se encuentra plenamente instaurada en el campo del arte en Colombia. Esta no es una afirmación equívoca: durante las últimas dos décadas ha cobrado visibilidad y lugares de ejercicio en Colombia como una práctica a la que es posible adherir o de la que es posible discrepar desde diferentes posiciones e intereses que su propia práctica ha ayudado a estimular, a la vez que su proyección manifiesta cierta sincronía con el contexto internacional y regional.

Por medio de un variopinto conjunto de ejercicios, oficios y operaciones en paulatino crecimiento y diversificación, aquello que hoy entendemos como «curaduría» ha resultado útil para configurar agentes, escenarios,

programas, etc., convocados a dinamizar diferentes facetas creativas de la oferta cultural y artística, esto sin que su ejercicio resulte exento de toda suerte de oposiciones, críticas y polémicas que, en suma, también han contribuido a agitar su copiosa versatilidad, así como a redefinir, confrontar y reorganizar tensiones y relaciones entre diferentes actores del campo de las artes. Tal diversidad permite comprender la declaración de Jaime Cerón (2005) sobre la curaduría como uno de los roles más diversos del arte contemporáneo, como una actividad con la que «se asumen casi todas las acciones menos la creación». Esta posición procura describir una apertura del rol del curador hacia tareas que se dinamizan más allá de la organización y cuidado de exposiciones de arte como corresponde a su acepción convencional, pero que no incurren en la creación artística. Sin embargo, para José Roca (2012) es justamente la dimensión creativa del curador la que permite hablar de una «nueva curaduría», frente al rol convencional que cobró en la museología; mientras que Inti Guerrero (en entrevista con Ricardo Abdahllah, 2013) se ha referido a la curaduría como «un medio de expresión artística como cualquier otro».

Como anticipé, la curaduría apareció hace algunos años en el campo de las artes plásticas y visuales, pero hoy es muy común encontrarla en varios campos del arte y la cultura. Su presencia da cuenta de la incidencia que ha cobrado en diferentes campos de las artes, manifiesta en el rol que ha cobrado en la conformación de la programación cultural, y deja ver algo más sobre el carácter multifacético y multidisciplinar que le ha caracterizado (Roca, 2012). Sin embargo, este libro se limita al campo de las artes plásticas y visuales. Con este procuro una revisión sobre la manera en que la curaduría se instauró como una práctica en nuestro contexto, pues a través de la articulación de la curaduría en espacios tradicionales y la generación de nuevos campos dispuestos a la práctica curatorial es posible plantear un relato sobre el curso que ha seguido su instauración, asimilación y dinamización en el campo del arte en Colombia.

Las diferentes manifestaciones y operaciones comprensibles bajo el campo de acción curatorial han cobrado y generado espacios que van desde los más tradicionales, como el Salón Nacional de Artistas, hasta plataformas de autogestión y agenciamiento artístico, como ciertos proyectos desarrollados por artistas (por ejemplo, el colectivo Helena Producciones, situado desde Cali). Sin embargo, y aun cuando la curaduría ha cumplido

este proceso de diversificación dentro de un marco temporal muy reciente, también es posible identificar actores que en el pasado (antes de la asimilación generalizada de este término en Colombia) obraron como curadores en sus campos profesionales, ya como coleccionistas, anticuarios, críticos, historiadores e historiadores del arte, artistas entre otros, mediante acciones que hoy resultan análogas a las de la curaduría contemporánea. Por otra parte, si la curaduría se comprendió tradicionalmente como la tarea de organizar exposiciones de arte, realizando gestión, selección y disposición de obras dentro de un sala (dentro o fuera del marco institucional que supone el museo), hoy el ejercicio curatorial ha desbordado su nicho original para participar de otras facetas de la gestión del campo del arte (Cerón, 2005; Roca, 2012), lo que ha contribuido a su redefinición. Por esto mismo es comprensible que en la actualidad diferentes actores del campo entre historiadores, críticos de arte, gestores, artistas, editores, entre otros, además de sus actividades convencionales, también se afirmen profesionalmente desde la curaduría; aun así, este estudio se ocupa especialmente de la curaduría en relación con la realización de exposiciones de arte en el contexto colombiano con un plano de observación situado desde Bogotá.

La curaduría resulta un dispositivo de fácil transformación, cobertura y amplia aplicabilidad: así como sus frecuentes operaciones de estudio y señalamiento a través de exposiciones han abierto oportunidades y brechas creativas e innovadoras que incluso han refrescado la operación de ciertas disciplinas e instituciones relacionadas con las artes plásticas y visuales; en otras ocasiones, su práctica también ha logrado levantar ampolla y generar incomodidades, sobre todo cuando su ejercicio ha resultado complaciente, indiferente o en exceso parcial con ciertas prácticas y actores del campo; incluso cuando su práctica les ha colocado en cuestión. Tal es el panorama que supone la curaduría para la mayor parte de quienes participamos en el campo de las artes plásticas y visuales desde diferentes perfiles, oficios y actividades; por ello, pareciese que, de un modo u otro, las prácticas en curaduría suponen espacios de participación que, a su vez, estimulan reflexiones y acciones respecto al comportamiento del campo mismo del arte.

En parte, la variedad de prácticas que pueden caracterizar el ejercicio curatorial y esta diversidad de posiciones hacen difícil y riesgosa su definición, a pesar del paulatino crecimiento en la aparición de programas

de posgrado y plataformas de formación que lo asumen. De hecho, y en acuerdo con Cuauhtémoc Medina y Jaime Cerón (2005), no creo que la curaduría permita una definición concreta o signada bajo un enfoque disciplinar o epistemológico determinado que lleve a una regularización de sus espacios de formación.¹ Tal parece que, en cualquier caso, estamos lejos de definirle de manera general y, aún más, que tal definición podría ser innecesaria, pues en esta condición de indeterminación pueden radicar las posibilidades de interpelación que el ejercicio de la curaduría propicia frente a las relaciones de poder que suponen diferentes instancias del campo del arte, particularmente, en torno a la circulación de la producción artística y la configuración de sus relatos, tradicionalmente abordados desde la crítica de arte o la historia del arte; además, dicha condición «indisciplinada» plantea un margen creativo sumamente amplio y versátil para responder a coyunturas propias del contexto social en que se inscriben sus producciones.

La cadena de supuestos planteados en los párrafos anteriores propone una «tradición» que ha definido escenarios, trayectorias y plataformas creativas de circulación, y en ella es posible entrever la configuración de un discurso en construcción constante (sobre curaduría) respecto a un rol (el del curador) que ante todo se ha perfilado a través de su propia práctica intelectual y material. Por ello, para la elaboración de un relato sobre la curaduría en Colombia conviene trazar una suerte de genealogía sobre su proceso de instauración a través de la práctica particular de algunos de sus actores dentro de los ejercicios de poder que supone la gestión del campo del arte.

De hecho, durante algún tiempo me pregunté cuál era el aporte discursivo de los curadores al campo del arte, sobre dónde reposaba esta producción, pues es claro que la mayor parte del trabajo de los curadores se vuelca en la materialización de proyectos especialmente centrados en la exposición y circulación, y es cierto que de estas operaciones surgen producciones derivadas como artículos y catálogos, aun cuando la mayoría de estos no incluyen documentación visual o descriptiva acerca del

¹ El documento *Educando a Frankenstein*, de Cuauhtémoc Medina, aborda directamente la pertinencia y consecuencia que supone la indefinición disciplinar del curador.

resultado material de las exposiciones, esto es, la forma particular que una curaduría dispone, su documento, su construcción como relato. Pero, más allá de esto, al procurar un examen respecto de la documentación y producción discursiva-textual derivada del ejercicio curatorial en nuestro contexto, me he encontrado con pocos aportes concretos, y más bien la publicación de textos sobre curadurías escasean; sin embargo, el debate acerca del ejercicio curatorial se asoma tangencialmente en toda suerte de textos críticos, periodísticos y, en menor medida, académicos, al tiempo que la reflexión sobre curaduría paulatinamente empieza a cobrar espacios de discusión en diferentes plataformas o ante ciertas coyunturas.²

En cualquier caso, la asimilación de la curaduría en un contexto particular supone una tensión con la concepción de esta práctica en otros lugares del globo, desde los lugares donde se manifestaron sus primeras prácticas y ante esa disposición de «red» que las prácticas curatoriales han tendido a configurar; de hecho, muchas prácticas curatoriales han sido vistas como plataformas que, para bien o para mal, facilitan la configuración de una «aldea global» del mundo del arte (Guasch, 2009; Olivares, 2010).

Sin embargo, justamente porque considero que el ejercicio curatorial deriva de contextos y coyunturas particulares (Cuauhtémoc Medina la describe como «una actividad contextual, estratégica, autocrítica»), he considerado que para ofrecer la comprensión teórica de este dispositivo es necesario tener en mente la configuración del discurso en torno a ella desde la perspectiva que propone un contexto particular. Es preciso declarar el contexto local como un campo de inmersión para rastrear la emergencia de esta práctica y la configuración del discurso en torno suyo como un ejercicio de «contextualismo radical», como explico más adelante. Me propongo llevar a cabo un relato sobre la práctica curatorial desde nuestro contexto, a partir de fuentes accesibles desde el medio local, preferiblemente disponibles en español, o estrictamente producidas desde el campo colombiano, asumiéndolas como los insumos inmediatos que, en la actualidad y desde un pasado más bien reciente, pueden articular

² Así se manifiesta en los debates que cada tanto se sostienen en portales como *Esfera Pública* y en la alimentación del sitio web *El Comisariado*, durante los últimos tres años.

tramas para generar perspectivas y trayectorias de la curaduría de arte en Colombia. Espero que tal ejercicio de contextualización radical me permita avizorar relaciones, tensiones, prácticas y actores como agentes de un contexto local compuesto de coyunturas particulares de nuestro campo del arte y con capacidad de operar respuestas al campo social.

El que sigue es una primera versión de este relato sobre la instauración de la curaduría en el campo del arte en Colombia. En una primera parte planteo algunas motivaciones generales e iniciales sobre referentes «globales» que me llevaron a construir un plan de investigación y metodológico que, al final, me permitió asumir este ejercicio desde una perspectiva radicalmente contextualizada en comparación con el «corazón de los estudios culturales» (planteado en el segundo capítulo). En los siguientes capítulos continúo ese relato desde los orígenes de la curaduría en Colombia, sobre los campos que su ejercicio ha cobrado y, por último, resumo algunos elementos y conceptos generados a partir de un ejercicio de investigación cuantitativa sobre la producción de discursividad en torno a la curaduría, elaborado desde una revisión de publicaciones de fuentes primarias en revistas especializadas y otros documentos producidos desde Colombia.

Curadores o comisarios, exposiciones e «historia oral»

Hace pocos años, cuando empecé a materializar mi propósito de construir un relato sobre la instauración de la curaduría en el campo del arte colombiano, me enfrenté a la tentativa de asumir una conveniente pesquisa sobre las posibles definiciones de dicha práctica de afuera hacia dentro, es decir, identificar (si así los hubiese) unos paradigmas fundamentales que me permitieran contemplar derroteros desde los cuales se pusieron en marcha las prácticas curatoriales en el mundo y luego, en el país, identificar orígenes y pioneros «globales» que correspondieran al punto cero de la curaduría antes de su instauración en Colombia.

Tal propósito tuvo en mi experiencia tres escenarios de intuición determinados por la comprensión de tres actores-autores de la curaduría y la historia del arte alrededor de las exposiciones: Harald Szeemann, Anna María Guasch y Hans Ulrich Obrist. El primero de ellos supone una de las figuras

más recurrentes para comprender la práctica de la curaduría independiente;³ por su parte, la obras de Guasch, publicadas a finales del siglo pasado, en particular *El arte del siglo xx en sus exposiciones* (1997) y *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones* (2000b), me resultaban estimulantes para comprender la exposición como objeto de estudio; por último, la divulgación del compendio de entrevistas realizadas por Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating* (2008), traducido como *Una breve historia del comisariado* (2009), señalaba el testimonio del curador a través del diálogo como fuente fundamental para comprender su tradición y ejercicio práctico.

La figura de Harald Szeemann es comúnmente citada en clases de historia del arte y en discusiones sobre arte contemporáneo, gracias a que su labor como curador tuvo una gran incidencia en el discurso del arte en las últimas décadas del siglo xx, desde su gestión en la Kunsthalle de Berna, y particularmente tras la realización de «When Attitudes become Form», una ambiciosa exposición presentada allí entre marzo y abril de 1969. Con esta, Szeemann se propuso «contribuir a la comprensión y consagración de un vasto movimiento internacional artístico aún por definir» tras la identificación de una serie de expresiones posteriores a la Documenta de 1968, y que atendían a cierta orientación de carácter social, político y estético que no recaía en la materialización de objetos y formas puras recurrentes en el pop y en el minimalismo, sino en la primacía del proceso y la actitud creativa ante la materia (Guasch, 1997, pp. 173-175).

En suma, «When Attitudes become Form» es una de las exposiciones donde más claramente se pueden ubicar los orígenes del arte conceptual y

³ Es necesario recordar que el ejercicio de la curaduría cuenta con una tradición que remonta su lugar más temprano al museo, y por tal razón es reiterativo encontrar que sus definiciones retornen al lugar de la museología. En este sentido, resulta significativo que las pocas publicaciones que hasta el momento se han realizado en Colombia sobre el oficio del curador recaigan sobre su caracterización en torno al museo: *Museología, curaduría, gestión y museografía* (Ministerio de Cultura, 2012), y *Curaduría en un museo* (Museo Nacional de Colombia, 2009); mientras que es justamente la caracterización de las prácticas en curaduría fuera de dicha tradición, la que permite asumir la curaduría independiente bajo ciertos riesgos creativos, de autor (Roca, 2012).

donde coincidieron por primera vez la mayor parte de sus protagonistas europeos y norteamericanos. Tal ímpetu creativo determinado por su organizador da cuenta del poder que la curaduría tiene como un dispositivo capaz de visibilizar y trastocar los discursos configurados en el campo del arte, sus relatos e instituciones; esto a través de la conveniente situación planteada por el conjunto de piezas que compusieron la exposición tras un sólido argumento discursivo comprendido como una puesta en escena.

Esta noción de puesta en escena, «relacionada con el Living Theatre de Antonin Artaud y el teatro pobre de Grotowsky» (Guasch, 1997, p. 176) como un cuestionamiento y reformulación a la manera en que sucedían las cosas en una sala o «para una sala» de exposiciones, es uno de los mayores y más comunes reconocimientos al proyecto realizado por Szeemann, en 1969; es decir, la manera en que su autor propició, ante todo, el diálogo y la integración entre las obras en el espacio-entorno, esto tras un proceso de creación que sucedió allí mismo (en la Kunsthalle, al menos parcialmente para la mayoría de piezas incluidas) y de manera previa a la apertura, un procedimiento que era poco previsible en la organización de exposiciones para entonces.

Esta evocación del campo teatral u otras artes que suponen el espectáculo y puesta en escena es recurrente en las entrevistas realizada por Hans Ulrich Obrist (2009) a Harald Szeemann y otros pioneros de la curaduría como Walter Hopps: el primero describe uno de sus primeros acercamientos a las artes a través de un cabaret con músicos y actores que en su juventud mantuvo con algunos amigos por algún tiempo. Esta experiencia hace comprensible las analogías entre teatro y curaduría que Szeemann describe para su proceso personal (p. 93); por otra parte, el testimonio de Hopps describe una experiencia de juventud semejante, cuando se hizo cargo de un negocio de jazz donde programaba conciertos y donde organizó su primeras experiencias de exposición, todo ello análogo de la «curaduría» (p. 17).⁴

⁴ En otros apartados de la entrevista, Walter Hopps elabora varias comparaciones entre la dirección de orquestas y composición con el ejercicio del curador. Estas comparaciones también se cuentan en el discurso de curadores colombianos como José Roca (2012): «Toda exposición es una puesta en escena, y en este sentido implica una dramaturgia. El curador, en este sentido, tiene un rol análogo al del

En efecto, las operaciones cubiertas por Szeemann en la confección de «When Attitudes become Form» corresponden con varias de las acciones más recurrentes y vigentes hoy en las prácticas curatoriales. Tal condición ha hecho de esta una de las exposiciones más revisitadas y estudiadas del siglo XX, al punto en que ha dado lugar a varias revisiones, interpretaciones y reelaboraciones dentro de una fuerte tendencia a recrear exposiciones, una de las prácticas más comunes en lo que se ha empezado a llamar «poscuraduría». La primera de estas reelaboraciones se realizó en 1984, en Kettle's Yard Gallery, Cambridge (Guasch, 1997); mientras que la más reciente se dispuso en la Fundación Prada dentro de la programación de la Bienal de Venecia de 2013. Las mayores expectativas de esta última reelaboración era que su presentación en el contexto de la bienal contribuyera a demostrar el vínculo de ciertas prácticas del arte contemporáneo con ese «momento original» del arte conceptual señalado en la curaduría de Szeemann, a la vez de considerar el advenimiento de la figura del curador como autor, y el protagonismo de la curaduría en el arte contemporáneo a partir del hito que supuso «When Attitudes become Form» (Esfera Pública, 2013). Por esta expectativa es comprensible que, al tiempo de esta reelaboración, se realizaran curadurías que buscaban señalar expresamente esa relación entre las prácticas de algunos artistas contemporáneos con aquel «lugar original» o fundacional del arte conceptual; tal es el caso de «When Attitudes become Form become Attitudes», realizada en Wattis Institute, San Francisco, en 2013, una curaduría en la que participaron varios latinoamericanos (entre ellos los colombianos Nicolás Consuegra, Mateo López y Johanna Calle), y donde el conjunto de obras procuraba demostrar una suerte de genealogía del arte conceptual respecto al conjunto propuesto por Szeemann, en 1969, al punto en que algunas consideraciones museográficas y diseño de la original se trasladaron a la nueva exposición.⁵

director o el *metteur-en-scène* en el teatro». Tales analogías merecerían atención particular para la comprensión de la curaduría como un ejercicio multidisciplinar y transdisciplinar dispuesto a la confección de exposiciones como una experiencia corporal y multisensorial.

⁵ La cuestión sobre las relaciones del arte latinoamericano y de otras latitudes con «When Attitudes become Form» ha dado lugar a la realización de otras exposiciones

Sin embargo, a pesar de la visibilidad con que cuenta este hito, así como los estudios e interpretaciones a que ha dado lugar, es realmente poca la información disponible en habla hispana que se ocupe de valorar y analizar su incidencia en un contexto descentrado y cercano a nuestro campo, lo que contribuye a resultar inimaginable y de difícil comprensión de cara a un estudio sobre el lugar que aquella podría cumplir en la configuración de la curaduría contemporánea para nuestro contexto, esto a pesar del valor explícito que otorgan a ella y a su autor algunos actores de la curaduría en Colombia como Álvaro Medina.⁶

Por otra parte, como Anna María Guasch lo expone en la introducción de *El arte del siglo xx en sus exposiciones 1945-1995*: «las exposiciones han constituido uno de los instrumentos más importantes, sino el que más, de difusión del arte contemporáneo, pero también de acrisolamiento y, en muchos casos, de gestación del mismo» (1997, p. 15). De hecho, tal afirmación es uno de los motivos centrales que jalonaron el volumen mencionado, esto unido a una concepción creciente de que el estudio de las obras de arte contemporáneo están fuertemente ligadas a su lugar de exposición original (Cristophe Cherix, citado en Obrist, 2009), lo que demanda la necesidad de comprender la exposición, como no lo había sido antes, en tanto objeto de estudio para la Historia del Arte.

En efecto (y como mencioné en la introducción), el hallazgo de este volumen durante mi época de estudiante resultó sumamente refrescante, por cuanto no asumía el estudio de las obras de arte contemporáneo meramente en función de obras autónomas o de su autor, como me habían acostumbrado las clases de Historia del Arte (Guasch también declara en

como «How Latitudes become Forms. Art in a Global Age», en 2004 (reseñada por Guasch en la segunda edición de *El arte del siglo xx en sus exposiciones*). De modo que la distancia de este referente ha servido para asumir interrogantes sobre el desarrollo del arte conceptual en Latinoamérica y examinarlo a partir de postulados curatoriales.

⁶ En varias oportunidades, Medina ha señalado el ejercicio de Szeemann como paradigmático y referente obligado; de hecho, desde hace un par de años un ejemplar del catálogo de «When Attitudes become Form», publicado con textos alemán e inglés, se encuentra disponible en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, gracias a la incorporación de la biblioteca del profesor Álvaro Medina a dicho acervo.

la introducción que su revisión y selección no ha contemplado exposiciones individuales); a cambio, la publicación original de 1997 y su versión actualizada de 2009 corresponden a volúmenes que suponen una «guía» de exposiciones realizadas en el periodo señalado y seleccionadas por su valor temático o «exposiciones de tesis». Entonces, ante todo, se trata de un libro de documentación; por esto mismo, su autora también señala en la introducción que en dicha publicación ha quedado de lado el interés por el ensayo y la crítica.⁷

Claramente este volumen correspondía con mi interés creativo por la museografía y la curaduría. En aquel tiempo, este libro suponía una de las pocas fuentes disponibles para pensar en el problema histórico que implica la situación de una exposición e, incluso, su material fotográfico era una forma de acceder (aunque fuera mínimamente) a la disposición espacial y visual de las exposiciones señaladas, y aún más, la selección y organización capitular del libro dejaba entrever cierta operación curato-editorial en el relato planteado por Guasch. Aun así, siempre me llamó la atención que aun cuando esta selección de exposiciones «temáticas» o de «tesis» operada por Guasch supusiera la identificación de postulados curatoriales para su confección, el uso de términos como «curaduría», «curador», «curatorial», «comisario» y «comisariado» resultan laterales y esquivos a lo largo del documento.

Originalmente, la primera edición del libro de Guasch no incluyó una reflexión sobre este actor, apenas en el prefacio a la segunda edición se asoma un irónico comentario sobre el rol que la figura emergente del

⁷ Al menos un estado parcial de esta «voz crítica pendiente» se asoma en otros libros de Anna María Guasch como *El arte último del siglo xx* (2000a), al tiempo que su interés por asumir la exposición y sus textos como objeto de la historia del arte se ha mantenido en otras publicaciones. De otro lado, este creciente interés por asumir la exposición como documento sin ejercicio crítico profundo coincide con las palabras de Christopher Cherix para el prólogo de *Una breve historia del comisariado*: «Si bien la historia de las exposiciones ha empezado a analizarse más a fondo en la última década. Lo que todavía no se ha estudiado suficientemente son los vínculos que se han creado entre los comisarios, instituciones y artistas a través de diversas manifestaciones relacionadas entre sí» (Obrist, 2009, p. 12).

curador ha cobrado en el valor que las exposiciones han adquirido como objeto de análisis (Guasch, 2009, p. 13). Mientras que términos afines a «comisario» son usados en la segunda edición del libro de Guasch (2009) un centenar de veces, términos afines a «curador» figuran en un poco más de la decena. Sin embargo, en ambos casos y en la mayoría de las veces, su uso responde con aplicaciones laterales del término (como la definición de roles y créditos en una exposición) que a reflexiones teóricas sobre este oficio. En este punto vale recordar que la asimilación diferenciada de estos términos parece responder a un enfoque geopolítico y contextual que contribuye a la elaboración y definición del discurso en diferentes entornos respecto a esta práctica, pues es común encontrarse con aclaraciones sobre el uso de los términos «comisario» y «comisariado» en el contexto ibérico a cambio de los anglicismos «curador» y «curaduría», derivados de «curator»; en el contexto colombiano (como lo describo contextualmente en apartes del acápite que sigue y al final de este capítulo) es más frecuente el término «curador» y «curaduría», por lo que he preferido asumirlos para la elaboración de este estudio.⁸

La comprensión de estudios como el de Anna María Guasch me llevó a identificarle pares que encontré en el contexto anglosajón; de hecho, el trabajo de Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition* (publicado originalmente en 1994, pero popularmente conocido a través de la edición de 1998), constituye un antecedente no declarado respecto a la tarea emprendida por Anna María Guasch. A este documento ha seguido, también

⁸ Aun así, llama la atención que las acepciones incluidas en el *Diccionario de la lengua española* (Real Academia de la Lengua, 2014) sobre *comisario* sí contemplan la confección de exposiciones: «4. m. y f. Persona a quien se le encomienda la organización y dirección de una exposición o de otra actividad cultural o académica de duración determinada»; mientras que las acepciones de «curador» aún no incluyen una actividad relacionada con la gestión en el campo de las artes. Tal situación me sugiere una disposición sumamente móvil de este rol si leo comprendemos bajo el abrigo del término «curador» y no «comisario», un enunciado en construcción constante a través de prácticas, desmarcada de las luchas lingüísticas y epistemológicas (Medina s.f.) que han procurado fijarle, al menos para el mundo hispanoparlante (Olivares, 2010), bajo el mote «gramaticalmente correcto» de «comisario».

de Altshuler: *Salon to Bienal: Exhibition that Made Art History: 1863-1959* (2008) y *Bienal and Beyond: Exhibition that Made Art History: 1962-2002* (2013). Ambos tomos constituyen vastos volúmenes de referencia sobre un periodo muy amplio, donde se documenta y reseña críticamente un limitado conjunto de exposiciones que hoy resultan icónicas para comprender tendencias y giros narrados en relatos sobre el arte moderno y contemporáneo, lo que atiza el carácter «curatorial-histórico» de este tipo de ejercicio. Los tres documentos de Altshuler (al igual que las publicaciones de Guasch para el mundo hispanoparlante) resultan hoy referencias obligadas para este tipo de enfoque historiográfico; sin embargo, ninguno de los tres últimos ha sido traducido al español, situación que contribuye a mantenerles alejadas como referencia y que me planteó la necesidad de contemplar la posibilidad de elaborar un ejercicio medianamente semejante en el contexto colombiano, donde ya se han manifestado algunas pocas aproximaciones al estudio de arte contemporáneo a través de sus exposiciones por medio de artículos, ensayos y ejercicios curatoriales a los que me referiré en el último capítulo.⁹

Tiempo después de identificar este campo de trabajo —el estudio de exposiciones— me encontré con *A Brief History of Curating* (Obrist, 2009). El hallazgo no pudo ser más significativo: me topé con esta publicación en la librería del Museo Metropolitano en Nueva York y entonces supe que al menos un relato sobre esta tradición —que para nuestros días ya supone el oficio del curador— contaba con una historia disponible, y a un

⁹ Incluso es posible señalar algunos ejemplos locales que resultan parcialmente comparables con el ánimo enciclopédico de Guasch y Altshuler: la publicación coordinada por Camilo Calderón, *Salón Nacional de Artistas. 50 años* (Colcultura, 1992), una minuciosa compilación que se ocupa de describir todas las ediciones del Salón Nacional de Artistas celebradas hasta entonces, acompañado de un buen volumen de documentos de época que ayudan a comprender la dimensión histórica y crítica de cada versión del evento; por otra parte, la publicación *Arte contemporáneo colombiano* (1998) es una compilación de textos firmados por Eduardo Serrano sobre exposiciones realizadas entre 1971 y 1998, con la particularidad de que la mayoría de estas fueron organizadas por él mismo, de modo que el libro parece una «retrospectiva» de su labor como curador y gestor.

«precio moderado», en la librería y tienda de *souvenires* de uno de los museos del circuito *mainstream* e imperial del arte «universal». Ya era posible comprender el oficio del curador al igual que las exposiciones como un problema de estudio para la historia del arte, más aún si tras de ellas se encuentra un autor, un curador. Apenas un año después de la publicación original, la traducción al español de *A Brief History of Curating* apareció a través de Exit Press (2009), lo que permitió mi lectura del texto —en español— con la debida búsqueda de correspondencias para nuestro contexto... entonces ¿quiénes podrían ser en el contexto colombiano los interlocutores de un ejercicio semejante, aún por realizar?

La publicación firmada por Obrist es en un compendio de entrevistas realizadas por él entre los años noventa y los primeros años del siglo XXI a un total de once curadores.¹⁰ Algunas ya habían sido publicadas en revistas como *Artforum* y otras se habían mantenido inéditas hasta esta recapitulación. Todas ellas cuentan con un fuerte carácter testimonial estimulado a través del diálogo planteado por Obrist. En cada una el interlocutor procura narrar su encuentro personal con el ámbito de la curaduría y describir algunas situaciones y procesos creativos respecto a exposiciones que realizaron.¹¹ En efecto, como lo advierte el prologuista de la publicación (Cristophe Cherix, citado en Obrist, 2009, p. 12) tras la lectura de todas las conversaciones, muchos nombres se hacen recurrentes en una y otra, por lo que se entrevé una trama con cierto carácter genealógico de actores, exposiciones, escenarios e instituciones que parecen participar en la construcción de ese nicho del campo del arte que implica la curaduría.¹²

¹⁰ Walter Hopps, Pontus Hultén, Johannes Cladders, Jean Leering, Harald Szeemann, Franz Meyer, Seth Siegelaub, Werner Hoffman, Walter Zanini, Anne d`Harnoncourt y Lucy Lippard.

¹¹ Estos testimonios hacen parte de una tradición muy reciente (Olivares, 2010). Muchos corresponden a una generación de curadores que aún están vivos o han fallecido en la última década; tal panorama otorga un carácter de «tradición oral» que intuyo en el campo de la curaduría y estimulan la demanda de una «historia oral de la curaduría» todavía sin elaborar y viable en múltiples contextos como el colombiano.

¹² Cuauhtémoc Medina también se ha referido carácter que pueden cumplir las

Los actores convocados por Hans Ulrich Obrist suponen una red de intelectuales que aportaron desde su práctica a configurar la figura del «curador independiente», como un agente creativo, dinamizador e innovador en el campo del arte contemporáneo. La comprensión de estas figuras paradigmáticas coincide con la voz de otros autores: por ejemplo, en un breve artículo publicado en 2010 en el portal web de la revista *EXIT*, Rosa Olivares discrepa del libertinaje y superficialidad que ha cobrado el oficio del curador recientemente y, a cambio, destaca el compromiso y riesgo creativo de varios personajes que coinciden en la compilación de entrevistas realizada por Obrist (2009):¹³

Los grandes curadores, los pioneros, fueron aquellos que han hecho posible que la instalación, el vídeo, el arte conceptual, incluso la fotografía, sean hoy considerados como lenguajes normales y cotidianos en el mundo del arte... /... Lucy Lippard, Walter Hopps, Pontus Hultén, Harald Szeemann, Seth Siegelau, entre otros, formaron esa primera generación de creadores teóricos que supieron hacer de sus ideas exposiciones. Que hicieron del pensamiento forma. Y con ese paso arriesgado y genial definieron el término curador/comisario/*curator*.

En suma, el ejercicio planteado por Hans Ulrich Obrist deja ver una historia poco relatada o documentada sobre los experiencias creativas del curador, en particular de las primeras generaciones de curadores, aquellos que dinamizaron las potencias creativas de la exhibición: si apenas asistimos a la comprensión de la exposición como objeto o documento para varios espacios de reflexión crítica en el campo del arte, tardaremos

genealogías en la formación de curadores: «puede decirse que prácticamente no hay curador para quien el llamado de la vocación no involucre hasta cierto punto, una mezcla peculiar de modalidades de inicio genealógicas, burocráticas y mesiánicas» (en *Educando a Frankenstein*, s. f.).

¹³ José Roca (2012) también coincide con varios personajes: «desde los años 70, a partir del trabajo pionero de personas como Harald Szeemann, Walter Hopps, Seth Siegelau y Pontus Hultén, comienza a entenderse la curaduría como una disciplina con una dimensión autoral».

un poco más en comprender los procesos creativos de estos autores, los curadores, como objeto de análisis. Tal «invisibilidad» histórica de estos procesos creativos puede responder a lo reciente que ha resultado la presencia activa del curador en el arte contemporáneo o a «cierto exceso de contemporaneidad» implícito en su rol, como lo sugiere Franz Meyer cuando responde a Obrist sobre la amnesia recurrente en cuanto a la historia de los primeros curadores y exposiciones de arte moderno: «creo que esto se debe, sobre todo, a que su trabajo está pensado para su propia época. A pesar de que fueron influyentes, han caído en el olvido» (2009, p. 116).

Posiblemente, por esa «localización» extrema en su época, desconocemos muchos documentos que registran el trabajo de los curadores, aunque hoy existan publicaciones (como los dos volúmenes de Altshuler, 2008 y 2013) que ya han materializado su preocupación por recuperar y consignar toda suerte de planos, notas y manifiestos «de primera mano», cual bocetos de artista, derivadas del ejercicio proyectivo del curador (Guasch, 2009). No obstante, a pesar de estos casos excepcionales de documentación de exposiciones y ejercicio curatorial, la confrontación de testimonios y experiencias a través de seminarios, encuentros, redes y entrevistas (en suma, lugares de oralidad) parecen ser el espacio de «formación» y discursividad configurado por excelencia por los curadores para su ejercicio y la construcción de un relato sobre la tradición que les deviene.¹⁴

¹⁴ Recientemente, en el contexto colombiano ha surgido el sitio web *El comisariado*, una plataforma digital para la consignación de entrevistas realizadas por sus administradores a curadores y otros agentes sobre definiciones y conceptos de curaduría. El sitio también cuenta con enlaces a textos y documentos sobre el tema. Por otra parte, en el ámbito regional-continental, últimamente ha cobrado visibilidad la realización del Encuentro Intensivo Curatorial, organizado por International Curatorial Institute (ICI), que tras varios años de trabajo en torno a la organización de «clínicas» de curaduría en varios lugares del globo, ha empezado a organizar un encuentro anual en español, del que ya se cuentan cuatro ediciones: Buenos Aires (2012), Bogotá (2013), México (2014) y Bogotá nuevamente en 2015. El Intensivo se conforma a través de mesas de trabajo con la participación de curadores emergentes frente al testimonio de otros con mayor trayectoria. Este tipo de escenarios no

Como las compilaciones de Guasch, la publicación propiciada por Obrist no incluye una apuesta teórica explícitamente declarada; su voz figura estrictamente como interlocutor en cada una de las once entrevistas y no incluye ningún texto de su autoría como contextualización a su ejercicio, al punto en que prólogo y epílogo fueron escritos por autores invitados. En cierta medida, esta actitud resulta análoga de operaciones curatoriales que procuran la discreción extrema del curador demandadas por el propio Obrist; de este modo, él funge como un agente que reúne voces en la publicación a través de una presencia discreta o, como sugiere Daniel Birnbaum en el epílogo, como un «arqueólogo» de prácticas curatoriales tempranas, no relatadas y parcialmente olvidadas, que podrán reinventarse hacia el futuro.

Sin embargo, los casos de estudio de Obrist, Guasch y Altshuler resultan predeciblemente eurocéntricos, aun cuando algunas de las exposiciones más contemporáneas incluidas en sus compilaciones abrigan conceptos de multiculturalidad¹⁵ y otredad y se han esforzado por incluir artistas de origen latinoamericano, africano, etc., pero todas ellas se gestaron y circularon en contextos europeos y norteamericanos. A pesar del rol que eventos como la Bienal de La Habana o la Bienal de Estambul cobraron en las últimas décadas dentro del campo del arte, las concepciones sobre curaduría y la globalización en el campo del arte (Grossman, 2011; Mariotti y Ferraz, 2012), ninguna exposición de alguna de sus versiones fue contemplada en estos estudios. Así, las referencias planteadas a través de estos estudios pueden llegar a resultar en extremo exógenas, distantes e inasibles al momento de contemplarlas como referentes para confrontar el carácter de prácticas curatoriales en contextos como el colombiano. Entonces, estos estudios resultan más bien

se interesan por elaborar definiciones sobre curaduría, sino por socializar y retroalimentar contenidos derivados de prácticas curatoriales, lo que coincide con el testimonio del colombiano Inti Guerrero en entrevista con Ricardo Abdallah para el periódico *Arteria* (2013): «participo cada vez menos en simposios de curaduría. Es una gastadera de tiempo definir una práctica en lugar de hablar de contenidos».

¹⁵ Como supone «How Latitudes become Forms. Art in a Global Age» en cuanto versión «global» de «When Attitudes become Form» (Guasch, 2009).

como ejemplos metodológicos para procurar la emergencia de relatos locales, unos que ayuden a comprender las particularidades de la concepción e instauración de la curaduría en el contexto colombiano, como en muchos otros. ▲

EN
resol de 'Los Simpson', el actor
La dama del oca', 50 años
We, cantante pop, 50 años



separaciones que están
sacudiendo al mundo del
espectáculo como lo de Miley
Ryan y Dennis Quaid o Rita
Bassinger y Alec Baldwin.

idos, George W. Bush, recibió
el regalo durante la visita del
presidente de México, Felipe
Calderón, a la fábrica de calzados que
no fue elaborado en la empresa
del de León, Luis Eraso y Ayala,
sino fabricado en puerto
del Gobierno de Fox y lo
como recuerdo de su primer
visita.

CIÓN PÚBLICA

androsanz.com

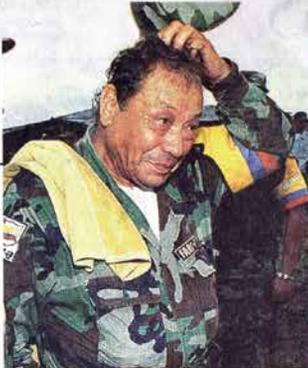
anz
erto

Cable
MIER

CRISTAL
ORO

La Mega

ÓNOMICAS / DEPORTES / VIAJAR / SOCIALES / TELEVISIÓN



HAN DESFILADO con toalla desde el zar de las esmeraldas Victor Carranza y 'Tirofijo', hasta el presidente Pastrana y el liberal Horacio Serpa.

PRENDA / MUSEO NACIONAL QUIERE LA TOALLA DE 'TIROFIJO'

El poder de la toalla

Memoriar un trapo millonario convertido en símbolo por 'Manuel Marulanda', el guerrillero más viejo del mundo.

VIDA DE HOY

BERNARDO BEJARANO G.
director de El Tiempo

El Museo Nacional la quiere, el Presidente de la República la ha usado, Botero al pintarla se su dueño... la inmortaliza en color rojo... Algo se hizo la toalla de Manuel Marulanda Vélez, mejor conocido como 'Tirofijo'.

El guerrillero más viejo del mundo ha convertido uno de los enseres más antiguos y comunes en una referencia obligada de su persona. Ahora, la toalla es en Colombia un símbolo de poder.

Una vez solo quiere tener algo con que secarse el sudor y protegerse la nuca del sol; al fin y al cabo, ese fue el origen de los primeros trozos de tela que el ser humano se colgó al cuello para salvaguardar una de sus partes más vulnerables. Quizás esta rústica estola lo haga ver como el líder espiritual de los menos favorecidos; También los sacerdotas de diversos rredos usan prendas simbólicas en el hombro, en la mano y en la cabeza. Habría que preguntarle, pero una frialdad de estas podría descomponerlo más que proponerle un diálogo con los paramilitares.

En todo caso, el asunto de la toalla como símbolo no es nuevo. Tiraría es símbolo de derrota en el boxeo, desde el siglo XIX cuando en los

A LA VITRINA DE LA HISTORIA...

La toalla de 'Tirofijo' podría tener lugar en el Museo Nacional, junto al vestido que Luis Carlos Galán usó cuando fue asesinado, algunos soñan con que el Palacio de Justicia y el sombrero de Carlos Pizarro Leongómez.

"El museo debe registrar los objetos personales de la gente que ha tenido un papel protagónico en el país, cualquiera que sea su tendencia", dice Elvira Cuervo de Jaramillo, directora de esta institución. "Así como tenemos cosas de 'El Cafetalador' Mosillo, que no era

ninguna pera en dulce, hay que tener la toalla de 'Manuel Marulanda'".

La idea de la funcionaria es montar al menos una exposición temporal con objetos que representen el devenir del país desde el 9 de abril de 1948, fecha hasta donde llegan las exhibiciones del museo.

"Le pedí la toalla a Iván Márquez cuando estuve en el Caguán", dice Cuervo. Él se sorprendió y pensó que se estaba tomando el pelo. De pronto había que pensar en que Camilo Gómez lo hiciera".

esmeraldas Victor Carranza hasta el liberal Horacio Serpa y el presidente Pastrana. La 'misteria' que el primer mandatario lució en su visita intempestiva al Caguán fue un chesqueo de los colonos del Parque de La Macarena, como se puede leer en ella.

Toallas hay muchas. Las hay de manos, para el cuerpo, para jugadores de golf, playeros, desechables, institucionales, higiénicas... Sirven para secarse, para retirar el maquillaje, para golpear al cónyuge sin dejarle marcas, para hacer batas, para cubrirse las partes nobles sin necesidad de vestirse, en fin...

Pero esta, la toalla de 'Tirofijo' -que no es una, sino varias y de diferentes colores- es especial. Esta prenda ha acompañado al jefe guerrillero en todas sus apariciones durante el proceso de paz, pero además porque el país espera que en materia de diálogos, ni el Gobierno ni las Farc la tiren sobre el ring que ha sido Colombia durante los últimos 53 años.

cuadriláteros se aceptó y se reformó la idea del peleador inglés Jim Belcher, que en 1865 usó un pañuelo a las cuerdas para significar que estaba liquidado. Como se le ocurrió algo así a una mente al borde del noqueat (K.O.) es algo que los anecdotalistas históricos no revelan.

El uso de la expresión "tirar la toalla" por "abandonar" se popularizó de tal manera en todos los campos que los diccionarios incluyen esta acepción en 'toalla'.

En 1975, el entonces presidente Alfonso López Michelsen -de quien se decía que podía renunciar- dio una entrevista para número 1 del diario *El Pueblo*. El título, a todo lo ancho de la primera página, decía: "Yo no tiro la toalla". Es decir, ahí estaba y ahí se quedaba.

La toalla también aparece en la Biblia. Jesucristo se ato una a la cintura para secar los pies de sus discípulos que él acababa de lavar para enseñarles el fundamento cristiano del servicio a los demás

BACK TO SCHOOL



Boots 'n' Bags



SALUD / NORMAS

Europa condic transg

VIDA DE HOY

Los alimentos genéticamente denominados transgénicos en Europa pero tendrán que para su etiquetado.

En los próximos meses los controles para las semillas farmacéuticas utilizadas

El producto transgénico de ropa deberá pasar, adaptable para poder obtener

Colombia, cuyas exportaciones agrícolas distantes millones de dólares en E.U. dadas en el inmediato futuro

No obstante, según el Consejo Técnico, que es el organismo encargado de la introducción de genes

El Instituto Colombiano de Promoción Agraria, IICA, entidad de Colombia de eventos asociados a los AGM y su producción y uso, sus medidas serán evaluadas, como a ya al IICA en materia de salud, con el fin de determinar el impacto en el país.

Según la legislación ayer por el Parlamento debe ser ratificada el Consejo Técnico, que es el organismo encargado de la adaptación de los genes a las condiciones del país. Habrá un registro de consumidores que se van a registrar.

En la práctica, entonces de 1999 existe para la transgénicos, debido a la resistencia de los consumidores. La determinación de un paso en la batalla por los modificados (GMO), fines que dominan el mercado. DuPont, Monsanto y Genentech son las compañías que dominan el mercado de transgénicos.

Los repuestos y accesorios originales son insustituibles e incluso económicos.

Autogermánica y su red de invitación a los propietarios. Seno (E. 36) y Seno 5 excelentes descuentos de repuestos y servicio.

Llene el desprendible ad vía fax al 2139023 o por autoger2@impstal.net.co de correo el carnet que miembro de este grupo.

American Airlines
Aerolínea Oficial del Seminario.

Del corazón de los estudios culturales a la curaduría en Colombia



De haberme empeñado en configurar ese panorama global sobre orígenes y paradigmas de la curaduría que insinuaba en el capítulo anterior, me habría arrastrado a cubrir una tarea titánica, de ánimo globalizante, derivativo y dependiente, para comprender procesos y contextos generalísimos de aquella trayectoria internacional; esto, además, con las barreras idiomáticas que supone el ejercicio,¹⁶ hasta configurar una cartografía compleja de prácticas, redes y escenarios paradigmáticos de formación en

¹⁶ Aunque la curaduría se ha instaurado en muchísimos contextos, la producción de discurso y diálogos en torno a esta no ha sido abundante en español; la mayoría de documentos reflexivos sobre curaduría se encuentran disponibles en inglés y otras lenguas como el francés y alemán que mantienen un fuerte vínculo con la tradición museológica.

curaduría (como ya resultan hoy los programas de Bard College en Nueva York, Royal College of Art en Londres y The Appel Art Centre en Ámsterdam) y como un testarudo ejercicio de afirmación disciplinar, pues tal parece que, en ocasiones, la curaduría contemporánea ha llegado a fungir como una vasta plataforma de investigación y creación cultural e intelectual proglobalizante en el circuito del arte contemporáneo (Guasch, 2009).¹⁷

A cambio, decidí asumir la compilación de fuentes producidas desde el campo del arte colombiano como un lugar de afirmación contextual.¹⁸ Comprender tal condición como una localización que me permitiría trazar un relato sobre la instauración de la curaduría en nuestro medio, desde unas perspectivas contextualizadas en su práctica localmente.¹⁹ Tal ejercicio me permitiría entender la concepción de la curaduría en Colombia rastreando transformaciones sobre su discurso, derivadas o motivadas por sus prácticas. De hecho, tal decisión resulta muy consecuente con la afirmación que ha acompañado el discurso sobre la curaduría: ante todo se trata de prácticas, prácticas contextualizadas, particularmente de la construcción y transformación de una práctica cultural (sobre la exposición y otras formas de circulación de la producción artística) a través de discursos contextualizados, lo que me sugiere una condición análoga del «corazón de los estudios culturales»,

¹⁷ Cuauhtémoc Medina señala que aun cuando la proliferación de espacios de formación en curaduría que buscan un lugar enunciación diferenciado han socavado el monopolio de Bard y Royal como fundadores de los programas de estudios curatoriales, la formación de curadores mantiene muchos elementos en común. Recientemente, en el contexto latinoamericano han surgido programas en la Universidad 3 de Febrero de Buenos Aires y la Universidad de El Salvador en Centroamérica.

¹⁸ En suma decidí no continuar aquella pesquisa y confrontación sobre actos y discursos fundacionales de la curaduría en términos globales. A cambio, y bajo la realidad que supone la poca bibliografía teórica disponible en español sobre curaduría, decidí llevar a cabo tal revisión a partir de una confrontación exclusiva de las fuentes discursivas publicadas en español, desde Colombia o disponibles en acervos de bibliotecas colombianas.

¹⁹ Me refiero por localización a la primera de las tres formas de contexto planteadas por Lawrence Grossberg (2012, p. 48) sobre la que vuelvo más adelante.

descrito por Lawrence Grossberg (2012). Mi percepción es que en buena medida sus consideraciones sobre los estudios culturales pueden ser transferidas a la comprensión de las prácticas en curaduría y que, correspondientemente, la construcción de un relato sobre curaduría puede operarse a través de este «corazón de los estudios culturales»: el contextualismo radical.

Con *Estudios culturales en tiempo futuro* (2012), Grossberg propone un documento que se suma a una serie de publicaciones en paulatino crecimiento, y que procuran introducciones al campo de trabajo planteado por los estudios culturales. Su perspectiva reconoce la tradición británica a través de la propia experiencia de vida del autor y declara algunos compromisos y campos de trabajo de los estudios culturales dentro de un marco de versatilidad para confrontar la modernidad y procurar la comprensión de múltiples maneras de ser modernos. La estructura del libro narrada en la introducción describe con cierta humildad intelectual las posibilidades de aporte de este campo sin anhelos de completitud, universalidad o elevación teórica; señala el compromiso de su ensayo con «la cuestión de la lucha contemporánea en el campo del pensamiento, la imaginación y las posibilidades de acción como parte de las luchas contextuales más amplias que ocurren en el ámbito de la modernidad en sí misma» (pp. 16 y 17), e insiste en la interdisciplinaridad, la contextualidad y la complejidad como aspectos particulares de la práctica intelectual que permite el campo de los estudios culturales en su lucha por cambiar el mundo. Uno de los puntos en que Grossberg insiste mayormente desde la introducción a su obra es en el rol y valor que los contextos y coyunturas cobran en los estudios culturales:

[...] dado que los concibo como algo que se va construyendo sobre la marcha, como un proyecto que se reconfigura a sí mismo y que procura responder a las nuevas coyunturas, tales como los espacios problemáticos, era difícil imaginar cómo hacer una verdadera introducción a ellos. (2012, p. 15)

Tal relieve puesto en la construcción de contextos y coyunturas atraviesa el relato planteado por Grossberg respecto a las particularidades que demandaron aquellos nichos donde se fraguaron las primeras experiencias

en estudios culturales y que dieron lugar al Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham en el Reino Unido. Consecuentemente, su relato resulta en suma contextualizado, coyuntural y autorreferencial (o por qué no: «autobiográfico»),²⁰ todo ello en procura de una introducción a los estudios culturales sin pretensión de definición, lo que supone una primera situación afín con la curaduría.

Como ya lo he planteado, una definición sobre curaduría (como una de estudios culturales) resulta esquiva o, por lo menos, no totalizante, ni universal o reductiva. Tal parece que la comprensión de la curaduría sigue una trayectoria semejante a la de los estudios culturales propuesta por Grossberg (2012, pp. 15 y 16): como aquellos, las manifestaciones de la curaduría se han dado a través de prácticas que han surgido y se han enriquecido o complejizado «sobre la marcha»; en este caso, tras el comportamiento del campo del arte o, mejor aún, de campos del arte que pueden ser contextualizados, tanto así que la curaduría puede resultar una agencia o dispositivo que se ha ido reconfigurando a sí misma para responder a nuevas coyunturas que se van presentando sobre un campo del arte en particular, lo que inicialmente me impulsa a considerar que una fascinante dificultad para «asirle teóricamente» es que sus prácticas se han transformado en respuesta a coyunturas.

Más adelante, Grossberg (2012) hace hincapié en la condición contextual de los estudios culturales fuera de su nicho fundacional, mediante una cita a Stuart Hall referida a su dimensión en Estados Unidos:

²⁰ No en vano el tono anecdótico que me he permitido en «Introducción y autobiografía», como la alternancia de voces en primera y tercera persona a lo largo de los nueve capítulos que conforman este estudio, responden a cierto ejercicio de apropiación del carácter otorgado por Grossberg intencionalmente a su relato. En las primeras páginas Grossberg reconoce el rol de su experiencia intelectual: «este libro no realiza una defensa de los estudios culturales; en cambio, ofrece una modesta propuesta para su formación. En parte, puede leerse como una reflexión de cómo llevo a cabo mi propio trabajo (Grossberg, 1992, 2005), pero más específicamente es un intento de establecer una agenda de trabajo para el presente y el futuro del área» (2012, p. 16); más adelante describe un segmento con arrojados de «autobiografía intelectual»: «comenzaré contando dos historias: la primera, en gran medida auto-

«requiere un gran trabajo decir qué son en este contexto. Qué son en relación con esa cultura, que los separaría genuinamente del trabajo anterior o del trabajo que se realiza en otras partes» (p. 23), por lo que, análogamente, bien valdría decir que requiere un gran trabajo decir qué es la curaduría en nuestro contexto y qué ha sido en situaciones particulares de coyuntura. Para esto, primero me interesa desarrollar tres cuestiones que permiten transferir consideraciones de Grossberg sobre los estudios culturales, las prácticas culturales y el contextualismo radical a este estudio sobre curaduría en Colombia: primero, asumir la curaduría como una práctica cultural en su capacidad de construir contextos; segundo, trazar un analogía entre el trabajo en estudios culturales y las prácticas en curaduría, en cuanto dos prácticas intelectuales y discursivas que abordan de manera semejante (contextualizada y en respuesta a coyunturas) efectos de las prácticas culturales; y, tercero, estimar la coherencia que supone emprender un estudio sobre la curaduría como un ejercicio de contextualismo radical, con la transferencia de conceptos acerca de contexto y coyuntura que supone tal ejercicio al campo de la curaduría, esto es, identificar lugares, territorios y diagramas a través de su genealogía.

biográfica, muestra en retrospectiva mi entusiasmo por este campo de investigación a partir de mi experiencia en el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham, en el Reino Unido; la segunda describe el proyecto como el esfuerzo por producir conocimientos sobre la base de un compromiso con la contextualidad radical y de un involucramiento político con las posibilidades de transformación social» (Grossberg, 2012, p. 24); y después, sintetiza el valor cobrado por la vitalidad explícita en el trabajo que demanda los estudios culturales: «en el Centro había una resistencia fundamental a ceder a la exigencia que tan enérgicamente imponía la academia de dejar de lado las pasiones, simpatías biográficas y los compromisos políticos de nombre de una objetividad espuriamente intelectual espuria (léase científica)... /... sabían que sin tales conexiones con el mundo, con nuestras vidas y con las vidas de los demás no hay deseo, necesidad, ni posibilidad de conocimiento. El conocimiento siempre se basa en una relación visceral» (p. 34).

Curaduría como práctica cultural

En su texto, Grossberg (2012) recuerda una concepción particular de Richard Hoggart, al crear el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos, donde «la cultura (en especial la literatura y el arte, pero también la cultura expresiva en términos más amplios) ponía a disposición de aquellos que estaban entrenados para encontrarlo un tipo de conocimiento social particular que no es accesible por otros medios» (p. 26). Considero que ese margen cultural amplio, no restringido a la práctica artística y literaria, también puede acoger expresiones como la exposición y la curaduría, lo que —transfiriendo la concepción de Hoggart— supondría en ellas este tipo de «conocimiento particular», tal como el tipo de conocimiento particular que se asoma en la lectura de relatos visuales en la retórica del *Ciceron* y el Teatro de la Memoria ante la disposición particular de una exposición o conjunto de imágenes.

En consecuencia, Grossberg (2012) anticipaba que los estudios culturales son una forma de habitar la posición de ciertos intelectuales (quizá, como productores culturales), entre ellos la de los artistas; de modo que si asumimos la condición creativa del curador como autor, sería posible transferir tal consideración a «los estudios culturales son una forma de habitar la posición de curador» (p. 23).

Entonces, es posible contemplar la comprensión de la curaduría como una práctica cultural tras la figura de un autor, sin que esto suponga su localización como objeto de estudio para los estudios culturales, pues Grossberg advierte que estos no toman por objeto las prácticas culturales, pero «teniendo que decir muchas cosas sobre estas» sí se encargan de

[...] describir e intervenir en las formas en que las prácticas culturales se producen dentro de la vida cotidiana de los seres humanos y las formaciones sociales, el modo en que se insertan y operan en ella, y la manera en que reproducen, combaten y quizá transforman las estructuras de poder existentes. (2012, p. 22)

Así que de asumir la curaduría como una práctica cultural, sería posible describir —desde esta perspectiva de los estudios culturales— las formas en que la curaduría reproduce, combate o transforma (de cualquier

modo y para bien o para mal) las estructuras de poder particulares que supone su medio inmediato: el campo del arte y sus relatos paralelos, por ejemplo, los que se operan desde la crítica, la historia y la historia del arte entre otros.

Curaduría y estudios culturales en paralelo

Ante tal panorama, también es viable la emergencia de una analogía (al menos posible) entre ese interés de los estudios culturales y el ejercicio de la curaduría, si se tiene en cuenta que esta práctica cultural —la curaduría— puede establecer una relación muy semejante a la que establecen los estudios culturales con las prácticas culturales (particularmente con las prácticas artísticas), lo que nos permitiría comprender ambas, curaduría y estudios culturales, como prácticas intelectuales potencialmente semejantes.

Ahora bien, aparte de la asimilación de la curaduría como práctica cultural —y por ello susceptible de un trabajo de investigación desarrollado desde enfoques particulares de los estudios culturales—, la descripción de Grossberg (2012) sobre «el corazón de los estudios culturales» —su contextualismo radical— resulta análoga de ciertas condiciones recurrentes en la práctica curatorial, en cuanto «una actividad contextual, estratégica, autocrítica», según la describe Cuauhtémoc Medina (s. f.), pues, de antemano, las condiciones de interdisciplinariedad, contextualidad, complejidad —señaladas por Grossberg como particulares del trabajo intelectual en estudios culturales— parecen manifestarse también en la tradición que ha dado forma a la práctica curatorial. Ello hace comprensible el desencanto ante la especificidad de disciplinas que se manifiesta en ambos escenarios (p. 26), y que la resistencia a la definición de la curaduría tienda a coincidir con el ánimo por evitar la «hiperinflación» de disciplinas con que Grossberg caracteriza los estudios culturales (p. 34).²¹

²¹ Aun así, las demandas de Lucas Ospina (2009) en «Los curadores salvajes» sobre la necesidad de curadores enteramente dedicados a la curaduría pareciera evocar un cierto compromiso disciplinar de tradición moderna.

Más adelante, Grossberg (2012) declara que «las prácticas culturales (o discursivas) son importantes porque resultan fundamentales para la construcción de los contextos como una formación de poder; construyen el contexto como una experiencia de poder vivida a diario» (p. 40), con lo que —de continuar con las analogías— la práctica de la curaduría resultaría fundamental para la producción del contexto donde se expresan las relaciones de poder de muchas prácticas artísticas. Grossberg también plantea que los estudios culturales se han interesado por la construcción de contextos como relatos de poder, de modo que si (al menos algunas) prácticas curatoriales se interesan por esta construcción contextual, obrarían análogamente a los estudios culturales, como relatos del poder.

Curaduría en Colombia y contextualismo radical

Grossberg (2012) cita a Stuart Hall para recordar su caracterización de la «perspectiva intelectual» (p. 36) de los estudios culturales como una interrogación de los contextos, capaz de producir la comprensión crítica de una coyuntura, que a su vez define como una forma particular de construir contextos, conformando cierto «bucle» para encontrar problemas y preguntas. Tal dirección no resulta ajena al ejercicio de comprensión que supone una curaduría. Además, al transferir esta idea a mi campo de interés, es posible entender las coyunturas que han forjado los contextos en que fue posible la emergencia y asimilación de la curaduría en Colombia, así como su transformación «de coyuntura en coyuntura»; de modo que si interrogara el contexto de la curaduría en Colombia, entonces produzco una comprensión crítica de las coyunturas que le transforman en tanto práctica cultural.

Ahora bien, Grossberg (2012) también plantea otra trayectoria del contextualismo radical en torno a la construcción de genealogías, desarrollada por Foucault, cuando estas corresponden a una descripción del contexto, en cuanto a las relaciones que se han establecido por la operación del poder. Tal condición abre la posibilidad de pensar la curaduría como un dispositivo que ha cobrado un ejercicio de poder articulando el campo del arte y sobre el que es posible trazar una genealogía como la descripción de su práctica en un contexto particular: el nuestro. De este

modo, al menos ciertas curadurías, abordadas desde sus contextos particulares, supondrían la construcción de contexto como un relato de poder y en respuesta a coyunturas particulares-sociales y simultáneamente intrínsecas a coyunturas del campo del arte que les demanda.

Para Grossberg (2012), una de las perspectivas de los estudios culturales en su «contextualidad radical» exige el compromiso de contar las mejores historias posibles de un contexto desde ese mismo contexto. Siguiendo la analogía planteada, este ejercicio exigiría contar la mejor historia de la curaduría en Colombia «desde adentro», a través de sus prácticas en nuestro contexto, esquivando un relato globalizado, universal y derivado sobre la curaduría, para proponer esa historia particular de la curaduría en Colombia, contextualizada, que permitiría entrever esa «cartografía de conocimiento situado» planteado por Hataway a la que alude Grossberg (2012, p. 34). Y consecuente con la idea de que los contextos no se pueden separar de las prácticas, porque estas «articulan la unidad y especificidad del contexto como ambiente vivido», esta historia permitiría estimar el poder que las prácticas en curaduría pueden cobrar,²² para –siguiendo a Foucault– «proponer una contra memoria, que transforme la temporalidad misma de la historia» (p. 36) en su relato visual como exposición, esto es, comprender la materialización de la curaduría en un contexto particular como un índice del contexto vivido al que corresponde como práctica cultural, intelectual y discursiva. El reto estaría en estimar y mediar esta potencia con respecto al campo global en el que cada vez más recurrentemente se inscribe la curaduría hoy como plataforma de intercambio cultural.

Ahora bien, para asir este ejercicio y estimar la práctica curatorial en Colombia como susceptible de un estudio contextualizado, tuve en cuenta las tres formas de definición de contextos descritas por Grossberg (2012) en términos de 1) *medio (localización)*, como las «regularidades materiales

²² Según Grossberg (2012), un análisis contextual permite comprender las transformaciones de una estructura de poder (p. 36); entonces, este estudio contextualizado de la curaduría en Colombia podría dejar ver las coyunturas que lo han transformado y focalizaría su práctica como un relato de poder y con capacidad de poder en el campo del arte.

[...] en su capacidad por describir un contexto socio-material», que asumiré como la reunión de condiciones materiales –la emergencia de actores, instituciones y prácticas particulares, por ejemplo– que han posibilitado la instauración de la curaduría a partir de casos concretos dentro del campo del arte en Colombia, identificando qué casos particulares han contribuido a localizar la curaduría en nuestro contexto. 2) *Lugar (territorio)*, como la resonancia que cobran los elementos que han ayudado a estimular plataformas y discusiones sobre curaduría situadas particularmente desde nuestro medio (o medios), asumiendo tal producción de discursividad como el «momento privilegiado y no disuelto en el análisis teórico para el análisis concreto de una situación concreta» (planteado por Hall y citado en Grossberg, 2012, pp. 50 y 51), esto es, el lugar discursivo que otorga un valor dimensional a la curaduría en nuestro territorio, asumiéndolo como un contexto de «tránsitos y traducciones» que lo particulariza, pero no le restringe a una porción de espacio-tiempo (p. 50), para ver desde allí esa «sensación de estar vivos en cierto tiempo y lugar», descrita por Hoggart, y esa «estructura del sentimiento», propuesta por Williams que Grossberg también invoca (p. 52). Y 3) época *ontológica (diagrama)*, como la intención de mi ejercicio por «describir aquello que está sucediendo» tras la instauración de las prácticas curatoriales «como una producción de poder» (p. 52).²³

Una de mis expectativas es que esta revisión de prácticas curatoriales desarrolladas por actores concretos en contextos particulares, la compilación y análisis de voces o discursividad sobre curaduría articuladas en respuesta a su práctica en nuestros contextos y mi relato acerca de la trayectoria de la curaduría en este contexto me permita identificar y describir coyunturas de la curaduría en nuestro contexto como lo abordé en los capítulos que siguen. Entonces, la asimilación del contextualismo radical en un estudio sobre curaduría en Colombia serviría para entender la coyuntura del contexto que demanda la figura del curador, para comprender la curaduría como una práctica cultural con un autor intelectual, para revisar su transformación y su poder como relato

²³ Tal disposición me permitirá «construir, narrar y fabricar» las coyunturas en que se desarrollaron las tres curadurías que abordé en el penúltimo capítulo.

e índice de coyunturas contextualizadas en una doble vía: respecto al campo del arte y respecto a la sociedad en que se inscribe, en este caso la sociedad colombiana (que la demanda).

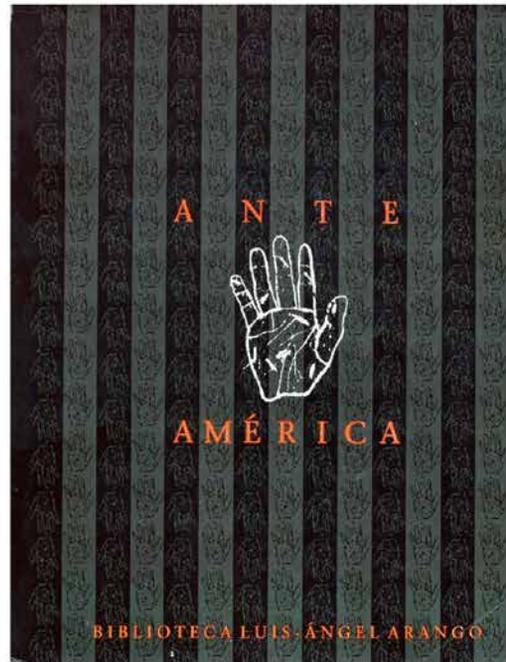
Por último, no está de más trazar una analogía entre la disposición de los estudios culturales a «convertir el mundo en otra cosa», descrita por Grossberg, y la descripción de Szeemann sobre «hacer un mundo» a través de la curaduría. ▲

Colombia cuenta con destacados curadores dentro y fuera del país

2013/05/11 · 10K VISTAS



«Colombia cuenta con destacados curadores dentro y fuera del país», republicado por *Esfera Pública* (11 de mayo de 2013) de *Arteinformado*



Catálogo de la exposición «Ante América». Banco de la República, 1992



Carolina Ponce en entrevista con Gloria Valencia de Castaño para *Correo Especial*. 1991

Discutiendo sobre curaduría desde Bogotá... Autoría, poder y creación



Al margen de las trayectorias individuales que han permitido la consolidación y autorrepresentación de profesionales dentro del campo del arte colombiano como «curadores», la asimilación de las prácticas en curaduría en nuestro contexto ha generado una producción discursiva de relativa densidad que merece observación y reflexión, en la medida en que estos aportes implican la articulación de posiciones, enfoques e imaginarios sobre la curaduría desde nuestro campo.

Es posible entrever una trama de contribuciones que procuran una teorización para la comprensión o descripción de la prácticas en curaduría desde una perspectiva contextualizada; esto a partir de discusiones en

foros académicos motivados ante la gestión de exposiciones particulares o programas como el Salón Nacional de Artistas, debates en plataformas virtuales como *Esfera Pública*, publicación de artículos en revistas especializadas, académicas o culturales como *Calle 14*, *Arteria* y *Arcadia*, y la formalización de este rol ante la programación cultural de ciertas instituciones o en la gestión de programas de estímulos regionales y nacionales.

Una lectura cruzada (y aún pendiente hasta ahora) sobre estas contribuciones de carácter teórico, particularmente generadas durante los últimos quince años, permitirían la consideración de principios o valores otorgados a la curaduría y a las tareas del curador para su caracterización ante tentativas de definición, horizonte creativo y ejercicios de poder, de acuerdo con configuraciones, imaginarios y necesidades del campo del arte local.

Problemas de definición y localización

No es necesario realizar un estudio a fondo sobre museología para identificar características convencionales del rol del curador ante la colección de un museo, más aún si tenemos en cuenta que algunos textos sobre museología todavía marginan los conceptos *curaduría*, *curador*, *comisario* y *comisariado* de sus temarios, como sucede en el documento introductorio publicado por el Consejo Internacional de Museos (ICOM, por su sigla en inglés): *Conceptos generales de museología* (2010), lo que haría de este un ejercicio inoficioso. Aun así, esta definición convencional sobre el origen «museal» del curador es frecuente en interlocutores que participan de nuestro medio, a través de diferentes consideraciones que usualmente incluyen contrapuntos para describir algunos roles contemporáneos del curador. Por ejemplo, José Roca²⁴ recuerda:

²⁴ Este documento fue preparado para el *Manual de producción y montaje para las Artes Visuales. Museología, curaduría, gestión y museografía* publicado por el Ministerio de Cultura, en 2012; sin embargo, también apareció (y muy probablemente antes de que el manual empezará a ser distribuido) en la edición 32 del periódico *Arteria*, en febrero de 2012. Las dos versiones son prácticamente idénticas; pero he decidido citar la versión original, dado el carácter seriado y popular de la

La figura del curador ha existido desde hace tiempo en el ámbito artístico, y su trabajo se realizaba, primordialmente, al interior de las instituciones: era aquel que estaba a cargo del cuidado de una colección [...] Etimológicamente, curar viene de cuidar algo. Pero una de sus acepciones contemporáneas es la de *seleccionar*; el acto del curador consiste exactamente en eso: escoger los artistas y las obras que conformarán una exposición. (2012, p. 30. Las cursivas son del autor)

La aclaración de Roca (2012) incluye una nota de página sobre el origen latino de la *palabra*:

Del latín *curātor*, -ōris: Que tiene cuidado de algo. Persona elegida o nombrada para cuidar de los bienes o negocios de un menor, o de quien no estaba en estado de administrarlos por sí. *Diccionario de la lengua española* [sic]. En el campo artístico, el término curador proviene del medio museal anglosajón, en donde se utiliza la palabra *curator*. En países como Francia y España se utiliza la palabra comisario, que implica estar a cargo de un proyecto más no tiene la dimensión autorral que tiene el concepto de curaduría hoy en día. (2012, p. 31, nota 9)

La recurrencia en el enfoque etimológico de la explicación (con sus debidos contrapuntos) también es común en otros autores de habla hispana como Cuauhtémoc Medina (s. f.):

[...] un curador debe negociar todo menos su manera de negociar. Esa es la razón por la cual el término «curador», más allá de su genealogía como título heredado de la antigua ley romana (el *curatus*, el conservador, cuidador o superintendente de una propiedad ajena: por ejemplo, la de un huérfano), es el lugar de una permanente *revisión y reinención de los contextos artísticos*. (Cursivas del autor)

publicación en que apareció, un periódico donde a lo largo de diez años se han publicado varios artículos que pueden haber animado el debate y discusión sobre la figuración de la curaduría en nuestro medio.

Al igual que en Rosa Olivares (2010):

[...] el término curador aparece en el diccionario de la Real Academia de la Lengua, pero también aparece el término comisario, y curiosamente (esto es un comentario especialmente «curado» para los lectores latinoamericanos) los dos tienen una acepción común: «procurar que todo esté en correcto estado, que las cosas sean y *funcionen como se pensó y como se debe*; aquellos que se encargan de que todo lo que se esté realizando llegue a su fin correcto». Efectivamente eso es un curador o un comisario, que igual me da que me da igual, aquel que se encarga de que su proyecto llegue a buen fin, lo más cercano a sus orígenes conceptuales. (Cursivas del autor)

De cualquier modo, el arquetipo del curador como garante de una colección (presumiblemente depositada y/o dispuesta en un museo y, por ello, cercano al oficio del conservador²⁵) se asoma en cada una de estas observaciones.

Pero como anticipé, tal disposición aparece siempre como antecedente para definir contrapuntos y, de alguna manera, los contrapuntos señalados por Roca, Medina y Olivares a la acepción etimológica del curador (correspondientemente: seleccionar obras, revisar o reinventar contextos artísticos y materializar proyectos consecuentemente con su enunciación conceptual) coinciden en la procura de elaborar exposiciones bajo un enfoque particular, no necesariamente institucional o museal, consecuente con ese rol amplio y con mayor libertad creativa que convocan al curador contemporáneo y que, de acuerdo con la particular insistencia de Roca, permiten su comprensión como autor, una consecuencia que no era previsible en un curador o comisario consignado al ejercicio museal tradicional.

En resumen, la caracterización del curador contemporáneo como un agente creativo se configuró fuera del museo y cobró un «excedente de sentido» ante el rol con que el campo museal le describió convencionalmente.

²⁵ Por ejemplo, así lo sugiere el texto publicado por ICOM en una de sus contadas menciones al término análogo de comisario: «la tarea del *comisario de exposición* (a menudo representada por el conservador, aunque a veces también por personal independiente del museo) cobra fuerza y sentido, ya que concibe el proyecto científico de la exposición y asume su coordinación» (2010, p. 74).

Configuración y comprensión del curador como autor

Sin embargo, un uso más de la cita recurrida sobre la definición del curador bajo el régimen etimológico del diccionario en nuestro medio ayuda a comprender el lugar del «curador como autor» con aristas diferentes a las que aporta su «exterioridad» del campo museal. En «Logorrea», Bernardo Ortiz (2006) emplea la definición etimológica de «curador» en la tradición del derecho respecto a su rol para cuidar y administrar los bienes de un menor que no puede cuidar de ellos. Ello sugiere que la voz del curador se hace cargo de «algo que no puede hablar por sí mismo» (p. 43); más adelante, Ortiz recuerda que el oficio del «traductor» consiste en «impostar» la voz de un autor; y traza un «parecido de familia» entre las figuras del curador y el traductor:

Lo dicho sobre estas dos figuras deja flotando dos cosas en el aire. Una es una idea tal vez ingenuamente benigna del cuidado: el cuidado de la voz del otro, que es arropada por la voz del traductor o por el discurso exegético (y por extensión la voz) del curador. Pero ese acto, y esa es la otra cosa que queda flotando, ese acto que parece casi amoroso (el arropar) descansa sobre la invalidez (la incapacidad) del otro para usar su propia voz. (p. 44)

Los argumentos de Bernardo Ortiz al trazar esta analogía reparan en la capacidad del curador como «hablante», en la «limitación» del autor (artista) para producir un discurso autónomo, y sugiere, en cualquier caso, un orden de subordinación o jerárquico entre ambos actores; por ello permite superar la mera comprensión autoral del curador respecto a su radio creativo y trasladar la cuestión al ejercicio de autoridad que supone el trabajo intelectual del curador.

Esta consideración, la de la autoridad que puede ejercer el curador como autor y con ello la asimilación concreta de su aporte creativo, es la que ha estimulado muchas discusiones y pasiones dentro el campo creativo del arte frente a las prácticas curatoriales en nuestro contexto. El mismo Roca lo asume así cuando anticipa esta compleja situación aclarando que:

[...] mucho se ha discutido sobre si el curador es un artista o si quiere suplantarlo. La verdad es que esta discusión surge más de las angustias de algunos artistas que de las intenciones de la mayoría de los curadores, que nunca se han planteado su labor como una creación de carácter artístico sino como un ejercicio creativo a partir del trabajo de los artistas. (2012, p. 30)

Más adelante, Roca señala que las operaciones de selección del curador (a las que alude la cita de unos párrafos atrás) son subjetivas, y que en ello radica su dimensión cualitativa para la conformación de una exposición; que tales selecciones suponen la asimilación de parámetros que consecuentemente implican exclusiones, y que estos parámetros pueden cercar o aclarar el marco teórico o tema de una curaduría generando interrogantes donde «las respuestas solo pueden provenir del curador, que debe tomar decisiones, sustentarlas, y estar dispuesto a defenderlas: es para esto que se firma una curaduría» (Roca, 2012, p. 32). Queda claro que para Roca la comprensión del curador como autor supone la identificación de un tipo de trabajo intelectual particular, consecuentemente cargado de su posicionamiento subjetivo frente a temas de estudio:

[...] es sin duda una posición políticamente correcta el plantear la curaduría como un servicio, pero en la realidad hay una dimensión subjetiva inocultable en el trabajo curatorial que se deriva del gusto y los intereses profesionales; el curador debe asumir su rol autoral en vez de tratar de ocultarse tras una supuesta objetividad y usar responsablemente el poder que se deriva de las posibilidades de visibilidad para los artistas que implica su trabajo. (2012, p. 34)

En efecto, tal comprensión de la autoridad del curador como autor aguzó una visible reflexión sobre prácticas en curaduría y la figura del curador en nuestro medio: la aparente suplantación de los creadores (artistas) ante la acción del curador, pues tal tentativa emergió en el mismo contexto donde se localizaron las discusiones acerca de la disposición teórica de la «muerte del autor» (léase *artista*) en nuestro medio: en pleno desarrollo de la década de los noventa, y ante la urgente necesidad de asimilación local sobre problemas planteados por la «posmodernidad» y el postestructuralismo.

Por lo menos, así lo dejan ver sendos artículos de Ricardo Arcos-Palma y Guillermo Vanegas incluidos en el primer número de la revista *Calle 14*, dedicada a la figura el «autor», en 2007. Aunque ambos fueron firmados en aquel año, los dos se refieren explícitamente a procesos y discusiones que tuvieron lugar cerca de diez años antes de ser descritos. Como se nota en las citas que siguen, llama la atención que las voces de Arcos-Palma y Vanegas manifiestan cierto tono testimonial: a la par de su aporte teórico a la discusión, los autores se asumen a sí mismos como testigos, como actores que vivieron algo de un proceso de transformación en el campo del arte local sobre lo que tienen algo que contar. No dudo de sus aportes en lo teórico y en lo testimonial, pero esperarí una mayor capacidad para particularizar las situaciones descritas en cada caso.²⁶

En su artículo «De la muerte del autor a la muerte del artista: reflexión crítica para el debate en torno a la figura del curador» (2007), Ricardo Arcos-Palma (apoyado en Barthes y Foucault) planteaba que la asimilación simbólica de «la muerte del autor» propiciaba una suplantación de su autoridad ante el resurgimiento o nacimiento del «lector» y tras la emergencia de otros autores (entre ellos el artista-pedagogo y el curador), a la vez que advertía sobre la configuración de una posible tiranía del curador si tal suplantación lograba concentrar la autoridad creativa de ese «autor muerto» simbólicamente (2007, pp. 36 y 40), aquel artista moribundo que habría «liberado» la concentración hegemónica de su autoridad sobre el otro (espectador o lector), para propiciar una obra abierta tras un «descentramiento, olvido y distanciamiento del yo» (p. 36) en favor de una experiencia proyectada a otros. Sin embargo, Arcos-Palma sugiere que tales posturas se desarrollaron en Colombia durante la década de los noventa a través de prácticas

²⁶ Tal particularidad contribuye a consolidar mis consideraciones para establecer relaciones entre historia oral y curaduría, basta señalar que, en concreto, estos textos de Vanegas y Arcos-Palma (sumados a las consideraciones de Roca, citadas antes) son algunos de los pocos documentos publicados que reflexionan teóricamente sobre la figura del curador como autor en nuestro medio, por lo que valdría la pena sugerir una revisión paralela sobre las situaciones, acciones y discusiones «laterales» que las justificarían, particularmente derivadas de la aparición y práctica de la figura del curador en nuestro campo.

entre artistas jóvenes «sin mayor reflexión teórica» (2007, p. 37), lo que generó una apología inmediata de la «muerte del autor», y sin estimular posturas críticas ante estas tentativas del postestructuralismo.

Tras la muerte simbólica del autor, el resurgir del «lector» y la posibilidad de la obra abierta, Arcos-Palma describe un «movimiento, casi orgánico, donde la obra deviene algo viviente y pues a [sic] cobrado vida gracias al contacto con el lector», de modo que «el arte deviene textual y surge así un nuevo dispositivo para leerlo» (2007, p. 39), aquel que garantiza la existencia del lector pues esta se ha pagado con la muerte del autor y la muerte del crítico que para Arcos-Palma, son equiparables (p. 40). Más adelante, Arcos-Palma cita a Foucault en *¿Que es un autor?*, para sugerir que la sustitución con que «se comenzó a contar la vida ya no de los héroes sino de los autores» (p. 41) es equiparable a la suplantación del artista por el curador tras la muerte simbólica del primero, entonces recuerda el nexo de tensión muerte-vida que supone la escritura planteada por Foucault (como acto para sobrevivir), y reitera que la existencia del autor («muerto») es gracias a su texto —a su obra—, con lo que sostiene que este proceso corresponde a una sustitución del poder, donde el nuevo protagonista (el curador) mantiene características de su antecesor (el artista) al asumir la autoridad. En un segundo acápite, Arcos-Palma acoge la concepción del «artista como intérprete» como una arista de la «muerte del autor», y la ejemplifica en la popularización de procesos creativos de apropiación y citación como tentativas análogas para acabar con la «tiranía del autor» invocada por Barthes (2007, p. 42) en la procura de generar múltiples lecturas sobre las obras. Sin embargo, Arcos-Palma declara la asimilación de aquellas estrategias creativas (apropiación y citación) como excesiva y generalizada para entonces, así que se plantea interrogantes sobre una posible futura existencia exclusiva de «lectores» e «intérpretes» ante una eminente ausencia de autores-artistas. Su respuesta a tal panorama es la instauración de una tiranía del lector-intérprete en la figura del curador, a quien perfila en nuestro campo como un poderoso personaje que ha logrado ocupar paulatinamente los espacios del crítico y el autor-artista desde su aparición en la década de los noventa, al punto en que «las curadurías han modificado por completo el panorama del arte local» (p. 43). En efecto, esta valoración deja ver la figura del curador como la de un «lector-intérprete», un constructor de situaciones que (siguiendo las analogías musicales

planteadas por Szeemann y Hopps, que referí antes) «interpreta» en una exposición (como el director en un concierto). En efecto, la exposición es el lugar de mediación para las lecturas provistas por el curador sobre un conjunto de obras, con lo que dicha interpretación resulta en una suerte de relato, una versión de «sus lecturas», por lo que personalmente preferiría considerar mejor aquel rol descrito por Arcos-Palma para el curador («lector-intérprete» o «autor-intérprete») como el de un «relator».

Aun así, ante las últimas dos consideraciones: la de asimilar al curador como un lector-intérprete (en el párrafo anterior) y la de asumir esa proyección imperativa «del autor y no del héroe» como un hecho cumplido en la operación del curador a través de «sus textos» y no la del artista (dos párrafos atrás), vale cuestionar si las «escrituras» elaboradas por curadores en nuestro campo y si los relatos plateados por sus textos primordiales, es decir, sus exposiciones, han tenido tal poder de proyección y visibilidad para cumplir con el ejercicio de autoridad descrito por Arcos-Palma. Más aún, si se concretara tal poder, manifiesto en el contexto al que remiten las consideraciones de Arcos-Palma, entonces ¿cuáles serían las expresiones concretas (los casos) de esta trayectoria? ¿Podríamos estimar con claridad aquellos «textos» arrojados por los curadores a través de su ejercicio en nuestro campo? Como lo he advertido antes, esta tarea puede resultar escasa, ya que no abundan registros destinados a documentar los «textos» producidos por el ejercicio de la curaduría. En suma, ¿cómo, si no en lo concreto, considerar la proyección imperativa de este autor-intérprete descrito por Arcos-Palma (el curador)? Faltaría la elaboración de un relato sobre la trayectoria particular de la figura del curador (una genealogía) en nuestro medio para explicar cómo es que «las curadurías han modificado por completo el panorama del arte local» (p. 43).

Arcos-Palma concluye sugiriendo una coyuntura en la poderosa instauración de la curaduría en nuestro campo (ese ahora del 2007) como el momento propicio en que «bien valdría la pena revisar críticamente algunos discursos y así a apuntarle a dinamizar el contexto del arte» (p. 44). Muy seguramente, Arcos-Palma se refiere a la tarea pendiente de revisar críticamente algunos de los discursos que estimularon este proceso de emergencia y suplantación (pendiente desde los años noventa como lo advierte al inicio de su artículo) para procurar una coexistencia de actores

sin la exclusión que implica la tiranía de cualquier figura hegemónica de autor; de hecho, su artículo encajaría en tal demanda.

Sin embargo, la ausencia de reflexiones sobre escenarios y casos particulares de nuestro campo hace que el texto de Arcos-Palma resulte en insumos teóricos valiosos, pero que no necesariamente se compaginan con lo que pudo haber sucedido en concreto en nuestro contexto; tales insumos se trasladan «testimonialmente» a consideraciones sobre el ejercicio de la curaduría sin asideros que permitan ver cómo es que esta se imbricó como la práctica artística dominante que Arcos-Palma sugiere. Así que sin asumir o valorar la distancia histórica que permitiría aterrizarse la disquisición en una revisión de acontecimientos y hechos específicos, esta disertación podría diluirse en una discusión «evocadora» de las fuentes teóricas de que se sirve, como sucedió a los «jóvenes artistas» sin profundidad teórico-crítica que apologizaron la «muerte del autor» evocados por Arcos-Palma: así como en aquellos (a juicio de Arcos-Palma) faltó rigor teórico, la reflexión de Arcos-Palma carece de una comprensión contextualizada en hechos materiales sobre el curso, histórico ya, que implicó la asimilación de la curaduría en nuestro campo. En suma, aunque la disertación de Ricardo Arcos-Palma procura una reflexión sobre el advenimiento de la figura y trabajo del curador en nuestro medio, su descripción no proporciona particularidades que contribuyan a describir la construcción del contexto (localizado) que permitió la instauración del curador en el campo del arte en Colombia.

Por su parte, Guillermo Vanegas, en «Una muerte irregular» (2007), coincide con la crítica de Arcos-Palma sobre la ligereza con que la disposición teórica sobre la «muerte del autor» se asumió en el arte contemporáneo en Colombia durante la década de los noventa; pero, a diferencia de Arcos-Palma, Vanegas sugiere que tal asimilación también irradió el campo discursivo teórico y no solo la práctica de los artistas de cierta generación. Vanegas describe con sorna la emergencia del curador en medio de la década de los noventa como un nuevo articulador (para bien o para mal) de los discursos sobre la creación artística:

En medio de una retórica confundida con la erudición, se intentó direccionar la producción artística local intentando hacer más atractivo, más sofisticado o incluso más políticamente comprometido el

lenguaje que los artistas deberían hablar, poniéndoles a actuar junto a un profesional que (cuando le iba bien), era tratado como investigador y (cuando le iba mal), era visto como un usurpador: el curador de exposiciones. Esta extraña inversión de roles se veía con optimismo y entre sus defensores, se pensaba con bondad en la curaduría como un proyecto que difuminaba en un clima de aparente colaboración mutua la figura singular del productor de la obra de arte, para poner en manos del curador toda la responsabilidad sobre la interpretación de su contenido o su difusión entre el público. Esa fue la idea que se difundió masivamente en conferencias y encuentros académicos a lo largo y ancho del país. (Vanegas, 2007, p. 89)

Un trabajo futuro sería indagar sobre las memorias de esta serie de eventos a los que se refiere Vanegas, y que en principio otorgan una dimensión académica al ejercicio de la curaduría, para «aterrizar» las valoraciones planteadas por él y Arcos-Palma, paralelamente. En lo que sí coinciden ambos autores es en señalar la imperancia del «foquismo» teórico en torno a la «muerte del autor» como una de las condiciones que facilitaron la emergencia del curador en nuestro campo, por lo que es posible leerlos complementariamente. De cierta manera, el «presagio apocalíptico» descrito teóricamente por Arcos-Palma sobre la tiranía del curador se concreta en la concentración de recursos materiales sentenciada por Vanegas, cuando señala que (tras la suplantación de autoridades descrita por Arcos-Palma, si la damos por cierta) la asimilación del curador como mediador cobró (junto al protagonismo intelectual) una concentración de recursos financieros y administrativos:

Además de esto, la figura del autor, como una peste terca e insidiosa se resistía a desaparecer. Así, a pesar de los buenos deseos de los promotores de su desaparición, esta categoría tenía defensores incluso dentro del propio territorio de los curadores. Sobre todo porque cada uno de los buenos deseos teóricos por disolver la autoría individual estaba amarrado a una estrategia, consciente o no, ahora da igual, de redistribución de estímulos económicos por parte del gobierno y las entidades de patrocinio cultural. Situación que algunos artistas cuestionaron pasando a atacar violentamente el rol del curador, al ver que,

de hecho, este pasaba a convertirse en el benefactor de algunos recursos económicos ofrecidos a través de convocatorias y concursos públicos. Sin mayores ambages, se empezó a ver en el curador a un expropiador de visibilidad (y de dinero) enquistado en el núcleo del campo artístico. (Vanegas, 2007, pp. 89 y 90)

Análogamente, varios apartados del artículo de Arcos-Palma atizan las rivalidades teorizadas entre curador y autor-artista; incluso, uno de ellos prevé la «muerte del curador» como una condición posible para deshacer su autoridad (2007, p. 40), una posición «defensiva» que coincide bien con la advertencia de José Roca (2012) a la que me referí unos párrafos atrás, sobre el «temor» recurrente de algunos artistas ante la comprensión del curador como «un autor de creaciones con carácter artístico», tras el supuesto de asumirlo como un autor-artista (como si los roles creativos asumidos en los oficios del curador fueran enteramente recientes o exclusivos de aquel contexto, el de los noventa); un supuesto que el mismo Roca (2012) es enfático esclarecer: «Lo primero que debe entender un curador es que su trabajo es posible gracias a los artistas y no al contrario. Un artista puede existir sin curadores; lo contrario es imposible» (p. 30). Sin embargo, la contundencia de la acotación de Roca no logra aclarar la conclusión planteada por Vanegas sobre la concentración de recursos materiales en torno a esa «nueva figura» que el curador implicó, por lo que valdría la pena estimar los procesos que (de haberla) permitieron esta concentración en nuestro medio, con lo que se hace recurrente la necesidad de trazar esa trayectoria de la figura del curador en nuestro campo a la que me he referido.

Entre tanto, una particularidad en las consideraciones de Vanegas (2007) sobre aquella «ligereza» con que «la muerte del autor» penetró el campo del arte colombiano durante la década de los noventa es la sugerencia de que aquel proceso tuvo por efecto la pérdida de visibilidad sobre trayectorias intelectuales locales que pudieron enriquecer y particularizar las discusiones teóricas de ese momento:

[...] puede decirse que los principales defensores del arte contemporáneo colombiano intentaron demostrar en esa época que la crítica contra el rol del autor era un elemento integral de un lenguaje artístico renovado y saludaban con alegría los posibles paralelismos entre

las prácticas apropiacionistas estadounidenses o europeas y los intentos de asimilación de la filosofía francesa contemporánea a través de emulaciones más bien raquíticas. Al tratar de dirigir los caminos de comprensión del pensamiento artístico por los recodos del «campo expandido», los «estudios culturales» o el «arte relacional», lo único que se logró fue impedir una posibilidad de reconocimiento de la configuración del campo a partir de unas fuentes preexistentes que muy pocos sabían dónde se encontraban y casi nunca querían decir dónde había que buscarlas. Este comportamiento llevó en muchos casos a inocular cierta dosis de olvido sobre el trabajo de varios autores locales, lo cual condujo a su vez a que algunas iniciativas gestadas en la época no fueran evaluadas a la luz de experiencias anteriores. (Vanegas, 2007, p. 90)

Ante la pérdida de visibilidad sobre aquellas experiencias (entre las que supongo también prácticas análogas de la curaduría), Vanegas (2007) demanda la necesidad de escavar en dos direcciones para revertir el proceso: «hay que volver a buscar las fuentes que se dejaron perder y hay que revaluar el discurso que constituyó el perfil del campo artístico en esa época (los noventa)» (p. 91), acciones que sustentan –según él– la reaparición de la figura del autor (a través de agentes vivos –literalmente– o través de sus obras) para la elaboración de un discurso histórico, pues Vanegas también sugiere que la apresurada asimilación de «la muerte del autor», más que un debate un teórico-crítico, sirvió como artefacto para establecer relaciones de poder y subordinación en el campo del arte entre una generación «joven» y actores de otras generaciones que suponían el pasado inmediato de la actual, simplemente suplantando unos modos de hacer y producir discurso por otros, todo esto en medio de un parcializado relevo generacional.

Tal perspectiva, de cara al ejercicio curatorial y sus posibilidades como relato histórico, me sugieren cierta afinidad entre la aclaración de Roca y las demandas de Vanegas, pues así como «no es posible la curaduría sin artistas», tampoco sería posible virar el tiránico proceso evocado por Arcos-Palma sin la «resurrección» de autores-artistas e incluso de «protocuradores» en apoyo de otros relatos. Ahora bien, puede ser que esta resurrección de autores no solo abrigue a artistas, sino otras formas de autor que desde el pasado fungieron como críticos, historiadores, gestores y –por supuesto– curadores, entre los que es posible recuperar esas fuentes perdidas que

insinúa Vanegas para construir un relato más sustancioso y «aclimatado» sobre la curaduría en nuestro medio, no reducido a unos años de la década de los noventa o a otros años aún más recientes, de modo que la comprensión y el debate sobre la figura del «curador como autor» en nuestro medio no se reduzca a aquel contexto y permita recabar en el pasado como me propongo en otros capítulos. En suma, el ejercicio planteado por Vanegas sobre la recuperación de trayectorias intelectuales locales, una vez transferido a autores análogos de la curaduría en el pasado (actores que llamaré «protocuradores»), permitiría identificar el universo creativo del curador trazado en nuestro medio, contextualmente, desde tiempo atrás.

De acuerdo con lo anterior, pareciera que la reflexión sobre curaduría en nuestro campo carece de concreción, en la medida en que aportes como los citados, que contribuyen a caracterizarlo teóricamente, no se han ocupado de examinar escenarios ni trayectorias particulares. A cambio, la comprensión del curador como autor en un contexto específico (el nuestro) demandaría un esfuerzo por desmarcar la discusión del régimen teórico para «aterrizar» este debate en la revisión de los escenarios de práctica (los «teatros de operaciones»), donde la curaduría en Colombia ha tenido lugar y, por supuesto, ampliar el campo de observación (reducido en los aportes citados a un tiempo muy reciente) para recabar en el pasado en busca de una «trayectoria larga», donde sea posible identificar preexistencias de autores análogos al curador contemporáneo que, con sus prácticas (aún innombradas como «curaduroría»), habrían aportado a instaurar y entender el rol del curador en nuestro medio desde una perspectiva claramente localizada.

El horizonte creativo de la curaduría en Colombia

Ahora bien, tras los insumos aportados por Arcos-Palma (2007), Vanegas (2007) y Roca (2012), queda claro que uno de los debates que produjo la asimilación de los oficios de la curaduría en nuestro campo redundaba en el aparente «choque» de visibilidades, potestades y jerarquías producido entre artista y curador cuando ambos son comprendidos como autores. Esta es una cuestión que puede resultar transversal al debate mismo

sobre la curaduría; de hecho, cuenta con un anecdótico escenario («mítico» ya) de ejemplificación protagonizado por el artista Daniel Buren y Harald Szeemann: «decía [Buren] que los comisarios se estaban convirtiendo en súper artistas que utilizaban las obras de arte como si fueran pinceladas sobre un enorme cuadro» (Obrist, 2009, p. 100).

La anécdota es recordada por José Roca al menos en dos ocasiones. Primero en su conferencia de 1996 titulada «Curar el museo»:

Si los artistas son el río creativo, el curador era alternativamente cauce o barca respecto del mismo. Contemporáneamente, esta distinción se subvierte. Daniel Buren, artista francés que considera que la obra de arte siempre debe ser pensada para un contexto específico, dijo en alguna ocasión que «el curador de una exposición es el único artista realmente expuesto»; al ser el artista el curador, esta proposición se vuelve tautológica, pues la paradoja desplaza los roles tradicionales del medio del arte y los territorios de poder asociados a ellos gracias a la voluntad del artista contemporáneo de pasar a la acción.

Y recurrentemente, tres años después, en su columna «Curaduría crítica» (1999), publicada en *Columna de arena*:

El artista francés Daniel Buren decía en una ocasión (refiriéndose a Harald Szeemann) que «el curador de una exposición es el único artista realmente expuesto». Szeemann había sido provocador, pues en una ocasión dijo que los artistas eran como «manchas de color» con las que componía su propia obra. En realidad Szeemann se refería al acto curatorial como un acto de creación, en el sentido en que la coexistencia de varias obras en un espacio dado establece diálogos entre ellas que comienzan a tejer nuevas posibilidades de significación. La exposición es un medio, como la pintura o la fotografía, para expresar ideas, conceptos, sentimientos. Tiene una lógica propia y debe ser entendida como una creación artística autónoma.

En efecto, la anécdota doblemente repasada por José Roca ejemplifica bien la percepción sobre la subordinación de los autores-artistas ante autores-curadores (o autores-intérpretes al tenor de Arcos-Palma), pues

el postulado de Buren supone una suerte de «obra total» orquestada por el curador; pero, al mismo tiempo, las referencias de Roca al comentario con que Buren reaccionó a Szeemann dejan entrever dos asuntos adicionales: 1) las prácticas en curaduría como un campo susceptible del trabajo creativo del artista y 2) la cuestión de comprender la curaduría como una «creación artística autónoma», bien por el origen e intención de su autor cuando este es un artista (lo que explica la tautología planteada), o bien cuando su asimilación como medio expresivo se asume análogo de otros medios artísticos. En suma, el comentario de Buren expresa la posibilidad de comprender radicalmente la tarea del curador como creador.

Aun cuando esta última cuestión podría contradecir declaraciones más recientes de José Roca citadas unos párrafos atrás —pues si en su conferencia de 1996 concluía explícitamente que la curaduría «tiene una lógica propia y debe ser entendida como una creación artística autónoma», en 2012 esgrimía la falta de pretensión de los curadores por comprender su trabajo como creaciones artísticas, pues «nunca se han planteado su labor como una creación de carácter artístico sino como un ejercicio creativo a partir del trabajo de los artistas» (p. 30)—, todas las referencias planteadas (las tres de Roca, el episodio de Buren, los aportes de Arcos-Palma y Vanegas...) dejan ver que el debate sobre la comprensión del curador como autor está mediado por su emergencia y asimilación como un agente creativo en nuestro campo. Y, por supuesto, tal dimensión depende de un radio de operación concreta en un «horizonte creativo de la curaduría», pues sin este horizonte creativo (radicalmente asimilado por Buren en su comentario) no sería posible su aportación (Roca), ni su hegemonía (Arcos-Palma), ni su monopolio (Vanegas), entre otras trayectorias posibles.

Ese «horizonte creativo de la curaduría» —como lo he llamado— pudo devenir tras elementos de una tradición local y, por ello, la necesidad de elaborar un relato que permita comprender la trayectoria de «protocuradores» en el campo del arte en Colombia que he planteado antes; pero es innegable que tal horizonte también fue construido en un contexto aportado por coyunturas donde tuvieron lugar las discusiones y transformaciones del campo del arte y su gestión, permeadas por debates propios del pensamiento posmoderno en nuestro medio, esos años de la década de los noventa a que remiten los textos de Vanegas

y Arcos Palma como ya planteé. Solo ante este horizonte creativo pudo emerger y cobrar visibilidad y presencia transversal el rol del curador en nuestro campo, operado a través de acciones y prácticas concretas en curaduría que, paulatinamente, se hicieron posibles. De hecho, la omnipresencia del curador y su poder de transformación al campo del arte local, declaradas por Arcos-Palma y Vanegas, correspondientemente, parecen trazar una hoja de ruta o «misión» para la curaduría en nuestro medio; y si se tiene en cuenta que ambos documentos corresponden a un mismo contexto y momento, en el que la curaduría ya se había instaurado a plenitud entre nosotros (el 2007), bien valdría buscar tales «programas» en la raíz coyuntural que focalizó la curaduría como una práctica transversal del campo artístico en Colombia a fines del siglo pasado, el mismo lugar temporal que Arcos-Palma y Vanegas señalan desde su futuro próximo en el 2007.²⁷

Encuentro, al menos, uno de estos «programas», contenido en el texto de José Roca «Si no el Salón ¿qué?», publicado en 1998, a través de su *blog*, *Columna de arena*, tras la «crisis posterior» al Salón Nacional de Artistas de ese año, asumida desde diferentes espacios de discusión del campo del arte y resumida, al menos parcialmente, en la publicación *Post. Reflexiones sobre el último Salón Nacional* (Ministerio de Cultura, 1999), donde se consignaron varios documentos reflexivos y críticos, entre ellos el texto aportado por Roca originalmente en *Columna de arena*, tras la celebración del 37 Salón Nacional de Artistas.

Visto hoy, «Si no el Salón ¿qué?» parece un documento programático para los años siguientes respecto a las trayectorias y prácticas en curaduría susceptibles de nuestro campo, al punto que la mayoría de ideas planteadas por el autor se han materializado en menos de veinte años a través de prácticas y agenciamientos en curaduría que podrían verificarse como en una lista de chequeo. Ante el cierre de 37 Salón Nacional de Artistas, Roca (1998) asumió la undécima edición de *Columna de arena* como una declaración de propuestas con las que esperaba estimular discusiones

²⁷ Me resulta significativo este año como un momento coyuntural para comprender dimensiones de la curaduría en Colombia, pues coincide con el curso de eventos que acompañaron la exposición «Displaced», a la que me refiero en el octavo capítulo.

sobre posibilidades que el Salón Nacional podría cobrar, la mayoría de ellas a través del ejercicio de la curaduría suponiendo su asimilación, incluyó como propuestas: a) emprender prácticas en curaduría como propicias para concretar ejercicios de investigación transdisciplinar atizados por «cambios de contexto» y «cruces temáticos radicales» que lograran dar formas más audaces e innovadoras a los salones regionales de artistas; b) establecer becas de estudio y premios en curaduría que estimularan su práctica; c) desarrollar ejercicios de curaduría histórica; d) implementar líneas editoriales a partir de investigaciones monográficas sobre artistas contemporáneos colombianos; e) propiciar invitaciones, visitas e intercambios con curadores internacionales, y f) generar plataformas que permitieran la apertura de más espacios de exposición (presumiblemente con líneas curatoriales que los perfilaran). La mayoría de estas demandas sobre prácticas, formación y escenarios cobraron espacios concretos para su realización durante los últimos tres lustros en instancias públicas y privadas de nuestro contexto (trayectoria que me resumo al final del séptimo capítulo), con lo que la creciente visibilidad del curador como actor y autor, sus prácticas y —con ello— su ejercicio del poder, consolidó este rol como un agente activo, concreto e ineludible, ante diferentes instancias de creación y circulación que, al menos en parte, explicaría la omnipresencia con que describe Arcos-Palma la concentración de recursos que le otorga Vanegas y, por ello, justificaría ese «temor» de algunos artistas —que advierte Roca— ante la robustecida figura del curador.

En resumen, tanto las propuestas de Roca como las sentencias de Arcos-Palma y Vanegas suponen un «programa cumplido» sobre la trayectoria de la curaduría en nuestro medio, con una serie de efectos de todo tipo aún por estimar; por ejemplo, sus aportaciones a la diversificación y profesionalización de diferentes labores comprendidas hoy en el abanico de las prácticas artísticas, como los oficios de producción y de montaje, la ampliación de horizontes creativos en espacios de formación y educación en arte, su asimilación como plataforma creativa de investigación, su incidencia en dinámicas del mercado del arte como en el coleccionismo y su agenciamiento ante la circulación internacional de arte colombiano, entre otras.

Las dos cuestiones a las que me he referido, tras las citas que Roca plantea sobre el episodio de Daniel Buren (1996 y 1999) y que pueden ayudar a comprender una de las formas más radicales para asumir al curador

en cuanto creador en la figura misma del artista, como la multiplicidad de frentes vaticinado en el «programa» trazado por el mismo autor en «¿Si no el salón ¿qué?» (1998), dejan prever una multiplicidad de actitudes creativas ante las prácticas en curaduría una vez asimiladas en nuestro medio; así que ante este proceso de instauración y diversificación (materializado en la gran cantidad de autores-curadores que hoy participan en el campo del arte en Colombia), resulta predecible trazar taxonomías que procuran describir las múltiples posturas creativas del curador sobre un horizonte creativo sumamente amplio.

Esta trayectoria permite entender la tentativa de William López (2011) al trazar una suerte de «tipología» sobre curadores en Colombia, remitida a la primera década del siglo XXI, como lo propone parcialmente en su documento *Panorámica interdicta de las artes plásticas y visuales en Colombia 2000-2010*.²⁸

Consecuentemente con su título, el propósito del documento aportado por William López es trazar un panorama muy parcial (pues en buena cantidad de momentos él declara explícitamente su delimitación y alcance, al punto que precisa que no se ocupará de la producción artística) y concentrado en tres elementos del campo del arte en Colombia durante la primera década del siglo XXI: 1) la gestión institucional de colecciones y museos, 2) el ejercicio reciente de la crítica de arte y 3) la evolución y diferenciación de las prácticas curatoriales que procura desarrollar en el primer apartado de su texto bajo el subtítulo «Función y lugar de la práctica curatorial». López focaliza la consolidación de las prácticas curatoriales ante la gestión concreta de los salones nacionales y regionales de artistas según el modelo implementado por los funcionarios a cargo de administrar el evento entre finales del siglo XX y al inicio del siglo XXI (solo menciona a los artistas Andrés Gaitán y Miguel Rojas Sotelo; pero en el equipo también trabajó, entre otros, la artista Rosario López), un modelo estimulado a su vez tras los debates que en los últimos años del

²⁸ Este documento fue publicado bajo el título «Arte 2000-2010» dentro del número doble 56/57 de la revista italiana *Nuova Prosa* con el tema «El periplo colombiano», en septiembre de 2011; sin embargo, mi acceso al documento en español fue gracias a su provisión por parte del autor en una versión preliminar con el título indicado.

siglo XX (por ejemplo, el que siguió a la versión 37 referido a través de la columna de José Roca «¿Si no el Salón ¿qué?») demandaron la necesidad de reformar un esquema de Salón Nacional que, según William López, venía funcionando desde la década de los sesenta acorde al impulso de Mireya Zawadzki.

El curso histórico planteado por López sugiere cierto continuo donde la plataforma de gestión del Salón Nacional de Artistas (más —debemos suponer— las críticas y debates correspondientes a cada edición) ha servido para procurar un «reordenamiento de las fuerzas y tensiones hegemónicas dentro del campo artístico, y, particularmente, de los actores que determinan los procesos de construcción social del valor cultural y del lugar de las prácticas artísticas», hoy administrado bajo el modelo curatorial; al punto que López (2011, p. 286) focaliza la transformación del Salón Nacional de Artistas como una variable que:

[...] ha determinado la emergencia de la curaduría como un componente no solo estructural sino político del «campo» artístico, y, por otra parte, también ha permitido la aparición de una generación de curadores con una muy disímil formación profesional. Esta diferencia se siente dramáticamente tanto en la complejidad ética con la que estos curadores asumen su trabajo así como en la especificidad propiamente museológica con la que abordan la construcción de sus discursos museográficos.

Al parecer, la percepción testimonial del autor (pues, al igual que los textos de Arcos-Palma y Vanegas, el documento de López tiene una fuerte dosis de «yo estuve ahí») respecto a esa proliferación que compone hoy un diversificado volumen de curadores «con diversa formación profesional» es la que motiva su afán por plantear un conjunto de tipologías, en la que, sí o sí, quepan diferentes tendencias de curadores que López decidió tipificar entre «curadores-artistas», «curadores-profesionales», «curadores-académicos» y «curadores-críticos», aislando en cada una de estas un conjunto de individuos y colectivos que, debemos suponer, quedan bien definidos al abrigo del mote que a cada uno corresponda. Como se ve, la discusión sobre la presencia del rol de curador en el campo pasa necesariamente por los lugares que arroja un horizonte creativo concreto.

López, anticipa su «varia curatorial» como una hipótesis de trabajo e invoca el «lugar institucional específico» de cada curador y «la forma como cada uno de los curadores se autorrepresenta en el campo artístico» como aquello que sustenta la inscripción de cada curador en uno de sus cuatro tipos iniciales, pero no describe las características de estas formas de autorrepresentación ni los lugares institucionales que acogen a cada uno de ellos; también advierte y ejemplifica de manera generalísima que los aportes y trayectorias de cada curador son bien distintos (en lo que podemos estar de acuerdo); pero al no aportar argumentos o consideraciones que permitan comprender cada tipología como un conjunto de recurrencias, el lector debe operar una serie de supuestos sobre la circunscripción y visibilidad de cada curador como probablemente lo hizo el autor.

El ejercicio de tipificación asumido por López procura describir algunas trayectorias individuales de los curadores que contempla en su clasificación, con lo que ciertamente traza perfiles profesionales de individuos (con lo que logra mayor concreción que Arcos-Palma y Vanegas en sus respectivos textos); pero en ningún momento considera las recurrencias que podrían justificar el enunciado de cada tipología; entonces, por ejemplo, deberíamos suponer que la mayoría de nombres consignados como «curadores-académicos» se encuentran vinculados a facultades en universidades o instituciones con algún tipo de ejercicio académico? O que ¿aquellos comprendidos como «curadores-profesionales» deben tal denominación a una formación específica en curaduría o a un ejercicio continuado y centrado en prácticas curatoriales dentro de las posibilidades de su horizonte profesional? El esbozo de este tipo de supuestos puede generar confusiones, por cuanto algunos actores incluidos en cada mote no corresponden con claridad, al punto en que en el tipo «curadores-profesionales» se incluyen nombres que en el momento del estudio no habían realizado ni una sola curaduría (como Julia Buenaventura) y se omiten otros que para el momento ya contaban con varias (como María Belén Sáenz). Tales posibilidades de lectura dejan ver el carácter subjetivo, testimonial y, por qué no, caprichoso del autor, aunque claro está que, como en la mayor parte del documento, López insiste oportunamente en cada apartado sobre la parcialidad y limitación de su ejercicio; de modo que el halo testimonial (y parcializado) de López se convierte en uno de los argumentos manifiestos, pero no declarados para comprender dicha

taxonomía, pues es la experiencia e intereses particulares del autor lo que impulsa sus gestos de tipificación (una tendencia que podría resultar legítima de ser declarada),²⁹ y que nuevamente revela el valor de lo testimonial, expreso como cierta «historia oral», para la construcción de relatos sobre la curaduría en Colombia.

Entonces, aun asumiendo su aporte como una generosa hipótesis de trabajo, la lectura de López resulta limitante y en exceso ilustrativa (o por qué no «notarial» como él mismo califica el trabajo de curadores en entornos museales), al menos en dos sentidos: por una parte, plantea un repaso muy restringido sobre la emergencia y asimilación de la práctica curatorial, limitándola al lugar común e imperante que implican las formas de gestión del Salón Nacional de Artistas, manteniendo su argumentación en el lugar institucional que supone el compromiso estatal de organizar recurrentemente este programa, con lo que esquiva otros lugares signados por la independencia y que otros autores (Roca, entre ellos) anticipan como condición para la comprensión de la curaduría en el horizonte del arte contemporáneo, dejando de examinar escenarios institucionales o autogestionados que también contribuyeron a la emergencia y consolidación de la curaduría en nuestro medio durante el periodo estudiado. Por otra, el afán que atraviesa su ejercicio de clasificar actores sin aportar mayor reflexión crítica sobre las categorías en que agrupa a unos y otros puede culminar en un ánimo de especialización reductiva, que ciertamente puede resultar antagónico a una buena cantidad de prácticas curatoriales que se han afirmado en la interdisciplinariedad, multidisciplinaridad o transdisciplinariedad.

En cualquier caso (y aún con los descuidos que he señalado), encuentro en la tentativa de López, al configurar estas «tipologías de curador», una voluntad por comprender el horizonte creativo de la curaduría en tres niveles:

²⁹ Vale recordar que William López ha estado fuertemente vinculado a la implementación del programa de Maestría en Museología de la Universidad Nacional de Colombia, por lo que una buena cantidad de argumentos «museológicos» como la misma operación de clasificación propia de la museología se asoman en su argumentación.

- a. Fuera de la tradición convencional del museo, pues al sentenciar «la historiografía notarial que ha caracterizado a la investigación realizada desde los departamentos de curaduría de museos», López (2011) establece una distancia con la operación técnica del curador en el museo; asunto que nuevamente alude a la «denominación de origen» que encarna la figura del curador que referí unas páginas atrás: los tratados de museología y la tímida configuración teórico-práctica del curador como creador en el interior de un museo, por lo que llama la atención la insistencia de López en considerar el trabajo del curador en términos museológicos y museográficos.
- b. Como un campo con diversas ascendencias disciplinares, pues López anticipa su tipología en respuesta a la «diversa formación profesional» de los actores que participan en el horizonte creativo de la curaduría en Colombia, y es notorio que algo de esta valoración se asumió como argumento en la construcción de sus tipologías, por lo que el ejercicio recae predeciblemente en cierta clasificación de «tipo» disciplinar (la mayoría de quienes cuentan con formación como artistas rápidamente fueron ubicados como curadores-artistas, por ejemplo), cuestión que nuevamente pone de relieve el asunto de la formación del curador o los programas de formación en curaduría existentes que también mencioné, pues es indudable que la mayoría de prácticas en curaduría proceden de profesionales que no se han formado en primer grado como curadores (como dije, porque, entre otras cosas, aún son escasos los pregrados y posgrados en curaduría); por otra parte, paulatinamente, han aparecido espacios que sirven como plataformas de formación en curaduría o dispuestos para su debate (otro asunto que López no acoge).
- c. Como expresión de una trama de prácticas que pueden describir un estado actual del campo del arte, pues la tentativa de William López por configurar «tipologías de curador» para agrupar las tendencias creativas de aquellos que han materializado prácticas curatoriales en Colombia también describe o, más bien, supone instituciones, disciplinas, escenarios, programas, etc., donde hoy resulta transversal la figura del curador, sea cual sea su tipología, incluso como un lugar de «especialización» con diferentes nichos para tal fin (como se entrevé en los perfiles individuales que aporta sobre Jaime Cerón, María Iovino y José Roca).

Estas últimas dos consideraciones, el derrotero disciplinar y el lugar de especialización que puede suponer o comprometer el ejercicio de la curaduría, también se asoman en un par de textos de Lucas Ospina: «Los curadores salvajes» (2009) y «Escribidores de catálogo» (2013). En el primero de estos, Ospina considera el caso de los artistas que se han «graduado» como curadores tras la realización de algunas pocas (sino una o dos) curadurías; considera las tareas del curador como un oficio de tal atención y dedicación que, eventualmente, un artista no podría compartir con su trabajo creativo individual; reitera la idea de que «un artista hace una exposición con obras propias o, para el caso de la curaduría, con obras ajenas»; plantea que la curaduría es «una práctica constante, una disciplina, un ejercicio concreto»; y al final expande tal condición a la de todos los profesionales que, desde múltiples disciplinas, han abordado la curaduría como un ejercicio lateral, sin dedicación exclusiva, para concluir que se requieren curadores «de tiempo completo». En suma, en «Los curadores salvajes», Lucas Ospina traza una trayectoria de la curaduría en nuestro medio a través de cierta paradoja, pues reconoce el espacio creativo de la curaduría y su origen multidisciplinar, pero le demanda a futuro (bajo su estimación) como una nueva disciplina.

Relativamente, López y Ospina coinciden en reconocer la ascendencia multidisciplinar de quienes hoy participan del horizonte creativo de la curaduría. Sin embargo, la taxonomía de López, presumiblemente, repara en estos orígenes de acuerdo con la formación y proyección de cada autor para describir una constelación creciente de curadores que, en lo concreto, se han desplegado sobre un horizonte creativo construido tras una serie de expectativas descritas hace poco más de una década, y ante la que debemos suponer, en consecuencia, muchas formas de «hacer» en curaduría. Justamente, la descripción sobre estas múltiples formas creativas queda pendiente en el ejercicio de López (pues nos señala «de dónde» viene cada curador, pero no describe qué hace cada uno de ellos o qué caracteriza su trabajo), de modo que su tipología funciona más según el «origen» y «localización» de cada curador que de acuerdo con sus tipos de producción. Por otra parte, Lucas Ospina supone una constelación sobre los «orígenes de los curadores» muy semejante a la de López; pero sin necesidad de cuantificar una «varia curatorial», pues su interés es señalar la necesidad de superar ese origen «multidisciplinar» y el modo «multifuncional» de los curadores en nuestro campo, ante un horizonte de profesionalización disciplinar.

En «Escribidores de catálogo» (2013), cuatro años después de «Los curadores salvajes», Ospina se interroga tácitamente sobre el tipo de producción concreta que los curadores arrojan al campo y se refiere al lugar creativo del curador de cara a las aportaciones sobre su ejercicio de escritura; también señala el exceso de neutralidad y complacencia presente en los textos curatoriales, al trazar una relación entre la figura del abogado y el curador, invocando una vez más el linaje etimológico del término: «el curador es un abogado del arte listo a defender a su cliente a toda costa (así lo designa el derecho romano cuando le atribuye a la curaduría la representación legal de impúberes, idiotas y locos)» (párr. 5); califica a los curadores como «escribidores de catálogo», productores de textos en exceso complacientes o políticamente correctos; y parafrasea las ya citadas declaraciones de Roca (2012) sobre «los curadores al servicio de los artistas y no al contrario» para sentenciar que los «curadores deben estar es al servicio del arte» (Ospina, 2013, párr. 8), asumiendo la exposición de sus «lecturas» en la creación de textos más osados que deberían estar en la obligación de producir y proporcionar al público.

Esa «lectura» mencionada por Ospina se refiere al relato sobre la operación creativa que sustenta el ejercicio autoral de cada curador (al punto que él compara tal producción discursiva con el de la crítica de arte), los argumentos que sostienen las decisiones que dan forma particular a cada curaduría y que, por tanto, bien pueden coincidir con la noción de «interpretación» planteada por Arcos-Palma (2007) o de «impostación», transferida de la tarea del traductor a la del curador, propuesta por Bernardo Ortiz (2006). En suma, podríamos asumir que es de acuerdo con estos argumentos u operaciones que toda práctica curatorial (aún entendida tan solo como traducción o interpretación) produce algo nuevo, discursos y contenidos que emergen de relaciones nuevas, justamente operadas por un autor que asume tales relaciones como acto creativo. Son estos contenidos los que Lucas Ospina demanda (o anhela) como explícitos en el oficio de escritura que debería asumir cada curador.

De cierto modo, los dos textos de Lucas Ospina declaran una serie de tareas que el «curador disciplinado» debería estar en capacidad de cumplir y, puestos junto a la clasificación planteada por William López, manifiestan cierto anhelo por que el oficio de la curaduría «nos diga algo», bien por su especificidad —si atendemos a las tipologías de López—, bien

por sus productos derivados –si atendemos a la demanda de Ospina–, pues si es cierto que existen muchos tipos de curadores, estos arrojan diferentes productos que se han entramado en el campo del arte, y todos han cobrado un campo de poder en sus formas de acción y ante los nichos que más inmediatamente correspondan a cada cual. Así es como ambos autores reconocen, y ciertamente describen, la dimensión de autoridad que implica la presencia activa y transversal de la curaduría en el campo del arte ante ese «programa» cumplido al que me he referido. Entonces, su ahínco por explicar, clasificar o caracterizar la práctica de los curadores en Colombia logra describir un «clima» radiante (por su capacidad de extensión, cobertura y diversificación) de la curaduría, donde la localización de sus actores y prácticas particulares generan coordenadas donde se median relaciones entre partes del campo del arte, que hacen del curador un «hacedor» de muchas cosas a la par de sus curadurías. La conclusión es sencilla: desmarcarse del campo disciplinar de la curaduría provista por el museo, reconocer sus diferentes ascendencias disciplinares y constituirse como un agente dentro de la trama del campo del arte, da cuenta de muchas formas «de hacer» o «de acción» para el curador, tanto en lo creativo como en lo político.

En resumen, ese despliegue radiante de la curaduría sobre un horizonte creativo amplio da cuenta de muchas formas o trayectorias creativas para el rol del curador, todas ellas expresadas en la proyección de su voz como autor, pues, a través de esta «voz», un curador procura establecer relaciones entre manifestaciones artísticas a partir de sus «lecturas» sobre el contexto artístico al que se refiere, de modo que el trabajo del curador (reitero) implica un ejercicio de poder cimentado en su capacidad como hablante de configurar discursos nuevos, transfíralos o no a la escritura como espera Ospina (2013), y ante el cuidado de la «voz» de otros, planteado por Bernardo Ortiz (2006). Al mismo tiempo, tal despliegue en la operación de curadores arroja un indicador concreto sobre la inserción de este rol en el campo y su poder para mediar, es decir, para obrar como interlocutor con otras partes, actores o agentes del campo del arte, lo que lo puede configurar como un «mediador de autoridades», ya que podría establecer relaciones entre partes del campo, tal como establece relaciones entre manifestaciones artísticas en su ejercicio creativo; todo esto implica comprender su capacidad de habla y mediación como ejercicio de poder.

Ejercicios de poder, mediación, autonomía y creación

De acuerdo con lo anterior, es posible entender, como plantea William López (2011) «la emergencia de la curaduría como un componente no solo estructural, sino político del “campo” artístico» durante los años más recientes, pues, como queda planteado, la discusión sobre la figura del curador como autor encierra una serie de relaciones de poder y autoridad que se tejieron particularmente en el campo del arte colombiano mientras emergía su figura y asimilación, instauración, comprensión, imposición o como se quiera relatar... Tal cuestión, en gran medida, desembocó en la visibilidad y presencia transversal y concreta del rol del curador en nuestro campo, sus acciones y ejercicios de poder, sus prácticas concretas en curaduría como creación y mediación.

Muy seguramente, estos ejercicios de poder encarnan el potencial creativo de la curaduría y su capacidad de agenciamiento, pues —de cualquier modo— la materialización de los «programas» que configuraron un horizonte creativo para la curaduría ha acompañado la transformación del campo, así como la operación de algunas instituciones, y ha permitido la emergencia de una discursividad diferente a la provista por la academia (a través de la historia del arte y la estética, por ejemplo) o por la crítica de arte y el periodismo cultural. Al mismo tiempo, tal materialización es propia de la asimilación de una figura de «curador contemporáneo» en nuestro medio, ante todo desmarcado del ejercicio institucional-museal, y enriquecido por múltiples «contrapuntos» que enriquecen su dimensión creativa como refería varias páginas atrás. Tal demarcación es la que permite entender la figura del curador como un agente independiente, pero mediador —por lo menos así lo dejan ver otras contribuciones al periódico *Arteria* firmadas por curadores partícipes del campo del arte en Colombia o cercanos a este—.

En su artículo «Las corporalidades de Teratoma», publicado en la quinta edición de *Arteria*, en marzo de 2006, la colombiana Gloria Posada introduce su presentación del proyecto Teratoma,³⁰ acotando que «en

³⁰ Como lo describe Gloria Posada, Teratoma fue una iniciativa colectiva e independiente que procuró la profesionalización de la curaduría en el contexto mexicano

las últimas décadas la figura de curador ha tomado relevancia como agente dinamizador de la cultura y como investigador con funciones significativas y *mediadoras* en las relaciones entre instituciones, artistas, críticos, gestores independientes y público» (las cursivas son del autor). La descripción de Posada resulta explícita al describir el lugar del curador como uno por medio del cual pueden pasar las fuerzas de varios actores del campo del arte. Posada también es clara en señalar el oficio del curador como uno de investigación (lo que hace de su trabajo un campo de atención para las discusiones sobre investigación en arte) y con incidencia inmediata en la programación cultural; por ello, lo de «agente dinamizador».

Dos años más tarde, en el número de 17 de *Arteria*, la argentina Victoria Noorthoorn (quien participaba en ese momento del equipo curatorial de «Urgente! 41 Salón Nacional de Artistas») coincidió parcialmente con Posada al responder a Jaime Cerón (2008) sobre las razones que la llevaron a elegir la actividad curatorial como su práctica:

En el panorama de esa época —hacia principios de los años 90—, sentía una desconexión entre las dinámicas propuestas por los museos de Buenos Aires, la academia y los trabajos propuestos por los artistas desde sus talleres. Parecían actores inconexos. Una reflexión sobre este estado de las cosas me llevó a pensar que quizás la figura del curador podría ser *articuladora* entre partes, y decidí intentarlo. (p. 6; las cursivas son del autor)

Según su propia experiencia, Noorthoorn asume y exige como tarea del curador conectar lo que aparentemente se encuentra distanciado, tal disposición le configura como una suerte de «diplomático» que logra (tras su

como un ejercicio intelectual y crítico bajo una perspectiva interdisciplinar frente al ejercicio de exposición y la relación entre espacios y públicos. Posada (2006) destaca la participación de Cuauhtémoc Medina (a quien cita) y el antecedente que implicó el grupo Curare durante la década de los noventa; en suma, se trató de una plataforma para la investigación curatorial con una perspectiva declarada de autonomía, crítica e incidencia política.

poder de habla y mediación) reacciones nuevas que emergen ante nuevas conexiones, lo que podría incluso contener un cierto potencial multidisciplinar para el curador al prever o propiciar relaciones.

Apenas un par de meses antes, el curador español Agustín Pérez Rubio respondió una entrevista a Conrado Uribe en el número 15 de *Arteria* (junio de 2008) en el que la caracterización del curador como mediador o enlace también se manifiesta:

La práctica curatorial se entiende siempre como un servicio que haría las veces de *plug* (enchufe) que permite conectar dos cosas al mismo tiempo. El curador nunca labora con su propio trabajo, sino que siempre está prestado. Debe ser consciente de que trabaja con algo que no es suyo, con algo que le pertenece a otro, el artista, la institución o el coleccionista. Considero entonces que la práctica curatorial consiste en conectar y transmitir el material (las piezas) con las diferentes audiencias, empleando para ello herramientas diversas y el espacio que le permite la institución o el lugar donde trabaje, propiciando lecturas de orden crítico, social, estético, filosófico, etc. En ese sentido es esa figura imprescindible de mediador que contribuye a dar conexión intelectual, organizacional y comunicacional entre la institución, los artistas y las audiencias. (p. 8)

Las declaraciones de Pérez Rubio coinciden y no con José Roca. No, porque Pérez Rubio, a diferencia de Roca, describe la curaduría como un «servicio», perfil que Roca evita (como ya señalé) al asumir el rol subjetivo que supone la figura del curador como autor, pero sí coinciden en recalcar la responsabilidad del curador al trabajar con lo de otros, en medio de una trama que lo sitúa explícitamente como mediador entre partes (instituciones, públicos, artistas, etc.). Ello coincide con Noorthoorn y Posada; de modo que estas tres declaraciones insisten, describen y reiteran el poder de mediación que produce la figura del curador como una novedosa coordinada creativa, una posición ante la que (con tal dinámica y proyección) surgen interrogantes sobre una posible concentración de poder, asunto al que, en otros apartados de la misma entrevista, responde Pérez Rubio directamente:

Del poder que tiene el curador se está hablando hace ya muchos años, pero no creo que esto realmente ocurra. Tal vez se presente en situaciones particulares como en una Documenta o en una bienal (aunque Harald Szeemann apareció en los catálogos de «Documenta V» como una persona más entre los artistas), por lo que el poder que parece tener el curador es muy contextual.

En Estados Unidos desde hace unos años, y en Europa recientemente, se ha visto que el poder no lo tiene el curador, ni el museo, ni la galería: el poder lo tienen los *collectors*, es decir, personas adineradas que compran las obras y luego exigen que se exhiban y se les haga un catálogo; son ellos, los patronos institucionales, quienes definen los intercambios con otros museos y las programaciones, legitimando al mismo tiempo sus propias colecciones. A su vez, en Europa quienes determinan lo que sucede son las corporaciones, es decir, toda una serie de patronos financieros que dan dinero pero al final terminan haciéndose cargo de la institución. Eso es muy peligroso. En todos estos casos el comisario se convierte entonces, simplemente, en la persona que da una *línea intelectual* a un determinado proyecto. (Uribe, 2008, p. 8; las cursivas son del autor)

Llama la atención la insistencia de Pérez Rubio en la «contextualización» que exige al ejercicio de poder que eventualmente detenta el curador, que pareciera (según su ejemplo) siempre «localizado» en instancias periódicas o coyunturales; también es notoria la descripción que plantea sobre la desvinculación del poder del curador sustituido por la figura del coleccionista y las corporaciones (lo que concretaría el proceso de suplantación de la autoridad del curador vaticinada por Arcos-Palma en 2007); así como su insistencia en el trabajo intelectual del curador, que Pérez Rubio plantea como paralelo (pero ajeno) a intereses de terceros, actitud que podría resguardar la independencia intelectual del curador, aun cuando en cualquier caso sus prácticas sean susceptibles de la instrumentalización, como sugiere la cita señalada.

De cualquier modo, no cabe duda de que la localización del curador como mediador dentro de la trama del campo del arte logra aportar otras voces y prácticas e, incluso, contribuir a la transformación misma de este campo. Pareciera que esta posibilidad de aportación de las prácticas en

curaduría deriva de la capacidad del curador por preservar (ante todo) su independencia intelectual, pues allí se moviliza su comprensión y poder como autor y mediador, más allá de que su trayectoria y ejercicio pueda ser cooptado ante intereses de otros actores del campo (por ejemplo, los de un coleccionista). Entonces, para considerar un estado de la práctica curatorial en Colombia, bien valdría preguntarse si la trayectoria descrita por Pérez Rubio se ha manifestado en nuestro medio y si ello implicaría un repliegue del rol del curador a su lugar de origen institucional: la gestión de colecciones específicas, ya no en un museo (bajo el interés público que esto podría implicar), sino al servicio del interés particular que supone una colección privada y su relación con el mercado.

Estas condiciones, que hacen de la curaduría y su horizonte creativo una práctica susceptible de subordinación y cooptación, nuevamente me estimulan para plantear una transferencia de consideraciones sobre los estudios culturales propuestas por Lawrence Grossberg al campo de la curaduría, pues del mismo modo en que «la incorporación de conceptos de los estudios culturales en el campo científico no son evidencia de que la ciencia esté dispuesta a compartir su autoridad» (2012, p. 66), podría parecer que la asimilación de la curaduría en otros campos convencionales o tradicionales de ejercicio de poder en el arte, como el coleccionismo (público o privado), no fuera evidencia suficiente de que aquellos estuvieran dispuestos a compartir su autoridad.³¹ Tal situación demuestra, una vez más, que el debate sobre las prácticas en curaduría (y en este caso, sus horizontes concretos de «utilidad») se encuentran lejos de un horizonte creativo y discursivo uniforme u homogéneo.

En resumen, esa contundente configuración del curador como mediador en que insisten estas tres declaraciones (Posada, Noorthoorn y Pérez

³¹ Grossberg describe el proceso en que ciertas consideraciones y conceptos formulados desde el campo de trabajo de los estudios culturales han sido importados a campos académicos de la ciencia, y aclara que tal impostación no repercute necesariamente en transformaciones internas del campo científico: «Que la ciencia hable de conceptos que nosotros usamos, como el de complejidad o autopoiesis, que hable de multiplicidades (y de realidades múltiples), no es evidencia suficiente de que esté dispuesta a compartir su autoridad» (Grossberg, 2012, p. 66).

Rubio) arroja dos presupuestos transversales en la práctica intelectual del curador: primero, la constante que implica comprender que «trabajar con el trabajo de otros» tácitamente supone «trabajar para otros» o para terceros; segundo, la variable que implica asumir la dimensión política del lugar de mediación que él ocupa, pues esta posición puede oscilar entre una autorrepresentación intelectual independiente y la subordinación potencial de su rol intelectual ante los intereses de esos otros y terceros.

Si tales presupuestos atraviesan el trabajo del curador, su aporte creativo o concreto justamente se debe producir fuera de estas dos condiciones, aun cuando su producción material parezca depender de ellas, de modo que la noción de «trabajar para otros» no se confine a anticipar las posibilidades de instrumentalización de la curaduría (una posibilidad constante que en últimas será ajena al control del curador), pues si es cierto que el curador debe ser responsable al trabajar con «lo de otros» (Roca, 2012; Pérez Rubio en entrevista con Uribe, 2008) y cuidadoso con esas otras voces desde donde ejerce una autoridad relativa (Ortiz, 2006), ante todo, el curador debe producir discursos nuevos (Ospina, 2013) que materialicen su práctica intelectual.

En los últimos párrafos he insistido en estimar y resguardar la independencia intelectual del curador —incluso, lo he señalado como una forma de autorrepresentación (donde sus prácticas suponen la comprensión misma de la curaduría)—, porque bajo este margen de soberanía es donde se manifiesta la libertad creativa de toda práctica curatorial contemporánea, ha sido esta la noción que liberó a la curaduría de su lugar institucional originario, la que permitió al rol de curador otras formas de lectura e interpretación con diferentes ascendencias disciplinares y la que originó su vasto horizonte creativo; en suma, gracias a su independencia intelectual, la curaduría resulta en una práctica cultural contemporánea partícipe del campo del arte (una práctica artística), y desde allí cada curador, como autor, podría esquivar toda tentativa de subordinación o instrumentalización discursiva, institucional o material.

La discursividad que procura la práctica curatorial permite relaciones horizontales entre las producciones artísticas y un contexto a través del trabajo intelectual del curador, pues produce contenidos a partir de insumos o motivos aportados por el «trabajo de otros» (el de los artistas volcado en sus producciones), pero no necesariamente «al servicio de

otros», sino más bien «dispuestos al otro», como sucede con toda producción discursiva o cultural; por esto es que (en su forma más convencional) la producción discursiva del curador se sustenta en el ejercicio de «exposición» (sí, comprendida como un texto y aún sin su posible componente escritural), y es la independencia intelectual la que le permite al curador contemporáneo considerar la exposición (fuera de la gestión museal) como un texto, un relato o ensayo visual dispuesto al público, pues es esta práctica cultural (la exposición o cualquiera de sus formas análogas) la que en cualquier caso arroja un curador al campo.

De lo anterior se deriva una dimensión de trabajo concreto que ajusta la producción del curador en ese campo creativo libre e independiente como un lugar moral de obligado retorno: el de ser consciente que «trabajar para otros» más bien supone «hacer para otros», por cuanto «hacer público» forja en el curador una suerte de ser «liberador de contenidos», capaz de asumir su voz (independiente y parcial) como autor.

Ese poder de «hacer público» ha sido descrito puntualmente por curadores colombianos de diferentes generaciones. En «Curaduría local», artículo publicado en el número 3 del periódico *Arteria*, en septiembre de 2005 y dedicado a «contextualizar» la plataforma curatorial que dio forma a los salones regionales de artistas durante ese año, Jaime Cerón define coloquialmente ese poder de «hacer público» como una *función* característica de la práctica curatorial, y lo localiza en un tiempo largo que podría ir más atrás de la coyuntura en que la curaduría se afincó en el campo del arte en Colombia:

Como lo han dicho José Roca o Cuauhtémoc Medina, la curaduría se ejerce, al igual que la prostitución, y siguiendo con esta analogía diríamos que se ocupa de *mostrar en público*.

Este rasgo parece haber sido conocido, o más bien comprendido, desde hace años por muchos de los profesionales del campo del arte en Colombia que han ejercido en un momento dado de su carrera la función de hacer público, o *inscribir públicamente*, un proyecto artístico propio o ajeno. (2005, p. 6. Las cursivas son del autor)

Vale señalar que esta declaración de Cerón sobre la *función* de «hacer público», cobrada por la curaduría, está acompañada por un comentario

que alude a problemas de definición, autoría, cobertura, protagonismo y creación semejantes a los que ya he referido según los aportes de otros autores, y que, vistos hoy, resultan el lugar común para «contextualizar» cada aporte sobre curaduría en nuestro medio.³² De modo semejante a Cerón, pero siete años después, Ximena Gama inicia su breve artículo «¿Hilos invisibles?» (publicado en el número 32 de *Arteria* en febrero de 2012), invocando esas y otras convenciones de «contextualización» sobre la curaduría (como la discreción), interrogantes sobre el protagonismo del curador en la actualidad y definiciones en negativo sobre este rol:

[...] ¿quién ese es personaje que hace unos años era visto como una mano invisible detrás de un telón y ahora es considerado casi como un actor principal? Muchas veces, hablar de curaduría es empezar por decir lo que no es. Aun así, lo paradójico del asunto radica en que aquello que no es, también la toca de manera tangencial. Un curador no es crítico de arte, pero hace crítica; un curador no ejercerá jamás como *dealer*, pero marca pautas importantes que determinan el mercado del arte; un curador no es artista, pero sí puede considerarse autor. (2012, p. 5)

La descripción de Gama (aunque un poco idealizada) una vez más sitúa la curaduría como parte de una trama que permite la *mediación* ante intereses provistos por otros roles y actores en el campo del arte (aun conservando su autonomía intelectual). Y pese a que su descripción tiende a coincidir con la *función* de «hacer público o inscribir públicamente, un proyecto artístico o ajeno», descrita por Cerón en 2005, la particularidad de las consideraciones de Ximena Gama, en 2012, está en plantear tal dimensión (la de «hacer público») como el poder fundamental de la curaduría, y no su función, como sería si le entendiéramos como un servicio neutralizado; por esto, Gama describe la curaduría como una «disciplina de investigación» con «la capacidad de poner en circulación pública lo que otros han hecho», de proveer una voz «que tenga la visión y la capacidad,

³² Señalo la recurrencia puesto que, como señalé al inicio de este capítulo, la indeterminación e indefinición parecen condiciones estructurales para discutir sobre curaduría.

y en eso radica su *poder*, de desplegar y exponer una obra de arte ante los otros» (p. 5); e incluso, propone que el poder de «hacer público» es el que articula las acciones tangenciales de la curaduría (entre otras, las que se enumeran en la cita del párrafo anterior).

La sutil diferencia entre la *función* de «mostrar en público», provista por Cerón (2005), y el *poder* de «hacer público», descrito por Gama (2012), nuevamente avista una suerte de oposición entre las categorías de «servicio», como una problemática definición para la curaduría según su «función pública» (señalada unas páginas atrás desde Roca, 2012; Pérez Rubio, 2008) y «autoría», como la producción intelectual que sustenta una curaduría en el *poder* del curador para liberar contenidos y producir discursos nuevos dispuestos a la «circulación pública».

Ximena Gama (2012) también considera que los debates y polémicas sobre este poder de la curaduría han limitado las posibilidades «para hacer público el arte»; ella declara la importancia de comprender la curaduría como «una práctica crítica generadora de pensamiento», sin que se reduzca a esta la «manera de hacer visible y público a un artista», abogando por una coexistencia de «espacios que potencialicen la multiplicidad de voces» (p. 5). Es notorio que la autora procura comprender la curaduría como una práctica intelectual inscrita en el campo del arte junto a otras tantas, y ante su capacidad para proveer discursos y estimular pensamiento en un horizonte público, previsiblemente se encarga de hacer explícitas algunas tareas y efectos que movilizan tal condición y suponen la formación de públicos: «El curador debe encargarse del proceso de montaje museográfico y de poner por escrito la investigación. Un trabajo que hace que la obra de arte aparezca en una esfera pública y lo más importante, que sea transmitida y comprendida por los otros» (p. 5).

Entonces, el poder de la curaduría para «hacer público» se refiere a la capacidad del curador para poner en circulación (en escena) los «textos» que movilizan su práctica intelectual como autor, lo que —siguiendo a Szeemann— podríamos llamar sus «mitologías individuales», término que él empleó para referirse a una actitud con la que podía asumir mayor libertad para su trabajo intelectual que el ofrecido por otras disciplinas como la historia del arte: «consistía en postular una historia del arte de intenciones intensas que pueden adoptar diversas formas: la gente crea sus propios sistemas de signos, que tardan en ser descifrados» (Obrist, 2009, p. 102).

Así que el poder por «hacer público» (un relato, un nuevo discurso, una «mitología individual»...), que atraviesa el trabajo del curador, puede interrogar, interpelar y modificar las estructuras discursivas preexistentes, en la medida en que el trabajo del curador deviene de su autonomía ante el campo creativo y al tiempo que, ante todo, es articulado por sus capacidades de mediación. De allí deriva una buena síntesis respecto al poder que concentra la figura del curador aportada por Szeemann y citada por Roca en «Curaduría crítica» (1999): «[los curadores] tienen el poder de escoger, designar y poner en valor. Pero, naturalmente, el término “poder” debe ser colocado entre comillas, pues en el contexto cultural, “poder” significa ante todo “hacer las cosas realizables para los demás”» (párr. 9). En este orden de ideas, la exposición supone el medio primordial, tradicional y convencional por medio del que se expresa el curador, pues allí es donde su trabajo intelectual se hace público y donde el trabajo de otros resulta realizable, es como él «publica» su práctica discursiva y material, y donde necesariamente se sustentan o de donde derivan otros ejercicios como el de la escritura —tarea en la que Lucas Ospina (2013) coincide con Gama (2012) en exigir al curador—.

Ante esta consideración, vale señalar un concepto de Harald Szeemann, muchas veces citado y empleado para definirse «a sí mismo como un *Ausstellungsmacher*, un hacedor de exposiciones», un oficio con capacidad de agrupar y articular un buen conjunto de roles: «archivero, comisario, montador de arte, jefe de prensa, contable, y sobre todo, cómplice de los artistas» (Obrist, 2009, p. 89). Szeemann formuló este apelativo para abrigar la multiplicidad de tareas que se manifestaban en su práctica intelectual y material como curador, pero también lo hizo como consecuencia de asimilar este oficio como *freelance*, tras su salida de la Kunsthalle de Berna, en 1969 (poco tiempo después de «When Attitudes become Form») y ante un escenario de hostilidad que dificultaba su contratación laboral en Suiza:

A modo de respuesta fundé la *Agentur für geistige Gastarbeit* [Agencia para el Trabajo Espiritual de los Invitados]. Era una proclama política, ya que a los trabajadores italianos, turcos y españoles en Suiza se les llamaba «trabajadores invitados». La agencia era una iniciativa unipersonal, una especie de institucionalización de mí mismo, y sus

eslóganes eran tanto ideológicos («Sustituye la propiedad por la actividad libre») como prácticos («De la idea al clavo» –lo cual significaba que yo lo hacía todo, desde conceptualizar el proyecto hasta colgar las obras). Era el espíritu de 1968. (Obrist, 2009, p. 89)

Al definirse como «hacedor de exposiciones», Szeemann ejercía un poder como autor y mediador sustentado en su autonomía e independencia; asumía varios roles en una plataforma creativa que suponía «muchas formas de hacer» o «hacer muchas cosas», todas estas sosteniendo o canalizando la posibilidad de una: el ejercicio de la exposición como su creación; asunto que hace comprensible que en ocasiones él incluyera su nombre propio «como un persona más entre los artistas» (Pérez Rubio en entrevista con Conrado Uribe, 2009).

Esta múltiple dimensión creativa del curador ante el ejercicio de la exposición es reiterada por José Roca en «Curaduría crítica»:

Las relaciones problemáticas entre las obras que conforman una exposición son la base de su coherencia como tal, y no deberían delegarse en un tercero, que debe sin duda existir, pero como interlocutor del curador. A las labores propuestas por Szeemann para el curador, «administrador, amante enfático, escritor de prólogos, bibliotecario, apoderado, contabilista, animador, conservador, financiero y diplomático» se añadiría aquella de montajista, entendiendo el montaje como la posibilidad de que las relaciones obra-espacio y obra-obra se den en función de la «mitología individual» que motivó la curaduría. (1999, párr. 17)

La cita a Szeemann provista por Roca reitera la multiplicidad de roles que aquel implicó en su autodefinition como «hacedor de exposiciones», pero justamente privilegia el fin último de la exposición, de modo que «hacer público», «hacer posible para los demás» y «hacer exposiciones» podrían compartir el mismo plano creativo: el de la resolución material de la exposición (su forma ideológica) como el texto del curador, donde se mantienen a *tempo* (por eso las relaciones con la música y el teatro) las voces de cada creación y los múltiples roles del curador, pues es ante la confección de exposiciones donde se expresa la soberanía creativa del curador.

Esta extensa disertación arroja una conclusión simple pero necesaria: los curadores han cobrado, ante todo y entre otros posibles, el poder creativo de hacer exposiciones, hacer para otros, y esto ha pasado desde hace mucho tiempo aún sin nombrarlo como «curaduría», asunto que se evidencia en la recurrencia de los roles y acciones que implica «exponer», sintetizadas por Szeemann en la figura del «hacedor de exposiciones», como en los testimonios de quienes con su oficio innombrado como «curadores» han descrito el conjunto de tareas que implica «exponer». ▲



Presentación de la «Colección Pizano» en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá (detalle), 1928.
Cortesía de Anibal Maldonado

Recordando con Ira

Por MARTA TRABA
Para MAGAZINE DOMINICAL



MARTA TRABA

Recuerdo muy bien la primera exposición con que inauguramos, compulsivamente, un Museo de Arte Moderno que se había formado años atrás sobre el papel, sin haber logrado existir nunca en la práctica. Queríamos hacer un Museo por donde entrara a Colombia el arte actual de otros países, para que se aireara el ambiente y se diera el golpe de gracia a las megalomanías provincianas y, amparados por esa confrontación saludable, queríamos lanzar las promociones jóvenes que giraban en la órbita del arte contemporáneo.

Eso fue hace seis años. Conseguiamos con grandes trabajos que la plana mayor de los artistas venezolanos nos mandaran sus obras. No teníamos sede y la muestra se hizo bajo el patrocinio de un Museo de arte Moderno fantasma, en la Luis Angel Arango. Escogimos a los venezolanos porque representaban, entonces el movimiento más intrépido en Latinoamérica: los móviles de Soló, las fisiocromías de Cruz Diez, el informalismo de Cruzena, Elsa Gramko, Teresa Casanova y Marujá Rolando, la geometría de Yedo, la poesía de Héctor Poleo y Mateo Manóre, el vigoroso neofigurativismo de Borges, los "collages" de cartas antiguas de Alejandro Otero significaban posiciones claras, nuevas entre nosotros, alcanzadas a través de una intensa calidad artística.

Comparada con esa muestra, la de "Pintura y grabado Hoy en Venezuela" (1), es absolutamente lamentable. Las dos tendencias dominantes son una debilidad evidente: parece que todos se empeñaran a fondo en quitarle significación a lo que están haciendo, ya se trate de los neofigurativos como Alirio Rodríguez, Baptista o Régulo Pérez, o de los ópticos, luminosos, móviles, como Teresa Casanova y Omar Carreño. Los primeros resbalan por la confusión imperdonable de confundir tremendismo con tamaño. Alirio Rodríguez, que fue hace unos años un expresionista brutal y dramático, hoy es puro "finger painting" de los niños malos del Gimnasio Moderno. Pocas cosas más sucias y empastadas que las telas de Hugo Baptista y más gratuitas que las de Régulo Pérez: es la caricatura de la crítica, el medio provocado por Batman o Superman. Al fracasar en su intento de dar del hombre una

imagen irrisoria, el artista es el que se vuelve irrisorio. Estas pinturas son "boomerang" dejan K.O. a quien las hace.

Teresa Casanova y Omar Carreño, por su parte, practican juegos de salón. Reducen lo óptico, que definitivamente debe ser descomunal y escandaloso, al bibelot óptico, para colocar sobre la mesa de noche.

No quiero hablar de Mérida, porque realmente no puedo comprender si es un seudónimo de Hung o si la copia no tiene sanción en Venezuela: ni de Mateo Manóre porque, como me pasa muchas veces con los pintores venezolanos y argentinos, no puedo reconocerlo en absoluto: ni de Elsa Gramko porque me parece bella, estratificada y enterrada en Elsa Gramko, ya que sigue siempre un camino para atrás y para adentro, solo indistinguible consigo misma.

De la catástrofe se salva Mario Abreu; sus cajas, a pesar de que se dispersan con respecto a las anteriores, más humildes y densas, siguen apoyadas en una verdad mágica. Las alianzas de cosas disparejadas no están hechas porque sí; Abreu cuida meticulosamente el disparate; tiene la prolijidad de los magos y los surrealistas, y también su inevitable encanto.

Los grabadores son tan estupendos como mediocres los pintores y "objetistas". Exceptuando a Bogarín, Dorrego y Feige, que bajan el nivel, los demás son excelentes. El refinamiento, que falla en la pintura, —que es hoy más que nunca un arte épico—, funciona en cambio muy bien dentro de las imitaciones, las exquisiteces y las pequeñeces del grabado.

No he nombrado todavía a Marcel Floris porque creo que él plantea un problema diferente: sus objetos de "espacio-tiempo-color" están bien hechos, son hábiles e ingeniosos. Pero para gente cuya angustia de "estar al día" (gran problema de la plástica venezolana) es perfectamente notoria, parece desueta la insistencia en hacer objetos de pared en un momento en que se están enterrando sin remedio los artefactos de uso corriente para colocar encima del aparador, en el baño, en el vestíbulo, a un costado de la cama, al ser reemplazados por el "ambiente" como gran vehículo expresivo. Se trata de un cambio de concepción, no de la sustitución de unos objetos por otros. Se trata de que el poseedor del público que, venciendo muchos escrúpulos, compra al fin un objeto óptico, móvil, luminoso,

para modernizar su casa, sea positivo. Pero como el único sitio donde puede entrar, física y anímicamente el hombre, es en un espacio, todos los experimentadores han convergido en el mismo punto: en crear ese espacio. Uno de los últimos números de "time" muestra a ex-pintores como Rauschenberg, a ex-escultores como Ligia Clark o ex-pon como Oldenburg, convertidos en creadores de espacios ambientales. La filosofía que tal cambio encierra es uno de los hechos estéticos más apasionantes de nuestro tiempo. Pero no tengo lugar en esta nota de fundamentar esa idea; prefiero dejarla, como en los folletines, con cortina musical frustrada para el próximo domingo.

Sin embargo, debo anunciar, siguiendo el mismo orden de ideas, la exposición que a mi juicio será el acontecimiento (no social, no comercial, POR DIOS!!!, sino artístico) más sobresaliente del año. Esta muestra se llama "espacios ambientales" y estará abierta en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad Universitaria, del 10 al 23 de diciembre. Intervienen en ella un dibujante, Alvaro Barros; dos pintores, Ana Mercedes Hoyos y Santiago Cárdenas; una escultora, Feliza Burztya, y como invitados especiales un maestro de obras, Victor Celso Muñoz, y un arquitecto-objetista, Bernardo Saucedo.

Detrás de la exposición estoy yo misma, y esto me complace mucho.

La exposición es un ataque a la pasividad del público; pero también es el máximo esfuerzo por atraerlo. No se puede seguir diciendo que se ha operado en el arte y en la relación espectador—obra de arte un cambio radical—. Hay que demostrarlo.

La exhibición del Museo es el primer intento de demostración; cuando los espectadores, indignados o divertidos, pregunten su eterno "qué es esto", pidiendo que se les defina, como en el ABC, "esto es pintura", "esto es escultura", "esto es una vaca", "esto es una mariposa", ya no se podrá decir más que eso; que se trata de una demostración que pretende un valor probatorio de:

1) Que lo que busca el espectador en el arte actual, nunca lo encontrará.

2) Que encontrará todo lo que no busca y que ni siquiera sospechaba que existía.

Y, como en los folletines...

(Continuará en el próximo número)

(1) "Pintura y grabado Hoy en Venezuela", Biblioteca Luis Angel Arango.

«Recordando con Ira» por Marta Traba. Anuncio de la exposición «Espacios Ambientales» (publicado en el *Magazín Dominical* de *El Espectador*, diciembre de 1968)

Protocuradores del campo del arte en Colombia



Tal parece que el ejercicio de construir un relato sobre la curaduría implica, ante todo, comprender las trayectorias y las operaciones creativas de sus actores. De este modo, mi propósito de construir un relato sobre la asimilación e instauración de la curaduría en Colombia implicaba entender las experiencias de curadores que, de acuerdo con prácticas concretas, han descrito ejercicios particulares de aquello que entendemos, aquí y ahora, como curaduría.

Esta tarea arrojaría la reconstrucción de un «mapa» o diagrama arborescente de actores subsecuentes. Arborescente y subsecuente, porque la asimilación de la curaduría y la diversificación de sus prácticas (y con ellos, sus actores) ha aumentado hacia el presente como una cierta «genealogía familiar», un conjunto de «nombres» (con apoyos, colaboraciones, diferencias y contradicciones entre unos y otros) que bien podrían servir como tamiz para entrever instituciones, escenarios, programas, publicaciones y prácticas artísticas, donde ha pesado el ejercicio creativo de la curaduría o hacia donde esta se ha trasladado. Pero tal diagrama de flujo también podría

resultar en un guía «enciclopédica» de curadores en Colombia, semejante a la guía de exposiciones de Anna María Guasch o al *Diccionario de artistas en Colombia* de Carmen Ortega de Ricaurte (1965, 1979), centrado no en exposiciones o artistas, sino en el trabajo de quienes han encarnado la curaduría, al menos un par de veces; una tarea que puede resultar agotadora, en exceso documental (de ánimo «notarial») y, por ello, pendiente.³³

Por otra parte, las preguntas sobre la acción de curadores particulares en un campo del arte localizado resultan consecuentes con el ejercicio de «historia oral» sobre curaduría, materializado en compendios de entrevistas, como el publicado por Hans Ulrich Obrist, en 2009, que, como anticipé, procura la emergencia de testimonios sobre la práctica creativa de la que se ha comprendido como la «primera generación de curadores independientes y/o contemporáneos», según Rosa Olivares (2010) y José Roca (2012).³⁴ Muy seguramente sin el levantamiento de estos documentos, las experiencias de Harald Szeemann y Walter Hopps, entre otros que ya han fallecido, sería aún más distante. Cabe señalar que en nuestro contexto esta tarea de documentación testimonial se ha desarrollado parcialmente; sus antecedentes corresponden a entrevistas publicadas en el periódico *Arteria* desde 2005,³⁵ y las videoentrevistas realizadas a autores colombia-

³³ Justamente la describo como tal en la parte final de «Introducción y autobiografía», pues no desprecio el aporte que una tarea como esta puede aportar como herramienta para emprender otras tareas de investigación dirigidas a confrontar la exposición en cuanto texto, como objeto de estudio.

³⁴ Dentro de este tipo de ejercicios concentrado en entrevistas a curadores, Roca también destaca el conjunto de entrevistas de Carolee Thea, *Foci: Interviews with Ten International Curators*, publicado en 2001, según lo indica en uno de los pies de página de «A propósito de curaduría» (2012); sin embargo, esta publicación no ha sido traducida al español.

³⁵ Algunas fueron realizadas por José Roca entre 2005 («Nos falta abrirnos más. Entrevista a Alberto Sierra», *Arteria*, n.º 2, pp. 12 y 13; «No hay espacio para las certidumbres. Entrevista a Óscar Muñoz», *Arteria*, n.º 3, pp. 9 y 8) y 2006 («Alguien determina si alguien tiene talento. Entrevista a Álvaro Barrios», *Arteria*, n.º 5, pp. 18 y 19; «Ser curador independiente permite conservar la libertad. Entrevista a María Inés Rodríguez», *Arteria*, n.º 6, pp. 6 y 7). Otros aportes en la misma publicación han sido: en

nos y extranjeros con actividades profesionales en Colombia, publicadas desde 2012, en el sitio web *El comisariado*. En su mayoría, las entrevistas publicadas en *Arteria* han elaborado memorias sobre trayectorias individuales o han aportado declaraciones respecto a temas de coyuntura vigentes en el momento de su publicación. Entre tanto, las entrevistas de *El comisariado*, frecuentemente, reparan alrededor de tres preguntas: ¿qué es curaduría? ¿Qué hace un curador? ¿Qué se necesita para hacer curaduría? De este modo, la mayoría de los aportes recaen en declaraciones de tipo «teórico-testimonial», que en pocas ocasiones logran aterrizar en descripciones de fuentes teóricas específicas, casos concretos de exposiciones y curadurías o trayectorias de autores particulares.

Tal situación coincide con la falta de comprensión de escenarios concretos para el análisis de la práctica curatorial, recurrente en Vanegas (2007), Arcos-Palma (2007) y otros autores ya referenciados, es decir, la falta de asimilación de un horizonte donde las prácticas culturales en concreto operadas por los curadores, sus exposiciones, configuren el objeto de análisis, más aún cuando podemos comprender el perfil central de su autoridad creativa en cuanto «hacedores de exposiciones». Pero incluso así, está claro que sin que sus autores fungieran el mote de curadores se «han hecho» exposiciones desde hace mucho tiempo, y estas tuvieron que «haber sido hechas» por alguien, de modo que en nuestro contexto territorial, en Colombia, algunos agentes del campo del arte pueden haber obrado como *Ausstellungsmacher* desde hace mucho tiempo, desde que «curadores sin nombre» hicieron exposiciones... Entonces, si un curador es, ante todo esto, un «hacedor de exposiciones», valdría la pena considerar a quienes han hecho exposiciones en el

2007, Sol Astrid Giraldo y Conrado Uribe («Dejamos que las cosas fluyan. Entrevista a Helena Producciones», *Arteria*, n.º 10, pp. 6 y 7; en 2010, Gloria Posada («La confrontación enriquece. Entrevista a Carmen María Jaramillo», *Arteria*, n.º 22 pp. 7-9), y Luis Fernando Ramírez («Se existe gracias a los artistas y para ellos: no al revés (entrevista a José Roca)», *Arteria*, n.º 25, pp. 6 y 7); en 2013, Fernando Pertuz («Una aproximación al auge del arte colombiano (entrevistas a Jorge Jaramillo, Cristina Lleras y Jaime Cerón)», *Arteria*, n.º 38, pp. 14 y 15); y Humberto Junca, a través de su sección «Otros salones», en 2013 («Entrevista a Eduardo Serrano», *Arteria*, n.º 37, pp. 18 y 19) y 2013 («Entrevista a Carmen María Jaramillo», *Arteria*, n.º 38, pp. 18 y 19).

campo del arte en Colombia y cómo estas trayectorias pueden inscribirse en el campo de la curaduría, bien sea según el oficio del curador descrito bajo la tradición que le propone la museología como el lugar de donde emergió su definición original, o bien según afinidades y correspondencias con actitudes que caracterizan al curador contemporáneo.

Ahora bien, existen voces de «curadores» que han quedado un tiempo atrás y ya que no es posible contar con sus testimonios hoy; solo es posible comprender sus acciones en curaduría a través de analogías.³⁶ En esa medida, es necesario entender su dimensión como curadores en relación con la caracterización descrita en el apartado anterior, pues si la curaduría contemporánea se juega en un proceso que parte de la independencia del campo museal, pasa por la construcción de un campo creativo, identifica una ascendencia interdisciplinar retando el rigor de las disciplinas (como en las genealogías) y culmina en la disposición pública de su forma creativa (la exposición) como la expresión concreta de un autor-curador, es posible avizorar agentes que hayan actuado en nuestro contexto de acuerdo con estas características, incluso antes de la asimilación teorizada de la figura del curador en nuestro campo durante la década de los noventa.

Por ahora, en este capítulo y el siguiente, me interesa revisar casos particulares que, desde el pasado, pueden «casar» con los «lugares comunes» de la curaduría según la trayectoria descrita para su caracterización, pues ya que aún es complejo asir la curaduría desde sus productos inmediatos y tradicionales —la exposición— o desde sus derivados —textos, críticas, catálogos y documentos visuales, entre otros—, resulta consecuente asumir el trabajo operado por sus agentes como los componentes creativos que rodean el ejercicio del curador, ya que a través de estas mediciones sus motivaciones intelectuales o «mitologías individuales» toman curso para materializarse en una «puesta en escena».

En efecto, al rastrear la presencia del mote *curador* en bases de datos de bibliotecas colombianas, el resultado es basto en torno al campo del arte y

³⁶ Esta tendencia a encontrar o mencionar «pioneros» de la curaduría se ha manifestado durante la última década en estudios como los de Christian Padilla Peñuela (2009 y 2014), Álvaro Medina (en la segunda edición de *Procesos del arte en Colombia*, de 2014), y Clara Isabel Botero (2006).

prolifera como categoría en los créditos y procedimientos de catalogación documental desde mediados de los años noventa. Sin embargo, hay un pequeño nodo que se asoma en la década de los setenta y señala un limitado conjunto de autores que abordo en el próximo capítulo, y aunque podría esforzarme en conformar una lista amplia de «organizadores de exposiciones», remontándome al siglo XIX,³⁷ me interesa reparar en dos casos, particulares y visibles, que se encuentran un tiempo atrás al registro del mote curador en las bases de datos, y con ello, tiempo atrás de la puesta en escena de la palabra «curaduría» en el campo del arte en Colombia: las trayectorias de Roberto Pizano (1896-1929) y Marta Traba (1923-1983) ante algunas de sus operaciones creativas como protocuradores en el campo del arte colombiano.

Como señalo en los párrafos que siguen, en ambas trayectorias es posible comprender gestos análogos de curaduría contemporánea, por cuanto «sus exposiciones» implican una producción intelectual de autor, al tiempo que no estuvieron subordinadas al plano museal, esto en la medida en que, ciertamente, sus horizontes creativos no contaban con entidades museales consolidadas que los abrigaran y situaran institucionalmente, es decir, su configuración como autores en curaduría, como «hacedores de exposiciones», no implicó una deslocalización del museo. Ahora bien, su trabajo como «protocuradores» opera una situación paradójica en la medida en que sus gestos creativos apuntan a la consolidación institucional de museos, bien ante la conformación de colecciones, bien ante la estimulación de programación.

Demostraciones: Roberto Pizano, canon y curaduría

«Roberto Pizano. Artista, crítico y promotor de arte» (Malagón, 1999) o «Roberto Pizano, pintor y promotor artístico» (Rubiano, 2001). Basta revisar los títulos de algunos documentos e investigaciones dedicados a Roberto

³⁷ Una tarea que ya cuenta con aportes concretos es la documentación que sustenta el libro *50 años Salón Nacional de Artistas* publicado por Colcultura, en 1990, bajo la conducción editorial de Camilo Calderón.

Pizano para entender nuestra necesidad por comprenderlo dentro de un campo amplio de la producción artística, no restringido a la creación, lo que otorga a su figura una concentración de roles afines a lo que desde hace algún tiempo llamamos «prácticas artísticas».

Según lo aclara Jaime Cerón en el documento «Cosas que ocurren cuando las prácticas circulan», incluido en *Museología, curaduría, gestión y museografía. Manual de producción y montaje para las artes visuales*, publicado por el Ministerio de Cultura:

Hablar de *prácticas artísticas* es reconocer que las concepciones determinantes que delimitan la actividad artística no emergen indispensablemente de la dimensión de la creación, sino también de las demás dimensiones del campo, y de los profesionales que en ellas actúan. La dimensión de la circulación artística, en la que se sitúa la puesta en escena de las prácticas artísticas, implica reflexiones conceptuales y teóricas, así como labores operativas que en muchos casos no se pueden diferenciar entre sí de forma nítida, y que pueden ser determinantes en la configuración de una concepción artística determinada. En este orden de ideas, la revisión de la museografía, la dirección de montaje y la producción artística involucran no solamente un aspecto anecdótico, técnico o logístico de las prácticas artísticas, sino que muchas veces constituyen el lugar donde se sitúan otros procesos creativos que también detonan el sistema mediante el cual una obra pueda llegar a ser nombrada como tal. (2012, p. 13)

En el mismo documento, Cerón señala que la asimilación de la curaduría, la museografía y el montaje de exposiciones, entre otras acciones y roles que median o procuran la producción artística hoy, han aportado a desplazar la categoría del «objeto» como lugar convencional de la creación artística para comprender el arte como una representación cultural y una práctica social, lo que permite hablar de «prácticas artísticas» que dinamizan y articulan el campo del arte contemporáneo (2012, p. 12).

En efecto, el horizonte profesional que asumió Roberto Pizano a lo largo de su vida lo describe en la práctica como un actor que, aparte de su aporte creativo como pintor, emprendió una suerte de tareas con una dimensión intelectual y creativa que permitirían (a lo sumo) prever en él

una comprensión del campo del arte en términos de creación, formación, gestión, circulación, investigación y apropiación, semejante a cómo valoramos el campo hoy, pues la trayectoria de Pizano resulta en un nodo de acciones que articulan estos ejes —aun ante ese limitado horizonte del campo del arte— que en su contexto él esperó dinamizar.

Durante su corta vida, Roberto Pizano mantuvo una producción artística sostenida como pintor; tempranamente, en 1921, ejerció la enseñanza del dibujo en el Colegio de San Bartolomé y al tiempo se vinculó como maestro de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, donde más adelante, en 1928, ocupó el cargo de rector. Participó continuamente en eventos artísticos dentro del país y fuera de este. Practicó la crítica de arte comentando exposiciones realizadas en Bogotá (sus artículos sobre la Exposición de Pintura Moderna Francesa, de 1922, en Bogotá todavía hoy son recurrentemente citados ante diferentes intereses). Elaboró estudios de historia del arte, expresos en la primera monografía dedicada al pintor colonial Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, publicada en 1926, lo que lo focalizó como un pionero de la historia del arte en el país. Estableció el Círculo de Bellas Artes, que funcionó entre 1920 y 1923 como un escenario alternativo de producción discursiva y autorrepresentación de los artistas allí participantes. Impulsó la creación de un Museo de Arte Colonial y proyectó el Museo de Reproducciones con destino a la Escuela de Bellas Artes, la que procuró renovar con esta y otras disposiciones cuando ejerció como director. Al tiempo, formuló la realización y conformación de algunas exposiciones y colecciones.

No pretendo sostener que en tiempos de Pizano el campo del arte en Colombia contara con una complejidad abundante en agentes y prácticas diversificadas de fácil identificación y seguimiento. En cambio, el caso de Roberto Pizano en aquel contexto resulta excepcional. Lo que quiero señalar es que la concentración de labores que Pizano asumió anticipa la comprensión de lo que hoy denominamos «prácticas artísticas», en la medida que él fue capaz de comprender tales tareas como un componente activo de su horizonte creativo y profesional como artista; no en vano Germán Rubiano (2001) plantea que la trayectoria artística de Pizano se reduce a menos de diez años (1920-1929), en los que no se consagró enteramente a la pintura, y durante los que asumió ese conjunto de tareas y proyectos simultáneamente, lo que explica, según Rubiano, que su producción de obra no sea muy abundante (p. 22).

Entonces, ante la organización de exposiciones que Pizano adelantó como una de las «prácticas artísticas» manifiestas en su trayectoria profesional, existen al menos tres (justamente preparadas en sus tres últimos años de vida) ante las que cabría comprenderlo como «curador»:³⁸ la «Primera Exposición Oficial de Pintura Francesa en Colombia», presentada en Bogotá dentro del Pabellón de Bellas Artes del Parque de la Independencia, en 1928; la elaboración del catálogo de artistas y obras colombianas participantes en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, en 1929; y la conformación, entre 1926 y 1928, de la colección que conformó el Museo de Reproducciones con destino a la Escuela de Bellas Artes, inaugurado poco tiempo después de su muerte.

Pizano permaneció por segunda ocasión en Europa entre 1923 y finales de 1927. Este periodo media la distancia entre la «Exposición de Pintura Moderna Francesa», realizada en Bogotá en 1922,³⁹ y la «Primera Exposición Oficial de Pintura Francesa en Colombia», de 1928. No es gratuita la distancia entre ambas exposiciones y el rol de Pizano frente a ellas. Ante la exposición de 1922, el artista reaccionó por medio de su ejercicio como crítico con tres columnas de prensa: «En la exposición de Arte Francés» y «La exposición de Arte Francés», publicadas simultáneamente el 19 de agosto en *El Gráfico* y *Cromos*, correspondientemente, y luego, el 26 de noviembre, en *El Tiempo*, «Por la Escuela de Bellas Artes». En el primer documento, el autor procuró

³⁸ Así se ha apresurado a plantearlo Christian Padilla (2009, 2014) ante la conformación de la colección de copias destinada al Museo de Reproducciones y la selección de obras que conformaron la exposición de arte colombiano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, en 1929. Sin embargo, tal consideración merece mayor reflexión, de cara al tipo de operaciones que pueden caracterizar la práctica curatorial.

³⁹ Según describe Sylvia Suárez (2008), esta exposición se presentó del 20 de agosto al 10 de septiembre en el Pabellón de Bellas Artes del Parque de la Independencia y fue organizada por el jefe de la Oficina de Información Colombiana en Francia, Luis Pinto Valderrama; mientras que la selección de obras estuvo a cargo de los artistas franceses Da Silva Bruhms y Charles Jacquemont. En otras fuentes se ha descrito a Pizano junto a Pinto Valderrama como uno de los gestores de la muestra (Pizano de Brigard, 2001, p. 75); sin embargo, la valoración de oposición a la posición manifiesta por Pizano en sus artículos de prensa permiten comprender que no fue uno de sus promotores.

una visita imaginada para el lector donde manifestaba su desacuerdo con las obras que más claramente se acercaban a movimientos de vanguardia (especialmente las cubistas), al tiempo que enaltecía el arte nacional por medio de comparaciones con el arte francés, asunto en el que hizo hincapié en el segundo artículo. En el tercer documento, entre otras cosas, situaba el rol didáctico que la presentación de este tipo de obras —las vanguardistas— podrían haber tenido en los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes para ejemplificar tendencias «incorrectas» del arte, utilidad que no tuvo lugar ante el control que operó el director de la Escuela de Bellas Artes, Ricardo Borrero Álvarez, para evitar que los estudiantes acudieran a la muestra (Medina, 2014, pp. 323 y 352). Los tres textos hicieron parte del debate generado ante la recepción de la pintura francesa (particularmente caracterizado por declaraciones en contra de las pinturas que expresaban principios cubistas y futuristas), y han sido estudiados recurrentemente para comprender y situar el contexto descrito por aquella coyuntura (Medina, 2014, pp. 317-328; Suárez, 2008; entre otros). Respecto a la exposición de 1928, Pizano ha sido reseñado en varias ocasiones como uno de sus organizadores, tal como lo describe Marta Fajardo de Rueda:

Gracias a su interés por hacer conocer el arte colombiano en el exterior, aseguró la participación efectiva de casi todos nuestros artistas en la Exposición Iberoamericana de Sevilla celebrada en 1930. Dos años antes había logrado traer a Colombia con el apoyo del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia la «Exposición de arte francés», oportunidad excepcional para los artistas y el público en general de ver por primera vez muchos cuadros de Corot, Carriere, Puvis de Chavannes, Degas, Fantin Latour y Gericault entre otros. (1984, p. 7)

El mismo rol de organizador le fue otorgado por Luisa Ordóñez en la reseña del artículo «La pintura francesa en el Pabellón de Bellas Artes» (Sanín Cano, 1928), realizado para el fondo documental del International Center for the Arts of the Americas (ICAA):⁴⁰

⁴⁰ Archivo digital de documentos impulsado por el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts of Houston (icaa-mfah), dedicado a

La «*Exposición de arte francés*» de 1928 —organizada en Colombia por M. Jacques Franco y el pintor colombiano Roberto Pizano (1896-1930)— es descrita por Baldomero Sanín Cano (1861-1957) tanto en la publicación *El Gráfico Ilustrado* como en la conferencia «El arte francés en Bogotá», posteriormente publicada en su libro *Crítica y arte* (1932). (párr. 2)

La relación de oposición entre ambas exposiciones fue señalada por Álvaro Medina (1978, 2014, pp. 351 y 352) cuando describió la «Primera Exposición Oficial de Pintura Francesa en Colombia» como una respuesta de «rectificación» al carácter manifiesto en la muestra de 1922, preparada con celo desde París que dejó al margen expresiones de vanguardia como las que sí se incluyeron en la primera exposición. Entonces, podemos imaginar a Pizano participando del ejercicio de selección que implicó la muestra proyectada para 1928, identificando y conformando un conjunto de pinturas francesas que le permitieran sostener el discurso con que buscaba subsanar el relato que la exposición de seis años antes ofreció en Bogotá, justo al final de su segundo periplo por Europa y a punto de regresar a Colombia para asumir el cargo de rector en la Escuela de Bellas Artes.⁴¹

Un proceso de compilación semejante fue el que sostuvo Pizano durante la misma temporada europea (específicamente entre 1926 y 1928) para conformar la colección de grabados y copias de esculturas que dieron forma al Museo de Reproducciones que hoy, al cuidado de la Universidad Nacional de Colombia, conmemorativamente lleva su nombre. Este propósito ha sido frecuentemente referenciado y, por ello, quizá

compilar fuentes primarias sobre arte latinoamericano del siglo xx. El comentario se encuentra disponible en <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1185029/language/es-MX/Default.aspx> [19/04/2015]

⁴¹ Pizano estuvo de regreso en Colombia iniciando 1928 y muy pronto tomó posesión de su nuevo cargo en la escuela; la «exposición oficial» fue abierta en marzo del mismo año, entonces es presumible que las piezas que lo integraban llegaran al país casi al tiempo del arribo de Pizano y que, como organizador, este fuera uno de sus primeros actos públicos al regresar y como director de la escuela.

sea la más visible de las tareas emprendidas por Pizano como gestor, de modo que cuenta con varias publicaciones de fácil consulta que describen con propiedad su desarrollo (Fajardo de Rueda, 1984; Padilla, 2009; entre otras), y donde se hacen recurrentes episodios anecdóticos que lo describen épicamente como «haber logrado el apoyo económico de las colonias colombianas en Londres y París antes que el oficial» (Fajardo, 1984), y «aceptar la rectoría de la escuela ante el Ministro de Instrucción Pública José Vicente Huerta en 1927 con la condición de que el Estado apoyara la conformación de la colección y la conveniente adecuación de un local para la escuela» (Fajardo, 1984), entre otros.

Naturalmente, la intención de conformar esta colección es una expresión del anhelo que acompañó a Pizano durante toda su vida profesional por optimizar la gestión y el funcionamiento de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, según una tradición académica que él comprendía bien, donde el conjunto de piezas cumpliría una función pedagógica ante el ejercicio de copia y en procura de formar un gusto en los estudiantes tras la comprensión de una serie de referentes que les eran muy poco accesibles. A la vez, como lo describe Ricardo Malagón (1999), Pizano, que no desligaba el proceso de reorganización de la Escuela y el establecimiento de un Museo de Bellas Artes donde se incluiría la colección de reproducciones, confiaba en que la adecuada disposición del museo podría tener una repercusión en el común de la sociedad colombiana, como lo declaró en entrevista a Víctor Amaya González en 1927 (citado en Malagón):

Allí no solo obtendríamos la reunión de las obras más representativas del arte colombiano, sino también las que son símbolo de la vieja alma europea, convirtiendo así la escuela en un foco de cultivo espiritual para los alumnos de ella, para la ciudad, y para la nación. (1999, p. 31)

De modo que la colección se conformó a partir de las convicciones de Pizano por establecer un relato visual sobre una historia del arte universal que sirviera explícitamente a estos fines y tras su asimilación individual respecto a la disposición museográfica de instituciones que pudo observar con detenimiento en aquellos años, como el Museo Británico y el Louvre (Padilla, 2009, p. 44), lo que a juicio de Marta Fajardo hizo de «esta colección, la primera y tal vez la única traída al país con criterio museológico» (1984, p. 5).

Por último, tras su regreso a Colombia, a inicios de 1928, y su posesión como director de la Escuela de Bellas Artes en Bogotá, Pizano recibió el encargo de conformar la selección de obras que integraron la muestra de arte colombiano que se dispuso en el Pabellón de Colombia como parte de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, a inaugurarse en septiembre de 1929.

Comúnmente, los perfiles biográficos sobre Pizano mencionan sus oficios ante la realización del catálogo de artistas colombianos convocados a esta exposición; sin embargo, rara vez se ha manifestado explícitamente que esta labor diera por supuesto la conformación de la exposición como tal, como sí lo hace Christian Padilla (2014), en *Una fachada para mostrar: Colombia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929-1939)*, cuando describe esta selección como «la primera colección de arte colombiano contemporáneo del Museo Nacional de Colombia» (p. 64), en la medida en que luego de la exposición las piezas pasaron a esta institución. Es decir, la tarea asumida por Pizano no se limitó a identificar un grupo de obras que eventualmente se reuniría ante la coyuntura que implicaba la celebración en Sevilla, sino que habría de asegurar la constitución de una colección estable y destinada a un público en construcción, tal como había estado planteando para la colección de reproducciones, pues su expectativa era que esta colección pasara a ser parte del Museo de Bellas Artes que esperaba consolidar.⁴² Así, mientras la colección de reproducciones ofreció un repertorio de canon sobre la historia del arte universal, la colección de Bellas Artes sostuvo un panorama de arte colombiano afín a la tradición sustentada por la primera.

Ahora bien, mientras que la exposición se inauguró en Sevilla, según lo previsto, a cinco meses de la muerte de Pizano y según su selección, el catálogo que sirvió como documento de la muestra nunca se concretó en un proyecto editorial y su manuscrito reposa hoy en el Archivo del Museo de Arte Moderno de Bogotá (Padilla, 2014, p. 64). A través de este documento (y unas pocas fotografías que permiten comprender la disposición museográfica de la exposición) es posible conocer la lista de obras que la conformaron (incluso allí se expresan algunas consideraciones

⁴² El denominado Museo de Bellas Artes, en cualquier caso, venía funcionando con fondos del Museo Nacional en la Escuela de Bellas Artes, desde 1902 (Segura, 1995).

editoriales y museográficas dispuestas por el autor ante la concreción del catálogo y la exposición). Una revisión de este repertorio, a todas luces, arroja un conjunto que expresa la voluntad de su autor por configurar un volumen amplio y ciertamente diverso. Es claro que Pizano se esforzó por congregiar obras de artistas de diferentes generaciones y tendencias creativas que podrían llegar a parecer relativamente antagónicas, para ofrecer una noción amplia del panorama colombiano y que incluían arte colonial, academicismo, costumbrismo e, incluso, caricatura.

Vistos en conjunto, y ante su desarrollo y resultados, estos tres proyectos sirven para describir a Pizano con actitudes propias de un curador contemporáneo, aun cuando buena parte de sus justificaciones apunten a describirlo como un curador convencional: es cierto que dos de estas experiencias apuntaron a conformar colecciones generales de museos en proceso de fundación o consolidación (el de Reproducciones y el de Bellas Artes), de modo que la concentración de trabajo en torno a la gestión de una colección, incluyendo acciones de catalogación y conservación, caracterizó estos oficios en Pizano, situación que apunta a una definición convencional de curaduría en un museo (Ministerio de Cultura, 2010, p. 12; Consejo Internacional de Museos, 2010, p. 74). Por otra parte, justamente el hecho de que su trabajo en torno a colecciones haya sido adelantado «sin» museo, de una u otra manera le otorga un plano de *autonomía* intelectual deslocalizado de la institución; al tiempo, Pizano fue capaz de construir un horizonte creativo en el que jugó sus operaciones de *mediación* y donde involucró acciones de otros campos disciplinares, como la historia y la diplomacia, para hacer posible la disposición final, la *realización* de estas exposiciones, en cuanto ejercicio de poder (el hecho de condicionar su aceptación como director de la escuela a la conformación del museo de reproducciones por ejemplo); todo esto apunta al proceso que caracterizó el desarrollo de la curaduría contemporánea, y es en medio de esta trama de situaciones donde es posible asumirlo como autor, como un «hacedor de exposiciones».

De cierto modo, esta coexistencia de «actitudes en curaduría», que solo podemos observar desde el presente, resulta par a la coexistencia de tiempos descrita por Ricardo Malagón (1999, p. 34) sobre la práctica intelectual de Pizano, cuando plantea que su trabajo de crítico «como abandonado de unos valores estéticos previamente validados» apuntó al pasado; mientras que su trabajo como promotor apuntó al futuro tras una serie

de logros que «prueban que él mismo concibió su actividad como un modernizador» y que «demuestran que la sociedad comenzaba a reconocer la legitimidad del medio artístico colombiano». Entonces ante su práctica como «hacedor de exposiciones» en el contexto colombiano, Pizano deviene en un reformador o innovador, según lo sintetiza Marta Fajardo:

Las pocas exposiciones que se realizaban eran similares a las del siglo XIX; en efecto, su carácter era más bien conmemorativo que artístico. El maestro Pizano al brindar un efectivo apoyo a los artistas, al demostrar como reunir y exhibir obras e inclusive al traer exposiciones del exterior como también llevar obras de maestros colombianos a las salas europeas, propicia un cambio en la situación. (1984, p. 6)

Fajardo es explícita en otorgar a Pizano valores que hoy resultan fundamentales en la práctica curatorial: «demostrar cómo reunir y exhibir obras», a lo que suma el valor de movilizar exposiciones ante un panorama global. Frente al juicio de Fajardo, es claro que Pizano comprendía bien el rol que las exposiciones cobraban como vehículo para articular el poder de un discurso y «hacerlo público». Así lo sustenta también su afán por otra tarea, «la educación del público»:

Pizano enfatiza sobre la actitud indiferente del público hacia las exposiciones de arte «... es necesario que el público acuda, que se interese, que compare, que haga algo por instruirse... Bogotá es la única ciudad en el mundo en la cual, exposiciones y conciertos, permanecen vacíos». (Malagón, 1999, p. 30)

Y hacer de los museos (con sus exposiciones) parte de una «política cultural de la nación»:

Pizano insiste constantemente en cuatro aspectos fundamentales en el proceso de consolidación de un arte nacional: el reconocimiento de lo nacional, la educación del público, el apoyo a los artistas nacionales, la organización de la Escuela de Bellas artes y la creación del Museo de Bellas Artes. (Malagón, 1999, pp. 30 y 31)

Como autor, Pizano contaba con un programa intelectual que fue capaz de sostener en el conjunto de prácticas artísticas que integraron su actividad profesional y fue consecuente con él. Consideraba necesaria la afirmación de lo nacional en el arte a través de un diálogo contundente con la tradición occidental, explícito en su ascendencia hispana, ajeno a las vanguardias del arte moderno, y como lugar de enunciación cultural de lo colombiano ante el mundo; así lo declaró a través de su ejercicio como crítico y de su obra como artista. Por eso es comprensible que su autoría ante estas tres exposiciones sean una expresión explícita de aquello en la práctica de sus exposiciones: dio la espalda a movimientos de vanguardia que generacionalmente correspondían a Pizano en el plano latinoamericano (Medina, 2014, p. 350), lo que explica su afán por resarcir el panorama de pintura francesa presentado en 1922 con el repertorio que dispuso en 1928, bajo un carácter más «conservador» y afín a la tradición, sin tentativas de ruptura; se sustenta fuertemente en el relato de la historia del arte occidental, lo que revela su ahínco por conformar la colección de reproducciones en un momento en que el ejercicio de copia y este tipo de repertorios empezaban a ser dejados atrás a nivel mundial; y, por último, se mantiene en sostener un panorama de arte colombiano consolidado a través del relato visual que propuso con su selección de obras para Sevilla, lo que resulta consecuente con su persistente afirmación de lo nacional. Así, la comprensión de Roberto Pizano ante estas tres experiencias como un «hacedor de exposiciones» devela su actitud para asumir lo que hoy llamamos curaduría como un gesto para la *demonstración*, para disponer un relato visual que ejemplifica sus convicciones como autor, sus «mitologías individuales».

Un manifiesto... «Detrás de la exposición estoy yo misma y eso me complace mucho»

En medio de un contexto posterior y diferente al de Pizano, con un grado de complejidad en actores, instituciones y prácticas mayor del que correspondió a él, la figura de Marta Traba (aunque antes que nada comprendida como crítica de arte) supone en ella la asimilación de un diverso

horizonte creativo que también incluyó varias actividades profesionales que hoy (como en el caso de Pizano) resultan útiles para describir el campo del arte y articular el concepto de «prácticas artísticas», entre ellas la curaduría, aun cuando en muy pocas ocasiones Traba ha sido descrita como «curadora». En vez, aparte de su perfil como crítica, se le ha descrito acorde al conjunto de roles que ejerció en su vida como profesora, galerista, librera, historiadora del arte, literata y gestora, al tiempo que algunos autores como Efrén Giraldo (2007), en su ponencia «De la escritura a la teoría: Marta Traba y la crítica modernista en Colombia», han reconocido el valor que tuvo cierta ascendencia interdisciplinar para la construcción de su discurso crítico:

Si bien en su pensamiento se encuentran acercamientos, primero a la disciplina de la historia del arte y, luego, a teóricos de la comunicación, lingüistas, antropólogos y sociólogos, se nota que acogía todas esas voces con la intención de confeccionar un acercamiento plural y complejo a los fenómenos del arte contemporáneo. (2007, p. 110)

Su trabajo atraviesa varias etapas donde tal orientación adquiere diversos aspectos, según dependan de su interés por campos tan diversos como la historia del arte, la crítica del arte moderno (o teoría modernista), los estudios de la comunicación, la sociología del arte o la teoría cultural. (2007, p. 117)

A pesar de reconocer esta ascendencia interdisciplinar y que buena parte de su texto se ocupa de considerar y cuestionar la capacidad para producir discurso crítico a través de la curaduría en Colombia, Giraldo no repara en las exposiciones organizadas por Marta Traba. El autor pone en duda la capacidad discursiva de los curadores para ofrecer una mediación al público como la que ofrecía el crítico de arte con su trabajo literario convencional. Llama la atención entonces que él no considere esta dimensión al abordar la trayectoria profesional de Marta Traba, pues es presumible su asimilación de la exposición como una «escritura» que, además, derivó en sustentos expresados en su ejercicio convencional de escritura como crítica, publicados en prensa o en textos de catálogo, que cumplen el proceso que Ximena Gama y Lucas Ospina exigen al curador: poner por escrito su investigación.

Por otra parte, Beatriz González (2007, p.149:149) se refiere a Marta Traba como «curadora» de la exposición «Los novísimos colombianos», realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, en 1978, del mismo modo que en la descripción que ofrece Christian Padilla sobre la polémica en torno a la Bienal de Arte de México, de 1960, se refiere a ella como comisaria (2008., p. 232) y curadora (2012., p. 145); sin embargo, ninguna de las menciones de ambos autores ofrece un análisis, —más allá del relato histórico—, que permita comprender la figura de Traba ante este rol y sobre cada caso.

Por otra parte, en «Curaduría crítica», José Roca (1999) declara que Marta Traba «no se refiere explícitamente a la figura del curador en su extensa obra» y «que la exposición entendida como un texto complejo en el cual la obra es una frase que cobra sentido al ser vista en relación con el resto, no era visto por Marta Traba como el sujeto de fondo del ejercicio crítico» (párr. 4). Tal es la razón por la que, en términos generales, pareciera que la «curaduría» no figurase en el horizonte intelectual de Traba, ni como tema ni como práctica; convicción que explica por qué en las semblanzas de los curadores Nicolás Gómez (2014) y Guillermo Vanegas (2014), para el periódico *Arteria*, en el trigésimo aniversario de la muerte de la crítica, no se incluyan referencias a su trabajo como una «hacedora de exposiciones».

Sin embargo, una revisión sencilla, pero cuidadosa de su trayectoria, permite identificar varias exposiciones organizadas por Marta Traba y algunas que constituyen una disposición museográfica acerca de su ejercicio crítico como una declaración o manifiesto, entre las que me interesa señalar: «Los que no fueron a México» y «3000 años de arte colombiano», ambas de 1960, y «Espacios ambientales», de 1968. Curiosamente, al comparar el carácter de estas tres exposiciones con las tres de Pizano, en las que se quiso exaltar lo nacional y fijar el arte colombiano a partir del arraigo de tradiciones artísticas poniéndole freno a la comprensión creativa de algunas vanguardias modernas, con las tres exposiciones de Traba se procuró la preeminencia de lenguajes artísticos modernos y la asimilación de la exposición como un relato renovador.

En julio de 1960, la presentación de «3000 años de arte colombiano» en la Universidad de Miami y luego en Washington corresponde con un ánimo de internacionalización de la política colombiana tras la puesta en función del Frente Nacional, donde la proyección de la cultura y el arte

colombianos habrían de cumplir un papel de difusión. No es posible endosar la autoría completa de «3000 años de arte colombiano» a Marta Traba, pues en la confección de esta exposición se involucraron otros autores (que entonces también fungieron como curadores) que aportaron para la elaboración de un relato de larga duración sobre las expresiones artísticas del territorio colombiano. Esta envergadura, para continuar con la comparación respecto con las exposiciones organizadas por Pizano, parece un contrarrelato de la exposición de Sevilla: mientras que en aquella Pizano procuró plantear un panorama del arte colombiano que encajara con una tradición universal del arte, «3000 años...» proponía una narrativa de larga duración estrictamente descrita desde el contexto colombiano.

Ahora bien, justamente el periodo preparado por Traba, correspondiente a arte contemporáneo, era explícito en iniciar con un conjunto de obras de cuatro artistas (Luis Alberto Acuña, Alipio Jaramillo, Ignacio Gómez Jaramillo y Marco Ospina) que, a su juicio, eran quienes desde fines de la década de los treinta habían logrado empezar a desentumecer el panorama del arte colombiano de la persistencia que mantenía el modelo conservador proyectado a Colombia desde la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid (Traba, 1960); propiciado justamente por Pizano, los miembros de Círculo de Bellas Artes, y otros artistas colombianos que se complacían en la tradición académica. A juicio de Traba, a partir de la producción de estos cuatro artistas, permeados por la influencia mexicana, se había generado un contexto iniciático para el arte moderno en Colombia, escenario en que dos décadas más tarde aparecieron los artistas que según ella consolidaron esta noción en nuestro campo. Entonces, el aporte de Traba en «3000 años...» consiste en declarar el giro que, tras el peso de la tradición, finalmente operó en el arte realizado en Colombia para construir un relato de tiempo largo que era capaz de culminar en la asimilación local del arte moderno de estilo internacional.

Aunque resuelta en el mismo año, la conformación de «Los que no fueron a México», parece una afirmación que dio continuidad al relato planteado en el segmento curado por Marta Traba para «3000 años...». Como lo describe con propiedad Christian Padilla (2008, pp. 227-240), el origen de esta exposición fue el debate generado ante la conformación del grupo de obras y artistas colombianos que participaron en la Bienal Interamericana de Arte de México en 1960. En resumen, Marta Traba fue

inicialmente la comisionada por el evento mexicano para seleccionar el conjunto de obras sobre una lista sugerida de artistas colombianos que ascendía a catorce nombres. Al cumplir con su tarea, Traba asumió una perspectiva radical como autora, consecuente con sus convicciones sobre la expresión del arte moderno en Colombia y redujo la delegación a cuatro artistas (Fernando Botero, Eduardo Ramírez Villamizar, Alejandro Obregón y Guillermo Wiedemann... pertenecientes a la generación de artistas con la que culminaba el relato planteado en «3000 años...») que, convencionalmente y ante el gremio artístico, debería haber sido más amplia. Como era de esperarse, los artistas excluidos, encabezados por Ignacio Gómez Jaramillo, motivaron un fuerte debate contra la crítica, a través de medios de comunicación. Esto llevó a la renuncia de Traba y de los cuatro artistas que, según su selección, participarían en la bienal, de modo que al final la delegación colombiana se conformó por un conjunto de obras realizadas por algunos de los artistas rechazados por Traba. Como reacción, ella planteó una exposición para la Biblioteca Luis Ángel Arango, conformada por «Veinticinco pinturas y relieves» (como se llamó originalmente la muestra) que había seleccionado para la bienal, y que asumió un título que no pudo ser más explícito.

De este modo, la curaduría de Traba en «Los que no fueron a México», inaugurada el viernes 19 de agosto, operó como un contrarrelato frente a la selección que finalmente representó a Colombia en la Bienal de México tras el escenario de tensión que atravesó el campo diplomático, periodístico y las relaciones entre el campo del arte regional (latinoamericano) y local; al tiempo que, con la atención e intriga que generó el debate en medios, logró llamar la atención del campo del arte y el público general sobre el manifiesto modernista que esgrimía la exposición. «Los que no fueron a México», era una exhibición que, en su composición «plástica» (las obras que integraba), encerraba una declaración crítica, de contraparte a la coyuntura que le generó, y exponía una proposición teórica de su autor (una «mitología individual») sobre la manera en que el arte moderno se estaba manifestando en Colombia.

Como lo describe Álvaro Barrios en *Orígenes del Arte Conceptual en Colombia* (1999, pp. 13-21), ocho años más tarde, Marta Traba ocupaba la dirección del Museo de Arte Moderno de Bogotá (mam), que para entonces funcionaba en el campus de la Universidad Nacional de Colombia, y acogió

la iniciativa del mismo Barrios para realizar la exposición «Espacios ambientales»,⁴³ una muestra que retó la idea convencional del «objeto artístico» y reunió obras de artistas jóvenes con sugestivas disposiciones que reflexionaban sobre el espacio y que fueron realizadas o, por lo menos, reconsideradas, *in situ*. La disposición de las obras fue pensada para el lugar por cada artista, ante un problema declarado, compartido, y según la articulación dirigida por Traba.⁴⁴ Todo esto describe un ambiente, al menos semejante y unos meses antes, al orquestado por Szeemann ante la confección de «When Attitudes become Form».

Según lo declara Álvaro Barrios (1999, p. 16), su iniciativa fue derivada del impacto que tuvo en él la exposición «Lo spazio dell'immagine», realizada en Foligno, Italia, en 1967; por ello debe otorgársele parte de los créditos sobre la formulación del postulado reflexivo que dio forma a la exposición. Aun así, en un artículo de prensa publicado en el *Magazín Dominical* como antesala a la inauguración de la exposición que finalmente se presentó entre el 10 y el 23 de diciembre (y también citado por Barrios en su estudio), Marta Traba tácitamente se endosó la autoría de la exposición:

Debo anunciar la exposición que a mi juicio será el acontecimiento más sobresaliente del año. Esta muestra se llama «Espacios Ambientales» y estará abierta en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad Universitaria, del 10 al 23 de diciembre. Intervienen en ella un dibujante, Álvaro Barrios; dos pintores, Ana Mercedes Hoyos y Santiago Cárdenas; una escultora, Feliz Bursztyn; y como invitados especiales, un maestro de obra, Víctor Celso Muñoz, y un arquitecto objetista, Bernardo Salcedo. *Detrás de la exposición estoy yo misma y eso me complace mucho*. La exposición es un ataque a la pasividad del público, pero también es el máximo esfuerzo por atraerlo. No se puede seguir diciendo que se ha operado en el arte y en la relación espectador-obra de arte un cambio radical. Hay que

⁴³ Para comprender la composición de la exposición y las obras que le integraban, se puede seguir el documento referenciado y realizado por Álvaro Barrios.

⁴⁴ Una dinámica que hoy resuena en algunas prácticas y espacios nombrados como «laboratorios», «clínicas», y «residencias» artísticas, todas ellas plataformas comunes en la práctica curatorial contemporánea.

demostrarlo. La exhibición del Museo es el primer intento de demostración; cuando los espectadores indignados o divertidos pregunten su eterno abc, «esto es pintura», «esto es escultura», «esto es una vaca», «esto es una mariposa», ya no se podrá decir más eso. Se pretende, por el contrario demostrar: 1) Que lo que busca el espectador en el arte actual, nunca lo encontrará; y 2) Que encontrará todo lo que no busca y que ni sospechaba que existía. (1999, p. 17. Las cursivas son del autor)

Llama la atención que la necesidad de Marta Traba por presentar a los artistas participantes según lenguajes u oficios convencionales (un dibujante, dos pintores, una escultora, un maestro de obra, un arquitecto), aparentemente, revela cierta contradicción para entender el carácter «ambiental» de las obras como uno de los postulados que otorgaba coherencia al conjunto, independiente de la ascendencia del lenguaje plástico que cada una de ellas portara. Por otra parte, el tono de algunas frases incluidas en el comunicado («la exposición es un ataque a la pasividad del público») y las dos sentencias conclusivas recuerdan el carácter de algunos manifiestos de vanguardias artísticas (como el futurismo), pues hacen explícita su asimilación autoral sobre la muestra como una situación conjunta, en cabeza de ella, donde su objetivo por «demostrar» (declarado al final del texto) hace de la exposición un manifiesto como tal. Traba mantenía expectativas de que las situaciones y reacciones descritas en su texto sucedan en las salas, ante el conjunto de obras, ante su exposición, ante su «curaduría».

Con estas tres exposiciones es posible presentar un perfil de Marta Traba como «hacedora de exposiciones», según la caracterización de la curaduría contemporánea planteada. Claramente, los dos primeros casos suceden fuera de la institución museal, y aunque la circulación de «3000 años...» fue proyectada para salas de museos en Estados Unidos, no es posible plantear que fueran hechas bajo una definición como la que la museología tradicional otorga al curador, y no corresponden a la gestión de una colección; por el contrario, la confección de estas exposiciones se gestó bajo la *autonomía* intelectual de su autora, quien las asumió como una práctica cultural para sustentar su producción crítica. El tercer caso, «Espacios ambientales», aunque presenta a una Marta Traba localizada en el MAM como directora, no confina su figura a la gestión de la colección y el museo en términos administrativos, sino que la describe en un rol

creativo de *mediación*, para concretar una proposición artística al disponer del espacio físico del museo como plataforma creativa y propiciar la participación de otros actores del campo en el proyecto.⁴⁵

De este modo, en los tres casos Marta Traba es capaz de comprender la elaboración de las exposiciones como parte de su horizonte creativo, por cuanto le funcionan para disponer su producción teórica a través de un medio, diferente al de la escritura y la conferencia, el museográfico. En este sentido, las tres exposiciones contienen una actitud de «manifiesto»; operan una declaración de oposición a discursos preexistentes y proponen una renovación teórico-crítica (ante expresiones o lenguajes artísticos) y generacional (sobre los artistas) en el campo del arte colombiano. Con sus exposiciones, Traba señalaba de formas diversas unas formas creativas que lograrían resultar innovadoras ante el campo en el que se encontraban para: replantear un relato sobre historia del arte en Colombia, actualizar la comprensión del arte moderno en nuestro contexto y reconsiderar las relaciones entre el espectador y la obra de arte. En cada caso, la exposición era comprendida como vehículo de contenidos a través del conjunto de obras que cada una de ellas reunía para «demostrar» sus postulados teórico-críticos. Traba operó en concordancia con el perfil del curador independiente de hoy, desmarcándose del orden institucional y alterando un discurso preexistente a través del relato que supuso la materialización de sus exposiciones, visibilizando actitudes creativas que posiblemente no se estaban viendo o comprendiendo, lo que coincide con el *poder* de la curaduría para develar contenidos y «hacerlos públicos».

No es fácil indagar y demostrar la participación que Roberto Pizano y Marta Traba pudieron cumplir ante las operaciones de montaje y disposición museográfica de las exposiciones que idearon en su práctica intelectual

⁴⁵ Según describe Álvaro Barrios, Marta Traba logró que Guberek otorgara los recursos para entregar un par de premios en el contexto de la exposición con la expectativa de que este estímulo motivara la disposición creativa de los artistas convocados.

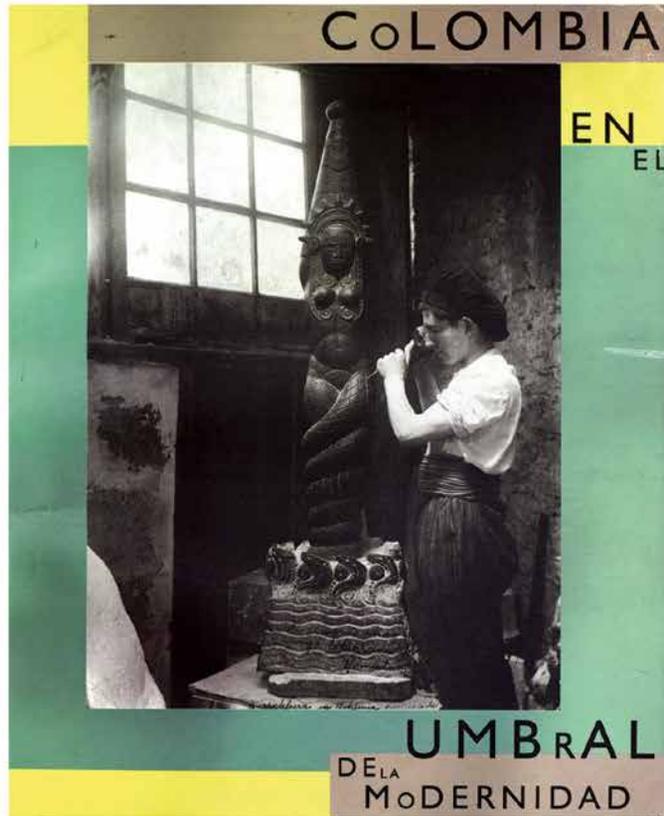
como autores; además, es posible que no asumieran la proyección de sus autorías sobre una exposición hasta la instancia de estas operaciones. Por ello, en estos casos puede quedar coja la multiplicidad de roles y tareas previsibles en la figura del «hacedor de exposiciones», que van «de la idea al clavo», como Szeemann parodiaba para expresar que este proceso creativo culminaba en una experiencia creativa ante el espacio para la composición material de la exposición, una convicción que como planteé también fue manifestada por José Roca en «Curaduría crítica»: «Las relaciones problemáticas entre las obras que conforman una exposición son la base de su coherencia como tal, y no deberían delegarse en un tercero, que debe sin duda existir, pero como interlocutor del curador» (1999, párr. 17).⁴⁶

A pesar de esta dificultad para estimar las decisiones creativas que Pizano y Traba pudieron aportar para resolver la «forma ideológica» de cada exposición, es claro que (localizados fuera de una definición institucional al interior de un museo) las asumieron con soberanía creativa como autores, como procuradores, en la medida en que tal perfil, el de curador, no hacía parte de sus contextos, ni institucionalmente (en los museos colombianos), ni profesionalmente (como lugar de autorrepresentación). El primero de estos casos sirve para presagiar la proyección de la curaduría como una práctica intelectual en el horizonte profesional del artista, el segundo para prever la asimilación de la curaduría como una práctica cultural ante el horizonte creativo de la crítica. ▲

⁴⁶ Esta convicción sobre el espacio creativo que ofrece al curador el proceso de montaje, de disposición museográfica, y su proyección sobre la experiencia del espectador también fue considerada por Roca (1995) en su artículo «Museología y seducción», publicado en la revista del mam, *Arte Internacional*.



Catálogos de las exposiciones «Nuevos nombres» (1971) y «Paisaje 1900-1975» (1975), curadas por Eduardo Serrano, y «Academia y figuración realista» (1975) y «Colombia en el umbral de la modernidad» (1999), curadas por Álvaro Medina



Orígenes: «Eduardo Serrano Curador y Sra.»



... yo firmaba «Eduardo Serrano Curador» entonces las tarjetas de invitación a otras exposiciones me llegaban como «Señor Eduardo Serrano Curador y señora» porque ellos pensaban que «curador» era el segundo apellido mío, tengo miles de anécdotas sobre eso, una vez en Cartagena un tipo se clavó una conferencia sobre arte y al final me dijo: «entonces usted no cura nada» el tipo pensaba que yo era curandero.
Eduardo Serrano (entrevista, 2014)

Si un proceso necesario para perfilar la figura del curador contemporáneo es su deslocalización del museo (una razón por la que antes hablaba de procuradores en la medida en que aquellos no contaron con museos de donde desmarcarse), cabe considerar cuándo es que la figura del curador tomó lugar dentro de los museos en Colombia, cuáles fueron sus lugares de enunciación y cómo se caracterizaron sus actitudes creativas.

Como anticipaba en el capítulo anterior, tal parece que los primeros actores del campo del arte en Colombia en asumir como tal el mote de

«curador» se manifestaron en la década de los setenta. Así lo deja ver una revisión de catálogos de exposiciones realizadas en aquel tiempo, para identificar el tipo de créditos que allí se incluyen y que en esa medida implican cierta «formalización» para la asimilación institucional de este rol.⁴⁷ En esa misma época, los principales museos de arte moderno en el país se consolidaron en Bogotá, Cali y, al final, Medellín, por lo que no es extraño que la figura del curador, de un «hacedor de exposiciones» auto-comprendido como autor sí, pero situado en este tipo de instituciones, se llegara a consolidar. Mediando esa década, estas instituciones empezaron a contar con profesionales que, al tiempo de velar por la gestión de una colección, se preocuparon por sostener su práctica intelectual expresa a través de exposiciones, que no necesariamente se limitaban a la jurisdicción del museo o a su colección.

Como lo han sugerido varios autores, el conjunto de museos de arte que venía funcionando desde la década anterior manifestó una transformación administrativa y de infraestructura que coincidió con la aparición de nuevas instituciones, lo que repercutió en mayor dinamismo, autorreflexión y complejidad en la conformación del campo artístico colombiano.⁴⁸

⁴⁷ Realicé una revisión de catálogos de aquella época a partir de algunas de las entradas para clasificación bibliográfica dispuestas en base de datos de bibliotecas colombiana.

⁴⁸ Barón y Ordóñez (s. f.) lo resumen así: el Museo de Arte La Tertulia de Cali fue trasladado en 1969 a su nueva sede sobre el sector del llamado «Charco del burro», donde concentró el desarrollo de la Exposición Panamericana de Artes Gráficas de Cali, en 1970, y las diferentes versiones de la Bienal Panamericana de Artes Gráficas, hasta iniciada la década de los ochenta; el Museo de Arte Moderno de Bogotá, luego de trasegar por sedes temporales (Universidad Nacional de Colombia, Centro Internacional y Planetario Distrital), inauguró en 1979 los primeros dos pisos de su sede definitiva sobre el costado sur de la calle 26, y entre tanto había asumido el sostenimiento de un variado repertorio para su programación que incluyó la presentación de exposiciones temporales de arte internacional en Bogotá, el envío de muestras de arte contemporáneo colombiano al exterior, y la disposición de exhibiciones con un ánimo reflexivo sobre la historia del arte colombiano y trayectorias individuales de artista. Al mismo tiempo, aparecieron nuevas instituciones en

Como lo describen Barón y Ordóñez (s. f.),⁴⁹ este proceso de reordenación institucional, además de aumentar los escenarios dispuestos para la circulación de la producción de arte, devino en una sugestiva proyección social del imaginario sobre el campo del arte en nuestro país y facilitó la emergencia de nuevos actores —por ejemplo, curadores— que asumieron el nuevo panorama como un laboratorio creativo. Por su parte, Santiago Rueda (2007) propone que esta consolidación se corresponde con un contexto económico y político regional en proceso de internacionalización, y donde (siguiendo a Carolina Ponce, 2004) la aparición del curador se concretó, de manera independiente y con funciones diferenciadas a las del director. William López (2007), quien también cita a Ponce de León (2004) para sostener que en ese periodo los eventos artísticos desplazaron el protagonismo de los artistas, al otorgarles más visibilidad a los organizadores de estos acontecimientos (quienes eventualmente se consolidaron como curadores),⁵⁰ añade que algunos de los profesionales al frente de estos eventos correspondieron a un relevo generacional sobre Marta Traba, reflejo que además se manifestó en el abandono de la crítica convencional, como la que ejercía aquella, y en el traslado de su práctica intelectual a la

diferentes ciudades del país, como el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia y el Museo de Arte Contemporáneo del Minuto de Dios, ambos inaugurados en 1970, y el Museo de Arte Actual de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, en 1974, en Bogotá. Los museos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla abrieron sus salas en 1972 y 1974, respectivamente; mientras que el de Medellín fue inaugurado en 1979 con un fuerte ánimo de reflexión sobre eventos de artes desarrollados previamente en esta ciudad como la Bienal de Arte de Coltejer.

⁴⁹ Al igual que la anterior, esta referencia corresponde al capítulo «Imágenes del y sobre el campo del arte», incluido en *Múltiples y originales. Arte y cultura visual en Colombia, años 70*, una investigación y curaduría que desarrollé colectivamente junto con María Sol Barón, de 2008 a 2011, y cuyo catálogo-libro de investigación actualmente se encuentra en proceso de edición por parte de la Editorial Javeriana.

⁵⁰ Estas dos citas a Carolina Ponce fueron establecidas a partir del libro recopilatorio *El efecto mariposa*; pero en su contexto original (como se indica allí) corresponden a un ensayo realizado gracias a una beca de Colcultura, en 1994, por lo que es posible que su aporte no resultara inmediato.

organización de exposiciones, programas, premios y bienales asentadas en estos «nuevos» museos.

Entonces, durante esta época y al abrigo de algunas de esas instituciones, se consolidó un grupo de profesionales de la misma generación situados en diferentes ciudades que también compartió un campo social como amigos (lo que facilitó la medición para concretar proyectos de circulación de exposiciones entre ciudades). Fueron ellos quienes mediaron las primeras prácticas en curaduría nombradas como tal en Colombia: Eduardo Serrano, desde Bogotá, al abrigo de la Galería Belarca y el Museo de Arte Moderno; Miguel González, desde Cali, en el Museo de Arte Moderno La Tertulia y tras las experiencias que había adelantado en el Centro Cultural Ciudad Solar;⁵¹ Alberto Sierra, en la galería La Oficina, y al cerrar la década, en 1979, desde el Museo de Arte Moderno de Medellín; y el artista Álvaro Barrios, quien desarrolló varios proyectos en cercanía al Museo de Arte Moderno de Barranquilla. Es evidente que en su horizonte profesional asumieron varias actividades, bien como galeristas activos frente al comportamiento comercial de la producción artística del momento, bien como coleccionistas, críticos con columnas de publicación periódica en prensa, o bien como curadores, una suma de tareas que supone un comportamiento dinámico del campo artístico pero que al tiempo, visto hoy, plantea dilemas morales frente a la ubicuidad que implicaron estas labores, asunto que Serrano ha procurado aclarar de acuerdo al contexto de la época:

[...] los museos en Colombia en ese momento eran una cosa completamente empírica y rarísima donde la directora era curadora, y era la que enseñaba, la que vendía y hasta podía tener galería. Marta Traba tenía una galería al tiempo que dirigía el Museo de Arte Moderno de Bogotá [...] Por invitación de Hernando Santos empecé a escribir sobre arte en El Tiempo mientras dirigía la Belarca. ¡Lo que no está bien hecho! Uno no puede ser crítico de un periódico y tener una galería

⁵¹ Un proceso de revisión sobre las prácticas en curaduría con un campo de observación amplio, no limitado a Bogotá, merecería considerar el trabajo de Miguel González en Ciudad Solar, antes de su vinculación a La Tertulia, en 1974, como un laboratorio creativo donde él materializó sus primeras curadurías.

al mismo tiempo porque, obviamente hay un conflicto de intereses muy grande; pero, entonces así eran las cosas aquí. (En entrevista con Humberto Junca, 2012, pp. 18 y 19)

El asunto es que, en términos generales, esta primera generación de curadores formalmente llamados como tal se interesó por mantener una práctica intelectual volcada en la producción de discurso crítico, pero justamente asumió esa producción como una más entre sus actividades y no como la principal, como sí lo asumió Marta Traba y sus pares, asunto que explica el relevo generacional ante ella planteado por William López (pues, en efecto, los cuatro personajes son al menos una generación más joven que Traba) y contrastarlo: no es que ellos hayan abandonado el ejercicio crítico de su predecesora (como plantea López), sino que lo ejercieron en simultáneo con sus prácticas curatoriales o lo ejercieron (entre otras) para sustentar aquellas; aún mejor, ejercieron su discurso crítico *a través de estas curadurías*, de modo que fueron capaces de imaginar el horizonte creativo que les ofrecía la realización de exposiciones.

Paralelamente, en el mismo contexto donde estos cuatro curadores materializaron las primeras prácticas, llamadas propiamente como «curaduría» en Colombia, se asoma un caso que, sin separar las figuras del curador y director en el interior de un museo y sin asumir el mote de «curador» como tal, bien podría corresponder a uno de los primeros momentos en que la práctica del curador, definido y contextualizado institucionalmente dentro del escenario de un museo particular: la trayectoria del profesor Germán Rubiano Caballero que (desde una escenario diferente al de los otros cuatro casos, el ámbito académico), quien lideró la conformación del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia. Es decir, estos primeros curadores asumieron su ejercicio profesional de manera diversificada según los nichos productivos que el campo preestablecido ofrecía y, adicionalmente, con la invención y puesta en marcha de eventos, programas, exposiciones y su autorrepresentación como curadores fueron capaces de *construir ese nuevo horizonte creativo*.

Ahora bien, llama la atención la observación aportada por Carolina Ponce de León sobre la visibilidad cobrada por los eventos organizados por los pioneros de la curaduría, en la medida en que corresponden a iniciativas de gestión y programación donde efectivamente puede aportar

un curador hoy; pero, como he dicho antes, no son estas las tareas del curador convencional de «museo», que a cambio estaría convocado a la gestión de una colección (Museo Nacional de Colombia, 2010, pp. 12 y 13⁵²). Estas iniciativas dirigidas a la gestión de una programación y no de una colección, con un enfoque e interés particular, más bien parecen propias de un curador contemporáneo y autónomo comprendido como autor, situación que anticipa una conclusión sencilla, por cuanto la primera generación de intelectuales autorrepresentados como curadores y situados en ámbitos museales en Colombia se comportaron de súbito como curadores independientes, sin necesidad de mediar un proceso para desmarcarse del museo en busca de una autonomía intelectual; como si el origen del curador, en términos institucionales dentro del contexto colombiano, sucediera en un proceso relampagueante de «llegar a ser y desaparecer» casi inmediato, justamente como Walter Benjamin (citado en Susan Buck-Morss, 2001) define la palabra «origen».

En los apartados que siguen plantearé una descripción que, acorde al campo de observación de este estudio (limitado a Bogotá), sirve para explicar el origen del rol del curador dentro del ámbito institucional del museo en dos actitudes diferentes: el misional, planteado para tal figura ante la gestión de la institución y su colección, expresado en la trayectoria de Germán Rubiano, y el del autor independiente, proyectado desde una institución según la figura de Eduardo Serrano.

El Museo de Arte Moderno se va, pero queda museo en la Universidad

El establecimiento del Museo de Arte de la Universidad Nacional se encuentra ligado a la historia del Museo de Arte Moderno de Bogotá, pues

⁵² Las páginas iniciales del adecuado manual *Curaduría en un museo. Nociones básicas*, elaborado en 2010 por el Museo Nacional de Colombia con textos de Juan Darío Restrepo, son insistentes en describir y puntualizar el trabajo del curador en torno a las actividades como «coleccionar, catalogar y conservar», y describe su rol ante la gestión de exposiciones; pero, ante todo, ante la gestión de las colecciones del museo.

fue en el campus de aquella universidad donde este último logró disponer de sede física y salas ocupadas con una programación constante. Durante este periodo, comprendido entre 1965 y 1970, el museo ocupó provisionalmente una de las casas originalmente destinadas al alojamiento de profesores invitados, situadas sobre el ingreso de la calle 26; provisionalmente, porque una de los requerimientos planteados por Marta Traba, quien ocupaba la dirección del museo, fue que se determinara la construcción de una nueva edificación destinada a albergar adecuadamente el museo.

Sin embargo, en estos años se vivieron condiciones en la universidad que no permitieron la concreción de los planes y acuerdos logrados por Traba y que, de algún modo, condujeron al retiro del museo del campus universitario. Durante esos años, además de la dirección del museo, Traba ocupó la dirección de Divulgación Cultural en la universidad. Fue por entonces cuando, tras sus opiniones frente a una ocupación militar del campus en 1968, el presidente Carlos Lleras Restrepo determinó su expulsión del país (situación que no se concretó de inmediato, ni en esos términos, sino hasta 1969, cuando Traba decidió exiliarse), lo que la llevó a dimitir de ambos cargos. De modo que la dirección del museo fue asumida interinamente por el pintor Alejandro Obregón y, unos meses más tarde, en junio de 1969, por Gloria Zea, quien encontró en la recurrencia de manifestaciones, protestas, pedreas e intervenciones policiales al campus, la mejor justificación para trasladarlo a otra locación, argumentada en el riesgo que corrían las obras de la colección en medio de aquel contexto. Dicho traslado se concretó el 3 de junio de 1970 (Zea, 1994, pp. 56-59), cuando el edificio proyectado como sede del museo por el arquitecto Alberto Estrada ya se encontraba en construcción (Chacón, 2008).

La vigencia de un edificio proyectado como museo⁵³ y sin un objetivo inmediato ante el retiro del Museo de Arte Moderno del campus motivó al profesor Germán Rubiano Caballero para liderar el establecimiento de un museo de arte para la Universidad Nacional de Colombia, que habría de funcionar en dicha edificación. Rubiano estudió Filosofía y Letras en la Universidad Nacional de 1956 a 1960, y se encontraba vinculado como profesor de Historia del Arte en la misma facultad desde 1961; en 1970,

⁵³ Carolina Chacón (2008) describe el cuidado que prestó Gloria Zea como directora del museo al diseño de los planos y la puesta en marcha de la construcción; también

regresó al país tras adelantar estudios de Historia del Arte en Londres, de modo que a su llegada coincidió con la coyuntura descrita y asumió, como su primer director, la proyección institucional del Museo de Arte Contemporáneo de la universidad, como se denominó inicialmente. La institución inició labores a finales de 1970, ocupando las instalaciones que había dejado el Museo de Arte Moderno de Bogotá y, dos años más tarde, tras la culminación de la construcción, se trasladó al edificio diseñado por Alberto Estrada. El trabajo de Rubiano como director del museo se prolongó hasta 1977, temporada en que alternó este rol con el de profesor de Historia del Arte y, esporádicamente, como crítico de arte con publicaciones en prensa.

Claramente, la gestión del profesor Germán Rubiano coincide con ese rol descrito por Carolina Ponce de León (2004), cuando las funciones del director de museo no eran diferenciadas de las de un curador ni asumidas por otro profesional en el interior de la institución, y cuando —por supuesto— el rol del curador o una «división de curaduría» no eran nombrados como tal. Entonces, vale reparar en las tareas que Rubiano asumió al poner el marcha el Museo de Arte de la Universidad Nacional, por cuanto su práctica intelectual puede corresponder a la ejecución de un programa en curaduría (aún innombrada como tal) dentro de un museo, a la construcción de un «horizonte creativo».⁵⁴ Barón y Ordóñez (s. f.) lo identifican y resumen en cinco líneas de trabajo:

[...] la conformación de la colección de arte fuertemente vinculada a manifestaciones artísticas contemporáneas; la vinculación de las actividades del museo con la Escuela de Bellas Artes de la Universidad a través de actividades académicas que daban lugar a la circulación

señala que, gracias a su experiencias en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, Zea propició la asesoría de una comisión extranjera para lograr la materialización de una edificación altamente cualificada para el fin proyectado.

⁵⁴ A partir de la consulta directa a Germán Rubiano, Carolina Chacón (2008) ha planteado que el tipo de programación propiciada por Rubiano en el museo universitario facilitó la asimilación de asuntos del campo del arte, como la curaduría, dentro del contexto colombiano.

de algunas propuestas de profesores y estudiantes; el impulso de lenguajes gráficos como el grabado, el dibujo y el diseño en concordancia con el incremento de aquellas expresiones –como también lo identificó e impulsó el Museo La Tertulia, en Cali–; la confrontación de manifestaciones contemporáneas con procesos o referentes históricos locales o de la tradición occidental; y la publicación de traducciones, elaboradas por el mismo Rubiano, de textos teóricos o curatoriales producidos en otros lugares del mundo, como Londres o Nueva York.

Aunque el nombre destinado al museo de la universidad finalmente suprimió la palabra «contemporáneo», para evitar confusiones con el Museo de Arte Contemporáneo del Minuto de Dios, conformado casi al mismo tiempo, y se denominó definitivamente como «Museo de Arte», a secas, el carácter de las líneas de trabajo desarrolladas por Rubiano rotundamente describen su *mediación* desde la institución con el campo del arte contemporáneo colombiano. Ante la realidad de una institución nueva, buena parte de sus esfuerzos se concentraron en componer la colección del museo con plena conciencia de las coyunturas que articulaban el campo del arte que tenía por delante y en disponer de la infraestructura del museo para generar un plan de conservación y exhibición de la colección que estaba conformando. Estas acciones corresponden bien con el tipo de misión destinada a un curador o comisario bajo convenciones dispuestas por la museología. De este modo, el carácter de la colección fundacional del museo no se determinó por un tipo de discurso histórico o temático, por ejemplo, sino que constituyó una panorámica contemporánea interpretada por su director-curador. Así que podríamos asumir la disposición de esta colección como la «mitología individual» de Germán Rubiano, como su versión sobre un estado de las prácticas artísticas del campo del arte contemporáneo en su contexto.

Al mismo tiempo, Rubiano se preocupó por establecer vínculos con pares institucionales como el Museo La Tertulia, de Cali, para facilitar la circulación de exposiciones hacia el museo de la universidad, y estableció una línea de modestas publicaciones que registraron las prácticas culturales desarrolladas desde el museo; todas estas tareas bien coinciden con el perfil que un curador hoy puede aportar a un museo tras la asimilación generalizada del curador independiente, pero relocalizado en

instituciones: la proyección de la curaduría en la formulación de una programación, pues –como lo describe Jaime Cerón (2014)– una de las líneas de trabajo que asumen los curadores hoy es la formulación de «programas curatoriales». Así, podríamos comprender el trabajo de Rubiano en dos direcciones: la gestión de la colección del museo y la activación del museo a través de su programación. Entonces, aquella definición del «hacedor de exposiciones» a la que he recurrido varias veces, en el caso de Rubiano, se puede expandir a la confección de un programa destinado a la circulación de prácticas artísticas sustentadas en exposiciones y publicaciones; esta última, por cierto, otra tarea que hoy es comúnmente comprendida dentro del horizonte creativo del curador.⁵⁵

Ahora bien, una de las líneas de trabajo emprendidas por Rubiano que más llaman mi atención fue la dirigida a confrontar «manifestaciones contemporáneas con procesos o referentes históricos locales o de la tradición occidental» (Barón y Ordóñez, s. f.), pues con esta intención Rubiano manifestaba su comprensión ante la necesidad, sí, de establecer una colección y poner en marcha el funcionamiento del museo; pero, sobre todo, comprendía la necesidad de entender su fondo documental (la colección) y sus salas como un laboratorio creativo para conformar y disponer relatos que activaran discursos a través del dispositivo de una exposición, con lo que adicionalmente estrecharía los vínculos entre la Facultad de Artes y el museo, al acoger la producción intelectual de sus pares académicos. El caso más concreto ante esta línea de trabajo puede ser la exposición «Academia y figuración realista», llevada a cabo entre el 8 y 31 de agosto de 1975, bajo la «curaduría» de los profesores Álvaro Medina y María Elvira Iriarte.⁵⁶

⁵⁵ Al igual que otros museos de arte moderno en Colombia, para el de la Universidad Nacional no ha sido fácil disponer de una exposición permanente, de modo que la circulación de su colección se ha sustentado recurrentemente en ejercicios de curaduría, situación que anticipa el carácter que le otorga Ricardo Arcos-Palma (2012) al considerar el aporte al campo de esta institución como plataforma para ejercicios de curaduría no necesariamente restringidos a su colección, lo que le figura más como una sala de exposiciones que un museo.

⁵⁶ Otra exposición con una actitud semejante fue «Esculturas clásicas y pinturas contemporáneas», donde Rubiano procuró un diálogo entre los yesos de la

Para entonces, Rubiano ya venía programando en el museo exposiciones de los talleres de pintura y grabado de la Escuela de Bellas Artes adscrita a la universidad, lo que posicionaba al museo como una plataforma para la circulación de la producción artística de estudiantes y profesores vinculados a la escuela. Por tal razón, podríamos entender la programación de «Academia y figuración realista» como una expresión adicional de esta plataforma, pero dispuesta a la circulación de prácticas intelectuales mediante exposiciones; en suma, una plataforma que describía lo que hoy entendemos como curaduría en el horizonte profesional de un par de profesores de historia del arte... De hecho, esta sería la primera experiencia en curaduría declarada por el profesor Álvaro Medina (entrevista, 2014) y presagiaría un campo de autorrepresentación con el que él se ha afirmado profesionalmente en varios momentos de su trayectoria intelectual.⁵⁷

«Academia y figuración realista» dispuso una puesta en común de dos momentos creativos del arte colombiano mediados por la noción de «realismo» y distantes en el tiempo (Barón y Ordóñez, s. f.): «dieciséis piezas de la primera etapa de la Academia de Bellas Artes de Bogotá y seis artistas contemporáneos clasificados en la muestra como figurativos realistas»,⁵⁸ una suerte de «tranhistoria» sobre la trayectoria de un concepto

colección Pizano y pinturas contemporáneas que ingresaban a integrar la colección del museo; por otra parte, la exposición «El arte colombiano ante Chile» planteaba una «respuesta» desde el contexto colombiano ante la situación de Chile tras la caída de Salvador Allende, en 1973 (Chacón, 2008).

⁵⁷ No deja de ser curioso que la curaduría propuesta por Medina e Iriarte para el Museo de la Universidad Nacional sobre academia y realismo sugiera en el título una suerte de coincidencia con sus lugares de enunciación: según su práctica intelectual como profesores en la academia, y ante el entorno real que supone el ejercicio práctico, museográfico, de componer una exposición en concreto.

⁵⁸ Entre el primer grupo se incluyeron obras de Ricardo Acevedo Bernal, Inés Acevedo Biester, Ricardo Borrero Álvarez, Francisco Antonio Cano, León Cano, Duque R., Epifanio Garay, Ricardo Gómez Campuzano, Felipe Santiago Gutiérrez, Rafael Mena, Pantaleón Mendoza, Eugenio Montoya, Ricardo Moros Urbina, Célmo Ortega, Delio Ramírez y Jesús María Zamora; en el segundo se incluyó a Juan Cárdenas, Santiago Cárdenas, Alfredo Guerrero, Darío Morales, Miguel Ángel Rojas y Mariana Varela.

teórico-crítico en nuestro contexto. Tal confección implicó un proceso de gestión para lograr el préstamo de piezas con un valor histórico considerable situadas en la colección del Museo de Arte Moderno, Museo Nacional y varias facultades de la universidad, y su articulación ante un conjunto de obras contemporáneas, entre las que algunas pasaron a ser parte de la colección del museo o que ya hacían parte de ella. El modesto catálogo que sirvió de registro de la exposición (veinte páginas, impresión en grises, de doce por quince centímetros, aproximadamente) incluyó un texto corto de presentación realizado por Germán Rubiano y sendos ensayos de Medina e Iriarte.

Según los documentos del catálogo, se comprende que la exposición buscaba situar el concepto de realismo en el contexto que correspondía a este término para finales del siglo XIX bajo cierta ascendencia academicista, lo que anticipa un tema de estudio recurrente en la obra de Álvaro Medina que, en varios capítulos de *Procesos del arte en Colombia* (tanto en su edición de 1978 como en la revisión de 2014), acoge para señalar cómo es que algunos artistas de formación académica como Epifanio Garay⁵⁹ y Francisco Antonio Cano no se consagraron a «temas académicos», sino que, con herramientas académicas, resolvieron temas que procuraban un comentario o «escenificación» de la realidad. Al mismo tiempo, en el conjunto de artistas contemporáneos se manifestaba una tendencia de orden mundial, vigente en las décadas de los sesenta y de los setenta, permeada por la popularización de la fotografía, su comprensión como una forma para mediar la observación objetiva de la realidad y expresada en el denominado «hiperrealismo». Los tres textos procuran matices para caracterizar las acepciones que en cada momento corresponden al concepto de realismo, señalando, por ejemplo, cómo es que el verismo del academicismo realista funciona a modo de un vehículo ideológico con una proyección de principios y valores morales sobre la sociedad; mientras que el realismo practicado por los artistas

⁵⁹ Incluso, la versión de *Procesos del arte en Colombia* de 2014 se incluyó el artículo «Historiografía y ubicación de Epifanio Garay», publicado originalmente en 1996, dentro del número 3 de la revista *Ensayos*, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional. En este desarrolla dicha idea específicamente aplicado al caso de Garay.

contemporáneos procura una mediación neutralizada de la experiencia objetiva de la visualidad que recae en el sujeto. Entonces, por ejemplo, era posible encontrar un desnudo de Francisco Antonio Cano, resuelto en óleo sobre lienzo, cerca de un aguafuerte de Miguel Ángel Rojas, en el que se retrataba a un hombre semidesnudo, de espaldas, en un aparente acto de orinar, que, puestos en común, obligaban a considerar el rol del desnudo en la academia, en contraste con un acto de exhibición pública o voyerismo.

De algún modo, el postulado y la «puesta en escena» que implicó esta exposición suponen una confrontación de la visualidad cercana al campo de interés que hoy describen los estudios visuales. Y aunque tal parece que fue medida la participación de Rubiano, Medina e Iriarte ante el montaje de las obras en el espacio (por lo que valdría preguntarse sobre el rol de quienes tomaron estas decisiones), la mera disposición de presentar en simultáneo, dentro de una misma sala, bajo una acepción teórica cambiante, pero que servía como denominador común, supone una «demostración» de la tesis intelectual de los autores «puesta en escena».

Ahora bien, aparte del ejercicio de exposición derivado de la producción académica sostenida por Iriarte y Medina como profesores de la universidad, la materialización de esta curaduría (como debemos llamarle) supone una coyuntura que describe un contexto en el que las prácticas artísticas ligadas a la exposición y la producción discursiva desde la historia del arte se complejizaron y, con ello, necesariamente, contribuyeron a redibujar un campo del arte colombiano donde emergieron los primeros curadores. Unas líneas atrás mencioné que el trabajo de Rubiano como director del museo se extendió hasta 1978, cuando se hizo cargo del recién fundado Instituto de Investigaciones Estéticas en la Facultad de Artes, y que entre tanto también trabajó como profesor de la universidad; además de estas funciones académicas, durante aquel tiempo Rubiano también realizó («curó») algunas exposiciones de autor para otras instituciones⁶⁰ y participó en la elaboración de la *Historia de arte colombiano*, editada por

⁶⁰ Por ejemplo, las dos versiones de «Grabadores y dibujantes de Colombia» (1971 y 1973) realizadas para las salas de la Biblioteca Luis Ángel Arango, y «Dibujantes y grabadores», para la sala Gregorio Vásquez de la Biblioteca Nacional, en 1973 (Barón y Ordóñez, s. f.).

Salvat bajo la dirección científica del profesor Eugenio Barney Cabrera, quien comisionó a Rubiano la escritura de los capítulos correspondientes al arte del siglo XX. Pues bien, la puesta en circulación de este proyecto editorial se dispuso en fascículos semanales que, al final, podrían agruparse en cinco grandes volúmenes. Esta distribución por fascículos se inició en 1975, y el grupo de editores, autores y profesionales comprometidos en el proyecto consideró necesario programar una serie de exposiciones en diferentes ciudades del país que coincidieran con la aparición del proyecto editorial y que servirían para «demostrar» al público colombiano las tesis planteadas por los autores de los contenidos a través de relatos paralelos. En entrevista con Álvaro Medina (2014):

Salvat hizo como siete exposiciones en Colombia. Bien pagas, veinticinco mil pesos por cada una. Entonces se hizo por ejemplo «Próceres y Batallas» en el Museo Nacional, no me acuerdo de las otras, «Paisaje» en el Museo de Arte Moderno. En Bogotá hubo cuatro exposiciones [...] Entonces, ellos iban a hacer todos los catálogos, hicieron una exposición en Popayán, en Cali, en Cartagena y otra en Medellín. O sea, le sacaron plata y tuvieron una idea bien inteligente, bien aguda diría yo, y dijeron bueno porque esto se va a vender es por fascículos semanalmente y hay que poner a la gente a comprar arte, un público que no compraba arte. Hay que estimularlos a través de esas exposiciones. Yo no recuerdo que fue lo que se hizo en las otras ciudades. En todo caso, todos estos catálogos se metían dentro de un cofre se podían comprar individualmente o comprar el cofrecito.

La producción de estas exposiciones y de sus catálogos también estuvo a cargo de Salvat. Tal sincronía, indudablemente, influyó en la visibilidad del arte colombiano y sus relatos dentro de la cultura visual, así como aportó a que un conjunto de intelectuales, entre historiadores y curadores, cobraran visibilidad a través de la enciclopedia y las exposiciones, respectivamente. La primera exposición de este conjunto o ciclo fue «Paisaje 1900-1975», curada por Eduardo Serrano, *la que según mi pesquisa es la primera exposición en Colombia que, en el registro que corresponde al catálogo, incluye el término «curador» en sus créditos*. Otro asunto fue que, debido a diferencias entre el grupo de trabajo del Museo de Arte Moderno

de Bogotá y Álvaro Medina, la editorial Salvat no quiso comprometer su nombre en la edición del catálogo de «Academia y figuración realista»:

Y entonces, finalmente Salvat llegó a la negociación con Germán Rubiano, le dijo: «Mira, Germán, tú debes entender una cosa, nosotros necesitamos el Museo de Arte Moderno, allá están bravos por culpa de Medina. Entonces nosotros te damos los veinticinco mil pesos hazle la exposición no le pongas ahí que es de Salvat y nada, y hazle otro diseño», porque ellos hicieron un formato cuadrado de catálogo el que se hizo fue vertical pequeñito. Porque ya estaba avanzada la exposición dijeron «nosotros ya sabemos que tú haz [sic] avanzado», porque ya estaba avanzada la exposición, entonces haz [sic] tu exposición y no tienes nada que ver con el resto.(Medina, entrevista, 2014)

En efecto, si se compara el catálogo de «Paisaje 1900-1975» con el de «Academia y figuración realista», saltan a la vista diferencias mediadas por el presupuesto destinado al proceso editorial y de impresión, ya que el primero tiene un área mayor (25 × 25 centímetros), incluye reproducciones de todas las obras incluidas (algunas de ellas a color) y cuenta con una extensión considerable. Aun así, al revisar ambos catálogos, salta a la vista un detalle que coincide con la descripción de Medina y la voluntad de Salvat por no aparecer en los créditos de su exposición: la imprenta de ambos catálogos fue la misma: Impresores Limitada; en ambos se incluyó su crédito y, además, en las palabras de presentación de Rubiano dentro del catálogo de «Academia y figuración realista» se otorgan agradecimientos a Silvia Mallarino de Rueda, quien cumplió un rol ejecutivo en el proyecto editorial de Salvat, articulando el trabajo de los autores con los editores españoles. De este modo, el desarrollo y registro documental de este conjunto de exposiciones describe la práctica curatorial como una plataforma para la formulación de relatos y como un campo de tensión respecto a la práctica intelectual aportada por sus autores, capaz de contrariar algunas articulaciones y ejercicios de poder en el campo del arte.

Según anticipé, luego de su salida del Museo de Arte de la Universidad Nacional, Rubiano se ocupó de caracterizar el horizonte creativo del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes, fundado en 1978, y del que fue su primer director. Entonces, el trabajo de Rubiano

adquirió un carácter volcado más a la elaboración de un discurso histórico que a la articulación como crítico de arte respecto a prácticas del arte contemporáneo. Este giro tuvo una puesta en escena, comprendida bien como curaduría en el ciclo de seis exposiciones que preparó para la sala del Centro Colombo Americano de Bogotá, denominada «Arte colombiano del siglo XX», en 1981. En cierta medida, estas seis exposiciones pueden responder a la «puesta en escena» de su relato elaborado sobre el curso del arte colombiano del siglo XX para la *Historia del arte colombiano*, publicada por Salvat, cuando este proyecto editorial había cumplido una reimpresión, mientras se preparaba su segunda edición ampliada, y cuando Rubiano ya se había desmarcado de su localización en el museo universitario.

«Mire, Eduardo, yo estoy aquí para quedarme y usted también está para quedarse»

Tras la asimilación de la dirección y el traslado del Museo de Arte Moderno fuera del campus de la Universidad Nacional, Gloria Zea asumió su programación, y una de las consecuencias inmediatas fue la realización de algunas exposiciones «prediseñadas» con piezas de la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). Tal posibilidad se concretó ante la cercanía que Zea mantenía con esta institución norteamericana, donde llegó a ser miembro de su consejo internacional; entonces el museo bogotano definió un perfil que sumó a la oferta de exposiciones locales y nacionales, la circulación de exposiciones internacionales y el envío de muestras colombianas al exterior.

Dos exposiciones de arte colombiano destinadas a circular internacionalmente organizadas desde el museo fueron «Colombia 71», en 1971, para el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, y «32 artistas colombianos de hoy», preparada en 1973 para Caracas (aunque esta también se presentó en Bogotá). Tales, exhibiciones, de algún modo, suponen un interés semejante al planteado en las muestras que Pizano preparó para Sevilla, en 1929, y «3000 años de arte colombiano», en la que participó Marta Traba: desplegar un relato sobre la historia del arte o un «estado» del arte contemporáneo en Colombia ante un campo internacional. Sin embargo, estas

dos exposiciones preparadas desde el Museo de Arte Moderno de Bogotá, justamente fueron abrigadas por una institución, a diferencia de aquellas, lo que permite considerar el grado de «autoría» que la institución cobró en este proceso. Basta revisar los nombres de los artistas participantes en cada una de ellas para comprobar un interés por conformar un panorama compuesto por, al menos, dos generaciones de artistas colombianos vigentes al momento de cada muestra y, además, cercanos (en mayor o menor medida) a las actividades del museo durante sus primeros años de funcionamiento.⁶¹

En ninguno de los dos catálogos se incluye el crédito de «curador». En «Colombia 71» aparece el crédito de «coordinadora de la exposición» para la argentina Julia Lublin (quien muy seguramente obró como «productora» y museógrafa de la exposición⁶²). En ambos catálogos hay un sencillo texto de presentación institucional firmado por Gloria Zea, y en el caso de «Colombia 71» se incluyeron reseñas de cada artista, extraídas de publicaciones divulgadas, como era usual en algunos catálogos de aquella época. En suma, esta publicación no cuenta con un texto que sustente el conjunto de la exposición como una tesis o investigación. Aun así, puede considerarse a Gloria Zea, directora del museo, en cierta faceta de autor, no tanto ante la confección de estas muestras (labor en la que muy seguramente participó), sino ante la proyección de una líneas de trabajo que caracterizaron la programación del museo (como lo hizo en simultáneo Germán Rubiano desde el Museo de Arte de la Universidad Nacional) desde 1970, cuando asumió la dirección y el museo (tras la salida del campus universitario), que

⁶¹ En «Colombia 1971» participaron Beatriz González, Bernardo Salcedo, Carlos Rojas, Édgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar, Enrique Grau, Luis Caballero y Santiago Cárdenas; en «32 artistas.....», junto a estos nueve artistas, se incluyó a Pedro Alcántara, Jim Amaral, Olga de Amaral, Diego Arango, Álvaro Barrios, Fernando Botero, Feliza Burztyn, Juan Cárdenas, Umberto Giangrandi, Leonel Góngora, Carlos Granada, Alberto Gutiérrez, Manuel Hernández, Ana Mercedes Hoyos, David Manzur, Darío Morales, Alejandro Obregón, Augusto Rendón, Juan Antonio Roda, Hernando Tejada, Ned Trauss, Guillermo Wiedemann y Nirma Zárate.

⁶² Esta presunción deviene del tipo de tareas que Lublin cumplió en aquella época y a la trayectoria que posteriormente forjó como galerista.

se situó finalizando el año en los locales del edificio de Bavaria en el Centro Internacional recién inaugurado.⁶³

Entonces, la figuración de Zea como directora del museo encaja bien con la concentración de roles no diferenciados descritos por Ponce de León (2004), Rueda (2008) y López (2007), cuando en el contexto colombiano de aquella época era normal que la dirección del museo asumiera funciones de programación y curaduría, incluso autoral, como lo ejemplifiqué una páginas atrás respecto al rol de Marta Traba en «Espacios ambientales». Sin embargo, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, por primera vez en el contexto colombiano, se materializó con nombre propio el mote de curador, situado en el campo institucional del museo, a través de Eduardo Serrano.

De origen barranquillero, Eduardo Serrano permaneció en Nueva York mientras estudiaba en la Universidad de Nueva York durante la segunda mitad de la década de los sesenta. Su partida a Estados Unidos se dio bajo la expectativa de estudiar Literatura, vocación que había manifestado desde inicios de la década cuando publicaba cuentos en *El Espectador*, y que no pudo cumplir, por lo que siguió la opción de realizar un *major* en Antropología y un *minor* en Historia del Arte.⁶⁴ Con seguridad, él se

⁶³ El museo funcionó en este local durante un año, al cabo del cual se trasladó al segundo piso del Planetario Distrital recientemente construido, donde permaneció durante el resto de la década.

⁶⁴ Serrano describe esta plataforma de doble titulación como necesaria en el sistema universitario de entonces (2014), y muy probablemente la formación como antropólogo determinó su interés por la circulación de las piezas de arte precolombino. Por otra parte, Serrano ha declarado como determinante su formación de antropólogo para comprender el «relativismo cultural» (Junca, 2013b), un argumento que en varias ocasiones se asoma en sus testimonios. Por ejemplo, en su artículo «Todo el arte debería ser popular» (publicado en el número 42 de *Arteria*, en 2014), Serrano plantea que ante la especialización y la división primigenia del trabajo en épocas tempranas, el brujo sería una suerte de curador, y que el arte popular es una manifestación del poder que ha tenido toda sociedad o comunidad para superar la conducción del brujo y el curador. Aún general, el argumento que da forma al artículo procura trasladar el ejercicio de poder que implica la curaduría a un campo cultural

encontraba en Nueva York para 1965 y mantenía su vinculación como colaborador del *Diario del Caribe* (donde había colaborado unos años atrás en Barranquilla) enviando notas sobre arte y cultura e, incluso, realizando una entrevista a Andy Warhol, en *La Factoría* (Junca, 2013b, p. 18).

Serrano regresó a Colombia en 1969 (Junca, 2013, p. 19), lo que hace que su regreso coincida justamente con el contexto correspondiente a la salida de Marta Traba de Colombia y al traslado del Museo de Arte Moderno fuera del campus de la Universidad Nacional, pues Serrano recuerda que las primeras exposiciones que conoció del museo a su regreso fueron en el edificio de Bavaria (2014), pero su vinculación solo se concretó hasta 1974. Entonces, existen un par de periodos breves, recurrentemente descritos por Serrano, que lo forjaron como curador:⁶⁵ durante los últimos años de los años sesenta, cuando aún era estudiante de la Universidad de Nueva York, y gracias a esta condición, se vinculó al MoMA con varias funciones en una suerte de «voluntariado»; y el tramo de los primeros años en la década de los setenta, una vez establecido en Colombia, cuando se involucró en la organización de exposiciones al hacerse a cargo de la Galería Belarca y otras exposiciones que le dieron visibilidad en este oficio.

Según el testimonio del propio Serrano, la experiencia de cumplir esta suerte de «voluntariado» en el MoMA fue fundamental para comprender el funcionamiento interno de un museo complejo y, en suma, para asimilar las consecuencias prácticas que determinaban las directrices administrativas y teóricas de una institución de tal envergadura:

endosado convencionalmente a la antropología; en suma, tal argumentación enseña una disposición a postular argumentos que bien pueden coincidir con una de las caracterizaciones recurrentes en la curaduría contemporánea: interdisciplinaridad.

⁶⁵ Me refiero, por lo menos, a tres fuentes: un artículo con entrevista contenida realizado por Gina Panzarozky, publicado en el portal *Esfera Pública*, en 2009, titulado «El pasado en presente (ii)»; la entrevista realizada a Eduardo Serrano por Humberto Junca, para su sección «Otros salones» en el número 37 del periódico *Arteria*, en 2013; y la entrevista que yo mismo realicé a Eduardo Serrano, en 2014; en todas, ambos momentos aparecen articulados como determinantes en la autoconstrucción y autoproyección de Serrano como curador.

[...] nos daban trabajos en los museos y me dieron trabajo en el MoMA, pero no crea que trabajo como curador, sino trabajos como cargar cuadros, vender boletas o hacer fila, ese tipo de cosas, un trabajo muy rudimentario, pero yo sí me enteré por esos trabajos en el museo de qué era ser un curador en el museo, cómo era el trabajo de los curadores, qué eran lo que hacían [...] en el MoMA no como empleado sino como ayudante, pero me permitió ver el funcionamiento del MoMA, entonces cuando yo me vine nadie sabía qué era eso... (Serrano, entrevista, 2014)

De modo que, con su inmersión en el campo del arte neoyorquino y tras la observación de prácticas concretas, Serrano comprendió la articulación del museo y su colección a través de un conjunto de exposiciones y programación. Llama la atención que el momento del museo que él conoció fue el mismo que Gloria Zea estudió para perfilar las líneas del trabajo del Museo de Arte Moderno de Bogotá, desde 1970; en suma, ambos estuvieron observando el mismo referente, lo que seguramente facilitó en ambos una empatía posterior. Vale señalar que este periodo coincide temporalmente con el momento en que Álvaro Barrios y Marta Traba confeccionaban «Espacios ambientales», en Bogotá, y mientras Harald Szeemann preparaba la mítica «When Attitudes become Form», como si de algún modo y sin posibilidad de sustentarlo a profundidad, aquel momento, los años de 1967 a 1970, exigiera en diferentes contextos de diferentes partes del mundo la necesidad de pensar las exposiciones como relatos de autor, y es posible que tal contexto impulsara el deseo en Serrano de autorrepresentarse como «curador».

A partir de 1969, Eduardo Serrano organizó exposiciones en la Galería Belarca con la expectativa de consolidar un grupo de artistas que dinamizara la oferta de artes plásticas en Bogotá y animara cierta renovación generacional; una plataforma con misión comercial sí; pero que al parecer de algunos artistas jóvenes y gracias al entorno social propiciado por Serrano, como él mismo lo declaró en entrevista a Humberto Junca, resultó como una extensión de sus espacios de formación:

Cuando llegué aquí, después de terminar mi carrera, Alonso Garcés y Arturo Velásquez me invitaron a reabrir la Galería Belarca, a fines de 1969. Acepté y ¡no le cuento el éxito que tuvo! Hice mi propio lote:

cogí algunos de los artistas de Marta Traba, como Santiago Cárdenas, Beatriz González, Luis Caballero, Bernardo Salcedo, Ana Mercedes Hoyos y a otros que Traba no quería, como Darío Morales, Antonio Caro, Ómar Rayo, Manuel Hernández... y la Galería fue tremendamente exitosa. Simplemente nos reuníamos a conversar y a tomar traguito [...] En ese entonces me iba a Estados Unidos y me traía catálogos, revistas, libros, de todo, para mostrarles a los artistas de acá lo que estaba pasando allá. Los jóvenes, hoy día, creen que siempre existió Internet, que siempre hubo teléfono celular y que uno podía enterarse de todo desde cualquier parte; pero en ese entonces el aislamiento era terrible, si uno no viajaba al extranjero y se gastaba un dineral en libros y en revistas, no se enteraba de nada. (2013b, p. 19)

Llama la atención ese gesto de «recoger» a algunos artistas de Marta Traba, si se tiene en cuenta que la crítica colombo-argentina acababa de salir del país; pero, en cualquier caso, la descripción provista por Serrano sobre aquel contexto da cuenta de su proyección como *mediador*, situado desde Belarca, ante un grupo de artistas conformado entre jóvenes y consolidados, y como vehículo de fuentes y referencias provenientes del contexto neoyorquino. Tal comprensión y conexión con el campo del arte en Nueva York y el éxito (comercial entre otros) de la Galería Belarca han sido sugeridos por Serrano como un lugar de «autoridad» que le reconocía Gloria Zea, y que de cierto modo sustentó su acercamiento inicial al museo, donde, sin vincularse laboralmente en términos formales, asumió algunas tareas tangencialmente:

[...] yo en el 70 dirigí la galería Belarca, pero al tiempo que yo seguía en la galería, Gloria me llamaba porque ella sabía que yo había llegado de NY y la galería Belarca tuvo un éxito impresionante, entonces ella me llamaba y yo trabajaba debajo de cuerda porque a la larga era un conflicto de intereses que yo trabajaré en el museo y al mismo tiempo en una galería comercial. (Serrano, entrevista, 2014)

Sin embargo, el inicio de la relación entre Zea y Serrano no fue armónico o estratégico; por el contrario, el acercamiento entre ambos actores surgió tras un escenario de tensión y conflicto:

En ese momento a Gloria Zea se le ocurrió realizar una exposición de artistas colombianos en Buenos Aires que a mí no me gustó: no estuve de acuerdo con la selección de los participantes. Escribí una nota fuerte en *El Tiempo* e hice una exposición con aquellos artistas que faltaron en Buenos Aires. Gloria se puso iracunda. Yo le tenía pavor; en ese momento era una mujer muy poderosa. Hoy en día la gente se muere porque Solita Mishaan es miembro de la junta de La Tate; pero en aquel tiempo Gloria Zea era miembro del MoMA. Un día me la encontré en una fiesta y me dijo: «Mire, Eduardo, yo estoy aquí para quedarme y usted también está para quedarse; así que en vez de pelear, véngase a trabajar conmigo». (2013b, entrevista de Humberto Junca, p. 19)

De acuerdo con el contexto descrito, la exposición destinada a Buenos Aires puede ser «Colombia 71» (a la que me referí unas líneas antes). Por otra parte, la exposición de «respuesta», señalada por Serrano: «Nuevos nombres en el arte de Colombia», estuvo integrada por obras que implicaban una fuerte renovación generacional o, por lo menos, la aparición de artistas muy jóvenes en el horizonte del arte contemporáneo colombiano.⁶⁶ Tal actitud coincide con el rol de *mediador* que Serrano asumió desde Belarca tras el diálogo directo con los artistas, y a la postre, esta experiencia ha sido señalada por el autor como su primera curaduría (Serrano, entrevista, 2014), aun cuando en el catálogo de «Nuevos nombres...» el rol de Serrano no figura bajo el crédito de «curado» sino en «presentación». En el mismo catálogo se indica que la exposición fue realizada en marzo de 1972, cuando el museo se encontraba funcionando en el segundo piso del Planetario Distrital; de modo que esta pudo ser la primera colaboración concreta de Serrano con el museo, y como respuesta a la invitación de Gloria Zea tras el anecdótico «choque»; sin embargo, la vinculación definitiva de Serrano al Museo de Arte Moderno se dio pocos años después. De algún modo, podríamos

⁶⁶ Serrano compuso la exposición con obras de Édgar Álvarez, Éver Astudillo, Antonio Caro, Miguel Antonio Castillo, María de la Paz Jaramillo, Óscar Muñoz, Héctor Fabio Oviedo, Carlos Padilla, Jorge Posada, Miguel Ángel Rojas, Juan Camilo Uribe y Hans Wienand Payan.

comprender el episodio en torno a «Colombia 71» como el momento particular en que las funciones del director y el «curador» fueron diferenciadas en el interior del Museo de Arte Moderno de Bogotá.

En ese mismo año, 1972, Serrano se involucró en la organización de una enorme exposición con la que ciertamente se quiso responder a las reformas que había sufrido el programa del Salón Nacional de Artistas y que, al parecer de algunos artistas, lesionaban las expectativas de los creadores tras la suspensión de los premios como estructura funcional del salón. Tal disposición estatal generó el rechazo a participar de la mayoría de artistas colombianos con trayectoria afianzada o en proceso de consolidación; en simultáneo, se organizó una exposición con envergadura de «salón nacional», pero independiente, denominada «Salón de Artes Plásticas Universidad Jorge Tadeo Lozano», financiada con aportes de la empresa privada, tanto para su organización como para otorgar los premios que el evento nacional había suspendido:

[...] eran ciento cincuenta y pico de artistas, yo prestaba paneles y más cosas, y se hizo, el argumento era los premios del salón, era la única plata que les llegaba a los artistas, entonces lo cortan y los artistas estaban furiosos, entonces me llamaron y me dijeron que por qué no seguíamos organizando un salón [...Me llamaban todos, Miguel Ángel Rojas, Darío Morales], todos los artistas de ese periodo, me llamaban porque ellos estaban acostumbrados a los premios y eso eran las discusiones artísticas, las discusiones artísticas siempre eran del salón de arte nacional, ahí se agarraba todo el mundo con todo el mundo, entonces quitaron los premios y quedaron como huérfanos, entonces lo que se quiso hacer fue demostrarle al Gobierno que sí se podía hacer un salón con muchos premios acudiendo a la empresa privada. Entonces nosotros acudimos a la empresa privada y conseguimos veinte premios de treinta mil pesos que es como diez millones de pesos ahora, y cada empresa daba un premio, entonces sí se podía por cultura canalizar plata para el arte, conseguirle plata, hacer gestión, ese tipo de cosas que no se hacían. (Serrano, entrevista, 2014)

De algún modo, este testimonio frente al rol de Serrano en la exposición independiente de 1972 lo describe simultáneamente como «organizador»

y «montajista»: en la articulación del conjunto de obras y artistas como en la disposición de los paneles; en suma, como una suerte de «curador» y «museógrafo»,⁶⁷ por lo que podemos suponer esta experiencia como uno de los primeros momentos en que, con mayor contundencia y envergadura, él asumió la disposición de la exposición como un gesto creativo, tanto en lo administrativo como en lo curatorial. Además de un gesto controvertido respecto al *status quo* que suponía el Salón Nacional, lo que describe esta actitud como un reto al ejercicio de poder que implicaba el evento estatal —quizá a favor de defender un mercado, pues, al fin y al cabo, la mayoría de los artistas como la participación de patrocinios otorgados por la empresa privada apuntan a sustentar de diversos modos la defensa de una economía de oferta y demanda— y con la capacidad para contradecir o controvertir tal ejercicio... Y aunque no queda claro a qué se refiere Serrano con «nosotros», pues su testimonio es en plural, la focalización de su autoría ante tal exposición deja ver cómo, en muy poco tiempo (¡apenas tres años!), él cobró alguna autoridad ante la realización de exposiciones.

En este punto, Serrano —todavía situado formalmente fuera del museo— ya es un organizador de exposiciones y un mediador mientras participa de la construcción de un horizonte creativo en el que muy pronto encajaría bien su proyección como «curador». De modo que entre 1970 y 1974, mientras el Museo de Arte Moderno de Bogotá perfiló un programa de trabajo en cabeza de Gloria Zea, Serrano cumplió una serie de experiencias que abonaron el terreno para asimilarlo como autor-curador. La vinculación definitiva de Serrano al Museo de Arte Moderno se dio cerrando 1974, incluso a inicios de 1975, un breve instante determinado por dos exposiciones «curadas» por Serrano para el museo: «Arte y política», en el segundo semestre de 1974, y «Paisaje 1900-1975», realizada,

⁶⁷ En los créditos del museo se incluye a Peter Eggen como responsable del montaje, quien laboraba por entonces en el Museo de Arte La Tertulia de Cali. La figura de Eggen resulta peculiar, porque es uno de los pocos nombres que, en aquel contexto, se asoman en el campo creativo de la museografía, un campo que como reitera Jaime Cerón (entrevista, 2014) resulta esencial para comprender la dimensión creativa ante el ejercicio concreto de la exposición, entonces bien merecería Eggen en otro momento la revisión de su trayectoria como montajista y protomuseógrafo.

como ya lo señalé, en el contexto del lanzamiento de la *Historia del arte colombiano*, publicada por Salvat en julio de 1975. Para entonces, Serrano tenía muy clara la agenda para su horizonte creativo, como determinada una autorrepresentación definitiva como «curador»:

Eso comienza en el momento en el que Gloria me llama a trabajar al Museo. Ella me dijo: ¿Qué cargo quiere? Y yo le dije: Curador. Porque ya en USA el término *curador* empezaba a circular como una *acepción progresiva del historiador y del crítico en el ambiente académico y en los museos* como el MoMA al que estuve vinculado como pasante. Te aclaro algo: en ese momento la curaduría estaba atada a las instituciones y no alcanzaba todavía ese nivel de práctica alternativa e independiente que posteriormente permitió la emergencia del artista curador tal como se conoce hoy en día en algunos casos, y digo algunos casos para que ahora no se me venga la gente encima [...] En ese entonces ya se utilizaba el término de Curador y había curadores diferenciados, curadores de Pintura y Escultura, curador de Artes Gráficas, etc. En el MoMA me familiaricé, desde la barrera, con el oficio de los curadores y le dije a Gloria que quería *ser Curador en dos sentidos: Curador de Exposiciones y Curador de la Colección*. (Panzarozky, 2009. Las cursivas son del autor)

Con este gesto, Serrano asumió enteramente la curaduría personal e institucionalmente: dio continuidad a su ejercicio personal como «hacedor de exposiciones», radicalizando la noción de autoría en las exposiciones que preparó desde el museo y generando un campo de funciones (o por qué no, un «horizonte creativo») para la oficina de curaduría en el museo, como si —tácitamente— diera por descontado que con su ejercicio de gestión en uno y otro nivel estuviera trasladando el concepto mismo de curaduría del MoMA y el campo neoyorquino al Museo de Arte Moderno de Bogotá y al campo del arte colombiano; además de generar un aporte que, como anticipé, serviría para definir líneas de acción diferenciadas entre la dirección y la oficina de curaduría en el interior del museo. Así lo declara en varias ocasiones:

A mi parecer, el gran aporte que se hace en ese momento con la introducción de las Curadurías en Colombia fue a la museología, porque

hasta ese entonces el área administrativa y el área misional de los museos las ejercía la misma persona lo que hacía muy difícil un profesionalismo en ambos campos. (Serrano, en entrevista con Panzarozky, 2009)

Eso es otra cosa interesante de la curaduría en el MAMBO, que empezó la profesionalización de los museos, porque hasta ese momento la parte administrativa y la parte misional era lo mismo, entonces aquí ya se empezó a dividir, Gloria era la parte administrativa y yo la parte misional, entonces yo era el encargado de hacer las exposiciones, de pensar, de escribir y todo ese tipo de cosas. (Serrano, entrevista, 2014)

Serrano comprende que la práctica intelectual del museo se sitúa en el plano curatorial, tanto en la confección y preservación de la colección que sirve de sustento al museo como en el desarrollo de tesis a través de exposiciones, sean estas o no conformadas exclusivamente con la colección. Como curador de la colección, Serrano entendía la vocación del Museo de Arte Moderno por conformar un relato sobre el desarrollo del arte moderno en Colombia; consecuentemente, pensaba la colección, conformada por Marta Traba, como un estado iniciático, parcial y ciertamente reducido, por lo que tenía clara la tarea a seguir:

[...] de todas maneras eso fue el comienzo de la cosa, entonces yo llegué y quise ser curador de exposiciones y curador de la colección, por eso en determinado momento me hacía llamar curador general, curador jefe, porque quería ser curador de la colección porque yo había aprendido cómo se hacía la curaduría de la colección, cómo se debía conseguir obras que uno viera que fueran importantes, tratar de buscarlas, seguirlas, tratar de que se las dieran al museo, ese tipo de cosas, cuando yo llegué al museo Marta Traba había dejado algo así como sesenta obras en la colección del museo, pero eran como sesenta obras que representaban el arte de ese momento, el arte de los años 60, 50. Entonces yo le dije a Gloria que debíamos hacer una colección de arte moderno, esto es un museo de arte moderno, entonces eso quería decir que había que echar pa'trás cosas y también pa'delante, entonces había que buscar todo lo que era arte moderno anterior que no se encontraba en la colección y fuera de eso estar pendiente de lo que estaba sucediendo para enriquecer la colección eso en cuanto a la curaduría

de la colección, y en cuanto a la curaduría de exposiciones había unas exposiciones que venían curadas del MoMA, eran unas exposiciones extraordinarias. (Serrano, entrevista, 2014)

En este frente, el de curador de la colección, Serrano actuó consecuentemente con el perfil determinado para tal rol dentro del campo museal: ocuparse de la gestión de la colección; de hecho, podríamos identificar en esta actitud —la de identificar, ubicar y compilar una serie de obras «fundamentales»— un tipo de operación que, en efecto, tiene sus paradigmas en los primeros directores y curadores por departamentos del MoMA.⁶⁸ Al tiempo, Serrano mantuvo su ejercicio como autor-curador a pesar de la colección del museo en dos direcciones: por una parte, sostuvo la realización de exposiciones que, como «Nuevos nombres...», y según su experiencia en Belarca u otros escenarios, proponían señalamientos a prácticas de artistas contemporáneos y jóvenes (lo que dio lugar al programa de los Salones Atenas); por otra, emprendió investigaciones que sirvieron de sustento para construir trayectorias de larga duración sobre temas, géneros y problemas en el arte colombiano, útiles para comprender el panorama contemporáneo desde trayectorias históricas. Tal fue su disposición para postular «Arte y política» como «Paisaje 1900-1975», y otras curadurías posteriores.

Entonces, esta dos direcciones dejan ver un «programa» personal con el que Serrano administró sus intereses como autor ante la confección de exposiciones (como curador) desde el interior del museo (al mismo tiempo que se ocupaba en curar la colección), una conducta que coincide parcialmente con la actitud de Germán Rubiano frente al Museo de Arte de la Universidad Nacional: confeccionar la colección y caracterizar una programación consecuente con la «personalidad» del museo; una coincidencia parcial porque lo que justamente no asumió Rubiano fue lo que caracterizó el trabajo de Serrano como curador de exposiciones en

⁶⁸ El tipo de «cruzada» emprendida por Alfred Baar, primer director del MoMA, al procurar un panorama de arte moderno, desde las primeras vanguardias europeas hasta las vanguardias constructivistas rusas; o la «cruzada» de Lincoln Kirstein al procurar un panorama de arte moderno bajo la categoría de arte latinoamericano con destino a la misma institución.

cuanto autor: «como la acepción progresiva del historiador y del crítico en el ambiente académico y en los museos» (Panzarozky, 2009), de modo que la particularidad en la actitud de Serrano fue asumir la realización de exposiciones como una plataforma que bien correspondía con la práctica intelectual y discursiva de historiadores y críticos de arte, asimilarse como un «hacedor de exposiciones» capaz de arrojar y disponer tesis, cual discursos críticos o investigaciones, en la sala del museo, y llamar al responsable de tal operación «curador».⁶⁹

En suma, puede ser que Eduardo Serrano fuera quien echó andar el término «curador» dentro del campo del arte colombiano, a través de una práctica cultural que implica la realización de exposiciones con un autor tras ellas, a fuerza de reiterar el uso de aquel término en un contexto donde parecía desconocido. Incluso Álvaro Medina, quien conocía con propiedad la proyección del MoMA y el concepto de curaduría, pues había vivido en Nueva York a la par de Serrano, criticó severamente a este último por incorporar el término curador como una traducción inmediata de vocablo anglosajón «curator» (Panzarozky, 2009) y, por ello, descontextualizada como ajena al término hispano «comisario». Este detalle, como la anécdota que da inicio a este acápite, da cuenta del poder que cobró en el campo del arte colombiano la introducción de un término ajeno y misterioso que sirvió para definir y nominar a aquel que desarrolla la tarea de «hacer exposiciones».

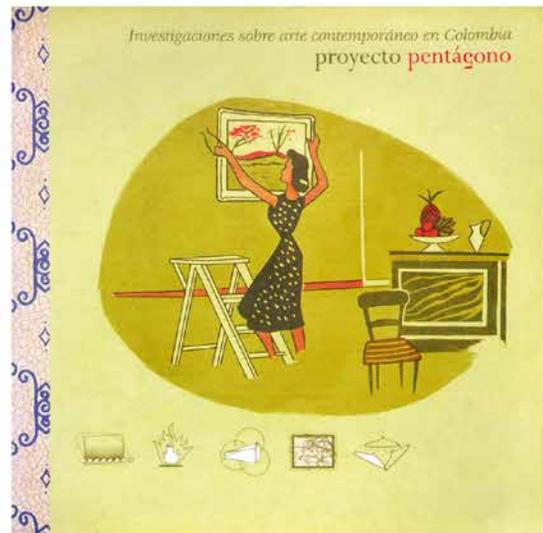
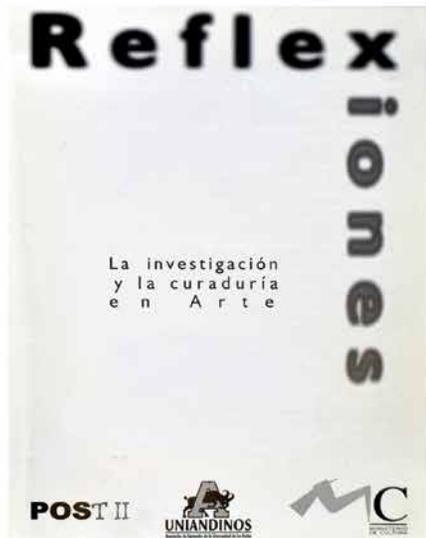
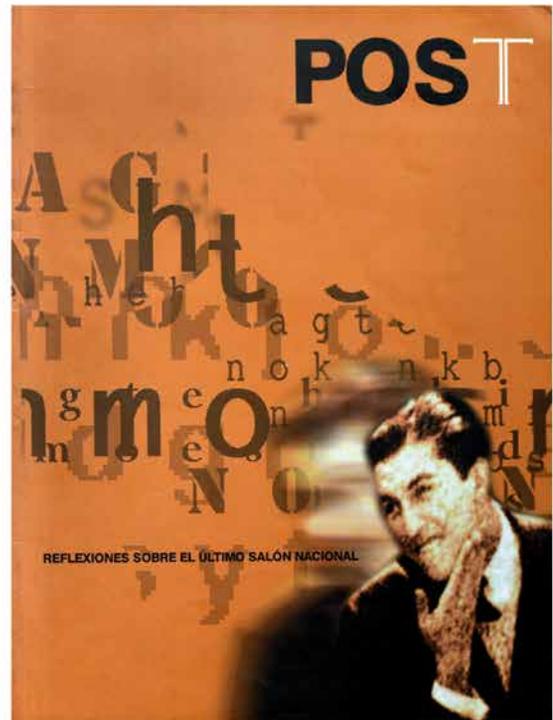
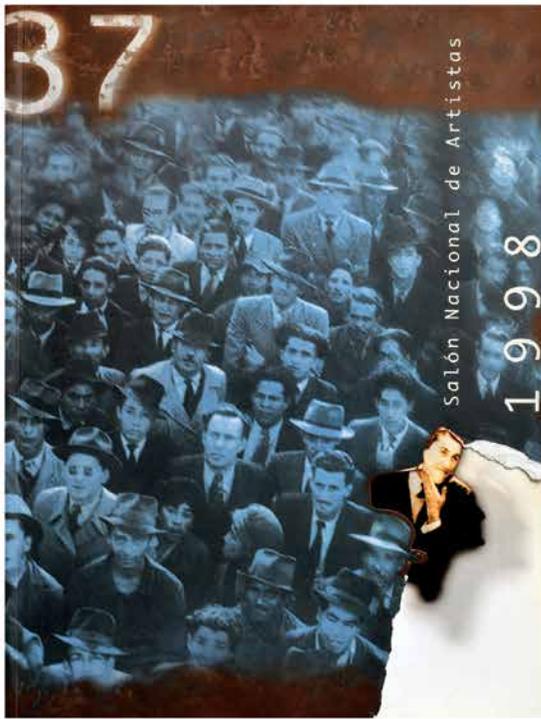
La trayectoria de Rubiano y Serrano apuntan, en su origen, a una misma coyuntura: la salida del Museo de Arte Moderno del campus de la Universidad Nacional y la partida de Marta Traba del contexto colombiano. Para Rubiano, el retiro del museo propició la configuración de una institución enteramente universitaria en la que pudo situarse como un director que ejerció como curador. Para Serrano, los cambios administrativos y de

⁶⁹ La administración de este «programa» profesional se mantuvo en Serrano hasta su retiro del museo, en 1994; en suma, un periodo que coincide con la trayectoria laboral convencionalmente fijada en veinte años.

programación en el Museo de Arte Moderno generaron un nicho adecuado para autodenominarse como curador en propiedad. Es de la salida del museo de la Ciudad Universitaria de donde emergen dos pioneros de la curaduría situada en museos.

Como sucede con los «protocuradores» que describí antes, estos primeros curadores situados en museos mantuvieron una simultaneidad de roles —profesores, críticos historiadores o periodistas culturales—. Tal simultaneidad posibilitó que, desde su nueva posición, se emprendieran prácticas académicas que activaron el museo como un lugar para la producción de prácticas intelectuales y discursos. Además, dicha condición favoreció una constante: la localización de curadores como autores independientes situados dentro de la institución y fuera de ella; así como dentro de las disciplinas determinadas por su formación profesional y fuera de estas, con lo que lograron mantenerse vinculados del algún modo al ejercicio de la historia del arte (investigación) y a la práctica del museo (la confección de la exposición), pues las primeras curadurías generadas en estas plataformas resultaron en ejercicios de transformación del relato histórico preestablecido, lo que anticipa en toda curaduría (con enfoque histórico o no) un carácter que espera incidir en su contemporaneidad; es decir, toda curaduría resulta en una práctica artística contemporánea.

Este contexto permite presagiar en la curaduría una forma de investigación, interdisciplinaria y crítica; al igual que una plataforma para producir discursos sustentados en relatos visuales, cuando se asumió (la curaduría), tácitamente, como una forma de escritura y, por ello, de producción discursiva, análoga de la historia y de la crítica, capaz de producir y arrojar insumos discursivos con incidencia en el campo, la academia y la vida social, como probablemente no lo estaba logrando la academia o disciplinas y oficios convencionales como la historia del arte y la crítica. ▲



Catalogo del «37 Salón Nacional de Artistas», 1998
 Post. Reflexiones sobre el último Salón Nacional, 1999
 Post II. La investigación y la curaduría en arte, 1999
 Catálogo del Proyecto Pentágono, 2000

1992-2000: el nodo de la práctica curatorial como investigación



En términos generales, la figuración de curadores fijada en la década de los setenta se mantuvo con características semejantes durante las dos siguientes décadas. Paulatinamente, los museos de arte, primero, y los de historia, después,⁷⁰ establecieron divisiones, departamentos u oficinas

⁷⁰ Por ejemplo, según la entrevista de Humberto Junca a Beatriz González publicada en la revista *Arcadia* es posible inferir que, tras la vinculación de la artista al museo en 1976, ella asumió roles de curaduría: «cuando Emma Araujo reemplazó a Teresa Cuervo. Ella resolvió hacer tres juntas con gente notable: una de historia, una de

de curaduría o, sin invocar este término, crearon nichos desde donde se ejerció su función y donde se situaron pares profesionales de Eduardo Serrano, que asumieron trabajos neutralizados ante la gestión de colecciones. Excepcionalmente, algunos de estos profesionales emprendieron operaciones centradas en la creación de exposiciones como plataforma discursiva de «autor». Con el cambio de orden político y cultural iniciado en la década de los noventa, y ante el panorama multicultural prometido por la Constitución colombiana de 1991 fue posible asumir y proyectar la curaduría como una plataforma de investigación y experimentación, bien para responder a temas de coyuntura, bien para operar ejercicios de creación centrados en la exposición como lenguaje.

La coyuntura global y su escala local

Resulta apenas predecible que el marco conmemorativo del quinto centenario de la ocupación europea sobre territorio americano estimulara la proposición de exposiciones que respondieran desde diferentes frentes e intereses a tal efeméride. La coyuntura definida por el punto cero de 1992 permitió formular tesis destinadas a articular el arte contemporáneo (primordialmente latinoamericano) bajo cuestiones identitarias y poscoloniales ante el panorama de globalización en crecimiento que demandaba su «aparición»,⁷¹ pues no resultaba extraño que la conmemoración del punto cero de la era global coincidiera con el advenimiento de la época de las telecomunicaciones y la interconexión planetaria; así que las iniciativas para realizar este tipo de exposiciones contribuyó en algo, y a diferentes escalas, a describir nuevos contextos de circulación y recepción del arte latinoamericano.

arquitectura y una de arte donde estaba yo [...] una vez dentro del museo, me puse a estudiar la colección, me metí al archivo a hacer inventarios y entre otras cosas descubrí a José María Espinosa y sus dibujos tan maravillosos» (2011, párr. 1).

⁷¹ Vale recordar que un siglo atrás las celebraciones del cuarto centenario incluyeron también algunos dispositivos museográficos y la circulación de colecciones, entre ellas tristemente célebre resulta el caso del Tesoro Quimbaya, entregado por el Gobierno colombiano a España para conmemorar la efeméride (Botero, 2006).

Un antecedente que animó la formulación de estas curadurías fue la proyección que se propuso la exposición «Les Magiciens de la Terre (Los magos de la tierra)», realizada en el Centro Georges Pompidou de París, en 1989, presentada en muchas ocasiones como la primera exposición global de arte contemporáneo. Así lo reseñaba Pierre Courcelles en la revista *Arte Internacional*, del Museo de Arte Moderno de Bogotá, en 1990. Como lo señala el autor, una curaduría sustentada en el reconocimiento que su proposición quiso otorgar a la manera en que los artistas franceses establecieron lazos culturales ampliando su mirada fuera de la tradición occidental y mirando hacia las colonias, lo que tácitamente supone una inclusión del arte no estrictamente occidental en el panorama del arte contemporáneo.⁷² Sin embargo, Courcelles advertía sobre la perversidad de esta inclusión, al operar un frívolo impulso del arte no occidental hacia el mercado global del arte, considerándolo, en consecuencia, «ingenuamente neocolonial» si se comparaba con el desarrollo de la Bienal de La Habana, efectivamente, situada en la periferia. Pero, en cualquier caso, esta propuesta constituyó un gesto de inclusión, para bien o para mal, a través de la curaduría.

El señalamiento a «Les Magiciens de la Terre» como referencia para las curadurías hechas en la coyuntura de 1992 es pertinente en la medida en que estas, como aquella, procuraron una lectura horizontal del arte realizado en Latinoamérica, desde su contexto intrínseco continental, global o histórico-global. Basta revisar una publicación local para identificar algunas curadurías preparadas en tal contexto; por ejemplo, el número XXI de la revista *Arte Internacional*, publicado en 1993, incluyó reseñas sobre tres curadurías: en «Europa y América Latina después de 1992 (originalmente presentada como una ponencia sobre esta curaduría), García Canclini (1993) se autodefinía como un antropólogo del futuro ante la curaduría de Mari Carmen Ramírez, «Encounters/Displacements», presentada en el Museum of Fine Arts, en Houston, Texas, y la describía

⁷² Recientemente «Les Magiciens de la Terre» ha suscitado un gran interés como fenómeno de estudio y referente dentro de la historia de las exposiciones en el contexto global actual, al punto en que el Centro Pompidou la reconstruyó en 2014. Naturalmente, el ánimo festivo con que fue presentada en 1989 ha tornado a una multiplicidad de reconsideraciones, entre críticas, apologéticas y laudatorias.

no como un relato totalizador sobre las relaciones Europa-América, sino como un «flujo histórico con multiplicidad de perspectivas» *indicadas* por el conjunto de obras. En «América Latina la novia del Sol», Miguel González reseña la curaduría del mismo nombre realizada en Bélgica, destacando que la confección de la exposición fue capaz de escapar a folclorismos locales y resultó acertada al compaginar arte contemporáneo e imágenes antiguas, proponiendo un relato «transhistórico» capaz de romper una lectura historicista del arte latinoamericano desde el momento mismo de la «invención» del nuevo continente.⁷³ Por último, el mismo número de *Arte Internacional* incluyó varias reseñas y críticas sobre la exposición «Ante América», realizada en la salas del Banco de la República en Bogotá y curada colectivamente por la norteamericana Rachel Weiss, el cubano Gerardo Mosquera y la colombiana Carolina Ponce.

Sin embargo, la recepción de «Les Magiciens de la Terre» no resultó cómoda en el contexto latinoamericano, por lo que no se debe suponer su horizonte como una referencia complaciente; por el contrario, la consideración de tal referencia debe ser comprendida como el punto de origen de reacciones que si bien no asumieron estrictamente un actitud de «respuesta», sí procuraron contrastar y matizar los postulados de la exposición francesa. Tal es la posición que asumió la conformación de «Ante América», ante «Les Magiciens de la Terre» y ante la coyuntura político-cultural que determinaba el quinto centenario. Jaime Cerón (2014, entrevista) extiende la reacción a esta exposición frente a otras curadurías preparadas en torno a la coyuntura del quinto centenario:

«Ante América» era una disputa con esas estructuras. Ellos estaban en debate abierto con «Los magos de la tierra», «Beyond the Fantastic» [...] y «América la novia del Sol». Que con esa pelearon menos, pero

⁷³ Este postulado curatorial anticipa el enfoque de curadurías más recientes como «Principio Potosí», hecha en 2010 a partir de colaboraciones profesionales e institucionales entre Bolivia y Alemania, donde se quiso plantear un relato transhistórico con una alternancia de obras antiguas y contemporáneas para considerar el rol que tuvo la extracción de minerales (plata particularmente) en Potosí para el establecimiento del capitalismo global desde finales del siglo XVII.

los debates iban más con lo de Estados Unidos y lo de París. Por eso «Ante América» se inauguró después del doce de octubre, para que no entrara en choque [...]. Ya que el quinto centenario era como que... La siguiente etapa se planteaba y realmente creo que el doce de octubre ha perdido casi que totalmente la visibilidad. Cuando yo era niño era omnipresente. Los salones de artistas eran como los primeros días y se inauguraban el doce de octubre. Entonces era una fecha crucial. Creo que con la constitución de 91 esas cosas se fueron volviendo problemáticas. Pero por mucho tiempo fue la fecha oficial de inauguración de los salones nacionales de artistas.

Aparte del ánimo por desmarcarse de las celebraciones del quinto centenario manifiesto en la programación de «Ante América», el testimonio de Cerón permite entrever la expectativa ante el grado de afectación política que demandaba en el campo cultural la nueva Constitución colombiana. Por otra parte, como lo declaran los tres curadores, la proposición de «Ante América» no pretendía desconocer la coyuntura del quinto centenario, y declaraban la oportunidad que implicaba dicha coyuntura para proponer una tesis no subordinada a los marcos que convencionalmente acompañaban tal efeméride, para proponer un relato alterno, desde América y ante América, que trazara nuevas condiciones en las relaciones norte-sur (Mosquera, Ponce de León y Weiss, 1992):

Aunque la organización inicial aprovecha las conmemoraciones del quinto centenario de la llegada de los españoles, se afirma polémicamente en una perspectiva latinoamericana y sus fines van más allá de aquella circunstancia, al plantearse un conocimiento crítico del arte en el continente y sus respuestas a una situación compleja, que las categorías postcolonial y postmoderno solo definen limitadamente. Se procura alcanzar así una reflexión problematizadora acerca de la América de hoy, su cultura y su plástica, desde las intuiciones y comprensiones emanadas de la experiencia artística. (p. 10)

[...]

Las exposiciones y los encuentros de Ante América quisieran ser un espacio de acción cultural latinoamericana y a la vez contribuir al disfrute, el conocimiento y la difusión del arte continental en la propia

América Latina en Estados Unidos, con una proyección integradora y de acá para allá, para establecer un diálogo de sur a norte. (p. 11)

Entonces, la manera en que los autores de «Ante América» asumieron el contexto descrito por la coyuntura manifiesta tras la efeméride del quinto centenario en el panorama global, para inscribir en dicho contexto una tesis alterna a la conmemorativa, poscolonial o posmoderna, deja ver en la confección de curadurías una práctica intelectual y cultural con la posibilidad de conformar relatos contrahegemónicos, provistos de una discursividad y forma propios, capaces de intervenir las formas de poder existentes (Grossberg, 2012, p. 22).

Carolina Ponce de León hizo parte, junto a Weiss y Mosquera, del equipo intelectual que dio forma a «Ante América», mientras ocupaba el cargo de jefa de Artes Plásticas en el Banco de la República. Desde sus inicios, la trayectoria de Ponce de León mantuvo una vinculación con museos o instituciones culturales, en principio como parte del equipo educativo del Museo de Arte Moderno de Bogotá y, precisamente, desde 1984, como jefa de Artes Plásticas en la División Cultural del Banco de la República. En esencia, este cargo ha operado en dos direcciones: la gestión de la colección de arte del banco y la articulación de una programación cultural especialmente centrada en la realización de exposiciones, de modo que encaja bien con el tipo de tareas encaradas por curadores colombianos situados en museos desde la década de los setenta. Sin embargo, llama la atención que aun cuando el Banco de la República inició su colección con la adquisición de la mítica *Silla con mandolina*, de Fernando Botero (1956), tras la exposición «Salón de arte moderno», dispuesta en la Biblioteca Luis Ángel Arango, en 1957, y que a partir de allí la colección ha crecido significativamente sin resultar ajena a críticas (Rubiano, 1976, por ejemplo), todavía hoy la División Cultural del Banco de la República no cuenta con un cargo formal de curador nombrado como tal, ni destinado a la gestión de su colección, ni designado para la formulación de exposiciones de autor.

En consecuencia, con la misión del cargo en cuestión, Carolina Ponce lideró la gestión de la colección de arte del banco articulando políticas de adquisición, conservación y circulación. Al tiempo, construyó un horizonte de trabajo que incluyó un programa para la realización periódica de exposiciones de artistas emergentes que heredó el mote de «Nuevos nombres»

(usado por Serrano en el Museo de Arte Moderno, en 1972, y mantenido como programa del banco hasta hoy), con lo que fue posible señalar nuevas prácticas artísticas, problemas o lenguajes que refrescaron el panorama del arte colombiano, cerrando los años ochenta, y la realización de la Cátedra Internacional de Arte, con lo que quiso introducir discursos y contenidos que hasta el momento resultaban ajenos a la academia.

Ambas iniciativas la describen claramente en un rol de *mediación*. La concreción de este programa de trabajo fue descrito por Carolina Ponce en una entrevista realizada por Gloria Valencia de Castaño para su programa de televisión *Correo especial*, en 1991.⁷⁴ En la interlocución con Valencia, Ponce describe el tipo de trabajo que realizaba desde su cargo en el banco; explica el enfoque del programa Nuevos Nombres, en concordancia con la fecha anticipa el enfoque que tendría la curaduría «Ante América», y destaca la oportunidad que ofrecería la Cátedra Internacional de Arte dentro de nuestro contexto. Así que, entre líneas, tal descripción asoma algunas menciones al ejercicio del curador, explicando a los televidentes su campo operativo.

Ante ese horizonte creativo, Ponce supo articular su función en la oficina del Banco de la República para poner a andar «gestos curatoriales» que posicionaron su trabajo práctico como curadora contemporánea (como autora), pues como lo propone Jaime Cerón (entrevista, 2014) sus primeras curadurías fueron conformadas a través del programa Nuevos Nombres:⁷⁵

Creo que ella visitaba estudios de artistas con relativa frecuencia. Durante esas visitas planteaba, no sé si eran cinco o seis exposiciones

⁷⁴ Este programa fue emitido por una de las dos cadenas de televisión nacional que funcionaban por entonces. Una copia de este capítulo se encuentra en el fondo videográfico de la Biblioteca Luis Ángel Arango y, recientemente, un segmento fue dispuesto en el portal *Esfera Pública*: <http://esferapublica.org/nfblog/entrevista-a-carolina-ponce-de-leon/>

⁷⁵ La primera versión de «Nuevos nombres» fue realizada en 1990; sin embargo, en una breve entrevista publicada recientemente en internet como parte del material de mediación realizado por la Feria Internacional de Arte de Bogotá (ArtBo), en 2014, Ponce declara a «Por humor al arte» como su primera curaduría. Esta, al igual «Ante América», se realizó en 1992.

por año, a veces eran menos, pero a veces eran bastantes. Por eso digamos que Carolina tiene como en sus acervos artistas tan significativos. Muy extraño que la primera exposición que hizo en la vida fuera «Nuevos nombres». Porque con todo lo que había hecho nunca había expuesto nada.

En suma, la caracterización de la figura de Carolina Ponce ante la sección de Artes Plásticas en la División Cultural del Banco de la República coincide operativamente con el rol inicial de Serrano, activo en el Museo de Arte Moderno (como anticipé) desde 1974; incluso, la simultaneidad de oficios de aquellos curadores se manifestó también en la trayectoria de Ponce como crítica de arte (desde finales de los años ochenta) y docente universitaria. Pero en algo, el ejercicio de Ponce de León asume una dimensión adicional: la asimilación de lenguajes del arte contemporáneo vigentes en el mundo como su lugar de interés y la inscripción del arte colombiano ante el campo global. Como lo sugiere Cerón, el programa «Nuevos nombres» funcionó para Ponce como una suerte de radar que sirvió para identificar, señalar y destacar expresiones artísticas articuladas en exposiciones colectivas de arte contemporáneo colombiano, al punto en que fueron estas sus primeras curadurías como autora, compuestas con obras que si bien resultaban contextualizadas, coincidían bien con lenguajes no tradicionales del arte y vigentes en el ámbito internacional. Así que Ponce articuló su localización en la sección cultural del banco para dinamizar su programación y su colección como demandaba el orden global que exigía aquel contexto, y en sintonía con el programa de Gobierno del presidente César Gaviria, desde 1990.

Las primeras versiones de «Nuevos nombres», paulatinamente, abrieron paso a la primera curaduría con carácter internacional en que Carolina Ponce se involucró a modo de autora, como si el funcionamiento de «Nuevos nombres» hubiese provisto la plataforma de investigación (el trabajo de campo si se quiere), a través del que ella logró identificar obras y artistas de donde surgieron las piezas colombianas finalmente incluidas en «Ante América». De ser así, esta empresa resulta novedosa respecto al rol que la curaduría cobró como *plataforma de investigación* durante la década de los noventa, pues —a diferencia del fin otorgado al «radar» con que Serrano mapeó el arte contemporáneo colombiano en los años setenta y ochenta (las diferentes versiones del Salón Atenas, por ejemplo)— esta «observación» no

fue destinada a conformar postulados curatoriales; mientras que el «trabajo de campo» emprendido por Ponce sí estuvo destinado a conformar «frases» de la tesis final expuesta en «Ante América». En términos generales, las curadurías en que Serrano se ocupó del arte contemporáneo de aquel tiempo rara vez exponen tesis o relatos y, en cambio, aquellas curadurías donde se propuso la proposición reflexiva o reconstructiva de relatos histórico-críticos se sustentaron en la consideración crítica de discursos provistos por la historia y la historia del arte. De este modo, el giro planteado parte de una comprensión de la curaduría como una plataforma de investigación que encuentra su paradigma y contraparte en la práctica intelectual de la historia del arte (como sucedió en Serrano), a la asimilación de la curaduría como un campo de investigación que comprende su ejercicio investigativo en el campo, operando un guiño a la etnografía (como lo asumió Ponce).

Ahora bien, tras la ejecución de «Ante América», la autorrepresentación de Carolina Ponce como curadora resultó imperativa sobre su rol convencional como crítica de arte, un giro que también se manifestó en la trayectoria de Serrano una vez empezó a firmar sus primeras exposiciones como «curador»; pero a diferencia de la autorrepresentación de Serrano, cuando él se abrigó bajo un término desconocido en el campo del arte colombiano, Ponce (aunque tímidamente) se arrojó a hablar de curaduría en un intento por situar y describir este rol desde el contexto colombiano. Justamente, en *El efecto mariposa* (la publicación realizada en 2004 donde se reunió la mayoría de columnas de crítica firmadas por Ponce y originalmente publicadas en prensa) se incluyeron dos textos que arrojan algunas consideraciones sobre el ejercicio de la curaduría en Colombia y que podrían ser en contexto las primeras consideraciones teóricas sobre el rol de la curaduría: «Prontuario de un curador en Colombia» y «¿Existe crítica de arte en Colombia?». Ambos fueron escritos en 1994,⁷⁶ el primero para un simposio realizado en Caracas y el segundo como resultado de una beca de investigación otorgada por el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) que, a la postre, no fue publicada de ninguna manera antes de su inclusión en *El efecto mariposa*. Así, ambos

⁷⁶ Justo antes de que Ponce se retirara del cargo y abandonara el país en 1995 para dar continuidad a su trayectoria profesional en Estados Unidos, primero en el Museo del Barrio, en Nueva York, y después en la Galería de la Raza, en San Francisco.

documentos contaron con un margen de circulación mínimo en nuestro medio; pero, en suma, podemos suponer que las consideraciones de la autora planteadas en ambos textos pudieron ser expresadas tangencialmente en su trabajo como crítica y docente, así que la tríada compuesta por estos dos textos y la entrevista a Gloria de Valencia constituyen un cuerpo de aportes trazados por Carolina Ponce que, de algún modo, pusieron a andar el problema teórico de la curaduría en nuestro medio.

El primer documento fue elaborado a partir de la experiencia profesional de Ponce en el Banco de la República y dedicado a quienes ejercen como curadores en Colombia. Entonces llama la atención en la medida en que, tácitamente, reconoce una suerte de gremio profesional medianamente definido, con proyección en el campo del arte local y, ante todo, expuesto a una buena suma de dificultades que entorpecen y degradan su labor creativa; todo ello descrito en un contexto signado por la crisis económica y moral que vivía el país en los primeros años de la década de los noventa:

La producción artística nacional está impregnada de las múltiples realidades de este país en crisis. En medio de tales circunstancias, la labor de un curador de arte consiste en crear las condiciones propicias para que la producción artística sea legitimada como parte de una experiencia cultural colectiva.

[...]

Es frecuente encontrar en las calles colombianas a conductores que transitan en contravía, pero con el vehículo avanzando en reversa. De esta manera cometen solo una «media infracción». Esta es una práctica anárquica común y está «legitimada» por su extensivo uso. El curador en Colombia se ve abocado a recurrir a prácticas culturales similares. Para llegar a su destino un curador debe andar «en contravía». Debe tomar su espacio a la brava para crear un ámbito físico y social para la cultura a pesar de los escasos recursos económicos e institucionales disponibles de la falta de interés de los medios de comunicación por la producción artística. Esto representa una «infracción» a medias, pues al fin y al cabo hay una comunidad de artistas y un sector del público que se benefician cuando se llega a destino. (Ponce de León, 2004b, pp. 31 y 32)

Para bien o para mal, Ponce de León se reconoce como curadora entre un conjunto de pares que comparten las adversidades que ella debe enfrentar. Según tal consideración, el horizonte profesional de la curaduría, contra viento y marea, ya se encontraba instaurado en Colombia, al punto que «floreció» en medio de la crisis, un campo de dificultades que naturalmente no permeó solo a curadores y compartimentadamente no fue ajeno a los artistas. Así que ese grado de adversidad descrito por Ponce, en el plano inmediato de la creación artística, se asumió a través de plataformas de experimentación y exposición autogestionadas por artistas que, en mucho, coinciden con la operación creativa de la curaduría, cuando algunos artistas asumieron la curaduría, consciente o inconscientemente, como un lenguaje artístico, como lo describe José Roca, en «Curaduría crítica», cuando elabora un comentario «retrospectivo» sobre procesos de artistas en torno a plataformas de creación y circulación independientes que empezaron a manifestarse mediando la década de los noventa:

Retomando la proposición de Buren, el curador como el único artista realmente expuesto, encontramos que una forma de invertir críticamente el postulado es cuando el artista se constituye en curador. Esta tendencia no es nueva, pero sí ha tenido un auge innegable en la última década, y es uno de las fuerzas detrás, por ejemplo, del surgimiento de lo que ha dado por llamarse el «nuevo arte británico». Colombia no ha sido la excepción. Experiencias de espacios de artistas como *Gaula*, *Espacio Vacío*, *Artistas en Residencia* y el espacio de arte que acaba de organizar Rafael Ortiz en el centro de la ciudad; eventos como la «Bienal de Venecia (de Santa Fe de Bogotá)», el conjunto de acciones artísticas en el Parque Nacional llamado «Por ejemplo: un parque», «Lejos del Equilibrio», obra colectiva complementada por discusiones y tertulias realizada en la Galería Sextante, «Homenaje a Pedro Manrique Figueroa», «El traje nuevo del Emperador» o la revista *Valdez*, son tan solo algunos ejemplos de esta tendencia. En lugar de esperar que un precario medio del arte se ocupe de ellos, los artistas han comenzado a ejercer las funciones de galeristas, editores, críticos y curadores, logrando en muchas ocasiones llegar a públicos más amplios que las curadurías «tradicionales», arraigadas en la ortodoxia de la Historia del Arte y con reputaciones personales e institucionales a las cuales atender. (1999, párr. 14)

El comentario de Roca, en efecto, evidencia un conjunto de plataformas que apuntaron buena parte de su inversión creativa a instaurar formas de circulación alternativas, independientes y, muchas veces, autogestionadas, capaces de confrontar y problematizar el dispositivo y lugar de exposición convencional, al punto de asumirlo como pretexto creativo para su enunciación y autorrepresentación como artistas. Con ello, una vez más, el gesto creativo de la curaduría resulta «alternador» de un campo con dinámicas preestablecidas que, probablemente, podrían restringir o limitar la participación y circulación de artistas; sin embargo, no hay que olvidar que este desborde de escenarios e iniciativas dispuestas a la experimentación coincide con una coyuntura de clímax en la crisis económica de Colombia tras la instauración del modelo neoliberal, cuando el Estado redujo al máximo su aparato burocrático y constituyó un panorama de instituciones fisuradas, en proceso de desmantelamiento, que buscó estimular el desarrollo del sector privado, descargando en el rol de la libre oferta y demanda el comportamiento económico, lo que, simbólicamente, resulta muy análogo al desarrollo de plataformas creativas autónomas y dispuestas a la experimentación abierta.⁷⁷

Al tiempo, es notorio el comentario de Roca sobre el valor de innovación que estas iniciativas pueden aportar al campo, por una parte, otorgando al artista un tipo de autonomía que simultáneamente le produce una concentración de roles inhabituada; por otra, frente al legado de las prácticas en curaduría preexistentes en nuestro campo, a su juicio «ortodoxas», disciplinares y, en extremo, personalizadas. Así que Roca, en 1999 (como Ponce de León en 1994), reconoce un campo creativo para la curaduría donde actúan pares claramente identificados, pero caracterizados con procedimientos profesionales que —para él— merecen una renovación creativa, renovación en la que participarían los artistas operando a través de prácticas en curaduría o siendo susceptibles de ella.

⁷⁷ Bien valdría estimar en otro momento la manera en que este panorama de experimentación creativa, signado por la autogestión coincidió con la puesta en marcha de un plan de estímulos operado por Colcultura, primero, y el Ministerio de Cultura, después, que paulatinamente pueden haber recaído en una plataforma para la tercerización de las funciones a cargo de esta entidad estatal.

La curaduría ante la crisis de las instituciones nacionales

Aunque la descripción de las plataformas creativas autogestionadas por artistas señaladas en «Curaduría crítica» por José Roca se remonta a 1991, cuando inició labores el espacio desarrollado por Jaime Iregui, Carlos Salas y Danilo Dueñas, conocido como Gaula (Iregui), este documento fue publicado casi diez años después, en 1999, cerrando la década, por lo que el amplio conjunto de casos señalado por Roca resulta en una pequeña retrospectiva de plataformas y prácticas curatoriales emprendidas por artistas. Entre «Si no el salón, ¿qué?» (referenciado en otros momentos de este documento) y «Curaduría crítica» (el texto citado en el párrafo anterior) media menos de un año: de diciembre de 1998 a septiembre de 1999, tal periodo y los contenidos expresados por Roca contribuyen a describir un momento en que las discusiones sobre curaduría cobraron espacio en diferentes escenarios artísticos y académicos, particularmente estimulados ante en el 37.º Salón Nacional de Artistas realizado en el segundo semestre de 1998, del 16 de julio al 8 de agosto.

Como lo anticipé en el tercer capítulo, «Si no el salón, ¿qué?», publicado cuatro meses después de finalizado el evento, encierra la formulación de un programa que, a la par de contribuir a la reformulación del Salón Nacional de Artistas, serviría para instaurar a plenitud un robusto horizonte creativo para las prácticas en curaduría. Por otra parte, en «Curaduría crítica», Roca procuró aportar elementos sobre la definición etimológica de la curaduría, señaló la paradigmática figura de Harald Szeemann respecto al carácter creativo del curador ante la exposición, diferenció esta figura de la del crítico a través de referentes locales como Marta Traba y, al final, consideró los aciertos y desaciertos curatoriales de la exposición «Puntos de cruce», realizada en 1999 como parte del programa Johnnie Walker en la Artes. En suma, ambos textos dejan ver un autor, José Roca, preocupado por generar aportes a la discusión sobre las prácticas artísticas del campo del arte contemporáneo en Colombia desde la tribuna más convencional para tal fin: la crítica de arte. Sin embargo, este par de críticas contienen dos particularidades que las diferencia del ejercicio convencional de los críticos de arte colombianos: el énfasis para abordar la gestión de la exposición (su dispositivo) y la plataforma en que circularon: el primero, como

parte del portal web *Columna de Arena* (creado por el mismo Roca en mayo de 1998 y vigente hasta 2004), y el segundo, tras la participación del autor en espacios de reflexión académica (la intervención del Roca en el foro El Papel del Curador en el Arte Contemporáneo, realizado como parte de la programación de «Puntos de cruce»). El primero corresponde a un tipo de circulación inédito hasta entonces en Colombia: la plataforma virtual que empezaba a ofrecer internet, con lo que Roca logró desmarcarse de la convención que hacía de la prensa escrita, tribuna obligada para toda circulación de crítica de arte, lo que necesariamente tuvo que generar un campo de autonomía e independencia para el autor. El segundo (aunque posteriormente publicado en *Esfera Pública* también) corresponde a un espacio de discusión y encuentro en torno a una producción cultural particular (la exposición «Puntos de cruce») que definía una coyuntura adecuada para «hablar» y describir el rol de la curaduría en nuestro contexto, lo que una vez más acerca el campo discursivo y teórico sobre la curaduría al campo de la oralidad.⁷⁸

Para el momento de la segunda publicación, Roca ya cumplía cuatro años como jefe de Artes Plásticas en la División Cultural del Banco de la República, donde reemplazó a Carolina Ponce. De hecho, «Ensayo general», la primera «curaduría» realizada por Roca, se presentó en el Banco de la República a mediados de 1995, muy cerca del empalme entre ambos curadores.⁷⁹ Tal renovación en la División Cultural del banco supuso un relevo

⁷⁸ Es posible que sean a este tipo de escenarios y otros que mencionaré más adelante a los que se refieren Ricardo Arcos-Palma (2007) y Guillermo Vanegas (2007) en los textos citados en el tercer capítulo.

⁷⁹ «Ensayo general» fue una exposición conformada con obras de la colección del Fondo Regional de Arte Contemporáneo Rhone-Alpes FRAC, y aunque su catálogo no incluye créditos sobre Roca como curador, esta fue señalada por él como su primera curaduría en el ciclo de minientrevistas a curadores «9 preguntas sobre curaduría», realizadas en el marco de ArtBo, 2014, disponibles en la web: <https://www.youtube.com/watch?v=ZxoXr3QxsI8>. Es posible que Roca se refiera a esta como su primera curaduría, por la disposición museográfica en las salas de la exposición, un gesto creativo en el que Roca insiste frecuentemente como fundamental en la tarea del curador.

generacional y un tipo de gestión que, cada vez con mayor ahínco, asumió la curaduría como el campo de trabajo fundamental para practicar desde allí, aún sin crear una división u oficina de curaduría nombrada como tal. Al igual que Ponce, en un principio Roca mantuvo otros oficios en simultáneo a su trabajo en el banco, divulgando artículos y críticas de arte en diferentes publicaciones.⁸⁰ Tal interés es el origen de *Columna de Arena*, pero en un momento de su trayectoria, a diferencia de Ponce y Serrano, Roca dejó atrás su producción como crítico (o, por lo menos, la redujo sustancialmente) y centró su producción discursiva en la confección de curadurías, lo que le dibuja como uno de los primeros profesionales en el campo del arte colombiano, primordialmente, dedicados a la curaduría.

Aun así, los dos textos citados (el de 1998 y el de 1999) pueden comprenderse como descripciones complejas sobre la curaduría en el campo del arte colombiano que dieron continuidad a las consideraciones expresadas por Carolina Ponce, en 1994; pero producidas ante un contexto de coyuntura cifrado por los interrogantes que había generado el Salón Nacional de 1998 y ante las expectativas generadas por el rediseño con que este evento debía de funcionar en el futuro, pues el esquema funcional del Salón Nacional, medianamente estable durante los años noventa, había persistido hasta generar una exposición compuesta por la suma de todos los salones regionales de artistas, una convocatoria nacional y, en ocasiones, exposiciones especiales como homenaje para algunos artistas de trayectoria consolidada, lo que recurrió en exposiciones enormes y agotadoras como lo recuerda Humberto Junca:

El resultado era una serie de exhibiciones donde se veía de todo: lo bueno, lo malo y lo feo. Así, el Salón Nacional agrupaba los anteriores

⁸⁰ Uno de estos artículos es «Museología y seducción», publicado en la revista del Museo de Arte Moderno de Bogotá, *Arte Internacional*, en 1995, donde se puede entrever con claridad el interés y la vocación de Roca por comprender el dispositivo expositivo dentro de la tradición planteada por la museología y museografía como disciplinas del museo (en las que él se había formado recientemente) como el lugar de interés y trabajo desde donde detonarían muchas de sus convicciones y aportes en su proyección como curador.

conjuntos, de los Regionales, a lo largo de kilómetros de pannelería en el único lugar en Bogotá donde podía caber tanta cosa: Corferias. Visitar un Salón Nacional en los años noventa, era una prueba de resistencia. (2011c, p. 6)

Tal parece que aquellas características acusaban un desgaste del modelo que desbordó en un buen número de críticas socializadas durante los últimos meses de 1998, al punto que el Grupo de Artes Visuales del Ministerio de Cultura (compuesto por Andrés Gaitán, Rosario López, Miguel Rojas y Federico Saretzky) asumió la tarea de realizar una publicación, titulada *Post*, que recogiera buena parte de las reacciones, artículos y discusiones generadas ante el evento, comprendida relativamente como una adenda al extenso catálogo del salón.⁸¹ Allí se recogieron veintiún documentos agrupados en cuatro bloques temáticos, antecidos por una introducción y seguidos de un exordio. Como lo plantea la introducción, el primer bloque, titulado «Evaluación crítica», incluyó cuatro textos (entre ellos «Si no el salón, ¿qué?») que planteaban interrogantes a partir de la última versión del salón, sobre los que vuelvo más adelante. En el segundo bloque cinco segmentos titulados «Fragmentos 1, 2, 3, 4 y 5» se transcribieron las ponencias de autores nacionales e internacionales presentadas en el evento académico programado en paralelo al salón. El tercer bloque, titulado «Procesos y perspectivas», presentaba los resultados de una consulta formulada a las escuelas de arte de Bogotá en cabeza de sus directores para responder a tres asuntos: ¿cuál es la proyección de su institución con relación al contexto artístico nacional? ¿Cuáles son las fortalezas y debilidades en el entorno general de los estudiantes de arte? ¿Cuál es el perfil del egresado? El cuarto bloque contenía dos secciones tituladas «Alteraciones» y «Ex-tensiones» que se ocupaban de considerar un par de exposiciones complementarias al salón donde se presentaron procesos multimedia y performativos. Por último, el exordio, intitulado «Postigo», firmado por el Grupo de Artes Visuales e impreso en una doble hoja plegada al final de la publicación (lo que le hace pasar inadvertido) trazaba una

⁸¹ Asunto manifiesto en el formato y diseño compartidos por el catálogo y la publicación complementaria.

conclusión anticipada que señalaba la necesidad de reformular el modelo del salón nacional, en acuerdo con las opiniones y aportes expresados en la compilación; pero también en consecuencia con las líneas de acción en la que ya venía trabajando el Ministerio de Cultura (1999, en la última página plegada):

Dentro de esta publicación se lograron afirmar algunas propuestas que se estaban desarrollando al interior de la División, cuyo punto de partida siempre fue el malestar reinante en el mundo de las artes y la complicidad del Ministerio (anteriormente Colcultura) en él. Es posible que con estos preámbulos se dé un giro radical contando con el apoyo no solamente de quienes nos han participado de sus inquietudes al respecto, sino del gran abanico de artistas interesados en el devenir de las artes en el país.

Crear alternativas es crear nuevos rumbos que definitivamente marcarán otro mapa, centrado más en realidades que en espectros antaño válidos. Consideramos entonces, absolutamente viable, que dentro de ellas esté la posibilidad de contar con unas exposiciones puntuales cuyos curadores hagan una previa investigación donde se respire el nivel de excelencia en el arte colombiano y que, por su tamaño y osadía, no se logra captar en un Salón Nacional.

Queda claro que la conclusión emitida desde la División de Artes Plásticas en el Ministerio de Cultura apuntaba anticipadamente a la reformulación del Salón Nacional, implementando prácticas en curaduría como plataforma de investigación. Por ello no es extraño que los cuatro textos incluidos en «Evaluación crítica» se ocuparan de condenar el modelo preexistente y demandara un modelo funcional convocado a reformular y potenciar el salón. Aparte del programa trazado por Roca en «Si no el salón, ¿qué?» (Ministerio de Cultura, 1999, pp. 10-13), Jaime Cerón, en «De salón en salón», consideraba la estructura del salón como pretensiosa y sentenciaba «lo que tiene de interesante la idea de curar, no solo una exposición, sino cualquier proyecto artístico, es que se hace evidente la parcialidad de la comprensión que implica. Es un no todo. Es un pedazo de realidad claramente definido» (Ministerio de Cultura, 1999, pp. 6-9).

En «El Salón Nacional de Artistas. Algunas reflexiones», Natalia Gutiérrez sentenciaba el «populismo» del evento y a cambio consideraba que «se podrían escoger, no sé, 5 o 6 curadores, o 3 o 2, para que presenten nombres de artistas que tengan propuestas importantes en el país» (Ministerio de Cultura, 1999, pp. 14 y 15). Por último, en «El fin es el principio», Miguel Rojas recordaba que el eje de la administración de entonces se basaba en la descentralización y de allí la importancia de los regionales y la composición del evento nacional; pero cuestionaba la presunción de universalidad del evento y demandaba que en paralelo al modelo preestablecido «se deben construir proyectos nacionales de alto perfil en los cuales investigadores, críticos y curadores pongan en cuestión lo más representativo de la producción visual, afinando de esta forma la mirada tanto del medio artístico como del público receptor del arte» (Ministerio de Cultura, 1999, pp. 16-21). De este modo, las consideraciones expresadas en estos documentos, entre otras, sirvieron como diagnóstico y aval al proceso de renovación que se urdía en el interior del ministerio para reformular el evento.

Aunque sin posibilidad de asegurar que una cosa fuera consecuencia de otra, las primeras plataformas para la producción de curadurías como prácticas de investigación no se hicieron esperar y resultaron muy próximas o, más bien, simultáneas al proceso editorial de *Post*: en octubre de 1998 fue lanzado el programa distrital Paso al Arte, conformado por un conjunto de concursos en diferentes campos artísticos. Por ejemplo, para las artes plásticas se abrieron varios estímulos que incluyeron la convocatoria para armar la primera versión de los seis salones locales de arte, un premio de dibujo navideño y tres becas para proponer la conformación del VIII Salón de Artistas Jóvenes, «dirigido a personas o grupos que realicen propuestas de curaduría que funcionen con la idea de un salón» (*El Tiempo*, 1998). Así, las tres propuestas premiadas («La fotografía como objeto», «Somatofilia express» y «450 km», curadas por Rosario López, Ramiro Camelo y Wilson Díaz, correspondientemente) se destinaron a enriquecer la programación de la Galería Santa Fe en el Planetario Distrital, durante 1999, un espacio que, bajo la gestión de Jorge Jaramillo y, posteriormente, de Jaime Cerón, ya había servido a exposiciones colectivas que respondían a la noción de curaduría planteadas por artistas, y posteriormente reconocidas por Roca en «Si no el Salón, ¿qué?» (como «Exposición Homenaje a Pedro Manrique Figueroa», de 1996). Ello demuestra el lugar que cumplió la Galería Santa Fe

como respaldo para experimentar prácticas creativas en curaduría durante la segunda mitad de la década de los noventa. Además, teniendo en cuenta que el texto de José Roca incluido en *Post* primero fue publicado en la web en diciembre de 1998 y que el año de publicación impresa en la compilación corresponde a 1999 (muy seguramente durante el primer semestre, debido a la premura de ponerlo en circulación oportunamente como memoria crítica del salón), queda claro que ambas situaciones, el proceso editorial de *Post* y las convocatorias de Paso al Arte, corrieron en paralelo y describieron un clima en el cual las expectativas ante la curaduría se manifestaron con fuerza.

Aparte de la realización de las tres curadurías que conformaron el VIII Salón de Arte Joven según la disposición del programa Paso al Arte, 1999 resultó un año fértil para la discusión sobre curaduría: en el segundo semestre, el Ministerio de Cultura, en asocio con la Fundación Uniandinos, organizó en la Biblioteca Luis Ángel Arango el Seminario Investigación para la Curaduría de Exposiciones; en simultáneo, el Museo de Arte Moderno acogió la exposición «Primeros premios salones nacionales de artistas», formulada desde el Ministerio de Cultura, que tuvo su paralelo en la exposición «Primeros premios Salón Cano», presentada en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, y, en medio de todo, se puso en marcha el Proyecto Pentágono. Todos estos eventos sirvieron para considerar, proyectar y consolidar la curaduría como plataforma de investigación en el campo del arte colombiano.

Aunque poco recordado, el Seminario Investigación para la Curaduría de Exposiciones, realizado el 3, 4 y 5 noviembre, sirvió como escenario para socializar un buen conjunto de experiencias sostenidas por artistas, investigadores, historiadores del arte, críticos de arte y curadores que, de algún modo, habían ejercido la curaduría con una dimensión investigativa bajo diferentes enfoques, al punto que la programación de las intervenciones parece una retrospectiva de experiencias en investigación curatorial. El primer día el tema giró en torno a «Estrategias de investigación»; el segundo, a «Criterios de selección», y el tercero, a «Lo público de la exhibición». Por ejemplo,⁸² en la primera jornada, Javier Gil y María Clara Parías

⁸² No es mi interés plantear una descripción pormenorizada de la programación que conformó este seminario, sino señalar algunas de las ponencias para dar

describieron el estado de su investigación dedicada a las relaciones entre arte y moda, al tiempo que el historiador del arte, Álvaro Media, presentó el desarrollo de la investigación y exposición de su curaduría «Arte y violencia». La segunda jornada dio lugar a invitados internacionales, entre ellos el argentino Carlos Basualdo (quien había participado como jurado en el 37.º Salón Nacional de Artistas, en 1998); mientras que Jaime Cerón propuso una reflexión sobre el problema de la mirada tras un panorama de curadurías que partía en «Ante América» y culminaba en «El traje del emperador», realizada en febrero de 1999. La última sesión dio lugar a José Roca, quien amplió sus consideraciones planteadas en «Curaduría crítica», y los artistas Miguel Huertas, Jaime Iregui y Gustavo Zalamea, que presentaron sus testimonios respecto a la confección de curadurías. En total se presentaron diecisiete ponencias y un panel de discusión cada día en el que intervinieron algunos de los ponentes junto a otros invitados, particularmente artistas que en su trayectoria creativa manifestaban un interés por la exposición como lenguaje artístico (Danilo Dueñas, Trixi Allina, Alicia Barney, Gustavo Zalamea y Miguel Huertas).

Como su título lo plantea, la programación del seminario en su conjunto operaba como una declaración sobre el lugar que ofrecía la curaduría para la investigación en artes. Unos meses después, la mayoría de ponencias fueron recopiladas en una pequeña publicación de mínima circulación titulada *Post II*, lo que la inscribe como parte de un conjunto de actividades, posteriores al 37 Salón Nacional, donde (como en el primer *Post*) se generaron insumos y justificaciones para formular las modificaciones para el evento a la luz de la curaduría. Así, el conjunto de ponencias en este seminario sirvió como un compendio de experiencias y testimonios que daban cuenta de las bondades y potencias de la curaduría como plataforma de investigación y experimentación con una ascendencia interdisciplinaria, sinónimo de «obra abierta» y propicia para la experimentación creativa desde diferentes flancos.

Adicional a lo anterior, llama la atención que el Ministerio de Cultura previera que la realización del seminario coincidiera con la inauguración

cuenta de la diversidad de testimonios convocados al evento; la programación de intervenciones en su totalidad se encuentra en un documento que conservo en mi archivo personal desde entonces.

de la exposición «Primeros premios salones regionales 1940-1998», un experimento impulsado por Andrés Gaitán desde el Ministerio de Cultura que buscaba considerar simultáneamente la proyección del evento estatal a través del relato que podría sugerir el conjunto de obras premiadas después de treinta y siete versiones cumplidas del evento —una suerte de curaduría histórica— y la reinterpretación de cada una de esas obras por parte de artistas contemporáneos colombianos —fueron invitados tantos artistas como obras premiadas a lo largo de todas las versiones del Salón Nacional de Artistas y a cada uno de ellos se asignó una pieza premiada para reinterpretarla—, una suerte de ejercicio de citación impuesto, signado por el concepto de curaduría blanda que abordó más adelante.

En suma, tanto el seminario, a partir de su valor testimonial, como la exposición, en cuanto estructura reflexiva, buscaban generar aportes para centrar en la investigación curatorial una alternativa de reforma y revaluación al programa del Salón Nacional.⁸³ El resultado definitivo de este preámbulo fue la ejecución del Proyecto Pentágono, un plan interino que desplazó al Salón Nacional y planteado como cinco *Investigaciones sobre el arte contemporáneo en Colombia*, que sirvieron de sustento a sendas exposiciones dispuestas a circular en varias ciudades del país: «Historias, escenas e intervalos. Fotografía y video (por Juan Fernando Herrán)», «Actos de fabulación. Arte, cuerpo y pensamiento» (por Consuelo Pabón), «Materialismos. Imágenes en 3D» (por Jaime Cerón y Humberto Junca), «Después del límite. Dibujo y pintura» (por María Iovino) y «Espacios entretejidos (por Javier Gil y María Claudia Parías). Como se entrevé, el conjunto de investigaciones, de una u otra manera, enuncian tácitamente medios y lenguajes convencionalmente comprendidos en el campo de las artes plásticas y visuales.

En la introducción del libro donde se publicaron las investigaciones que sirvieron de apoyo al Proyecto Pentágono, titulada «Deber ser —deber

⁸³ «Primeros premios Salón Cano», el par de esta exposición en la Universidad Nacional se arrojó a identificar y congregar las obras premiadas a lo largo de todas las versiones de la exposición de la escuela: el Salón Cano, actitud que da cuenta del eco que las actividades reflexivas sobre el Salón Nacional tuvieron en instituciones académicas.

estar—», Miguel Rojas Sotelo (2000), como jefe de la División de Artes Visuales del Ministerio de Cultura, se ocupó de contextualizar el ejercicio de la curaduría asumiendo que el texto, eventualmente, estaría dirigido a un público general; en consecuencia, procura un tono sencillo y explícito al caracterizar la curaduría como un ejercicio que, al suceder en la esfera de lo público, cobra responsabilidades sociales e históricas (p. 8), con un ejercicio del poder que necesariamente opera ejercicios de exclusión, y como un acto que necesariamente se construye colectivamente. El texto incluye algunos guiños a los aportes de Roca en «Curaduría crítica», declara el Proyecto Pentágono como un programa de exposiciones impulsado desde el Ministerio de Cultura, reconoce la dimensión histórica de la curaduría: «se pueden presentar también los hechos artísticos que han aportado a la construcción, a la lectura, a la intervención y a la comprensión de cierto momento histórico» (Rojas, 2010, p. 11), y sustenta el contenido de cada una de las curadurías en el desarrollo de las investigaciones realizadas por los cinco autores a lo largo de nueve meses. Sin embargo, la introducción escrita por Rojas no logra ser explícita para declarar el origen y proyección del Proyecto Pentágono como dispositivo práctico para estimar las reformas al Salón Nacional; a lo sumo se puede entrever allí una consideración que hace hincapié en el valor de particularidad presente en toda práctica curatorial, ejercido en el acto de selección e inclusión que implica su confección; por ello —debemos suponer— antagónica a la presunción totalizadora o universalizante provista en el modelo de los últimos salones nacionales:

Al excluir, las alternativas simplemente han sido dejadas de lado, han sido descartadas. Por esta razón, una exposición no existe sin exclusiones; de hecho, es lógicamente imposible, ya que inevitablemente se encuentra incluida en un terreno de la decisión.

—*Determinatio est negatio*— En efecto, hay una acción consciente en la exclusión que, sin embargo, debe ser presentada en un texto, como sucede en la política. Esto es lo que se intenta hacer con esta publicación. Los planteamientos aquí expuestos no intentan revelarlo todo, como si se rigieran por normas matemáticas. Pero al igual que en la política, son criterios que deben estar presentes en todo momento, para encausar [sic] las acciones que se ejecutan. No se debe entender este como un texto, en el sentido estricto de la palabra, ni

mucho menos juzgarlo como letra muerta; no se debe tratar de «ilustrar» cada uno de los postulados de los investigadores, pues se caería en la caricaturización del propósito inicial de este proyecto. (Rojas, 2010, p. 9)

El relieve puesto para hacer comprensible el acto de exclusión explícito en la curaduría como consecuencia de un ejercicio intelectual y de escritura abierta coincide con algunas de las consideraciones manifiestas en *Post*, tanto por los miembros del Grupo de Artes Visuales como por los autores incluidos en la sección «Evaluación crítica», cuando se ponía en duda el carácter asistencial y paternalista de los salones regionales y nacional (Ministerio de Cultura, 1999, p. 87). Sin embargo, no se plantea ninguna perspectiva sobre la manera en que se proyectaron las cinco investigaciones, cómo se desarrollaron o cómo se designaron los autores. En cualquier caso, se insistió en el desarrollo del programa para ejemplificar un postulado: «curaduría ergo investigación», una operación que era capaz de arrojar un componente discursivo, escrito (el que se encontraba compilado en el libro de *Proyecto Pentágono* correspondiente a cada curaduría), y materializarse en la disposición de las exposiciones correspondientes a cada una de las investigaciones y que habrían de presentarse en varias ciudades del país. Lo dicho: Proyecto Pentágono, aparte de la práctica cultural que suponía al alimentar la oferta cultural en varias ciudades del país, resultó como un ejercicio de ejemplificación para comprender la curaduría desde el campo investigativo, de gestión y del público.

Sin embargo, la estructura planteada para el desarrollo del Proyecto Pentágono colapsó prontamente, pues, aunque las cinco investigaciones fueron publicadas de forma oportuna, solo se produjeron tres de las cinco exposiciones propuestas, como lo señaló José Roca en «Curaduría vs. demagogia participativa», texto publicado en la entrega número 29 de *Columna de Arena*, donde además reiteró el rol de este proyecto frente al Salón Nacional:

Contrario a la modalidad de convocatoria abierta utilizada en el Salón, el «Proyecto Pentágono» recurrió al modelo curatorial, en el que un curador o curadores escogieron, luego de un largo proceso de investigación, a los artistas que conformarían sus muestras. (2001, párr. 1)

[...]

Lamentablemente, y a pesar de que las curadurías están listas, no se han podido lograr los recursos y sedes para realizar dos de ellas, con lo cual el medio artístico ha dado por denominarlo sarcásticamente el «proyecto triángulo». Las curadurías que conforman este proyecto son sin excepción trabajos serios de investigación, que implicaron viajes de los cinco grupos de curadores a las principales ciudades del país (o al menos a aquellas en donde hay una actividad artística significativa), y aunque en algunos casos (particularmente en «Después del límite») la lista final de artistas es un tanto previsible, podría decirse con certeza que la función que siempre aspiró a cumplir el Salón (ser un «termómetro del arte del país») se logra en ellas de manera más contundente: estas exposiciones, cada una en su tema, presentan un verdadero panorama de lo que sucede en la escena artística colombiana, y las omisiones no son significativas. (2000, párr. 2)

En algo, los comentarios de Roca permiten imaginar (como no el texto arrojado desde el Ministerio de Cultura) el tipo de trabajo encarado por los autores en cada investigación, signada por un trabajo de campo y «exploración del terreno». En otros apartados de su columna, Roca menciona la polémica que se manifestó en algunos medios de comunicación respecto al «desplazamiento» que el Proyecto Pentágono operaba al Salón Nacional y lamentaba la «falta de oportunidad» que se habría dado, precipitadamente, al modelo curatorial.

La publicación de esta columna dio lugar a una buena cantidad de participaciones enviadas al foro de discusión administrado por Roca como parte de su portal.⁸⁴ Este conjunto de aportes deja ver la comprensión del contexto descrito ante la coyuntura trazada por el desarrollo inacabado del Proyecto Pentágono para considerar, entre otros: la gestión de las artes plásticas desde el Ministerio de Cultura, el estado suspensivo del programa de salones nacionales, la comprensión de la curaduría en nuestro campo y las expectativas generadas frente a los aportes provistos por el Proyecto Pentágono; una

⁸⁴ Este conjunto de aportes puede ser consultado en el micrositio de la columna 29 de dentro del repositorio web de *Columna de arena*: <http://www.universes-in-universe.de/columna/col29/foro/index.htm>

discusión animada que fue ampliamente descrita por Guillermo Vanegas en *Aprender a discutir* (2006), como uno de los episodios que habrían aportado a prefigurar la aparición del portal *Esfera Pública* poco tiempo después. El estudio de Vanegas procura un análisis de tres foros de discusión virtual, entre ellos *Columna de Arena*, que contribuyeron a generar espacios de diálogo intrínsecos al campo del arte y que animaron, por parte de Jaime Iregui, la puesta en marcha del portal web *Esfera Pública*, a hoy, la plataforma de virtual de discusión sobre el campo del arte en Colombia con mayor difusión.⁸⁵

Como lo señala el texto de José Roca, las cinco exposiciones propuestas por el Proyecto Pentágono no llegaron a materializarse. Los textos correspondientes a cada una de las cinco curadurías fueron compilados en la publicación que hoy en día (y desde entonces) sirve como memoria del proyecto. Sin embargo, no existen publicaciones o catálogos que sirvan de registro a cada curaduría en su estado como exposición, situación paradójica si —como se planteó— estuviésemos dispuestos a comprender la inscripción de una curaduría (su forma material: la exposición) como sustento de un proceso investigativo.⁸⁶ En suma, resulta frustrante que el registro y memoria del Proyecto Pentágono suceda de manera previa a su fin último: como una conclusión discursiva que en algunos casos adquirió una forma según el relato y articulación proyectadas, pero ajeno de una reflexión crítica según su forma como exposición.

En suma, aún con las dificultades, incertidumbres y vicisitudes que la ejecución del Proyecto Pentágono generó, esta discusión y su proyección dentro del campo dejan ver, una vez más, el valor que las prácticas en

⁸⁵ Un indicador de esta presunción es el reconocimiento que recibió Jaime Iregui con el Premio Nacional a Nuevas Prácticas Artísticas, otorgado por el Ministerio de Cultura, en 2011.

⁸⁶ Una particular excepción a esta situación es el documento «Actos de fabulación», de Consuelo Pabón (2006), incluido en la versión 2005 de la Colección de Ensayos sobre el Campo de las Artes, realizado por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Este breve documento ofrece una memoria de la curadora, Consuelo Pabón, tras su experiencia al realizar la exposición generada tras su investigación para el Proyecto Pentágono en Medellín, Santa Marta y Bogotá, lo que da cuenta de un caso entre cinco proyectados donde sí se concretó el horizonte de circulación trazado al Proyecto Pentágono.

curaduría —comprendidas como plataformas de investigación— cobraron para incidir y transformar ejercicios de poder preestablecidos en el campo del arte colombiano. Situaciones adicionales se manifestaron de manera simultánea al desarrollo del Proyecto Pentágono, y algunas de ellas contribuyen a entender la dinámica con que la curaduría fue asumida en el cambio de siglo como una práctica intelectual expresa en procesos de investigación y experimentación, tanto en su dimensión museal como en su dimensión independiente: el Museo Nacional de Colombia, por ejemplo, entró en la recta final de su proceso de restauración integral del edificio iniciado en 1989; así mismo, anunció el Plan Estratégico 2000-2010 y la reapertura de las salas de exposición permanente con una nueva propuesta museográfica y curatorial que abrió sus puertas al público en 2001. Tal disposición incluyó la formalización de las divisiones de curaduría en el organigrama del Museo Nacional de Colombia hasta el momento inexistentes.

Desde entonces es posible identificar el impacto que tuvo la comprensión de la curaduría a través de sus dos divisiones (Arqueología y Etnografía, y Arte e Historia) en la programación del Museo Nacional, la gestión de la colección y el desarrollo de investigaciones destinadas a sustentar exposiciones temporales. A ello Lucas Ospina (2010) añade que, a través del Plan Estratégico 2000-2010, «a falta de exposiciones de “arte contemporáneo” se podría decir que lo “contemporáneo” ha entrado al Museo Nacional a partir de la mirada curatorial, de la investigación y de sus publicaciones» (p. 13). En síntesis, con su artículo «Desde adentro: el Museo Nacional de Colombia y el virus del arte», Ospina (2010) advertía sobre las dificultades y limitaciones que el museo mantenía respecto a la asimilación del arte contemporáneo producido en Colombia. Para ello elaboraba una suerte de diagnóstico donde reparaba en algunos casos que, a diez años del Plan Estratégico, lograban conectar la misión de esta institución con prácticas contemporáneas. Entre estos gestos creativos operados a través de la curaduría, Ospina señaló las exposiciones del artista croata Braco Dimitrijevic, en 2000; las colombianas Clemencia Echeverry, en 2006, y Libia Posada, en 2007,⁸⁷ todas coincidentes en intervenir la

⁸⁷ A estas tres intervenciones se podría añadir el proyecto de Nicolás Consuegra, «En algunos vacíos», realizado en 2002 y 2003.

memoria del museo según su edificación y colección, al tiempo que las exposiciones temporales «Tiempos de paz» y «Carlos Rojas: una visita a sus mundos»,⁸⁸ como conjuntos que lograban quebrar la museografía convencional del museo y plantear relatos propuestos por una disparidad de objetos que propiciaban las proximidad entre alta y baja cultura. Ospina también citó una columna de prensa publicada en *El Tiempo* (2000), donde José Roca declaraba la problemática relación del museo con el arte contemporáneo, aprovechando la coyuntura manifiesta por la exposición del artista croata. Otorgaba así a este tipo de iniciativas un rol capaz de intervenir el enfoque histórico del museo desde un enfoque contemporáneo:

Finalmente, esta exposición marca el inicio —que ojalá sea señal de una política continuada— de la apertura del Museo Nacional hacia el arte contemporáneo, pues la noción de Nación, entendida de una manera tan amplia e inclusiva como corresponde a un museo de todos los colombianos, debe incluir también la dimensión de lo temporal entendida no solamente hacia los vestigios del pasado. Una instalación como la de Dimitrijevic, haciendo una relectura del patrimonio, existe solamente en el aquí y el ahora del Museo Nacional: allí radica su importancia.

La conclusión de Roca deja comprender la curaduría que dio lugar a esta intervención artística aún bajo una dimensión histórica, como un gesto creativo contemporáneo. Por otra parte, en 2005, Cristina Lleras, quien trabajaba como asistente en la División de Curaduría de Arte e Historia, tuvo la iniciativa de crear la revista electrónica *Cuadernos de Curaduría* (asunto que también es nombrado por Ospina en su artículo de 2010), destinada a publicar artículos y reseñas breves que dieran cuenta del trabajo investigativo emprendido desde la División de Curaduría, especialmente concentradas en la reflexión sobre piezas de la colección o en la presentación de «casos» respecto a la preparación de exposiciones temporales en

⁸⁸ «Tiempos de paz» corresponde a una investigación elaborada desde la Curaduría de Arte e Historia liderada por Beatriz González; mientras que la retrospectiva de Carlos Rojas fue preparada por el colectivo En un Lugar de la Plástica, conformado por Nicolás Gómez, Felipe Gonzales y Julián Serna.

el museo.⁸⁹ Aunque en algunas ocasiones los documentos incluidos allí sirvieron para sustentar pequeñas modificaciones al guion de la exposición permanente o la presentación de la Pieza del Mes, llama la atención que ninguna de las trece ediciones de *Cuadernos de Curaduría* incluya textos particularmente dirigidos a reflexionar críticamente sobre curaduría o sobre su dimensión, intelectual o ejecutiva, en la historia del Museo Nacional.

El artículo publicado por Lucas Ospina en 2010 coincide con una coyuntura que da cuenta de los distintos enfoques operados desde la Curaduría de Arte e Historia, a diez años de su creación y tras la renovación generacional que implicó el retiro de Beatriz González de esta división. Entonces se agudizaron las diferencias respecto al manejo que Cristina Lleras, como nueva curadora, dio a las exposiciones programadas con motivo del bicentenario de la Independencia. Las diferencias se hicieron visibles en algunos medios de comunicación y podrían resumirse en el valor que Lleras otorgó a estrategias de comunicación respecto al que González concedía a la investigación. Parte de este debate fue registrado por Humberto Junca, en sendas entrevistas realizadas a ambas curadoras y publicadas en la revista *Arcadia* en su edición del 24 de mayo de 2011: mientras que en «La misión del museo no es permanecer lleno de gente sino preservar la memoria del país» Beatriz González declara tácitamente que su experiencia en el museo y el pilar de la sección de curaduría era la investigación, en el artículo «Al museo de nada le sirve tener unas colecciones fantásticas si nadie las visita», Cristina Lleras manifestó sus preocupaciones y compromisos por activar el museo y sus colecciones a través de estrategias y plataformas que dinamizaran la comprensión de las colecciones y el relato planteado por el museo.

En ambas entrevistas, las curadoras fueron explícitas en dar cuenta de sus experiencias como testimonios que funcionaban bien para comprender la manera en que, en cada contexto, era descrita la misión de la

⁸⁹ Tal es el caso del artículo «Etnicidad, investigación y representación en la exposición *Velorios y santos vivos. Comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras*», publicado en el número 9 de *Cuadernos de Curaduría* (2009), donde Cristina Lleras se ocupó de dar cuenta del proceso de «curaduría con comunidades» emprendido para la confección de la exposición «*Velorios y Santos vivos. Comunidades negras, afrocolombianas, palenqueras y raizales*».

División de Curaduría ante el museo: mientras González rememoró sus dos vinculaciones al museo (en la década de los setenta y en la de los noventa⁹⁰) como momentos en que se generaron condiciones para activar la investigación sobre la colección y (en la segunda ocasión) emprender el proceso que implicó la renovación de la exposición permanente, Lleras cuestionó la autoridad del relato histórico establecido por la exposición permanente detenida súbitamente en 1948⁹¹ y la neutralidad con que se exhibía el arte moderno como indicadores de la distancia que el museo establecía con la contemporaneidad.

Al leer una entrevista seguida de otra, parece que entre sí se contestarían ante el interrogante sobre la capacidad del museo para generar controversia ante su público. González señaló la inclusión de objetos calcinados provenientes de la toma del Palacio de Justicia en la exposición «Tiempos de paz», realizada en 2003, como testimonios que podrían «afectar a un presidente colombiano» en acuerdo con hechos de una historia reciente aludiendo su valor de contemporaneidad. De cierto modo, una respuesta que coincidiría bien con la preocupación declarada por Lleras respecto a la capacidad del museo por incidir en el presente de sus habitantes:

Pienso que el Museo se vuelve útil para la sociedad en la medida en que no solamente nos muestra lo pasado, sino que también puede proponer herramientas para la reflexión y el debate de ese pasado que no se ha acabado de construir, pues creo que la historia siempre la estamos construyendo desde el presente. (Citada en Junca, 2011a)

⁹⁰ Beatriz González describe su vinculación al museo como un momento que le dio la posibilidad de abordar las colecciones desde el ejercicio investigativo; también explica que este impulso fue interrumpido cuando el presidente Belisario Betancourt reorganizó la institución y determinó la salida del equipo de profesionales que participaban en ese proceso. González reingresó al museo en 1990 con el objetivo de participar en su reestructuración, proceso que se concretó en 1991, con la reapertura de la exposición permanente.

⁹¹ Fecha por demás cabalística, dado que habría de inaugurarse el museo en su sede actual, situación interrumpida ante el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán, el 9 de abril.

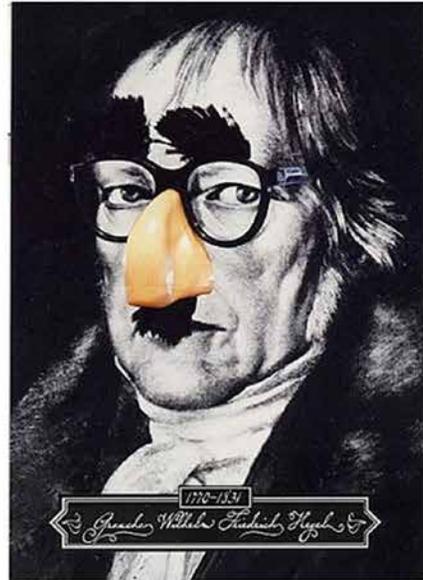
Por otra parte, uno de los gestos que más contribuyeron a la polémica entre las posiciones de Lleras y González fue que la curaduría planteada para la sala Modernidades, convencionalmente dedicada a una selección de arte moderno sobre la que ya se había referido Lleras y reformada en la coyuntura del bicentenario en 2010, fue comisionada a los integrantes del colectivo En un Lugar de la Plástica, quienes dispusieron de un conjunto de objetos industriales y tecnología ligados a un sector de la vida cotidiana en Colombia (neveras, televisores, radios, etc.), que procuraron fisurar el relato formal autocontenido del arte moderno, para proponer una lectura contextual de estas manifestaciones artísticas, con el fin de estimular una interpelación horizontal del museo en la experiencia del público general. Ante esta iniciativa se manifestaron opiniones respaldadas por Beatriz González que defendían el proceso que impulsó el guion inaugurado en 2001, en defensa de la investigación, y cuestionaban la espectacularidad de la nueva disposición preponderada en la comunicación:

[...] la Sala Fundadores de la República, ya no existe. Las salas siguientes estaban dedicadas a la Colonia y a la Ilustración. Luego había otra que tenía que ver con la Independencia y la República y comprendía desde el Grito de Independencia hasta la muerte de Bolívar; ahora, esa sala trata el tema de cómo se ha enseñado la historia, mezclando obras patrimoniales con telenovelas. La tercera sala, Federalismo y Centralismo, es la única que se ha conservado según mi guión. En el tercer piso, la primera sala narraba la Regeneración y la guerra de los Mil Días; hoy está bastante intervenida: pinturas muy buenas como las de Garay se reemplazaron por copias de arte europeo hechas por pintores cuando eran estudiantes y colocaron un espacio dedicado a la industria del fique y los sombreros, con muy mala museografía, como si esa industria hubiera iniciado durante la Regeneración. La segunda sala iba de 1910 a 1948 y la convirtieron en sala de exposiciones temporales. Y la última que estaba dedicada a los artistas de la modernidad —Obregón, Wiedemann, Botero, Grau, Negret y Ramírez Villamizar— se convirtió en una sala dedicada a los años 50 y 60, donde pusieron el escritorio de Laureano Gómez junto a neveras, vestidos de baño y licuadoras... (En entrevista con Junca, 2011b)

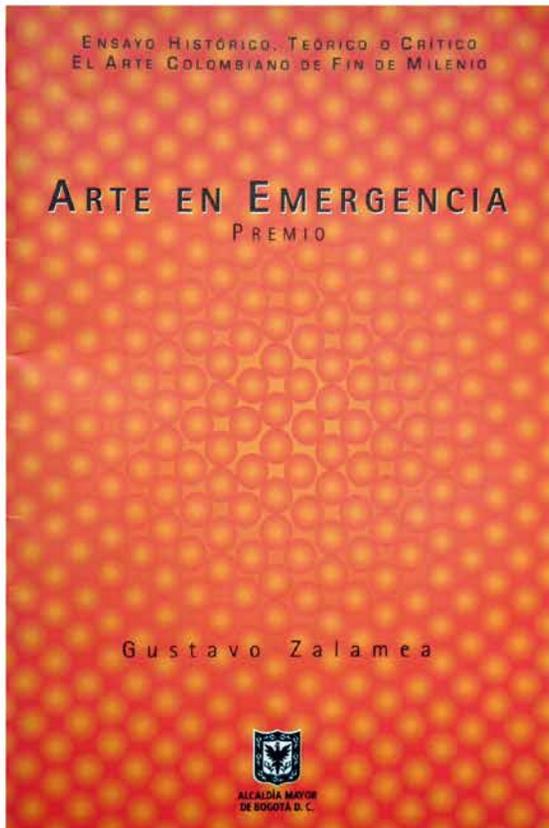
Aun cuando la proposición de la curaduría planteada por el grupo En un Lugar de la Plástica resulta innovadora, al dirigir la atención sobre objetos no considerados convencionalmente patrimonio para dinamizar el relato propuesto desde el museo, cabe pensar si el tipo de objetos seleccionados no corresponde a un enfoque igualmente hegemónico al que constituían los objetos patrimoniales enlazados en el relato previo. Entonces, con veinte años de distancia, la expectativa de una y otra curadora ante la posibilidad de trastocar el relato planteado por el museo resulta semejante, lo que contribuye a describir la dimensión creativa de la curaduría (en el interior del museo mismo) según su capacidad de intervenir contextos particulares, como el relato planteado por el museo o la efeméride del bicentenario. Adicionalmente, la actitud de cada una de ellas coincide con algunas características planteadas antes para comprender la curaduría contemporánea: mientras Beatriz González reitera la confección de la curaduría en el sustento de la *investigación*, las declaraciones de Cristina Lleras coinciden mejor con el rol del curador en la *mediación*. Con ello, simultáneamente, el énfasis de González apunta a una de las misiones del curador en el museo (conservación); en tanto que la posición de Lleras coincide mejor con la caracterización de la curaduría contemporánea, pero —aun así y situadas juntas dentro del museo— ambas tienden a sustentar su actitud como curadoras en cuanto autoras que defienden «sus» guiones para la confección de la exposición permanente. ▲

Los curadores salvajes

2009/04/10 · 4.5K VISTAS



«Los curadores salvajes», publicación de Lucas Ospina en *Esfera Pública*, 2009



Arte en emergencia. Gustavo Zalamea, 2000

La formalización y la curaduría desbordada, 2000-2015



A partir de 2000, los espacios para la producción de curaduría aumentaron paulatina y contundentemente, según trayectorias individuales e institucionales, programas y proposiciones trazadas durante la década anterior, hasta conformar una constelación de escenarios para la práctica en curaduría que permitieron comprenderla no solo como el lugar de autorrepresentación y enunciación de algunos profesionales o como dispositivo de investigación destinado a la exposición y circulación de las prácticas artísticas, sino como plataforma de gestión y autogestión en expansión. El objetivo de los párrafos que siguen es señalar la proliferación de estas plataformas como el índice de un contexto en que la curaduría culminó su proceso de instauración en nuestro medio.

Al cierre del siglo XX, y como continuidad al programa Paso al Arte, de 1998, el Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT) puso en marcha las

convocatorias *Imaginación en el umbral*, entre las que se incluyó el Premio de Ensayo Histórico, Teórico o Crítico. El Arte Colombiano de Fin de Milenio. Todos los concursos del programa fueron abiertos en marzo de 1999 y los ganadores fueron anunciados el 15 de diciembre en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán; de modo que la publicación del premio de ensayo entró en circulación en 2000, en simultáneo con la publicación del Proyecto Pentágono, y poco antes de la reapertura de la exposición permanente del Museo Nacional de Colombia. El resultado de la convocatoria del Premio de Ensayo otorgó una Mención de Honor a la investigación de Natalia Gutiérrez, *Cruces. Una reflexión crítica sobre la obra de José Alejandro Restrepo*, y dos premios: uno para *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, de Álvaro Barrios, una publicación que innegablemente generó un valioso aporte no ajeno de polémicas en el campo de la investigación sobre arte en Colombia y que, justamente, como planteé en capítulos anteriores, parte de la comprensión de una exposición con carácter curatorial, «Espacios ambientales», como la coyuntura que dio lugar al desenvolvimiento del proceso abordado en el documento.

El otro premio otorgado a través de la convocatoria señalada correspondió al ensayo de Gustavo Zalamea: *Arte en emergencia*, un documento consecuente con la ponencia que Zalamea presentó en el Seminario Investigación para la Curaduría de Exposiciones en noviembre de 1999,⁹² donde consideraba un conjunto de exposiciones articuladas por él («Intervenciones en el museo», «Emergencia», y «Fragilidad», realizadas todas en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia en 1996, 1997 y 1998, correspondientemente) y otras exposiciones más, postuladas por otros profesionales del campo del arte en Bogotá, para formular el concepto de «curaduría blanda».

En principio, Zalamea evaluaba las dificultades para integrar en una sola tipología de evento diferentes actores del campo del arte con intereses, en apariencia comunes —por ejemplo, estudiantes y maestros de las escuelas de arte—. A partir de allí construía el concepto de «emergencia», aludiendo a la fuerte crisis económica y social colombiana en la que obligadamente

⁹² De hecho, según la publicación, el manuscrito de *Arte en emergencia* fue firmado el 11 de agosto de 1999, de modo que es muy probable que el texto presentado por Zalamea en ambos contextos corresponda al mismo proceso, aunque las publicaciones cuentan con algunas diferencias.

se situaban las prácticas artísticas; pero, al tiempo, como un término que servía para caracterizar el campo del arte colombiano en aquel momento: «La emergencia de nuevos modelos, a) de organización y gestión; b) de curaduría, c) de crítica; d) de investigación; e) de divulgación» (Zalamea, 2000, p. 17), una caracterización de la emergencia, por qué no, análoga al de tal término en el concepto de la genealogía descrita por Foucault.⁹³

Zalamea sitúa la curaduría blanda como una operación que escapa, tanto de la comodidad y privilegio de «las curadurías que se han concretado en exposiciones paradigmáticas» como de la «ambigüedad del conservador de museos [que] tiene que asegurar la eternidad de las cosas, pero se ve impedido a ocuparse de un arte de emergencia que se hace bajo sus ojos» (2000, p. 21). Previsiblemente, la observación de Zalamea sobre el rol del conservador (o curador) en el museo coincide bien con las dificultades manifiestas en la gestión curatorial del Museo Nacional, señaladas por Roca (2000b) y Lucas Ospina (2010), para acoger en su entorno prácticas de arte contemporáneo, lo que nuevamente centra al curador de museo en el rol del conservador, como gestor de colecciones y patrimonio; al igual, comprende el horizonte creativo de la curaduría en nuestro campo bajo ciertas limitaciones presupuestales y logísticas, lo que concuerda con el prontuario trazado por Carolina Ponce (2004). No obstante, simultáneamente, comprende la curaduría como una oportunidad para la *emergencia* de relatos y experimentos creativos que lograrían zanjar las dificultades propias de nuestro contexto:

La *curaduría blanda* nace entonces en el cruce entre dos factores: la carencia de presupuesto obliga a flexibilizar el contenido del proyecto y adecuarlo a principios de realidad para poder realizarlo. ¿Significa esto abandonar el rigor de la investigación y debilitar la propuesta? No necesariamente: la investigación puede en parte realizarse documentalmente y la propuesta puede fortalecerse *estimulando la producción de la obra* en torno al problema planteado, y trabajando en un montaje *atrayente*. (Zalamea, 2000, p. 23)

⁹³ En su ensayo *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Foucault revisa el concepto de *entstehung*, planteado por Nietzsche, para definir la emergencia como un punto de surgimiento (Foucault, 2014, p. 33).

Los ejemplos de Zalamea para concretar su formulación de la curaduría blanda apuntan a la programación de espacios independientes operados por artistas, y exposiciones colectivas realizadas en espacios institucionales como la Galería Santa Fe y el Museo de Arte de la Universidad Nacional, formuladas por grupos de artistas en torno a problemas y temas abordados colectivamente (2000, pp. 19 y 21). En últimas, este énfasis apunta a describir la curaduría como un lugar de autogestión y –casi– como un taller de creación compartido que se concreta en la disposición final de la exposición, incluso preexistente en nuestro contexto ante la emergencia formal de la curaduría, capaz de responder experimentalmente ante las dificultades socioeconómicas aportadas por nuestro contexto en la década de los noventa, propicio para la *emergencia* de nuevas prácticas o expresiones y, por ello, *resistente*, pues «los modelos de la *emergencia* son también modelos de *resistencia*» (p. 33). De algún modo, la formulación de la curaduría blanda por parte de Zalamea fue capaz de trazar un modelo que nivelaría los poderes de autoría, investigación y mediación propios de la curaduría contemporánea, con lo que, en este caso, aquella figura del «hacedor de exposiciones» resulta explícita ante un ámbito de construcción colectiva.

El concepto de curaduría blanda lo continuó empleando Gustavo Zalamea en años posteriores a *Arte en emergencia* para la postulación y desarrollo de otros proyectos materializados en las salas del Museo de Arte de la Universidad Nacional: «Tránsito», en 1999; «Portátil», en 2002; «Departamento de Arte del Congreso de la República dacr* (*Independiente)», en 2005, y en el Museo de Arte Moderno de Bogotá: «Tranz (transposición)», en 2009. En el artículo «Ablandar la curaduría: los proyectos expositivos de Gustavo Zalamea», Jaime Cerón (2011) insiste en la construcción de este término como derivado de dos situaciones expuestas por el propio Zalamea en *Arte en emergencia*: la comprensión de las situaciones y contextos originales que rodearon la formulación de proyectos fundacionales de la curaduría contemporánea global, como «When Attitudes become Form», y el autoexamen del contexto inmediato ante un conjunto de exposiciones colectivas proyectadas bajo formas experimentales de postulación, asociación y disposición manifiestas en el campo del arte local durante los años noventa. Con ello, insiste en la dimensión colectiva que cobró el desarrollo de cada uno de estos proyectos, pues tanto en el referente internacional como en los casos locales el desarrollo de estas curadurías estaba planteado como la postulación de

una *situación* que estimulaba la concreción de algunos proyectos de creación y su disposición espacial en un entorno de participación compartida:

En estas muestras, quienes hacían las veces de curadores indagaban sobre un conjunto de artistas que potencialmente pudieran estar interesados en entrar en relación con una situación planteada abiertamente mediante un texto escrito. Las razones para incorporar a cada uno de los artistas al conjunto inicial dependían, ya fuera de los intereses manifiestos del conjunto de su trabajo, de las características de algunas de sus obras concretas, o incluso de un golpe de intuición. Una vez provocado el acercamiento inicial, la factibilidad de la exhibición quedaba en manos de los artistas, quienes decidían si aceptaban o no vincularse al proyecto expositivo y de qué manera articular su participación. De ese modo, podría haber 60 artistas invitados a un proyecto, pero tan solo un poco más de la mitad de ellos, aunque a veces más, terminaba participando en la exposición. El montaje era el punto de articulación del sentido colectivo de creación, que ponía acentos en algunas de las piezas e incorporaba elementos museográficos (por llamarlos de algún modo) complementarios a las obras para desarrollar la narrativa de la curaduría que estaba en juego. (Cerón, 2011)

Queda claro que tal estrategia curatorial heredó las formas de asociación y autorrepresentación de algunos artistas situados desde espacios independientes que, en medio de la crisis económica de la década de los noventa, lograron crear formas experimentales de circulación para sus procesos creativos. Sin declararlo explícitamente, algo de esta «tradicición» se mantuvo en la gestión de espacios independientes vigentes en la primera década del siglo XXI, como el espacio La Rebeca y El Bodegón, al tiempo que otros proyectos han abordado explícitamente el concepto de curaduría blanda para implementar procesos de investigación y formación. Tal es el caso de Variables Blandas, la plataforma planteada por el equipo de La Productora,⁹⁴ para implementar los Laboratorios de

⁹⁴ Hoy en día, La Productora. Agencia en Artes es un proyecto constituido como empresa. interesado en prestar servicios de producción y consultoría en artes

Formación en Curadurías Blandas y Espacios de Exposiciones Variables, iniciativa beneficiada con la Beca para la Realización de Laboratorios de Formación en Curaduría y Montaje de Exposiciones, incluida en el Portafolio de Estímulos del Ministerio de Cultura, en 2011. Con este proyecto, La Productora conformó un equipo integrado por David Pérez, Karen Nazarith, Juan David Laserna y el propio Zalamea (quien falleció poco antes de iniciar la materialización del proyecto), y emprendió una «gira» por Manizales, Montería, Popayán y Pasto, realizando talleres en los que se consideró el concepto planteado por Zalamea (ejemplificado en sus curadurías), y se postuló dicha estrategia para la conformación de curadurías blandas como plataforma para concretar proyectos de circulación autogestionados por artistas desde cada ciudad.

En este punto, no es de mi interés analizar los resultados del proyecto planteado por La Productora y los indicadores de respuesta aportados desde cada ciudad;⁹⁵ en cambio, me interesa señalar la manera en que el desarrollo de este proyecto y la trama en que se inscribe constituye un indicador sobre la manera en que la curaduría se encuentra instaurada en el campo del arte colombiano hoy. Se trata de un proyecto de formación que reconoce una forma local para interpretar el ejercicio de la curaduría, desarrollado a través de una beca otorgada por el Estado colombiano, situada en un portafolio de estímulos que hace parte de las políticas de gestión planteadas desde el Ministerio de Cultura. De este modo, la beca planteada por el Ministerio da cuenta de la formalización de espacios para la formación en curaduría y la producción de curadurías, lo que la hace coincidir con la materialización de algunas iniciativas del horizonte trazado por Roca en «Si no el Salón, ¿qué?» desde 1999, pues naturalmente esta beca

plásticas y visuales. La iniciativa partió del interés del artista David Pérez por cubrir campos de trabajo ligados al desempeño profesional en el campo de las artes plásticas que se encontraban parcialmente descubiertos. La Productora ha asociado profesionales en artes plásticas para emprender proyectos de gestión, formación y circulación como el que correspondió a este laboratorio.

⁹⁵ Algunos de estos asuntos se pueden consultar en el sitio web del proyecto (<http://variablesblandas.agenciaenartes.com/category/documentos/>) y en el informe final, disponible en el Ministerio de Cultura.

resulta consecuente con el rol que cobró la curaduría en la gestión del Salón Nacional de Artistas ante el proceso trazado después del 37 Salón Nacional de Artistas y el desarrollo del Proyecto Pentágono que referí antes.

Profesando curaduría

Justamente, esta figura del «laboratorio» o «taller» como plataforma para la divulgación y formación de prácticas en curaduría ya se había implementado (previamente a su figuración en el Portafolio de Estímulos 2011) como parte del programa para los X Salones Regionales de Artistas y el 39 Salón Nacional de Artistas, entre 2003 y 2004⁹⁶. Claramente, en esta versión del evento nacional se fraguaron las reflexiones y expectativas planteadas para la reforma del programa propuestas desde 1999, pues —a la postre y salvo una pequeña reforma para la descentralización administrativa del evento— la versión 38, realizada en 2001, reprodujo el esquema de conformación del Salón Nacional tras el desarrollo y selección al que servían los salones regionales, como había sucedido en la versión 37 y anteriores:

Tres años más tarde, en el 2003, la organización de los X Salones Regionales de Artistas estableció unas condiciones propicias para iniciar la implementación de una estructura que diera un vuelco al funcionamiento de los SRA y en consecuencia también al SNA. Es en torno a esta edición que por vez primera términos como formación, creación, investigación, circulación, apropiación y gestión se establecen como un entramado de conceptos que deben entamar las manifestaciones artísticas contemporáneas y otras manifestaciones culturales de carácter regional. Entonces, el Ministerio de Cultura estimó que los salones regionales correspondían a la plataforma adecuada para realizar un diagnóstico sobre la constitución de los campos del arte correspondientes a cada región para lo que —además— se

⁹⁶ Una descripción resumida de este modelo de función se describe en “Mirar al altiplano; desde Bogotá” (Barón y Ordóñez, 2012).

programaron Talleres de Curaduría desarrollados simultáneamente a la presentación de cada SRA.

En suma, esta edición corresponde al escenario de reflexión que se encontraba pendiente de cara al lugar que suponían los SRA y así lo manifiesta la composición del libro que se publicó como memoria de esta edición. (Barón y Ordóñez, 2012, pp. 39-41)

La configuración del 39 Salón Nacional de Artistas planteó un repertorio de actividades dispuestas a «intensificar» el salón como lo presentó en el catálogo del evento Javier Gil (Ministerio de Cultura, 2004), entonces asesor de Artes Visuales del Ministerio de Cultura, en el catálogo del evento, cuando resumía la complejización de esta versión: describía el doble sistema de la convocatoria, pues funcionó con una versión nacional para artistas de trayectoria consolidada, al mismo tiempo que las convocatorias para conformar salones regionales que conservaron su rol convencional de «preselección» ante el Nacional. De este modo, la exposición final incluyó dos categorías en simultáneo (incluso la reaparición de premios nacionales consecuentes para cada categoría) y una exhibición donde se articularon las obras de ambas convocatorias en cuatro salas de exposiciones, a través de «gestos curatoriales» operados en la producción del montaje. Por otra parte, Gil (Ministerio de Cultura, 2004) señaló la programación del foro académico Sentidos en Tránsito y la celebración de la primera versión del Premio Nacional de Crítica, realizados durante la fase expositiva del salón, así como la oferta de convocatorias para residencias, becas de creación y pasantías vigentes en el Portafolio de Estímulos del Ministerio en aquel año, como escenarios de reflexión que contribuirían a complejizar y enriquecer las prácticas que, a la larga, se volcarían en la conformación del Salón Nacional. De alguna manera, estas particularidades dejan ver una intención por abordar la gestión del salón desde un programa curatorial capaz de *mediar* diferentes prácticas artísticas; de hecho, una buena parte de las ponencias incluidas en el foro académico Sentidos en Tránsito apuntan en esta dirección: en la sección Investigación en los Procesos Investigación y Curaduría se incluyó «Botánica política. Usos de la ciencia, usos de la historia», de José Roca, y «La curaduría como obra de arte colectiva», de Helías Heim, intervenciones que explícitamente presentaban las prácticas curatoriales como dispositivos para la autogestión de proyectos destinados a la circulación de prácticas artísticas;

mientras que la segunda franja, denominada Estrategias de Circulación Alternas a la Exhibición, incluyó siete ponencias de invitados nacionales e internacionales que, de uno u otro modo, animaban la reflexión frente a la gestión de prácticas curatoriales que derivaban en proyectos de circulación.⁹⁷

Sin embargo, llama la atención que Gil no mencione en su introducción uno de los asuntos más novedosos en la articulación de esta versión del Salón Nacional: la programación de talleres de curaduría, realizados en cada región durante la fase expositiva de los X Salones Regionales de Artistas (a que hace referencia la última cita), una plataforma de formación y divulgación sobre prácticas en curaduría que, en suma, sirvió como anticipo de lo que serían los salones regionales a partir de sus próximas versiones. Comprensiblemente, estos talleres de curaduría fueron documentados en el catálogo de los X Salones Regionales de Artistas⁹⁸ y también son mencionados en la «Presentación» (no firmada) incluida allí:

Los Salones Regionales de Artistas y los Talleres de Curaduría Regionales, celebrados en el segundo semestre de 2003, dieron comienzo a una serie de actividades del Ministerio de Cultura, a través de la Dirección de Artes, tendientes a fortalecer las prácticas artísticas visuales las cuales en la actualidad se piensan no sólo como una serie de objetos u obras, sino como un campo que articula, compleja y dinámicamente, áreas de formación, investigación, creación, gestión, circulación y apropiación. Desde esta perspectiva se sobreentiende que el sentido y los alcances de las prácticas artísticas no se agotan en el objeto-obra sino que se inscriben en dinámicas culturales más amplias

[...]

El segundo capítulo del catálogo se refiere a los talleres regionales para la formulación de proyectos curatoriales, desarrollados

⁹⁷ Todas las ponencias del foro académico Sentidos en Tránsito pueden consultarse en el catálogo del 39 Salón Nacional de Artistas (Ministerio de Cultura, 2004a).

⁹⁸ Para esta versión de ambos eventos, el proyecto editorial se publicó integrado, con un «frente» para cada evento iniciado sobre una de las carátulas del volumen, de modo que lo referente a uno y otro puede ser consultado simultáneamente, detalle editorial que a mi juicio enfatiza la complementariedad entre ambos eventos.

paralelamente con los Salones Regionales. En estos talleres se presentaron concepciones contemporáneas de curaduría con el fin de capacitar en la formulación de proyectos de esa naturaleza en la región. Esa iniciativa pretende articular las distintas dimensiones del campo artístico alrededor de una propuesta curatorial, y a través de la articulación de esfuerzos procedentes de diversas instituciones, creadores, gestores y educadores. (pp. 11-17)

Como se plantea en la presentación, el catálogo incluyó algunas relaciones de quienes realizaron los talleres de curaduría y participaron en el Seminario de Curadurías Regionales realizado en Bogotá (Jaime Cerón, Víctor Manuel Rodríguez, Fernando Escobar, María Isabel Rueda, Andrés Gaitán, Wilson Díaz y Lucas Ospina). De algún modo, este conjunto de voces parece un «eco» del Seminario de Investigación para la Curaduría de Exposiciones, realizado en 1999, como si la gestión y actividades complementarias de los X Salones Regionales de Artistas y el 39 Salón Nacional de Artistas correspondieran a un "Post III", del 37 Salón Nacional de Artistas. Consecuentemente, la gestión de los XI Salones Regionales de Artistas y las versiones que continuaron se plantearon como una convocatoria de becas para investigaciones curatoriales regionales destinadas a conformar cada Salón Regional de Artistas, procurando, tras la investigación curatorial, una comprensión nivelada de prácticas artísticas y culturales en cada entorno regional; un modelo mantenido hasta hoy,⁹⁹ y que sí, ha dado lugar al emprendimiento de investigaciones destinadas a prácticas curatoriales, pero que, como plataforma de gestión «derivada» o «comisionada», también puede responder a cierta «descentralización» o «tercerización» de las políticas, actividades y misiones del ministerio.

Aparte del escenario reflexivo para la curaduría que implicó el foro académico programado en el Salón Nacional de 2004, otras actividades programadas como eventos paralelos dieron cuenta anticipada del poder de operación que la curaduría cobró en años siguientes, de cara a la

⁹⁹ A diez años de la puesta en marcha de este esquema, bien valdría evaluar la proyección y alcances que ha generado esta formulación y las investigaciones curatoriales que ha estimulado. Una breve consideración sobre el funcionamiento de este

«internacionalización» del arte colombiano: por una parte, se anunció la pronta apertura de becas de creación y residencias, mediante convenios con Francia y Canadá (Campos, 2004), lo que derivó en la formulación convocatorias para artistas y curadores hacia estos destinos y que, desde entonces, se han mantenido en el Portafolio de Estímulos del Ministerio; por otra parte, durante la exposición del 39 Salón Nacional se anunció, programó y realizó la visita de un grupo de curadores ingleses del programa Visiting Arts, quienes recorrieron la totalidad del salón y visitaron algunos talleres de artistas participantes en el evento. Esta visita no fue ajena de la crítica que usualmente despierta la celebración del evento, advirtiendo el objeto de internacionalización provisto en esa actividad apoyada por el Estado colombiano. Así lo señaló Catalina Vaughan en el artículo «Catatonia nacional», publicado en el portal *Esfera Pública*:

Pasa igual con los eventos paralelos. Los más relevantes fueron aquellos que funcionaron a partir de iniciativas privadas y/o de otras instituciones, y que por razones del destino (y las ganas de apropiárselos por parte de Mincultura) coincidieron con el evento: Fotología y la visita de los curadores ingleses. Qué bueno que los hayan apoyado económicamente, pero a qué precio!! Fotología y Visiting Arts tendrán que pensar muy bien las cosas la próxima vez que le pidan un apoyo al Ministerio. («Esta vez sí hubo trabajo a fondo para catapultar a nuestros artistas a eventos internacionales. Los ingleses se fueron completamente fascinados con el arte nacional. Será que el próximo Salón lo hacemos con el curador de la Tate?») (2006, párr. 4)

Tal parece que el paso de este grupo de curadores por Bogotá impactó y llegó a generar expectativas sobre la proyección internacional del arte contemporáneo colombiano. De hecho, tras la actividad impulsada por Visiting Arts, se derivó un proyecto concreto de circulación internacional, la curaduría «Displaced. Arte contemporáneo de Colombia», realizada en Gales, en 2007, formulada por la profesora de la Universidad de los Andes, María

esquema en la región centro es presentado en el documento «Mirar en el altiplano; desde Bogotá» (Barón y Ordóñez, 2012).

Clara Bernal, y la británica Karen McKinnon, quien participó de las visitas de 2004, y sobre la que vuelvo en el próximo capítulo. Otras exposiciones realizadas en el mismo contexto temporal, sirven para describir el rol que la conformación de curadurías de autor cobró ante la circulación internacional del arte colombiano: en septiembre de ese mismo año la curaduría de Carmen María Jaramillo, «Otras miradas», se inauguró en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas para iniciar un periplo que seguiría a Chile, Argentina, Brasil, México y Estados Unidos; mientras que al año siguiente, entre enero y abril, la colección Daros presentó la curaduría de Michael Herzog, «Cantos/Cuentos colombianos», en Suiza.¹⁰⁰ Entonces, la visita de los curadores ingleses al Salón Nacional coincide bien con la coyuntura que procuró la internacionalización del arte contemporáneo colombiano.

El conjunto de actividades en torno al salón de 2004 (particularmente las ponencias que conformaron el foro académico en el evento nacional y los talleres de curaduría en los eventos regionales) explicitó el afanado interés por divulgar e instaurar a plenitud el ejercicio curatorial en nuestro campo como un tipo de práctica cultural e intelectual susceptible del horizonte creativo para diferentes profesionales con actividad en el campo del arte en Colombia. Tras el salón de 2004, la curaduría se proyectó finalmente como modelo de gestión e investigación para dar forma a los salones regionales de artistas, y, a partir del 2008, en su versión 41, realizada en Cali, para dar forma al Salón Nacional de Artistas, cuando la articulación de los salones regionales y la conformación de la exposición correspondiente al evento nacional fue prevista por un Comité Curatorial, conformado por los artistas vallecaucanos Wilson Díaz, José Horacio Martínez, Óscar Muñoz y Bernardo Ortiz junto a la curadora argentina Victoria Northoon, quienes invitaron artistas nacionales y postularon la inclusión de un buen número de artistas internacionales, un gesto que claramente corresponde con el ánimo de internacionalización descrito en el párrafo anterior.¹⁰¹

¹⁰⁰ Esta curaduría se ha convertido en un referente obligado nacional e internacional para la comprensión del arte contemporáneo colombiano, al punto que la Casa Daros decidió reconfigurarla para la inauguración de la Casa Daros Latinoamérica, en 2013, en Río de Janeiro, y que lastimosamente acaba de ser clausurada.

¹⁰¹ Ese carácter «internacional» otorgado al Salón Nacional terminó de hacerse

Como se ve, tras ese breve instante que implicó el salón de 2004 florecieron más escenarios para la comprensión, la experimentación y las prácticas en curaduría, desde una iniciativa centralizada que implicó la gestión del evento nacional y radialmente hacia diferentes regiones del país. Por ejemplo, apenas un año después del salón 39, Víctor Zamudio Taylor (quien participó como jurado en esa versión del Salón Nacional) fue invitado por Bernardo Ortiz a realizar —junto con él— un Taller de Curaduría como parte de los eventos paralelos al «7 (salón) de Octubre», en Cali, que coincidió con el desarrollo del XI Salón Regional de Artistas, Zona Pacífico.

Vale señalar que el llamado Salón de Octubre ha sido un evento regional llevado a cabo en Cali con persistencia e impacto para cierta generación de artistas; en este orden de ideas, es notorio que dicho evento se haya permeado del ánimo reflexivo en torno a la curaduría, justo en el momento en que el Salón Regional de Artistas (para el caso de la Zona Pacífico realizado por el colectivo de artistas Helena Producciones) estrenaba el modelo curatorial, como si ambos eventos cobraran sincronía en torno a las prácticas curatoriales impulsadas desde Bogotá. Los resultados, en ambos casos, dan cuenta de la comprensión declarada alrededor de la investigación y autogestión operadas desde la práctica curatorial. Por una parte, el Salón Regional curado por Helena Producciones emprendió una investigación de campo en diferentes zonas del pacífico que permitieron describir un horizonte creativo que pasó a ser parte del salón y a campos de interés que Helena ha mantenido desde entonces y trasladado a otros de sus proyectos creativos o de gestión. Por ejemplo, a partir de esta experiencia el colectivo inició la Escuela Móvil de Saberes, como una iniciativa que logra indagar sobre la saberes locales y procesos de formación creativa.¹⁰² Por otra, aquella versión del Salón de Octubre se conformó como un conjunto de siete curadurías autogestionadas por grupos de artistas según el insumo y estímulo generado por los talleres de curaduría

explícito en la versión 43, realizada en Medellín, en 2013, a través de su nueva titulación: Salón (inter) Nacional de Artistas.

¹⁰² Buena parte del proceso de Helena Producciones en torno al XI Salón Regional de Artistas Zona Pacífico, así como el proyecto Escuela Móvil de Saberes, puede consultarse en su sitio web <http://www.helenaproducciones.org>

propiciados por Bernardo Ortiz. La cartilla que sirvió como memoria de esta actividad es una de las primeras publicaciones que más explícita y sintéticamente asume contenidos, conceptos y definiciones básicas sobre curaduría, espacios de exposición, prácticas curatoriales y estudios de caso; sin embargo, la circulación de este documento ha sido limitada y resulta poco citado en el discurso crítico generado en el campo del arte en Colombia en torno a prácticas curatoriales.

Programación, «juraduría» y producción intelectual

Paulatinamente aparecieron otras plataformas que animaron prácticas en curaduría y facilitaron la visibilidad de curadores. En 2006, el Centro Colombo Americano emprendió el proyecto Curator's Choice, una línea de programación para su sala de exposiciones que consistió en invitar a curadores a que postularan exposiciones en respuesta a temas «pretexto» planteados desde la institución, lo que otorgaba un gran margen de libertad creativa y experimentación a los curadores invitados. En ese momento, Jaime Cerón (2006) presentaba el programa como «uno de los pocos espacios que existen en Colombia para movilizar y visibilizar las implicaciones de la práctica curatorial dentro del campo del arte contemporáneo» (p. 5). La declaración de Cerón acusa cierto afán por estimular plataformas semejantes, donde la postulación de «situaciones» y «tesis» planteadas por curadores destinadas a conformar experimentos creativos materializados en exposiciones habrían de estimular una producción artística contemporánea dialogada —con el curador a cargo— y refrescante. Tal disposición permite comprender al curador como un *autor*, por su capacidad para postular pretextos creativos versátiles, y como un *mediador*, según su poder de articulación e interpretación entre la institución y los artistas.

La tipología del proyecto Curator's Choice —conformar la programación de una sala bajo cierto enfoque curatorial— corresponde a uno de los múltiples roles de la curaduría considerado por Jaime Cerón (entrevista, 2014) en el escenario contemporáneo de nuestro contexto. Esta disposición ha venido cobrando otros espacios institucionales en los últimos años: el programa Nuevas Propuestas, de la Alianza Francesa, vigente

desde 1999, destinado a presentar proyectos de artistas menores de 35 años en sus salas de exposiciones, desde 2007, optó por conformar una terna de curadores con la misión de establecer la programación anual de las salas. De modo semejante, la conformación del programa Antecámara, dispuesto en las salas de exposiciones de la Cámara de Comercio de Bogotá, desde hace pocos años se nutrió (particularmente en la sala de Chapinero, destinada a prácticas de arte contemporáneo) tras la designación de un curador convocado a plantear una secuencia de exposiciones para ocupar buena parte del año. Recientemente, desde 2015, dicha plataforma se replanteó bajo el mote de «Ciclo prisma», para conformar un grupo de curadores que asumieran la posibilidad de postular un conjunto de exposiciones de «autor» (una por cada uno) en torno a un tema o pretexto común. De este modo, el ciclo conforma un conjunto de exposiciones con un telón temático de fondo amplio, pero abordado desde problemas y tesis declaradas particularmente por cada curador invitado al ciclo.¹⁰³ Este tipo de estrategias de programación en torno a la gestión de salas de exposiciones, ciertamente, aportan visibilidad a la práctica intelectual de curadores y permiten comprender su figuración como productores de discurso crítico.

¹⁰³ La primera versión del Ciclo Prisma convocó a Guillermo Vanegas, Cristina Lleras y al equipo TRasHisTor(ia) del que hago parte. Entonces, la gestión de Antecámara nos invitó a considerar un ciclo de tres exposiciones que logran dialogar de algún modo. Consideramos que, de acuerdo con la institución receptora (la Cámara de Comercio de Bogotá), ese telón de fondo debería ser la ciudad de Bogotá. Lleras conformó la exposición «Bogotá SAS», con la que quiso comprender algunas prácticas culturales para la formación de ciudadanías vigentes en la ciudad desde la década de los noventa. Vanegas enfocó su propuesta «Ley de rendimientos decrecientes» en considerar prácticas artísticas que reflexionaban sobre el desarrollo sostenible en Bogotá. Por último, como equipo TRasHisTor(ia), con «Sal Vigua», quisimos comprender una serie de prácticas artísticas que daban cuenta de prácticas económicas en el altiplano que confrontaban la noción de modernidad. Como se ve, el conjunto de las tres curadurías buscaba proveer un conjunto de relatos que comprenden a Bogotá como el fondo cultural que estimula un buen conjunto de prácticas artísticas.

Por otra parte, algunos salones y eventos tradicionalmente interpretados por el rol convencional de «jurados» (como sucedía antes con los salones regionales y nacionales) cedieron ante la interpretación provista por curadores, lo que generó una suerte de síncretismo entre ambas figuras que no ha sido ajena a críticas y artículos de prensa: el salón Artecámara, por ejemplo, incluido en la programación de la Feria Internacional de Arte de Bogotá (ArtBo), desde su primera versión en 2005, siempre se ha configurado bajo la mediación de un curador que interpreta —como jurado— una convocatoria nacional y posteriormente determina —como curador— la disposición de la exposición. Una articulación semejante fue dispuesta para la gestión del antes denominado Premio BBVA, que en 2006 pasó a denominarse Salón BBVA bajo una interpretación curatorial,¹⁰⁴ con claros efectos en el manejo de la convocatoria y conformación de la muestra (curada por Carlos Betancourt) que Humberto Junca se encargó de señalar en su artículo «Hay cosas que nunca cambian», publicado en *Arcadia* (2010a):

De acuerdo, un jurado de selección opera como un «colador» que señala aquellas obras que mejor cumplen con unos parámetros definidos por terceros (si es un salón de pintura, un salón de arte joven o un salón sobre el color rojo), separando «lo bueno» de «lo malo», con una distancia que no existe en el caso del curador. Este último diseña (idealmente) todos los parámetros de su muestra, de su proyecto a partir de características o maneras o detalles capturados por él en un conjunto cerrado de obras, cuyo proceso ha visto de cerca.

¹⁰⁴ Este enfoque en el programa auspiciado por BBVA se magnificó en 2011 cuando el Salón BBVA se fusionó con el programa Nuevos Nombres, del Banco de la República. Ello dio como resultado un enorme salón, dispuesto a girar por varias salas de exposiciones del banco en el país, conformado tras la visita a talleres por parte de su curador Carlos Betancourt. Entonces, aparte de la discusión que podría sostenerse sobre la calidad de la muestra, en este caso la práctica curatorial se convirtió en una operación con la capacidad de interpretar, fusionar y, por supuesto, reducir a uno dos eventos que venían sucediendo en el campo del arte de manera paralela y autónoma, con la consecuente optimización de recursos para ambas instituciones y de protagonismo para el actor capaz de operar tal amalgama.

Así, el curador en diálogo con sus artistas define el nombre del evento, el porqué, el cuándo y el dónde. A riesgo de sonar excesivamente conservador, un curador sí selecciona, pero difícilmente deja que otros le indiquen el punto de partida (los nombres inscritos en una convocatoria, por ejemplo). Su labor es casi política, pues en la mayoría de los casos señala particularidades en lo que vemos y lo que entendemos, haciendo evidentes estructuras de poder que van más allá de lo puramente estético.

En otro apartado del mismo artículo, Junca también señalaba que el cambio de modelo en el programa impulsado por el BBVA podía responder a un tipo de «presión» generada por la seducción que implicaba el jugoso Premio Botero, donde el modelo de premiación por medio de un concepto de jurados ante una convocatoria abierta continuaba vigente. El proceso de premiación de las últimas versiones del Premio Botero generó cierta controversia que no fue ajena a considerar el aporte que la curaduría en la gestión de este evento: ante una declaración del galerista y curador Carlos Hurtado sobre la necesidad de interpretar este programa a través de curadurías que reconocieran procesos y no obras culminadas por medio de un premio, Christian Padilla (2007) respondió por medio de una carta abierta publicada en el periódico *Arteria*, advirtiendo que, de atender la sugerencia de Hurtado, «un evento más recaería en el modelo curatorial», consideración que acusa la proyección incesante de la curaduría sobre este tipo de eventos, al tiempo que tácitamente advierte sobre su empuje a la homogeneización.

Este cambio de relaciones y modelos de gestión para eventos de arte, donde la amalgama entre la figura del jurado y curador constituyen un indicador, también fue descrito por Junca en «La delgada línea roja», cuando se refirió al solapamiento de roles que implicaba seleccionar proyectos de investigación curatorial para conformar los Salones Regionales de Artistas por medio de un jurado:

[...] no debe extrañar a nadie que para escoger las mejores curadurías, paradójicamente se nombre a un jurado de selección. Así entre la curaduría y «la juraduría» (como le llama Jaime Cerón) y entre el ser artista o ser curador, hoy se libra un cambio que, citando a Fernando Escobar,

«no implica ni una apertura, ni una madurez del trabajo crítico y curatorial; solo hace evidente que las relaciones entre las prácticas artísticas, los artistas, las instituciones y el público han cambiado». (2007b)

Respecto a la manifestación de este fenómeno en los mismos eventos señalados por Junca, María Belén Sáez de Ibarra señaló en su artículo «Cuando más es menos» cómo es que el rol de curador en salones regionales y salones nacionales ha sido cumplido en muchas ocasiones por quienes antaño fungieron como jurados en los mismos eventos:

Lo que se presenta como proyectos curatoriales no son más que los mismos salones de siempre. Se convoca a los artistas a enviar propuestas que selecciona ya no el otrora llamado jurado sino el(los) curador(es), en un mes, poco más, poco menos. Se entrega su puesta en escena a un tercero. Se le hace un texto y se le tematiza. Las mismas personas que antes intervenían como jurados hoy son los curadores. (2009, párr. 8)

Como se ve tras las últimas citas, el posicionamiento de la figura del curador en múltiples eventos y programas públicos y privados alrededor de 2007 y su «desplazamiento» sobre la figura convencional del «jurado», arraigado en la mayoría de salones y programas hasta entonces, determinó un indicador sobre la transformación de las relaciones de poder en el campo del arte colombiano. Ello generó una suma de funciones o posiciones que Juan Sebastián Ramírez, como curador del salón Artecámara, en 2013, procuraba ponderar:

El deber del jurado es calificar y emitir un veredicto como forma de administrar justicia. Sin embargo, el rol del curador está desvinculado de la justicia, es un ejercicio de interpretación. Un curador articula un conjunto de obras, establece diálogos entre ellas, propone narrativas y, en los casos más afortunados, potencia la experiencia de los espectadores. (Citado en *Arteria*, 2013, p. 17)

Ahora bien, si en algo coinciden las críticas y evaluaciones de Sáez, Junca y Ramírez es en exigir de la práctica curatorial una operación intelectual reflexiva, no limitada a la gestión de un evento, porque —de ser así— el

horizonte creativo de la curaduría quedaría totalmente anulado; de modo que existirían escenarios donde la práctica curatorial simplemente pasó a ocupar o cumplir funciones predefinidas (desplazando un término por otro bajo cierto orden de «actualización conceptual»), y plataformas donde la práctica intelectual y creativa de curadores se vio favorecida ante posibilidades de investigación y formulación de proyectos libres e independientes que vale señalar.

En 2007, un año después de la puesta en marcha de Curator's Choice, la Fundación Gilberto Alzate Avendaño publicó la convocatoria de la primera versión del Premio de Curaduría Histórica que a hoy completa siete versiones. Estas ediciones han servido para reparar en prácticas artísticas y visuales desarrolladas desde el siglo XIX (Miguel Díaz Vargas: una modernidad invisible», del grupo Historia Crítica del Arte; «Noticias iluminadas», del Grupo de Investigación en Arte Colombiano; «Ricardo Moros Urbina: cuadernos y apuntes», de Paula Matiz y Constanza Villalobos, y «El barón Gross (1793-1870): diplomático, fotógrafo y pintor de naturaleza», de Halim Badawi); reconstruir y activar trayectorias de plataformas de creación colectiva en la segunda mitad del siglo XX («Rojo y más rojo. Taller 4 Rojo: producción gráfica y acción directa», del equipo TRasHisTor(ia), y «Le Corbusier en el río Medellín. Arquitectura, ficción y cartografía en las obras del Grupo Utopía [1979-2009]», de Óscar Roldan Alzate y Efrén Giraldo); y formular categorías ante casos de estudio temático-históricos («Seducción: realismo extremo en la década del setenta en Colombia», de Mariángela Méndez). En términos generales, el desarrollo de los proyectos beneficiados con este estímulo han servido para emprender investigaciones que contribuyen a la producción de discurso a través de los productos derivados que suponen la exposición y la publicación del documento escrito, por medio de una plataforma que, sin ser parte de instituciones educativas, es capaz de estimar la producción académica de profesionales del campo del arte en Colombia, dedicados a la crítica e historia del arte que asumen el rol que la curaduría como parte de su horizonte creativo, una tendencia común en nuestro contexto.

Incluso, el Banco de la República, una institución muy poco dada a la proyección de convocatorias que contribuyan a alimentar su programación cultural, asumió la coyuntura del Bicentenario de la Independencia con la realización de una convocatoria destinada a confeccionar una

curaduría histórica que sería programada durante 2010; de allí derivó la curaduría «Habeas corpus: que tengas [un] cuerpo [para exponer]», elaborada por el historiador Jaime Borja y el artista José Alejandro Restrepo. Ambas experiencias dan cuenta del rol que ha cobrado recientemente la producción de historia del arte en nuestro medio y la comprensión de algunos historiadores del arte hacia la exposición como una superficie para la inscripción o «escritura» de relatos históricos revisados, y dado que estos espacios de participación exógena resultan tan escasos en instituciones museales colombianas, su confección (a pesar del enfoque histórico) compagina bien con la producción cultural provista por la curaduría contemporánea: de autor, deslocalizada de la gestión interna del museo, alterna y, por qué no, antagónica al discurso histórico situado en la academia o en el museo mismo.¹⁰⁵

Aparte de estas nuevas convocatorias para la producción de curadurías históricas, la Fundación Gilberto Alzate Avendaño creó algunas becas para estimular la visita de curadores (actitud compartida por Lugar a Dudas, desde Cali) y otras para promover la circulación de exposiciones (previsiblemente producidas tras el ejercicio curatorial) fuera de Colombia. Todas estas iniciativas dejan ver un campo abierto para el desarrollo de prácticas curatoriales autónomas. Otro indicador más sobre la suma de plataformas creativas para la curaduría en nuestro campo ha sido la apertura de las becas para la realización de exposiciones y residencias, convencionalmente dirigidas a artistas, a proyectos curatoriales: por ejemplo, desde 2012, la Beca para Exposiciones en la Galería Santa Fe se abrió a propuestas curatoriales y muchas de las residencias incluidas en los Portafolio de Estímulos del Ministerio de Cultura y el Instituto Distrital de las Artes (Idartes) incluyen la posibilidad de que apliquen curadores. Este panorama, más que un desplazamiento de los artistas, puede dar cuenta de la legitimación de la curaduría como ejercicio creativo, como una más de las prácticas artísticas previsibles en nuestro medio y como una apertura a la asimilación de un actor borroso con la capacidad de construir y aportar discursividad contextual.

¹⁰⁵ Las cinco curadurías con las que actualmente se presenta la Colección del Arte del Banco de la República, comisionadas a diferentes curadores, también manifiestan estas condiciones.

La palabra en circulación

Acorde al nodo que va de 2004 a 2007, descrito en los párrafos anteriores, es apenas comprensible que la aparición de textos críticos sobre el rol de la curaduría en nuestro campo coincida con este momento, cuando la curaduría cobró su lugar en tal cantidad de escenarios, y próximo del 2008, cuando aparecieron en publicaciones especializadas los artículos académicos que señalé en el tercer capítulo; como si aquellas disertaciones teorizadas sobre la figura y poder del autor en el lugar del curador realmente implicaran una respuesta (poco particularizada) ante un escenario donde la práctica curatorial se materializó imperativa, desbordada y prácticamente ineludible... Creo, pues, que con un marco de escenarios, acciones y actores, como el que he trazado en los párrafos y páginas que quedan atrás, resulten más comprensibles tales diatribas.

Ahora bien, aquellos artículos dan cuenta de una producción crítica interna del campo discursivo del arte en Colombia; sin embargo, llama la atención que esta reflexión no habite otros escenarios académicos propicios para tal discusión. Aunque en ese mismo periodo fue cuando se puso en funcionamiento la Maestría en Museología de la Universidad Nacional de Colombia, un escenario académico enteramente propicio para encarar la discusión teórica sobre la proyección y práctica de la curaduría en nuestro campo —museal e independiente— (de hecho, este programa de maestría cuenta con módulos de formación y práctica en curaduría), es notorio que en siete años de funcionamiento no exista ninguna tesis entregada a reflexionar sobre la dimensión de la curaduría en nuestro campo. Tal situación es compartida por la Maestría en Historia y Teoría del Arte de la misma universidad. Es más, al ampliar el compás y atender otros escenarios donde cabría la reflexión crítica sobre los efectos de la curaduría en nuestro campo, como la colección de publicaciones derivada del Premio Nacional de Crítica, auspiciado por el Ministerio de Cultura y la Universidad de los Andes, así como la colección de Ensayos sobre el Campo del Arte en Colombia, impulsada por Idartes, como herencia del programa iniciado por el antiguo IDCT, no es posible encontrar ningún artículo o ensayo que se ocupe de la práctica curatorial en Colombia.

Entonces, bien vale preguntarse cuál ha sido la plataforma a través de la que han circulado las diferentes consideraciones, cuestiones e

interrogantes sobre la operación de la curaduría en nuestro medio. Como se ve tras el uso de fuentes articulado en los párrafos y capítulos predecesores, la mayoría de fuentes disponibles se encuentra en sitios web como *Esfera Pública* y *Columna de Arena*, como entornos de discusión en los que de algún modo se proyecta una autorrepresentación de —al menos— algunos sectores y actores de la comunidad artística. A la vez, muchas fuentes provienen de prensa especializada sobre arte y cultura, pero destinada a público general y de circulación amplia, como corresponde a la revista *Arcadia* y al periódico *Arteria*. De hecho, es muy difícil encontrar reflexiones sobre curaduría en publicaciones aún más especializadas, con tradición crítica y académica como *Arte en Colombia—Art Nexus*,¹⁰⁶ donde el tema, aparte de la reseña de exposiciones curadas, ha sido prácticamente invisible en cuarenta años de actividad crítica y periodística. Por otra parte, la figuración del tema en revistas académicas publicadas desde facultades se reduce excepcionalmente a los dos casos citados: «De la muerte del autor a la muerte del artista: reflexión crítica para el debate en torno a la figura del curador» (Arcos-Palma, 2007) y «Una muerte irregular» (Vanegas, 2007), ambos publicados en la revista *Calle 14*.¹⁰⁷

Todo esto conduce a una conclusión relativamente sencilla: la reflexión sobre la práctica curatorial en nuestro medio, por lo menos hasta ahora, se ha mantenido fuera del campo académico y de manera relativamente ajena a un campo discursivo especializado del arte en Colombia. En cambio, la discusión y problematización respecto a la práctica curatorial en nuestro campo se ha localizado en entornos próximos a las prácticas mismas de diferentes actores del campo del arte, y a través de publicaciones que

¹⁰⁶ Una pequeña excepción es el artículo «La colección de la Biblioteca Luis Ángel Arango» (1976), que cité antes, donde Germán Rubiano señala la falta de curaduría en la confección de la colección de arte del Banco de la República.

¹⁰⁷ Comprendiéndolas como las revistas académicas de mayor visibilidad en el medio local inmediato, para este estudio revisé todos los números publicados hasta junio de 2015 de *Calle 14* y *Cuadernos MAVAE*, y *Ensayos*, revistas académicas indexadas de las facultades de Arte de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, la Pontificia Universidad Javeriana y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia.

en años recientes han contribuido a construir y ampliar un público para el arte contemporáneo en Colombia.

De hecho, es posible estimar la figuración de las palabras «curaduría», «curador», «comisariado» y «comisario», entre otras afines, en los diferentes números del periódico *Arteria* como un indicador sobre la proyección de esta práctica en nuestro campo. Mientras que los primeros siete números de *Arteria* incluyeron cerca de 50 entradas en la suma de algunos de estos términos, la edición 8 alcanza 98; del número 9 a 16, el promedio se acerca a 30; mientras que las ediciones 17 y 18 llegan a 70 y 65 menciones. De nuevo, hasta el número 26, el promedio oscila, por edición, entre 30 y 50; pero en el número 27 llega a 86, y en el 32, a 169. A partir de ese número, la figuración de estos términos promedia 40 entradas... En general, las cotas altas en el número de menciones a estas palabras tienden a coincidir con ediciones de octubre y noviembre, es decir, con los números del periódico que coinciden con la celebración anual de ArtBo. Justamente, vale recordar que las dos publicaciones mencionadas (*Arteria* y *Arcadia*) aparecieron poquísimas antes a la realización de la primera versión de ArtBo, en octubre de 2005, de modo que es posible comprenderlas como parte de un entramado o coyuntura en el que la dimensión comercial del arte contemporáneo colombiano, y la necesaria construcción de un público afín, generó un contexto funcional para dicha práctica. De hecho, la operación de la curaduría se ha instaurado paulatinamente en casi todas las líneas que conforman la programación de esta feria: al espacio curado de Artecámara, se ha sumado la curaduría que constituye la sección de muestras individuales (llamada Proyectos), la curaduría del pabellón didáctico o de mediación pedagógica, la curaduría de la sección compuesta con piezas de valor histórico (denominada Referentes) y la curaduría del programa académico que acompaña la feria, para conformar un entramado de exposiciones curadas que, localizadas en el contexto de una feria comercial de arte, dan plena cuenta del valor agregado con que se asume la curaduría para suplir la falta de discurso en escenarios como este (Ruiz-Rivas, 2015), otorgar valor simbólico a diferentes campos de circulación del arte y activar su proyección comercial local e internacional.

En este orden de ideas, no resulta extraño que en las versiones más recientes de ArtBo se propicien dispositivos para socializar, proyectar y «explicar» el rol de la curaduría al público general, como lo supone el ciclo

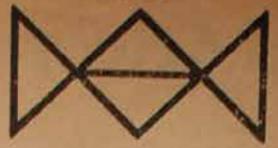
de entrevistas y videos producido en 2014 por la Cámara de Comercio de Bogotá: *Nueve preguntas sobre curaduría y ¿Cómo se hace una curaduría?*, dirigidas a cuatro curadores contemporáneos colombianos (José Roca, Jaime Cerón, Carolina Ponce de León y Santiago Rueda) y difundidas abiertamente en el contexto de la feria a través del portal de videos YouTube, donde aún se encuentran disponibles. Bajo este mismo interés se pueden comprender un conjunto de columnas publicadas por Nelly Peñaranda (a su vez directora y fundadora del periódico *Arteria*) en su sección “Columna sin título”, publicada en *El Tiempo* desde 2012, y entre las que algunas han estado específicamente destinadas a explicar coloquialmente el aporte de las prácticas curatoriales («Un mundo feliz», 2012, y «El arte de curar», 2015). La anterior es una línea de divulgación bajo la que también se comprende la insistencia por difundir y posicionar el nombre de algunos curadores colombianos con trayectoria en nuestro medio y con cierta proyección internacional, como lo sostiene el artículo «Colombia cuenta con destacados curadores fuera y dentro del país», publicado en el portal *Arte Informado*, unos meses antes de la feria de 2013, una reseña que agrupa un ramillete sobre perfiles de curadores colombianos que funciona como una descripción sobre la ampliación de las prácticas curatoriales desde el contexto colombiano, donde el despliegue de algunos curadores-autores con proyección internacional, como José Roca, Inti Guerrero, Juan Andrés Gaitán y María Inés Rodríguez, son presentados como la consolidación de la práctica curatorial desde el campo colombiano.

Un indicador adicional respecto a la asimilación de las prácticas curatoriales en nuestro medio y su proyección internacional desde Colombia es la realización de dos versiones del programa Intensivo Curatorial, desarrollado por la organización Independent Curator International. Este programa de formación propone el desarrollo de «clínicas» para curadores emergentes asistidas por curadores de trayectoria para retroalimentar proyectos en desarrollo. Las primeras versiones de estas clínicas se cumplieron en habla inglesa y desde 2012 se han programado «intensivos» en habla hispana, al punto en que las versiones de 2013 y 2015 fueron realizadas en Bogotá, con apoyo del Idartes.

Entonces, estos ejercicios por socializar la labor del curador, la reiteración de palabras como curaduría en los artículos y contenidos de *Arteria*, así como la disposición de artículos, entrevistas y programas destinados

a contextualizar estas prácticas, da cuenta de la puesta en circulación reiterada de tales conceptos como una suerte de «invocación», y eso algo debe decir sobre su asimilación e instauración generalizada y sobre la producción de un discurso crítico –pero coloquial– en torno a la curaduría, en un momento en que la comprensión de esta práctica se encuentra en una fase de proyección descentrada, tras la difusión de este concepto, ya no dentro del campo del arte y sus actores (como sucedió en la segunda mitad de la década de los setenta, durante la de los noventa o en el curso de 2004 a 2008), sino dirigido al público general. ▲

Arte y Política



Museo de Arte Moderno
Bogotá Colombia
OCTUBRE 22 - NOVIEMBRE 22 1974

MUSEO DE ARTE MODERNO
BOGOTÁ
COLOMBIA

El camino de un realismo en Colombia

La denominación de una muestra bajo el rótulo, "Arte y Política", conlleva al lector un falso terreno de preguntas definiciones, polémicas, juicios, prejuicios y equívocos. El tratar de establecer doctrinas insostenibles entre lo que por un lado se llamaría arte puro, y un arte comprometido por el otro. Polarización que a un nivel teórico ha conllevado a una especie de guerra sin cuartel, a un animadversión de despropósitos, donde la objetividad crítica ha resultado por su ausencia.

Eso es lo que se pretende en que se derrumban ciertas teorías, en que se busque de verdad, o existir un punto de vista objetivo para enjuiciar desapasionadamente un lenguaje como el contemporáneo, también va quedando en evidencia la necesidad de plantear al arte fuera de esas doctrinas excluyentes, se lanzan a toda motivación cierta. Buena prueba de ello es el renacer de la tipografía. O el fracaso de un

racional
ingenio
Frío
ánicas
plásticas
ficcional
nostros
brección
que a la
do. En d
razones
plástico
conflicto
gráfica, e
de los in
pueblo.

ANONIMO
Algeria. "Viva Botívar Libertador de su Patria". 0.13 X 0.18 mts.
Primera mitad del siglo XIX.



Arte y

La política ha sido tradicionalmente uno de los temas más recurridos por el arte de Latinoamérica. Esta imagen de preocupación política, vivida en parte al impacto del Muralismo Mexicano, nos llega artísticamente en todo el mundo. Y a este espíritu político se han remitido coherentemente y en diversos periodos, muchos de los artistas más significativos de la plástica en Colombia. Es por eso apenas justo que el Museo de Arte Moderno de Bogotá se haya dado a la tarea de reunir por primera vez, si no todas las obras de carácter político producidas desde emancipación de la República, al menos una selección ampliamente ilustrativa de la permanencia del tema, y de muchos de los movimientos, argumentos, y realizaciones artísticas

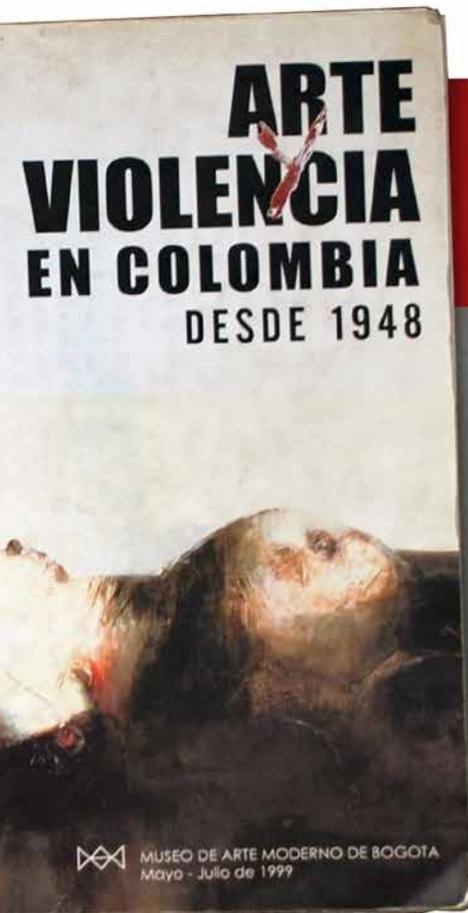
MUSEO DE ARTE MODERNO
BOGOTÁ
COLOMBIA



G. A. U. F. O.
EDITORIAL
norma
TITULADORA Y EDITORA

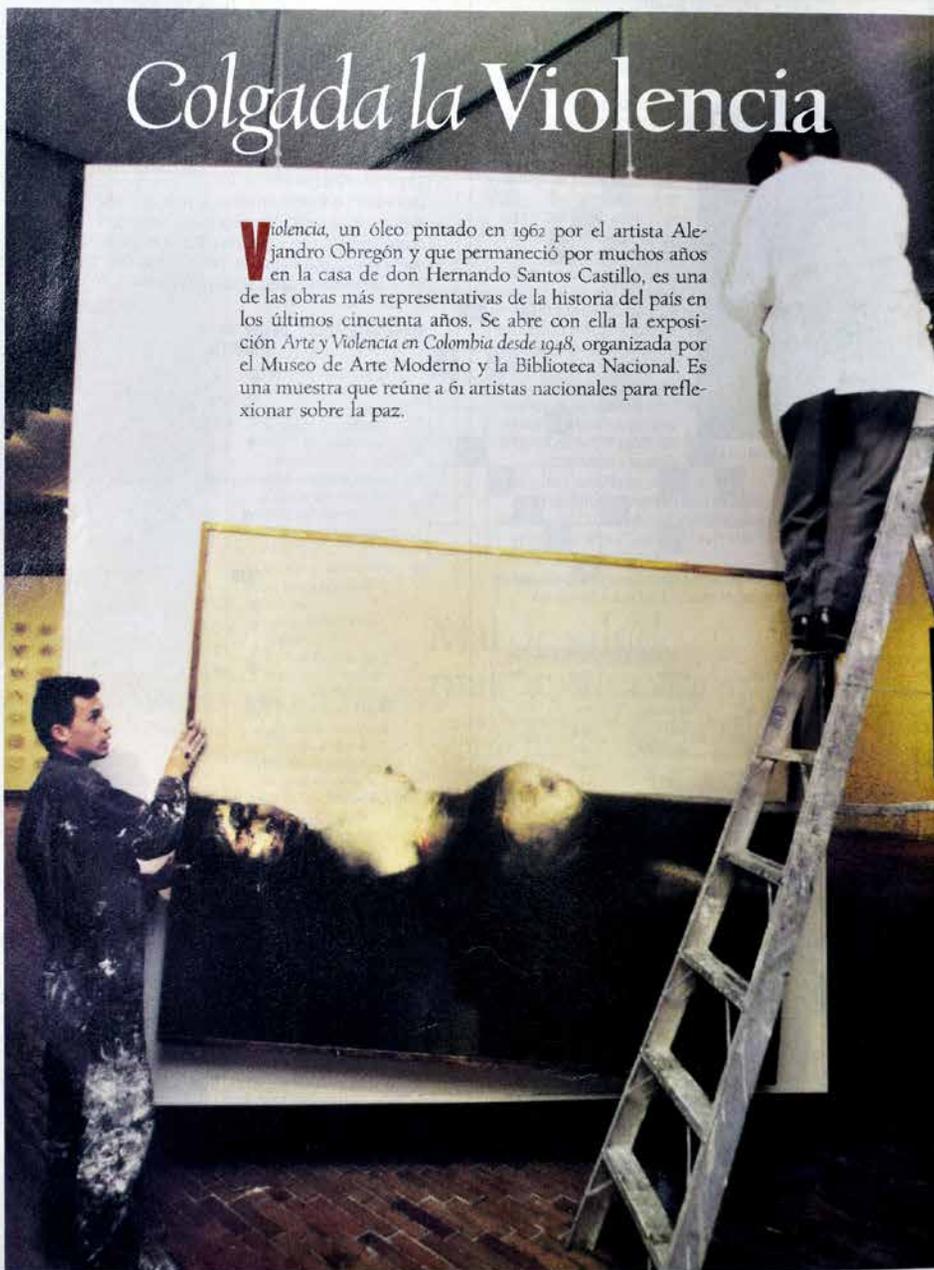
que se han a
desde aquella
Una exposición de tal naturaleza, desafortunada-
mente no tiene antecedente en Colombia. Y la ausencia de
documentos y de una catalogación adecuada, de los cuales
pueda partir la investigación a este respecto, dificulta ex-
tremadamente al trabajo de estructuración y de recopilación
de esta clase de muestras. Pero son motivos éstos que
mejor de disminuir, aumentan la importancia y la validez
del criterio que anima a la presente exposición, a la cual
corresponde no sólo iniciar una clasificación pertinente a
la labor de nuestros artistas, sino además y principalmen-

Catálogos de las exposiciones «Arte y política» (1974),
«Arte y violencia» (1999), y «Displaced» (2007)



Colgada la Violencia

Violencia, un óleo pintado en 1962 por el artista Alejandro Obregón y que permaneció por muchos años en la casa de don Hernando Santos Castillo, es una de las obras más representativas de la historia del país en los últimos cincuenta años. Se abre con ella la exposición *Arte y Violencia en Colombia desde 1948*, organizada por el Museo de Arte Moderno y la Biblioteca Nacional. Es una muestra que reúne a 61 artistas nacionales para reflexionar sobre la paz.



Curaduría y coyuntura. Tres momentos: 1974, 1999 y 2007



Tal parece que la asimilación e instauración de las prácticas curatoriales en Colombia bajo un horizonte creativo amplio tiene por cota el año 2008, pues en ese punto se generó una masa crítica de discursos producidos en torno a ellas, cuando sus manifestaciones terminaron de cobrar protagonismo en la mayor parte de prácticas destinadas a la circulación de la producción artística. Sin embargo, como también he señalado, en nuestro medio la producción de discurso crítico sobre curaduría ha carecido de contextualidad y especificidad; de modo que la valoración sobre la trayectoria cumplida por la curaduría en nuestro lugar poco se ha dirigido a la revisión de casos particulares sobre prácticas, programas o trayectorias sobre nuestro medio.

Ante este panorama, durante los capítulos anteriores me he esforzado por comprender un *diagrama* donde el desarrollo de esa masa crítica, de acuerdo

con el *lugar* particular que supone nuestro *medio*, proporciona un espacio de contextualización para trazar una trayectoria de la curaduría en Colombia; es decir, he procurado describir contextos que, en ciertos momentos (según coyunturas particulares), han abierto campo a la asimilación y transformación de la curaduría entre nosotros, según la *localización* de prácticas, programas y trayectorias útiles, a fin de entender la manera en que la curaduría, en cuanto ejercicio de poder, cobró una capacidad para operar en nuestro *medio*.

Tal disposición permite comprender la manera en que la curaduría, en cuanto práctica cultural responde a un contexto, puede instaurarse según coyunturas y resulta capaz de transformar dicho contexto. Así, las prácticas curatoriales mismas han ido cambiando «de coyuntura en coyuntura», porque han descrito el contexto del campo del arte en Colombia, particularmente en torno a tres momentos: primero, cerca de 1974, cuando el concepto de curaduría se instauró en nuestro medio, a través de trayectorias individuales que sirvieron para «sintetizar» el ejercicio autoral de «realizar exposiciones», tras la coyuntura que implicó la consolidación de instituciones, eventos y programas dedicados al arte moderno y contemporáneo en Colombia. Más adelante, durante la segunda mitad de la década de los noventa —particularmente entre 1997 y 1999—, cuando se asumió la curaduría como plataforma de investigación y experimentación creativa capaz de indagar y mapear prácticas artísticas del campo del arte colombiano, como un producto derivado de prácticas convencionales de investigación en el campo del arte (por ejemplo, de la historia del arte) y como una tendencia articulada por prácticas de artistas con incidencia directa en la comprensión del campo del arte y la programación cultural, tras una coyuntura que sirvió para describir la crisis y urgencia de reformar escenarios como el Salón Nacional de Artistas y el Museo Nacional de Colombia. Por último, entre 2004 y 2008, cuando la curaduría se instaló como un dispositivo de gestión y autogestión en el horizonte creativo del campo del arte colombiano, tras la coyuntura que supuso su articulación en el programa de salones regionales de artistas, la activación del campo comercial del arte contemporáneo en nuestro territorio y la proyección del arte contemporáneo colombiano en el ámbito internacional.

La escogencia de las tres curadurías que conforman este pequeño estudio de caso justamente apuntan a estos tres momentos: «Arte y política», realizada por Eduardo Serrano en el Museo de Arte Moderno de Bogotá,

en 1974; «Arte y violencia», formulada por Álvaro Medina en el mismo museo, en 1999, y «Displaced», preparada por Karen McKinnon y María Clara Bernal para Glynn Vivian Art Gallery en Swansea, Reino Unido, en 2007. Tal escogencia coincide con esas tres coyunturas para la transformación de las prácticas curatoriales, pero también empalman con ciertas coyunturas sociales de la historia colombiana reciente; de modo que, en esta medida, es posible comprender la inscripción de cada una de ellas de acuerdo con una «doble coyuntura» para operar como relato visual en la descripción del contexto que le corresponde en dos vías: de cara al campo del arte y como índice de la sociedad colombiana.

Los acápites que siguen procuran una descripción sobre la conformación de cada una de estas tres curadurías, una breve revisión de las reacciones que generaron y una localización contextualizada según su proposición.

1974. Frente al fin del frente: «Arte y política»

En 1974, las expectativas ante un cambio de rumbo en el Gobierno colombiano tras el fin del Frente Nacional estaban animadas por varias tendencias que encarnaban diversos movimientos sociales y políticos cercanos a la izquierda. Naturalmente, el debate sobre el papel del arte en un proceso de transformación social estaba puesto al orden del día. Cada tendencia contaba con un matiz particular sobre este rol, y la discusión ya hacía parte del discurso sobre el arte en Colombia desde inicios de la década.

Eduardo Serrano preparó la exposición «Arte y política» en medio de esta coyuntura, y tras algunos antecedentes que ya daban cuenta de la dimensión que ciertas expresiones del arte colombiano venían cobrando ante el horizonte político. En 1972, por ejemplo, el XXIII Salón Nacional de Artistas contó con una sección denominada «Arte político», donde se incluyeron desde obras con acento testimonial y de denuncia, pasando por piezas de tendencia conceptual como *Aquí no cabe el arte*, de Antonio Caro, hasta grabados y pinturas de clara influencia maoísta realizadas por artistas cercanas o militantes del Movimiento Obrero Independiente Revolucionario (MOIR), como Amalia Iriarte y Clemencia Lucena (Barón y Ordóñez, 2014, p. 144). Tal sección era prologada en el catálogo con

sentencias como: «búsqueda dirigida a hacer de la expresión plástica un lenguaje donde el contenido ideológico minimiza la importancia de los elementos puramente estéticos», «el arte de compromiso social traduce una actitud política» y «el artista busca integrarse activamente a un momento histórico creando una expresión estética al servicio de una ética» (Instituto Colombiano de Cultura, 1972), entre otras.

Precisamente, Lucena, en su actividad como escritora y crítica (simultánea a la de pintora), contribuyó a una discusión que, a fines de 1971, hizo visible el debate sobre el papel del arte y el artista en la búsqueda de la transformación social con la publicación de su artículo «Formas puras y formas políticas en el xxii Salón» (*Lecturas Dominicales*, 5 de diciembre de 1971), donde propuso una clasificación radical para las obras incluidas en el xxii Salón Nacional de Artistas: obras sin ideología (modernas, abstractas y cercanas a la derecha); reaccionarias o revisionistas «en apariencia de izquierda o derecha camuflada» (Pedro Alcántara, Diego Arango, Nirma Zarate, entre otros), y progresistas revolucionarias que «animaban y anticipaban el triunfo del proletariado» (cercanas a las directrices de Mao en las Intervenciones en el Foro de Yenán), donde cupo su pintura y las obras de otros artistas cercanos al MOIR. También habían contribuido a este debate Gloria Valencia Diago, con su artículo «Dos artistas que creen en el arte comprometido», publicado en *El Tiempo*, y la editora Consuelo de Montejo, con «El debate queda abierto. ¿La clase intelectual participa en el cambio social o se beneficia con la miseria?», publicado en la revista *Flash*. De este modo, la simultaneidad de estas tres contribuciones es un claro indicador del protagonismo cobrado por este debate al inicio de la década, tras la celebración del xxii Salón Nacional de Artistas (Barón y Ordóñez, 2014, pp. 100 y 101), al tiempo que «justifica» la creación de la sección empleada en la versión xxiii.

Dos años después de la inclusión de aquella sección de «Arte y política» en el xxiii Salón Nacional de Artistas, la exposición «Arte y política» fue presentada por Serrano en el Museo de Arte Moderno de Bogotá entre el 22 de octubre y el 22 de noviembre de 1974; y aunque este periodo es posterior al proceso de campaña y elecciones presidenciales y legislativas en que la izquierda colombiana participó animadamente a través de la coalición representada en la Unión Nacional de Oposición (UNO), la composición de la exposición da cuenta de las expectativas y anhelos

ante el cambio de orden político que prometía 1974 y el rol que las expresiones artísticas podrían cumplir en aquel proceso de transformación.¹⁰⁸

La exposición fue documentada con un catálogo diseñado por Gustavo Zalamea que, según su tamaño y características de impresión, fungió como un símil de periódico impreso en tamaño extratabloide, lo que sugiere el valor de incidencia que el relato visual planteado por esta curaduría podría cobrar en su contemporaneidad.¹⁰⁹ Serrano justificó tal enfoque de la exposición según la economía de recursos presentes en esta publicación al calificarla de «panfleto»:

[...] decidimos hacer un periódico porque era arte y política y tenía una coherencia, la idea no era hacer un libro sino hacer un panfleto, un periódico, después es la primera exposición que se da antológica o temática que echara para atrás y tratara de investigar raíces en el arte colombiano de lo que estaba pasando, era «Arte y Política». (Entrevista, 2014)

¹⁰⁸ En todo caso, el fracaso político de la Unión Nacional de Oposición fue evidente. Por otro lado, la falta de garantías electorales para la oposición en general —que tuvo su máxima expresión en las elecciones de 1970— debió incidir en ese resultado de 1974. La división de la revista *Alternativa* y el resultado de las elecciones muestran a una izquierda debilitada y fragmentada.

¹⁰⁹ Resulta curioso que la forma de este catálogo coincida con la disposición de la publicación preparada para «When Attitudes became Form», a la que Zalamea tuvo acceso y que también semejaba un periódico impreso; también vale señalar que su entusiasmo por dar un aspecto visual y «de montaje» al diseño de sus catálogos derivados de su trabajo como curador a finales de la década de los noventa y primera parte de primera del siglo XXI (Cerón, 2011) se anticipa en la diagramación de *Arte y política*, donde procura unas relaciones visuales que, presumiblemente, mantienen algunas de las relaciones propiciadas en el montaje de la exposición. Por otra parte, el particular diseño del catálogo *Arte y política* también fue destacado en una reseña sin firma publicada en *El Tiempo* dos días antes de la inauguración: «corresponde a un catálogo diseñado con gran profusión de datos y fotografías diseñado por Gustavo Zalamea, el cual, no solo es el primer documento de su género que se edita en nuestro país, sino que también es un testimonio fiel del esfuerzo que despliega permanentemente en la divulgación de nuestra creatividad el Museo de Arte Moderno de Bogotá».

Consecuentemente, una rápida revisión al conjunto de obras referenciadas incluidas en la exposición, según la lista del catálogo, da cuenta de su proposición y sesgo como relato histórico. Al parecer de Serrano, «Arte y política» propició una lectura crítica de la historia que no había sido practicada por otras instituciones convocadas a tal fin como el Museo Nacional de Colombia, con lo que habría logrado generar un relato capaz de dar cuenta de las filiaciones entre arte y política en el contexto colombiano; así que esta postulación (y que debemos suponer autoral) implicaría un valioso aporte para comprender la curaduría como un lugar para la intervención del discurso histórico.

Según su catálogo, «Arte y política» articuló cuatro «nichos» contextuales de obras con cierta localización temporal que aclaran una serie histórica: el primero, el conjunto de piezas más antiguas —todas firmadas en el siglo XIX—, que acogió pinturas y dibujos donde la producción artística estaba necesariamente subordinada a la representación del poder según temas convencionales del arte entre retratos de próceres independentistas como Bolívar o Santander (Pedro José Figueroa, Luis García Hevia y otros de origen anónimo) y cuadros de batallas (José María Espinosa y anónimos); sin embargo, la elección de estas obras se alejó de atender piezas académicas y favoreció la selección de obras que mantenían cierto «primitivismo» o ingenuidad en su resolución visual.

El segundo conjunto estuvo compuesto por producciones realizadas en las década de los treinta —coincidentes con la República liberal— o realizadas por artistas generacionalmente cercanos a este contexto y sumó caricaturas (Ricardo Rendón), reproducciones de murales que reivindicaban el rol de las masas y bases populares en la resolución de procesos históricos y económicos (Pedro Nel Gómez), esculturas que enaltecían personajes de la revolución comunera y al gremio obrero (Ramón Barba y Bernardo Vieco) y pinturas que daban cuenta de transformaciones políticas en el panorama colombiano o prestaban atención a la cultura visual popular y que, en ocasiones, operaban como propaganda política (Alipio Jaramillo) o que —en algunos casos— manifestaban la influencia formal y narrativa del arte mexicano posrevolucionario.

El tercer grupo dio lugar a obras fechadas cerca de la mitad del siglo XX que, bajo el peso de La Violencia y con lenguajes formales heredados del periodo anterior (Ignacio Gómez Jaramillo, Hernán Merino entre otros) o del

arte moderno, manifiestas en la trayectoria de sus autores (Fernando Botero, Alejandro Obregón y Marco Ospina), excepcionalmente, asumían roles testimoniales, humorísticos o alegóricos para describir el periodo de La Violencia, la represión por parte del Estado o la imagen de la clase política colombiana.

Por último, las obras más recientes planteaban un conjunto de posturas respecto al rol que el arte debería cumplir en una sociedad, convocada a la transformación social y política, entre las que se encontraban: grabados y pinturas con carácter testimonial, crítico o de denuncia, solucionados con formas cercanas al expresionismo (Carlos Granada, Umberto Giangrandi, Alfonso Quijano, Augusto Rendón, Pedro Alcántara, entre otros) o, en pocos casos, resueltas a través de montajes de fuentes fotográficas que atizaban su valor de realidad (Taller 4 Rojo y Roberto Pizano), junto a un buen conjunto de pinturas que, en consecuencia con la influencia maoísta presente en artistas cercanos al MOIR, daban cuenta de los procesos de lucha social y revolución popular con un marcado acento figurativo cercano al realismo socialista.

Dentro de los créditos que proporciona el catálogo se incluye a Amalia Iriarte, Darío Ruiz y Eduardo Serrano como organizadores de la exposición. De este modo, la proposición de esta exhibición resulta muy próxima al momento en que Serrano figuró por primera vez bajo el título concreto de «curador» en el catálogo de la exposición «Paisaje 1900-1975», en junio del año siguiente, y cuando ya se encontraba parcialmente vinculado al museo como «hacedor de exposiciones»; pero sería esta su primera curaduría destinada a considerar críticamente un relato histórico. Sin embargo, la publicación solo incluye dos textos: «El camino de un realismo en Colombia», firmado por Darío Ruiz, y «Arte y política», escrito por Serrano. Así, la figuración de Amalia Iriarte en el grupo de organizadores da cuenta muda de su aporte académico a la investigación y de la proximidad que esta iniciativa tuvo con el grupo de artistas vinculados al MOIR en el que ella participaba.¹¹⁰ Aun así, Eduardo Serrano describe como suya la curaduría de la exposición y limita la participación de Ruiz a la escritura del texto incluido en el catálogo y a la gestión de algunas participaciones:

¹¹⁰ Para ese momento Amalia Iriarte ya cumplía labores profesionales como profesora (*El Tiempo*, 20 de octubre, 1974).

Tratando de cuadrarme con los 4 rojos y las peleas y las vainas... Darío Ruiz tenía mucha incidencia sobre ellos, eran muy amigos y escribía maravillas sobre ellos, yo le decía «Darío, venga y me colabora y hacemos la curaduría entre los dos», pero él no quiso ser parte de la curaduría y terminó fue haciendo el texto que entre otras cosas hace rato no lo leo. ¿De qué habla, del realismo socialista? (entrevista, 2014)

En efecto, el texto de Darío Ruiz celebraba el momento de la exposición como uno en que las prácticas artísticas se habían vuelto a conectar con «prácticas culturales» e «historia real» del país, dejando atrás el formalismo del arte abstracto racionalista. Aún sin emplear este término, Ruiz se dirigía a crear una «genealogía» sobre la relación entre arte y política en Colombia, sustentada en la continuidad de una tendencia (figurativa, realista, vinculada a la cultura y acontecer político local) presente en la creación artística colombiana a través del tiempo, que podría sostener y justificar un presente revolucionario capaz de esquivar la tradición académica y las vanguardias y donde «la vinculación vital del artista a un tema y una región se rompe con la aparición de un público consumidor, burgués, cuyo presente definitivo constituye alcanzar una modernidad poniendo en lugar de aquel pautas de arte internacional»(1974, p. 3). Ruiz encontraba «formas y lenguajes que corresponden a la realidad que describen» en la «ingenuidad» de las obras más antiguas incluidas en la curaduría, como en el «feísmo» de los años treinta y el «expresionismo» contemporáneo; comprendía la emergencia de este continuo como la contraparte del relato elaborado sobre los valores puros y formales que, provistos por el discurso del arte moderno, y «siglos de imaginación reprimida tras la conquista» contribuyeron a opacar otros artistas o expresiones; y asumía esa tradición «realista» no como una circunstancia generacional, sino como una actitud contestataria y análoga de las transformaciones que se venían dando en el campo teatral hacia la consolidación de una cultura popular y la formación de un espectador activo:

[...] una continuidad con la verdadera tradición, cortada —y negada— abruptamente por la generación de las vanguardias, estableciendo a través de esta línea plástica, un punto de vista justo sobre lo que significa nuestro proceso plástico. Aun cuando, como es lógico que aquí se

esté señalando la continuidad de una tendencia y no necesariamente estableciendo un axioma.

Por esto mismo, por la necesidad de justificar aquella tradición como un espectro contemporáneo de actitudes creativas de muchos artistas por operar políticamente ante la realidad en que se encontraban, resulta entendible la necesidad de componer el cuarto momento de la exposición con un margen de diversidad ideológica:

Finalmente vemos cómo el hecho es que la aparición de un arte político como el del Grupo 4 Rojo, como el de Amalia Iriarte y Clemencia Lucena, como el de los grupos del MOIR y del Partido, constituyen un fenómeno lógico, sustentado claramente en un proceso y una tradición de luchas, logros, contratiempos. Y su contestación, desde otro punto de vista, a un arte comercial fetichista, se inscribe —ahí está la verdadera modernidad— en la mejor corriente contestataria del momento actual en el mundo.

Llama la atención la filiación explícita que Ruiz adjudica a algunos artistas con partidos políticos específicos; entonces, la variedad de actitudes ideológicas darían cuenta de las posiciones que diferentes sectores de izquierda planteaban ante la producción artística (entre otros, el compromiso ante la realidad social expresado a través de libertades formales más cercano al Partido Comunista Colombiano o la exigencia de un realismo explícito para el común del pueblo con la función de animar el proceso revolucionario popular cercano al MOIR). Así se entiende el afán de incluir piezas del Grupo Taller 4 Rojo que Serrano esperaba lograr tras mediación de Ruiz como señalé un par de citas antes, un colectivo que de pocos años atrás venía trabajando en el acompañamiento a acciones directas a movimientos sociales y asumiendo actitudes radicales frente al campo oficial del arte según directrices planteadas en los encuentros de Plástica Latinoamericana celebrados en La Habana, Cuba, en 1972 y 1973, y que en suma fueron las que motivaron a sus miembros para abandonar la participación en eventos oficiales y «burgueses» como el que para ellos implicaba la realización de esta exposición en el Museo de Arte Moderno (Barón y Ordóñez, 2014).

El texto de Serrano, por su parte,¹¹¹ declaraba la recurrencia del arte latinoamericano en la política como una actitud que no resultaba ajena al arte colombiano; hacía hincapié en el aporte que esta curaduría ofrecía (sin antecedente alguno para el autor) al campo del arte tras su ejercicio de investigación, para «inaugurar la consideración de un contexto histórico y cultural en la presentación de nuestro arte» (1974, p. 2); presentaba someramente los cuatro momentos que articulaban la muestra como diferentes relaciones del arte con la política en Colombia, y si en algo coincidía bien con Darío Ruiz era al proponer el conjunto de la exposición como un relato alternativo al planteado por el arte moderno, como un relato de tiempo largo que emergía tras la investigación para dejar ver la recurrencia de unas formas visuales locales: presentes en la ingenuidad de las imágenes del XIX,¹¹² el alejamiento de fuentes veraces para formular cierto «realismo socialista» en los murales de Pedro Nel Gómez como en otras obras de la década de los treinta y en la emergencia contemporánea del realismo y expresionismo como vehículos visuales para la comunicación y la protesta, todo ello apuntando a sostener un marco de arte contemporáneo donde se agruparon:

[...] obras procedentes de talleres que proponen exclusivamente la política como función el arte [...] que reflejen artísticamente la especial experiencia de Latinoamérica. Y es por eso tal vez que la temática política se nos presenta, simultáneamente, en la actualidad, desde ángulos y matices diferentes [...] nuestras nuevas producciones artísticas y políticas se concentran, en su mayoría, en la incitación directa a la acción revolucionaria (Serrano, 1974a).

¹¹¹ Este documento también fue divulgado y por completo en la edición de *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo* previa a la inauguración el domingo 20 de octubre, lo que seguramente animó las expectativas del público ante la exposición y amplió su margen de circulación.

¹¹² En este punto, Serrano se apoyó en el planteamiento de Marta Traba, en *Historia abierta del arte colombiano*, cuando propone que tal ingenuidad, más que una falencia, es parte de una voluntad creativa que favoreció el desarrollo de formas visuales de comprensión local.

Llama la atención la insistencia de ambos autores en sostener un panorama contemporáneo donde –alternamente al relato planteado según el formalismo del arte moderno– la relación entre práctica artística y acción política se hiciera explícita, aun dentro de un variado campo de posiciones ideológicas de la izquierda. De hecho, dicha tendencia a declarar la acción política del artista por medio de su militancia o produciendo «arte comprometido» fue abordada en algunas publicaciones de prensa. La revista *Alternativa* (octubre, 1974) editó un artículo en el que anunciaba la exposición como la expresión de un reformismo liberal, en la que los organismos del Estado consagrados a favorecer la libre expresión empezaban a comprender la necesidad de abrirse y llegar al pueblo tras el régimen anterior (el del Frente Nacional, debemos suponer); destacaba la revisión y clasificación histórica planteada en la muestra; establecía la diferencia entre «arte político» (donde se representa convencionalmente el ejercicio del poder) y «arte revolucionario» (donde se promulgan y acompañan las luchas del pueblo); y celebraba la emergencia de artistas «capaces de exigir a su sensibilidad y trabajo un enfrentamiento progresivo y solidario con las luchas del pueblo», en medio de la profusión de un arte destinado a «decorar las residencias de la burguesía». En suma, y con las «puyas» correspondientes ante la inclusión de Obregón y Botero, *Alternativa* celebraba la emergencia de este relato frente a la imperancia prolongada del arte moderno que aquellos dos ejemplificaban. Dos días antes del cierre de la exposición, *El Tiempo* publicó una nota el 20 de noviembre escrita con tono cáustico y mordaz por Pedro Restrepo Peláez (1974), donde el autor aplaudía el «fin de la monotonía y secuencia de lavado cerebral» que propiciaba «Arte y política», en una clara diatriba ante el legado de Marta Traba y su divulgación de teorías sobre arte moderno:

Durante los últimos quince años la mayor parte nuestras galerías de «avanzada» se habían dedicado a la proyección de un arte en el cual la dictadura de una sola persona nos era impuesta por los medios de comunicación oficiales. Nuestra televisora nacional (que de nacional tienen poco) sirvió a cierta migrante para hacer y deshacer genios.

En otros apartados, Restrepo condena la asimilación tardía del lenguaje formal de las vanguardias, que habría propiciado e impuesto ante el

público, la crítica y el mercado la «papisa porteña» (como le llama), con el consecuente desplazamiento y rezago de artistas que «Arte y política» lograba rescatar del margen formalista, y otros más jóvenes que, según él, concordaban oportunistamente con el «pop y op de Manhattan», para ponerse al día «con un arte afín a esa misma ominosa figuración y aún a los asqueantes meandros de la política». Tal parece que a Restrepo Peláez (1974) ninguna tendencia del arte colombiano lo convencía, en la medida en que asomara un viso de dependencia cultural exógena; pero, al fin y al cabo, Restrepo concluye su texto aprobando que «Arte y política» esgrimiera un discurso alterno al del arte moderno, no desde el ejercicio de escritura que implicaba la crítica, sino con las demostraciones que permitía la exposición. En suma, las mayores observaciones planteadas desde artículos de prensa se ocuparon de señalar la capacidad de «Arte y política» por plantear un relato histórico alterno al del arte moderno, esclarecer un panorama contemporáneo de «artistas comprometidos» políticamente y —en menor medida— lograr un proceso de investigación y gestión cultural inédito en Colombia, como veremos más adelante.

Naturalmente, la confección del grupo de obras contemporáneas estimuló algunas diferencias entre sectores de la izquierda colombiana ante la exposición, donde en cierta medida se volvieron a ejemplificar las tendencias advertidas por Lucena, a finales de 1971,¹¹³ y donde, claramente, resultaba celebrada la actitud MOIRista. Así es como se entiende la negativa de los miembros del Taller 4 Rojo a participar de manera oficial, consecuente con el rechazo que asumieron ante espacios «oficiales» del arte que referí antes, pero que de algún modo —al final— fueron incluidos en la curaduría, según advierte el catálogo: «Los artistas Nirma Zárate, Diego Arango, Humberto Giangrandi [sic] y Carlos Granada manifestaron su inconformidad con la realización de esta exposición. Por lo tanto las obras incluidas son de propiedad del Museo de Arte Moderno o de colecciones particulares» (*Arte y política*, 1974, p. 12).

De cierta manera, esa convergencia de obras realizadas por artistas «comprometidos», pero con diferentes actitudes y convicciones frente al

¹¹³ Debate que se manifestó nuevamente en «Para entrar en combate», la introducción de *Procesos del arte en Colombia*, de Álvaro Medina, publicado en 1978.

rol político del arte en la revolución, corresponde con otros escenarios de alineación, diferencia y –posterior ruptura– de la izquierda colombiana en aquellos años, como la coalición política Unión Nacional de Oposición, que señalé antes, y como si este cuarto nicho de «Arte y política» implicara una coalición del «arte comprometido», cercano, simpatizante, o militante de las izquierdas en Colombia. De hecho, y casi cabalísticamente, la exposición de esta curaduría coincide con el contexto en que se generaron las fracturas del Grupo Taller 4 Rojo (Barón y Ordóñez, 2014, pp. 227-234) y la revista *Alternativa*, que desde su fundación y aparición en febrero de 1974 se planteó como una tribuna de convergencia para varias posturas de la izquierda colombiana.¹¹⁴

El Grupo Taller 4 Rojo participó en varios números y aportó a su resolución visual (uno de los grandes aciertos de esta publicación), pero dicha participación fue uno de los elementos discordantes para la ruptura del Grupo mientras la revista *Alternativa* vivía su propio proceso divisionista, todo ello en simultáneo al desarrollo de «Arte y política». El rompimiento enfrentó a dos sectores de comité editorial: el representado por Orlando Fals Borda, como parte del grupo La Rosca, y el representado por Gabriel García Márquez y Eduardo Santos Calderón. Como resultado surgió la revista *Alternativa del Pueblo*, realizada por el grupo cercano a La Rosca, que empezó a circular en octubre. La diatriba fue registrada directamente en *Alternativa* y otras publicaciones como *Punto Rojo* (cercana del Partido Comunista Colombiano), al punto que una nota de prensa donde se anunció la inauguración de *Arte y política*, publicada en primera página de *El Tiempo* (22 de octubre de 1974) e ilustrada con una fotografía del óleo *La familia presidencial*, de Fernando Botero (1967; 203 × 193 cm, óleo sobre tela), resulta coincidentemente alineada con una nota que resume la fractura en el interior de la *Alternativa*: «Crisis en la revista *Alternativa*».

La ilustración de esa nota inaugural da cuenta de otro asunto de atención y controversia manifiesto para bien y para mal en las reseñas de

¹¹⁴ Una simple revisión al grupo de fundadores y sus prácticas políticas (Gabriel García Márquez, Enrique Santos Calderón, Orlando Fals Borda, Bernardo García, Jorge Villegas, Germán Rojas, entre otros) da cuenta de esa condición.

prensa sobre «Arte y política»: la inclusión de algunas obras de Alejandro Obregón y Fernando Botero. De hecho, es notable que los dos autores del catálogo hayan señalado sus obras en un grado de «excepción», como piezas derivadas de un lenguaje moderno que de forma «genérica y ocasional» daban cuenta del clima político en Colombia, al operar denuncia y sátira correspondientemente. Dicho asunto no dejó de ser cuestionado en *Alternativa* (1974), al calificar a ambos pintores de «inocuidad política» o de ser celebrados en otras reseñas, cuando Gloria Zea —por ejemplo— declaraba a *El Tiempo* (1974) que dicha participación era un logro por incluir los «dos artistas colombianos más recientes»; entusiasmo que también se manifiesta cuando Eduardo Serrano procura describir «Arte y política» como una experiencia de gestión inédita en Colombia, al hacer hincapié en el proceso adelantado para lograr el préstamo de *La familia presidencial*, perteneciente a la colección del MoMA en Nueva York:

[...] desde un punto de vista curatorial es muy importante que yo hubiera prestado obras, eso no se había visto en Colombia o que hubiera prestado obras al MoMA, eso costó millones la traída de esa vaina, ahí le metimos el brazo para tener a Botero, porque teníamos que tener a Botero, porque cómo no íbamos a tener a Botero en ese momento en una exposición de arte político en Colombia, cómo no tener a Botero, había que tener a Botero...

[...]

[...] yo escribí a Botero para traer la obra del MoMA, escribí todos los papeles, y para traer *La familia presidencial*, es una de las obras mejor logradas de Botero, porque tiene su agridulce, tiene su burla al presidente, tiene su comentario político... (Serrano, entrevista, 2014)

Por otra parte, la inclusión de Alejandro Obregón se materializó con dos obras: *Violencia* (1962; 182 × 153 cm; óleo sobre tela) y *Homenaje a Camilo Torres* (1967; 51 × 38 cm; acrílico sobre tela). Ambas, incluso en su titulación, dan cuenta de ese orden «genérico» que acusa Ruiz y su orden «testimonial y de denuncia»; pero, sin duda, fue la inclusión de *Violencia* la que generó mayor expectativa ante el público, dada la visibilidad e impacto que esta pintura cobró como primer premio del XIV Salón Nacional de Artistas, en 1962, y ante su circulación en diferentes campos. Por ejemplo, la segunda edición

del libro *La violencia en Colombia* (Fals Borda, Umaña y Guzmán, 1962) incluye una pequeña nota en las páginas iniciales que referencia la pintura de Obregón como un índice de la sincronía entre la publicación de este estudio y la asimilación de dicho tema en la práctica de algunos artistas.¹¹⁵

De hecho, otros artistas incluidos en «Arte y política» emplearon explícitamente algunas fuentes aportadas por el archivo fotográfico de Germán Guzmán como parte del proyecto editorial de *La violencia en Colombia* en la realización de pinturas y grabados. Tal es el caso de Roberto Pizano, que empleó explícitamente la fotografía conocida como *Niño hermoso*, para componer la fotoserigrafía *Una página en la historia* (1972; 100 × 70 cm)¹¹⁶. Por otra parte, según propone Juliana Díaz,¹¹⁷ otra plataforma en la que se hizo visible la asimilación del relato visual planteado por *La violencia en Colombia* ante el campo del arte fue la exposición «Los testimonios» (1966), realizada en Cali en el marco del Festival de Vanguardia Nadaísta y compuesta con obras de Carlos Granada, Pedro Alcántara y Augusto Rendón, donde —en mayor o menor grado— se hicieron visibles algunas prácticas violentas documentadas por monseñor Germán Guzmán.

Acorde a lo anterior, la inclusión de la *Violencia* de Obregón en «Arte y política» implicaba un atractivo al público según su capacidad de señalar un asunto de la cultura visual en Colombia —nuestras representaciones e imaginación sobre la violencia— a más de diez años de su aparición original y, junto a la expectativa generada por *La familia presidencial*, ambas obras implicaban un *blockbuster* (como hoy se denomina a ciertas

¹¹⁵ El galardón otorgado a Obregón fue entregado en el periodo que media la primera y segunda edición de *La violencia en Colombia*, ambas de 1962, año del xiv Salón Nacional de Artistas.

¹¹⁶ Uso que se manifestó en otras estampas de la época, como en *Conjunto testimonio* de Diego Arango (1970. Serigrafía, 100 × 70 cm), donde se incorporó a fuente fotográfica del *Cristo campesino*, catalogado en *La violencia en Colombia*.

¹¹⁷ Hasta el momento, el único documento público sobre el desarrollo de esta proposición es el registro de la ponencia presentada por Díaz en el VIII Festival de Performance de Cali, organizado por Helena Producciones, en noviembre 2012 y disponible en el canal de Helena Producciones en el portal YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=X6kF0wyTfM4&list=PL8lPrPCDjVxI80MnvAHEXr6G9IeBHqOKk&index=2>

exposiciones curadas y prediseñadas con destino a circular en diferentes ciudades bajo expectativas de éxito y público masivo garantizados previamente). Ello, además, justificó su localización conjunta y privilegiada en la pared central de la sala de exposiciones (Serrano, 2014):

[...] era el gancho para el público, el público se botó en cantidades, casi todos para ver al Botero, era una pieza gancho para que la gente viniera a ver la *Familia presidencial* de Botero, la obra que está en el MoMA...

[...]

[...] era carísimo, era un artista muy reconocido, él [Botero] había hecho una exposición en los 60's cuando todavía era directora Marta Traba pero después ya no había vuelto a exponer y él ya se había convertido en una figura, era costosísimo tener una obra y conseguirla, entonces él era el gancho por las dos cosas, tanto por Botero como porque era la obra del MoMA, entonces todo el mundo quería saber qué era lo que tenía Botero para que estuviera una obra de él en el MoMA.

Serrano da cuenta de la curiosidad que podría movilizar la pintura de Botero, ya que en esos días, y debido a su proyección internacional, no era común ver su obra en galerías o museos colombianos. Entonces resulta notoria la inversión de una buena parte de recursos materiales y administrativos en lograr el préstamo de *La familia presidencial*; pero como parte de un modelo de gestión (que según Serrano no era común en nuestro medio):

[...] todo el mundo se fascinó con Obregón, se fascinó con Botero, toda la cosa es que era muy estética, era lo que más llamaba la atención, y también yo pienso que esa idea de sacar obras de un museo para sacarlas a otros hace que la gente las vuelva a mirar con otros ojos, la gente volvió a mirar esas obras históricas de los bolívares simplemente por cambiarlas de contexto, la gente la empezó a ver con otros ojos y pensar si había algo de política implícita, y también yo pienso que esa idea de sacar y eso me parece que fue un plus de esa exposición. (Serrano, 2014)

En efecto, ese modelo de gestión inusual en nuestro campo: formular un postulado, identificar y ubicar obras, lograr sus préstamos ante diferentes

instituciones colombianas e internacionales y articularlas en un relato visual sustentado en una investigación en una sala de exposiciones, no solo es recordado por Serrano como un aporte a la práctica de la curaduría en Colombia, sino que en su momento también fue reconocido por la prensa. La reseña titulada «Arte y política» (*El Tiempo*, 20 de octubre de 1974) insiste en «la impresionante recopilación de 100 trabajos provenientes de diferentes museos», e incluye declaraciones de Gloria Zea que describen la exposición como «un justo reconocimiento del valor del arte con intención política por nuestros artistas, y como una manera apropiada de difundir el pensamiento», como que «la exposición subraya la necesidad de considerar el arte colombiano en su contexto histórico, así como la necesidad de establecer sus objetivos y valores de cada periodo de su desarrollo». Por otra parte, la reseña «Arte político esta noche en el Museo de Arte Moderno de Bogotá» (la continuación de la nota inaugural de primera plana publicada en *El Tiempo*, el 22 de octubre) advierte la dificultad y logros de una investigación realizada en un contexto donde no abundan las fuentes ni documentos, y previsivamente celebra la reaparición sustentada de artistas como Alipio Jaramillo y Débora Arango; detalle que en diciembre fue reseñado en la revista *Punto Rojo*, al destacar el valor que «Arte y política» había tenido para sacar del ostracismo algunos artistas de los años treinta que expresaban un ánimo revolucionario semejante al de ciertos artistas del presente.

En suma, el registro crítico y la descripción periodística sobre «Arte y política» apuntan al entendimiento contextualizado respecto a valores de autoría, investigación, mediación, innovación y alternidad de lo que muy pronto llamaríamos “curaduría”. Investigación y autoría, porque tras la motivación y pesquisa de Iriarte, Ruiz y Serrano se emprendió la práctica intelectual necesaria para sustentar la exposición; mediación e innovación, porque la proposición de esta curaduría fue capaz de comprender el horizonte creativo que requería la exposición y llevar a cabo la gestión necesaria para hacerla posible materialmente; y alternidad, porque su realización tuvo el poder —la capacidad— de inscribir un discurso alternativo al de la historia preestablecida: una curaduría que propone un relato visual que reconoce cierta tradición histórica con la posibilidad de intervenir en la realidad, en un presente estimulado por la expectativa de cambio en el orden político.

1999. Zona de distensión: «Arte y violencia»

Cerrando la década de los noventa, las expectativas sobre el fin del conflicto colombiano estaban puestas en el Proceso de Paz con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), prometido desde el 16 de junio de 1998 por el entonces candidato presidencial Andrés Pastrana Arango. Tal proceso de paz, finalmente, se materializó en torno a una Zona de Distensión acordada entre el Gobierno colombiano, en cabeza de Pastrana —al final posesionado como presidente el 7 de agosto— y el Secretariado del Estado Mayor Central de las FARC, tras la delimitación de un vasto territorio de 42.000 kilómetros cuadrados destinados al despeje militar, y que incluyó los municipios de La Uribe, Mesetas, Vista Hermosa, La Macarena (todos en el Departamento del Meta) y San Vicente del Caguán (en el Departamento del Caquetá), de donde derivó el apelativo coloquial «zona de despeje del Caguán».

El objeto de esta Zona de Distensión sería la concentración segura y garantizada de buena parte del pie de fuerza faruno, en cabeza de su secretariado, dentro de un territorio históricamente vinculado al desarrollo militar y político de las FARC, para emprender allí mismo los diálogos y negociaciones que eventualmente conducirían a un acuerdo de paz y fin del conflicto tras la participación de diferentes sectores de la sociedad civil en foros y encuentros temáticos programados durante el Gobierno de Pastrana en la inspección de Los Pozos (área rural de San Vicente del Caguán), que durante los diálogos fue renombrada por los insurgentes como Villa Nueva Colombia. La Zona de Distensión fue decretada el 14 de octubre de 1998, el despeje militar se concretó entre el 7 y el 13 de noviembre, los diálogos iniciaron el 7 de enero de 1999 (tras el encuentro frustrado de Pastrana y Tirofijo, que dio lugar al mote de «la silla vacía» ante la ausencia del líder guerrillero) y se mantuvo hasta el 21 de febrero de 2002, cuando Pastrana ordenó la retoma militar de los territorios, motivado por la falta de resultados concretos en el proceso y ante el fortalecimiento militar y estratégico de las FARC, acantonadas en la Zona de Distensión.

El año de 1998 resultaba cabalístico para emprender iniciativas de paz. Aquel año correspondía con el aniversario cincuenta del asesinato de líder

liberal Jorge Eliecer Gaitán y los sucesos que dieron pie al inicio del periodo denominado como La Violencia, comprendido en la década de los cincuenta y en el que se ubican las situaciones que —a la postre— mediando la década de los sesenta motivaron el surgimiento de guerrillas colombianas como las FARC. Álvaro Medina formuló la curaduría «Arte y violencia» en medio de este contexto y su proposición no fue ajena a tal efeméride; a cambio, se hizo explícita en su titulación complementaria: «Arte y violencia en Colombia desde 1948», como en la presentación del catálogo con que Gloria Zea situaba someramente el contexto de la exposición:

Consciente del clamor de paz que hoy recorre a Colombia, el Museo de Arte Moderno de Bogotá ha organizado la exposición «Arte y Violencia en Colombia desde 1948» con el fin de inducir a los colombianos a una meditación reposada y profunda sobre el flagelo que ha desangrado al país durante más de medio siglo.

La exposición «Arte y violencia en Colombia desde 1948» estuvo abierta al público entre el 28 de mayo y el 18 de julio de 1999, periodo en el que también se realizaron muchas actividades complementarias (foros, ciclos de cine y seminarios) programadas como extensión del planteamiento curatorial. Álvaro Medina, de formación arquitecto, inicialmente orientó su trabajo creativo a la producción literaria cuando fue cercano al movimiento Nadaísta, desde Barranquilla, en la década de los sesenta.¹¹⁸ Más adelante sostuvo una notable producción de crítica de arte publicada en columnas de prensa de diferentes medios durante los años setenta; pero, en suma, concentró su trayectoria profesional en la producción académica a través de investigaciones sobre arte colombiano, tras su vinculación como profesor de la Universidad Nacional de Colombia desde la primera mitad de la década de los setenta, donde creó la primera Cátedra de Historia del Arte en Colombia. Este perfil se comprende en la composición del libro *Procesos del arte en Colombia*, publicado en la Biblioteca Básica Colombiana

¹¹⁸ Eduardo Serrano (entrevista, 2014) describe la coincidencia de sus intereses literarios con Medina cuando ambos participaban de tertulias literarias del grupo de Barranquilla en el Bar La Cueva.

de Colcultura, en 1978,¹¹⁹ donde Medina propone una revisión sobre el curso del arte colombiano en el siglo XIX y las primeras dos décadas del XX, un estudio que confronta documentos escritos por diferentes críticos de arte y una presentación de trayectorias de artistas colombianos del siglo XX sustentado en sus columnas de prensa. Sin embargo, la relación de Medina con la práctica curatorial antecede a esta producción editorial: tres años antes realizó la exposición que posteriormente ha reconocido como su primera curaduría, «Academia y figuración realista», expuesta en el Museo de Arte de la Universidad Nacional, que —como señalé en el capítulo quinto— fue postulada dentro del conjunto de «curadurías» que se realizaron en el marco del lanzamiento de la enciclopedia *Historia del arte colombiano*, de Salvat, en 1975.

Basta reparar en el título de esta exposición para comprender anticipadamente que se trató de una exhibición destinada a presentar una proposición —una tesis— respaldada en el ejercicio de exposición de las obras incluidas allí bajo un claro enfoque de revisión o reflexión historiográfica sobre un par de momentos del arte en Colombia distantes en el tiempo.¹²⁰ Una condición que esgrime cierto paralelo con el enfoque transhistórico de las curadurías de Eduardo Serrano: «Arte y política», de 1974, y «Paisaje 1900-1975», esta última realizada en el mismo contexto de «Academia y figuración realista», pero en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Entonces, la sincronía en la actitud de estas tres curadurías montadas en menos de un año da cuenta del poder con que se estaba comprendiendo la curaduría como un dispositivo capaz de intervenir el relato histórico con «demostraciones» sustentadas en el acto de exponer un conjunto de piezas, y, en el caso de Medina, como una clara producción derivada o, por qué no, inmediata y central de su producción académica. A partir de entonces, la trayectoria de Medina

¹¹⁹ Recientemente (2014), la editorial Laguna Libros, en acuerdo con la Universidad de los Andes, publicó la primera reedición revisada y ampliada de la primera parte de este libro.

¹²⁰ No en vano es posible señalar los extremos del periodo descrito por Medina en *Procesos...* como las cotas, inicial y final, que sirvieron como objeto de estudio a la curaduría «Academia y figuración realista».

incluyó incesantemente la formulación de curadurías hasta hoy, muchas de ellas destinadas a la construcción de antologías, monografías y retrospectivas; pero en paralelo «Academia y figuración realista» parece parte de cierta «trilogía» compuesta junto a «Colombia en el umbral de la modernidad» (1997) y «Arte y violencia en Colombia desde 1948» (1999), donde la curaduría supone una suerte de ensayo visual dispuesto a sustentar el análisis y comprensión de un problema histórico-contextual planteado por su autor.

En este orden de ideas, «Colombia en el umbral de la modernidad» funciona en relación con *El arte colombiano de los años veinte y treinta* (1994), una investigación emprendida por Medina en 1979, tras la publicación de *Procesos del arte en Colombia*, latente durante los trece años que se mantuvo en París como agregado ante la Unesco, primero hasta 1988, cuando finalizó el manuscrito, y luego hasta 1994, cuando obtuvo un Premio Nacional de Cultura en Historia, otorgado por Colcultura, con lo que su publicación quedó comprometida (Medina, 1995). En suma, esta investigación resultó ser un lugar concreto para reconsiderar el relato sobre el arte moderno en Colombia, al revalorar una serie de artistas (entre escultores, pintores y fotógrafos) y contextos parcialmente desplazados ante el discurso posicionado y proyectado por Marta Traba. Medina destaca el valor que tuvo la escultura y el diseño gráfico como un lugar de experimentación artística de vanguardia frente a la pintura costumbrista o de raigambre académica, subraya el rol de la revista *Universidad* y otras plataformas periodísticas y literarias en la construcción de un pensamiento renovador y americanista, señala ciertos fotógrafos como pioneros de la reportería gráfica en relación con el arte y, por supuesto, describe el proceso y empatía del arte colombiano de la época con el indigenismo y nacionalismo impulsado desde México y Perú, recalcando el surgimiento del grupo Bachué. Si bien a dos años de su publicación *El arte colombiano de los años veinte y treinta* no fue propiamente su guion, «Colombia en el umbral de la modernidad» corresponde con algunas de las hipótesis allí desarrolladas,¹²¹ y fue el lugar

¹²¹ En mi opinión, especialmente con las ideas expuestas en los capítulos «El origen de los Bachué», «La reorientación del movimiento escultórico», «El debate

donde Medina logró reunir una buena parte de obras que sirvieron para la argumentación de su hipótesis, iniciando por *Bachué*, la paradigmática escultura de Rómulo Roza a la que Medina venía siguiéndole los pasos desde hace años y que en la curaduría ocupó un privilegiado lugar en la primera sala de la exposición como una suerte de prólogo (Medina, 1997). De este modo, bien podríamos comprender esta curaduría —en términos convencionales— como un «producto derivado» de la investigación.

Por último, aparte de responder a una secuencia histórica que traza cierta continuidad discursiva sobre la dupla conformada por el contexto descrito en el grueso de contenidos dispuestos en *Procesos del arte en Colombia*, primero,¹²² y *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, junto a «Colombia en el umbral de la modernidad», después, «Arte y violencia», implicó un ejercicio creativo donde Medina asumió directamente la confección de la curaduría como la plataforma inmediata de investigación y «escritura» para su práctica intelectual. Una disposición que resulta comprensible si se tiene en cuenta que cuando Medina preparó «Colombia en el umbral de la modernidad» cumplía labores académicas en su condición de profesor universitario, por lo que podemos suponer el privilegio de su ejercicio como escritor previo a la formulación de la curaduría; mientras que durante la preparación de «Arte y violencia» Medina ocupaba (en simultáneo con su labor docente) el cargo de curador en el Museo de Arte Moderno, lo que muy seguramente hizo que la confección de la curaduría cobrara un entusiasmo mayor, al localizar su práctica intelectual más próxima a la función primordial del museo por «exponer». Así que en este caso no es posible pensar la curaduría como un producto derivado de su ejercicio como investigador —o posterior a su ejercicio de escritura como el soporte fundamental de su trabajo—, sino como un fin inmediato. Ahora bien, la insistencia en considerar el lugar de la escritura frente a la curaduría proviene de la obstinación misma declarada por Medina (y otros autores citados ya, como Ximena Gama y Lucas Ospina), por exigir del curador

ideológico en torno al arte moderno» y «Tema social y plástica pura» (Medina, 1995).

¹²² Si bien la tercera parte de *Procesos...* incluye artistas vigentes en la década de los setenta, es claro que la mayor parte del libro sustenta procesos artísticos y críticos previos a la década de los cincuenta.

una producción escritural que sustente y documente su tarea y resultados, lo que obligadamente pone a dialogar el trabajo del curador con el del crítico e historiador del arte (Medina, entrevista, 2014):

[...] mi obligación como curador también es hacer un texto que explique eso. No dejar a la gente en el aire, el curador no puede dejar al espectador un poco deduciendo cosas. No, eso se escribe y se expone, los criterios son estos, estos son mis parámetros de trabajo y entonces se reparten de este modo. Y entonces las cosas quedan claras.

Necesariamente, esta posición «comprometida» con lo escrito genera preguntas sobre el momento en que sucede y aparece la escritura dentro de un proceso de investigación curatorial, sobre las posibles diferencias entre investigar para escribir e investigar para curar, proceso que necesariamente conlleva una relación explícita entre el investigador y la cultura material manifiesta en las obras que, al final, será trasladada al público en la disposición museográfica de la exposición. Para Medina, de uno u otro modo, la curaduría exige un ejercicio de investigación complejo, que avista diferencias respecto al uso de la investigación meramente destinado a la escritura:

No, a mí la curaduría no me gusta. Siento decepcionarlos. Es mucho trabajo. Ponerse a buscar obras, encontrar uno la obra clave que estaba buscando y después que el dueño diga no te la presto, eso es muy frustrante. Entonces, la curaduría implica dos cosas: tener una investigación, que puede ser de arte contemporáneo y entonces se facilita un poco la investigación porque la gente está viva y es más cómodo que ponerse a buscar en archivos lo que los muertos pensaban hace cien años. Entonces a mí me gusta es la investigación, entonces yo encuentro más chévere tener una idea, localizo fotografías, luego se publica, y luego si alguien quiere hacer una exposición que la haga pero con eso de buscar obras es muy frustrante. Claro que, de todas formas, sí tengo la satisfacción de cuando encontré la *Bachué*, eso sí fue la medalla de oro para «El umbral de la modernidad». (Entrevista, 2014)

Al tiempo, para Medina, el carácter de la escritura en la práctica curatorial, presumiblemente se proyecta desde otros campos conexos al oficio

de escribir, pues en los tres casos que he señalado se manifiesta un ánimo «editorial», presente en la figura del «antologista» con que Medina ha caracterizado en varias ocasiones la curaduría en procura de una definición sencilla:

Así trabajan los antologistas de poesía y nadie nunca se ha interrogado ni se a rajado la cabeza pensando qué diablos es eso, es una operación sencilla, un tema, una época, una tendencia, la escojo porque seguramente ya la he estudiado previamente, tengo avances, tengo cosas que me permiten profundizar y ampliar el conocimiento que hay sobre el tema. Entonces, eso es lo que hace un curador, en el fondo es un antologista. No es casual que cierto tipo de exposiciones individuales algunos ya no las llaman retrospectivas, sino antológicas, me parece un término feliz. (Entrevista, 2014)

Tal estimación, la de considerar la curaduría materialmente como una «antología» y, por ello, como un fin inmediato de la investigación y no como un derivado del ejercicio previo de investigación y escritura, o por lo menos sincrónico de estas, se sustenta en el caso de «Arte y violencia», por la transversalidad con que se planteó el proyecto¹²³ y la simultaneidad con que se inauguró dicha exposición frente a la aparición de la publicación que le corresponde. De hecho, en disparidad con la diferencia manifiesta entre los textos correspondientes a *El arte colombiano de los años veinte y treinta* y «Colombia en el umbral de la modernidad», el documento

¹²³ Un folleto sin fecha de publicación presumiblemente realizado a fines de 1998, preservado en la biblioteca del Museo de Arte Moderno, titulado *Proyecto de la exposición Arte y violencia* registra las directrices del proyecto de investigación, curaduría y programación complementaria de la exposición «Arte y violencia...», todas ellas bajo la coordinación del Medina como curador del museo y autor intelectual del proyecto. Allí se declara culminada la fase investigativa previa de la que deriva un documento y selección de obras preliminares, asuntos logísticos, esbozos de la programación pedagógica y ciclo de cine, entre otros. Tal parece que este breve folleto sirvió para divulgar el proyecto y adelantar gestiones ante la fase de pre-producción de la exposición.

preparado por Medina en torno a «Arte y violencia» fue uno solo, con apartados que corresponden sistemáticamente a cada capítulo de la exposición como en una suerte de «visita guiada» por secciones de la exposición a través de las salas del museo, y en el que ciertamente desplazó la estructura y forma académica de su escritura, al punto de eliminar citas y referencias, lo que da cuenta de la preeminencia de las obras comprendidas no solo como objeto de estudio, sino como documentos destinados a trazar relaciones libres entre unas y otras imágenes operadas por la curaduría. Estas características hacen que, posiblemente, sea «Arte y violencia», en la trayectoria profesional de Medina, donde más claramente se asumió la práctica curatorial como plataforma de investigación.¹²⁴

«El arte y la violencia colombiana en la segunda mitad del siglo XX» —el documento firmado por Álvaro Medina en el libro de *Arte y violencia* (1999)¹²⁵— inicia con la formulación de un doble interrogante: por una parte, sobre las razones que tuvieron artistas de diferentes generaciones, como Alejandro Obregón (*Masacre 10 de abril* [1948; 65 × 120 cm; óleo sobre tela]) y José Alejandro Restrepo (*Musa paradisiaca* [1997; videoinstalación]) para realizar obras que indexaban situaciones de violencia en Colombia situadas en diferentes tiempos; por otra, sobre las razones que han motivado el uso de lenguajes artísticos disímiles, de abstractos como Marco Ospina (*Díptico de la violencia* [1955; 75 × 120 cm; óleo sobre tela]) a documentados con materiales reales y testimoniales, como Doris Salcedo (*Sin título* [1990; instalación]) para señalar la violencia colombiana.

En suma, se trata de las dos consideraciones que sustentaron la construcción de la curaduría: la recurrencia histórica que ha hecho de la violencia un tema para los artistas colombianos y la convergencia de diferentes

¹²⁴ No en vano la participación de Medina en el seminario Investigación para la Curaduría de Exposiciones, realizado en 1999, se ocupó de presentar el proceso de «Arte y violencia».

¹²⁵ Las dos grandes partes de este documento fueron publicadas el domingo previo a la apertura de la exposición en el *Magazín Dominical* de *El Espectador* y *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo* bajo los títulos de «La violencia colombiana contada por los artistas» y «Sensibilidad ante la violencia». Tal condición da cuenta de la proyección que se propuso «Arte y violencia» en aquel contexto ante el público general.

actitudes y lenguajes artísticos a través del tiempo en torno al tema que ha implicado la violencia (Medina, 1999, p. 11). En suma, estos interrogantes sirvieron para articular tres condiciones que encuentro manifiestas en «Arte y violencia»: 1) la asimilación de la violencia como un problema estructural registrado por el arte dentro de Colombia y fuera de esta, pues uno de los argumentos expuestos por Medina para la preparación de esta curaduría fue la recurrencia de esa condición en el arte y literatura de Occidente (pp. 12-15); 2) la comprensión sobre la violencia colombiana tras una tipología provista por prácticas artísticas que articulan una serie histórica sobre los usos de la violencia en la sociedad colombiana; y 3) la emergencia de una genealogía que describe la relación que un conjunto de prácticas artísticas establecieron con un contexto en transformación marcado por diferentes usos y formas de violencia.

Como su título lo advierte, el punto de partida de este relato histórico es 1948, como el momento en que el fenómeno de la violencia se hizo constante en la cultura colombiana y empezó a ser registrada por artistas colombianos que, como Marco Ospina, Enrique Grau, Alipio Jaramillo y Alejandro Obregón, coincidentes en «el alboroto del Bogotazo», dieron a conocer su posición como ciudadanos y artistas. Tal es el motivo por el que Medina (1999, pp. 15-19) los proyecta como el núcleo de producciones artísticas que acogió el tema de la violencia en las artes plásticas de Colombia, anticipándose a su recepción en otras manifestaciones del arte como el teatro, la literatura y el cine. A partir de allí, el relato planteado por «Arte y violencia», y sustentado en el texto de Medina (compuesto por cuatro partes), planteó un conjunto –sincrónico– compuesto por tres etapas como una serie histórica y, en simultáneo, una tipificación «estructural» –diacrónica– sobre las prácticas de la violencia en Colombia que, en suma, sirvieron para justificar las secciones de la exposición. Las tres etapas señaladas históricamente describen «La violencia bipartidista», manifiesta entre 1947 y 1965, estimulada por la operación de grupos parapoliciales de acción rural al servicio de los dos partidos tradicionales y la secuela del bandolerismo que dejó la instauración del Frente Nacional; «La violencia revolucionaria», propiciada por la confrontación entre las Fuerzas Armadas y grupos insurgentes volcados a la lucha armada desde 1959, y «La violencia narcotizada», motivada tras la consolidación del narcotráfico en Colombia y el consecuente estímulo de fenómenos como el sicariato y el paramilitarismo (p. 19).

Necesariamente, cada una de las obras situadas en estos periodos tienen mucho de testimonial y denuncia, pues su localización histórica corresponde a los contextos particulares que generaron las violencias que refieren: para la primera parte, xilografías de Alfonso Quijano como *La cosecha de los violentos* (1968), las trece estampas de Luis Ángel Rengifo que componen la serie *Violencia* (1964) y los dibujos sobre victimarios de Pedro Alcántara refieren políticas de exterminio colectivo entre liberales y conservadores, prácticas de tortura e intimidación e identificación de actores del conflicto manifiestas en los años cincuenta y sesenta; mientras que *La salida de Laureano*, de Débora Arango (1953), anuncia el desplazamiento del fascismo conservador colombiano por una dictadura militar en la que el impactante asesinato de estudiantes también fue registrado por artistas como Obregón (*Velorio*) e Ignacio Gómez Jaramillo (*Colombia llora a un estudiante*). Al tiempo, otros temas consecuentes de la violencia bipartidista, como el desplazamiento, se hicieron visibles en la escultura de Hugo Martínez, *La huida* (1950), y grabados de Augusto Rendón y Carlos Correa, que se encargaron de criticar la situación colombiana con lenguajes estimulados por el expresionismo y la caricatura, cuando artistas con esta actitud llegaron a ser llamados «subversivos». En su texto, Medina sugiere que bajo ese mismo grado de estigmatización bien pudo la exposición ser llamada «subversiva», que dio cuenta de una «democracia torcida» muy dada a la represión (1999, p. 26). Resulta llamativa tal advertencia en medio de las polémicas que generaba en la sociedad colombiana el curso de los diálogos de paz en el Caguán, y resulta premonitoria al saber que, durante los días en que la exposición estuvo abierta al público, su curador y el museo recibieron varias amenazas e intimidaciones telefónicas que referían al relato planteado por la exposición, incluso como respuesta anticipada a su apertura:

La directora del Museo de Arte Moderno, Gloria Zea, se pronunciará hoy a las 8:30 am sobre las amenazas que se han recibido contra el museo por la exposición «Arte y violencia en Colombia desde 1948». Lo hará previo al inicio del foro «El impacto negativo de la violencia en la democracia». (*El Tiempo*, 26 de mayo de 1999)

Como anticipé en la sección anterior, el valor testimonial y de denuncia presente en estas imágenes, y claramente manifiesto en *La Violencia* de

Alejandro Obregón (1962), empleada como imagen de «Arte y violencia», lo que da cuenta de su impacto en la cultura visual colombiana, como ya había sido reconocido en «Arte y Política».¹²⁶ Ello resulta sincrónico con la comprensión de la violencia colombiana como un fenómeno con sustento en la visualidad que permitió comprender —entre otros— la exposición del cuerpo vulnerado como una expresión de la violencia muy pronto traducida por el arte, tras la comisión —por parte del presidente Alberto Lleras Camargo, en 1958— y desarrollo de la investigación que dio lugar al libro *La violencia en Colombia* por parte de Orlando Fals Borda, Eduardo Umaña y monseñor Germán Guzmán.

El segundo segmento histórico dio cuenta de la crisis económica y social que abrió un lugar histórico a revoluciones sustentadas en la lucha armada. Allí se incluyeron obras de Jorge Elías Triana, el Grupo Taller 4 Rojo, Pedro Alcántara, entre otros, que documentan el proceso de conformación de guerrillas (*La marcha* y *Guerrillero*), luchas locales y globales (*La lucha es larga comencemos ya* [sic]) y enaltecieron a líderes revolucionarios locales o regionales como el Che Guevara y Camilo Torres (*Tus sueños no tendrán fronteras*), correspondientemente. Según Medina, todas ellas corresponden con una alusión a la violencia como una expresión de la lucha revolucionaria: «a la violencia reaccionaria, violencia revolucionaria» (1999, p. 32), una clara secuencia histórica que explicaba la justificación de la dictadura militar y la aparición de las primeras guerrillas tras la violencia bipartidista del periodo anterior. Por último, el tercer segmento incluyó obras de Óscar Muñoz (*Aliento*, 1996, y *Levantamientos*, 1987), Beatriz González (*Población civil*, 1997), Juan Manuel Echavarría (*La bandeja de Bolívar*, 1999), Miguel Ángel Rojas (*Caloto*, 1994), Patricia Bravo (*Mata que*

¹²⁶ Es notorio el énfasis que muchas reseñas y artículos de prensa sobre la exposición —antes de su disposición y durante esta— otorgaron a la inclusión de la *Violencia*: «Violencia, de Alejandro Obregón obra emblemática sobre el tema» (*El Espectador*, 12 de enero); «Colgada la *Violencia*» (*Cromos*, 1999); «El gran símbolo, y quizá la obra más representativa de la muestra, es el óleo *Violencia*, de Alejandro Obregón» (*Semana*, 1999), entre otras apelaciones, como si esta obra, en efecto, cumpliera ya un lugar de retorno obligado en la imaginación sobre la violencia para la población colombiana justificando su circulación.

Dios perdona, 1998) y Rolf Abderhalden (*Camino*, 1998), que daban cuenta de la manera en que el crecimiento económico del narcotráfico estimuló el conflicto armado y permeó la sociedad colombiana instaurando en ella prácticas de terrorismo, tortura, matanzas selectivas y desapariciones. También planteó un «bucle» de prácticas violentas descargadas sobre la población civil, ante lo que Medina concluye que en ese momento el presidente Pastrana trataba desesperadamente de materializar el «Mandato por la Paz» votado en 1997 con los diálogos del Caguán, en contraste de una vasta serie de hechos violentos de acto impacto sucedidos en el último tiempo que el autor se encargó de enlistar (p. 42).

En el cuarto acápite del texto de Medina, titulado «La violencia colombiana contada por los artistas», el curador articuló obras –diacrónicamente– en catorce partes que tipifican diferentes prácticas de la violencia a través del tiempo: 1) la masacre como parte del paisaje; 2) descuartizamiento y desmembración; 3) representaciones de dolientes, llanto y vergüenza; 4) exterminio, indiferencia y desplazamiento; 5) episodios de guerrillas y paramilitarismo; 6) zozobra e incertidumbre; 7) escenas de guerrillas intelectuales; 8) métodos de tortura en operaciones de contrainsurgencia; 9) actitudes antimilitaristas; 10) hitos y conmemoraciones de hechos particulares; 11) disposición a matar y disposición a morir; 12) huellas de la violencia; 13) soledad y amargura, y 14) crítica descarnada y total. Cada una de estas entradas procura alternar piezas de diferentes periodos y medios que «demuestran» la fijación estructural de estas prácticas violentas en la sociedad colombiana a través del tiempo.

Ahora bien, a pesar de que el documento «El arte y la violencia colombiana en la segunda mitad del siglo xx» claramente constituye el sustento del guion curatorial planteado en «Arte y violencia», que la exposición se conformó convencionalmente antes que nada con piezas de artes plásticas y de la advertencia que Medina sobre la atención pionera de los artistas plásticos ante el fenómeno de la violencia tras los sucesos del 9 de abril de 1948, el proyecto editorial planteado no se limitó a la presentación del postulado curatorial derivado de la producción plástica y, en cambio, incluyó un conjunto de textos comisionados a otros autores que sirvieron para ampliar el horizonte de la investigación desde otras perspectivas y ante otros campos del arte. Esa fue una decisión creativa bajo la que podemos suponer la conformación de esta publicación como extensión del

trabajo curatorial emprendido por Medina;¹²⁷ asunto celebrado en algunas reseñas que valoraron el libro a la par de la exposición (Acuña, 1999; *El Nuevo Siglo*, 24 de mayo; *El Tiempo*, 17 de julio), señalando la disparidad en la calidad de los textos reunidos allí (Jiménez, 1999) o, incluso, por encima de la muestra reunida en el museo:

[...] el catálogo se convierte en un aporte mucho más importante e interesante que la exhibición misma, puesto que permite leer y releer realidades vividas, mirar hacia delante y hacia atrás las experiencias violentas y los escenarios de terror donde los artistas plásticos sus-traen sus intereses creativos. (Pignalosa, 1999)

Entonces, ese rol editorial de «antologista» con que Medina describe la tarea del curador se manifiesta en la extensión de la curaduría como plataforma de investigación y creación a la conformación de la publicación, entendida justamente como una ampliación de esta práctica creativa, dispuesta para otros autores y bajo ese ánimo interdisciplinar que en ciertas ocasiones atraviesa e invoca la curaduría. De hecho, los contenidos de algunos textos incluidos en la publicación se expresaron bien en los espacios de exhibición que complementaron la curaduría: el ciclo «Cine y violencia», programado por Jaime Pulecio dentro del mismo museo en la sala Los Acevedo, y la exposición bibliográfica sobre «Literaturas de la violencia», dispuesta en el *hall* de la Biblioteca Nacional de Colombia

¹²⁷ La publicación incluyó dos aproximaciones adicionales al campo de la plástica («Violencia, arte abstracto y neofiguración», de Cecilia Hernández de Henríquez, y «El arte en la era de los ciegos», de Andrés Gaitán), uno sobre cinematografía («Cine y violencia en Colombia», de Enrique Pulecio), cuatro dedicados al campo literario («La literatura colombiana ante el conjuro», de Alonso Aristizábal; «El cuento de la violencia en Colombia», de Jairo Mercado Romero, «La poesía colombiana frente al letargo», de Juan Manuel Roca, y «El oidor y el cóndor», de R. H. Moreno Durán), dos al teatro («El teatro pasa la crítica queda», de Samuel Vásquez, y «El teatro de la Violencia», de Carlos José Reyes) y un breve ensayo («Desde los márgenes de la cultura», de María Victoria Uribe, que procura una reflexión desde la antropología sobre un campo cultural diferente al provisto por el arte).

a pocos metros del museo, ambas actividades también intensamente reconocidas en prensa.¹²⁸

Por otra parte, como anticipa la noticia citada antes sobre las declaraciones de Gloria Zea en torno a las amenazas recibidas en el museo frente a la realización de «Arte y violencia», otro componente que cobró atención en la preparación de esta curaduría fue la programación de encuentros y eventos académicos que fortalecieran su dimensión educativa. Prácticamente todas las reseñas sobre la exposición publicadas en prensa hacían hincapié en los escenarios de discusión programados: algunas, como «Otras imágenes» (*El Tiempo*, 26 de mayo), «Arte y violencia» (*La República*, 23 de mayo), «Educación y violencia» (*Suburbia Capital*, 21 de mayo), anunciaron previsivamente el espectro de actividades programadas incluso antes de la inauguración o insistieron en su divulgación durante la muestra. Así, según la divulgación provista insistentemente en varios periódicos, esta programación incluyó los foros, seminarios y talleres: «El impacto negativo de la violencia en la democracia» (*El Espectador*, 25 de mayo, y *El Tiempo*, 26 de mayo), «La violencia en la cultura colombiana» (*El Espectador*, 25 de mayo, y *El Tiempo*, 4 de junio), «Educación y violencia» (*El Nuevo Siglo*, 13 de junio; *Suburbia Capital*, 18 de junio; *El Tiempo*, 21 de junio;¹²⁹ *El Espectador*, 22 de junio), y también charlas a cargo de invitados y artistas como Rolf Abderhalden (*El Nuevo Siglo*, 8 de julio).

Dentro de la programación de estos espacios llama la atención el grupo de invitados convocados al foro El Impacto Negativo de la Violencia

¹²⁸ Antonio Cruz (1999) destaca la composición de la selección dispuesta en la biblioteca y se lanza a sugerir un buen número de títulos que podrían hacerle crecer, *Vanguardia liberal* (1999) anuncia conjuntamente las muestras del museo y la biblioteca; otras reseñas se encargaron de esclarecer la conformación del ciclo de cine, («La violencia en el séptimo arte» en *El Tiempo* 1999 y «El cine de la violencia» en *Tiempos de Mundo*, 1999) y divulgar insistentemente en su desarrollo (*El Espectador*, mayo 29, mayo 30 y junio 1)

¹²⁹ Allí se anuncia la dirección y participación de algunos miembros del equipo educativo del museo como Katia González y Marcela Trisancho, lo que da cuenta de las actividades del grupo de estudio conformado para la exposición y del ánimo con que esta división participó en la preparación de estas actividades.

en la Democracia, realizado pocos días antes de la inauguración, entre los que se incluyó al comisionado de paz Víctor G. Ricardo, el general (r) Harold Bedoya, monseñor Nel Beltrán (entonces obispo de Sincelejo), políticos como Álvaro Uribe Vélez y Noemí Sanín, periodistas y académicos como Alfredo Rangel y Marco Palacios (*El Tiempo*, 26 de mayo); en suma, un conjunto de vocales medianamente cercanos al conflicto colombiano para conformar una «mesa de diálogo» —muy a tono con el ambiente de lo que sucedía en el Caguán— pero desde un conjunto de posiciones entre las que se encontraban varias personalidades relativamente cercanas a la derecha colombiana. Lamentablemente, el museo no cuenta con documentación o registro que permita conocer el desarrollo de evento. De modo que, en términos generales y a decir por el contenido de los artículos y reseñas publicados en prensa, la recepción de «Arte y violencia» fue celebrada como una oportunidad para reflexionar sobre el pregón de paz en el que consecuentemente se encontraba contextualizada.

Por otra parte, cerca al cierre de la exposición, y según parece ante los debates sucedidos frente a esta, se programó un encuentro con la participación de algunos artistas incluidos en la muestra y su curador (*El Nuevo Siglo* y *El Tiempo*, 14 de julio). Aunque insuficientemente descritos por la prensa, algunas contribuciones publicadas en diferentes medios dan cuenta de elementos involucrados en estos debates. A pocos días de la inauguración, Mauricio Becerra (1999) advertía sobre la masa crítica que implicaba la envergadura de la exposición, sobre si «¿era necesario reconocer tanto desastre reunido?», al tiempo que citaba las repuestas de un militar retirado que declaraba el valor pedagógico de la exposición de ser visitada por actores de la violencia, también la declaración del director de Arte en el Ministerio de Cultura, Fernando Quiroz, respecto a la pertinencia de la exposición en el momento que aparecía y su semejanza con las reacciones generadas por «Arte y política» —al generar múltiples controversias— cerca de veinte años atrás. Otros pocos artículos dejan ver la inconformidad de algunos artistas, como Carlos Granada (en entrevista con Pedro Alvarado, 1999), que declaraba la muestra de «partidista» y restringida ante el protagonismo otorgado a obras como la *Violencia*, de Alejandro Obregón. Por otra parte, en su ponencia presentada en uno de los foros programados, Clemencia

Echeverry (1999)¹³⁰ cuestionaba la manera en que el público recibiría las obras reunidas en la curaduría y sobre su capacidad para generar reflexión en caso de que el público las atendiera como mera «información» tras la saturación de imágenes violentas divulgadas cotidianamente por los medios de comunicación colombianos.

Mediando el periodo en que la exposición estuvo abierta, Juan Camilo Sierra (*El Tiempo*, 15 de junio) advertía que el panorama compuesto por Medina resultaba en una vasta iconografía útil para construir un panorama de representaciones sobre la violencia, «más que para aportar una reflexión sobre el rol del arte frente al tema». Pocos días después de Sierra, José Roca dio continuidad a algunos de estos cuestionamientos con su columna «Violencia en el museo» (*El Tiempo*, 22 de junio), juzgando la muestra de «fuerte pero plana», sin un «sistema jerárquico equivalente» capaz de articular cada nicho temático bajo una lectura histórica que orientara al público. Concluía que la muestra prometía más y que se limitó a exponer lo que ya sabíamos: «que somos violentos y que el arte es un reflejo de la sociedad que le produce», y sentenciaba que la curaduría privilegiaba «lo visual y la violencia política en detrimento de otras posibilidades de violencia (o sus causas, o sus efectos), como son la discriminación, la desigualdad, la auto-censura, el exilio, la ausencia: le falta sutileza y densidad». Al final, Roca destacaba la obra de Antonio Caro *Aquí no cabe el arte* (1972) con que iniciaba la exposición, por cuanto cuestionaba «la viabilidad ética del arte en un país que se cae a pedazos» para concluir que:

El hecho más violento, dadas las circunstancias actuales, puede ser precisamente la patética necesidad que tenemos de NO ver la violencia que acaba con nuestro país cada día de manera más patente. El mito de artistas que exorciza los fantasmas sociales a través de la pintura debe ponerse en cuestión: el partido del Cali tapaná el secuestro de Cali; la exposición de la violencia será —por un tiempo— un buen sucedáneo de la verdadera exposición que rehusamos detenernos a mirar.

¹³⁰ Este documento fue reproducido en *El Espectador* el 27 de junio.

En suma, Roca cuestionaba la capacidad de la curaduría para activar una verdadera reflexión y la localizaba en un lugar destinado a disipar o distraer la atención sobre la violencia imperativa y transversal del contexto colombiano de entonces. A pocos días de finalizada, Carlos Jiménez (1999) resumía el debate a partir de la oposición de posiciones entre quienes veían aquella reunión de obras como evidencia de que el fenómeno de la violencia era contundentemente referenciado por artistas y quienes no estaban de acuerdo con que los artistas se ocuparan de la violencia. Llama la atención que dentro del conjunto de artículos de prensa son justamente aquellos escritos por autores especializados o situados en el campo del arte los que logran esquivar el ánimo laudable que se manifiesta casi «políticamente correcto» en el conjunto de reseñas que cubrieron la exposición como parte de un obligado e inevitable contexto reflexivo nacional; mientras que las últimas insisten en presentar la exposición como una producción cultural que invita a reconocer el problema de la violencia y a aportar elementos reflexivos sobre el clamor de paz del momento, las observaciones de Sierra y Jiménez, y especialmente la de Roca, no fueron reservadas al momento de expresar reparos sobre la formulación de la curaduría, apuntaron a valorar el sentido de la exposición dentro de la práctica creativa e intelectual que implica la práctica curatorial al comprenderla como una forma.

Entonces, más allá de condenar o celebrar los aciertos de «Arte y violencia», estas críticas —vistas hoy— *dan cuenta de un momento en que la «exposición» fue entendida como lenguaje*, de la capacidad de comprender la curaduría —desde nuestro contexto y ante aquella coyuntura social— como un relato visual con el poder y la capacidad de movilizar u operar contenidos, desarrollar una hipótesis y sustentar una «arquitectura» para su inscripción, como un texto o ensayo apropiada o desfavorablemente «ex-puesto», justo en el momento en la curaduría empezó a ser invocada como plataforma de investigación en nuestro contexto, lo que justifica la presentación del proceso de «Arte y violencia» en el Seminario de Investigación para Curaduría de Exposiciones, realizado en el segundo semestre de 1999.

En efecto, la condición de aquella efeméride en torno al año traumático de 1948 sirvió como coordenada y punto de partida para encauzar la elaboración de un relato estructural sobre la indexicalidad del arte respecto a la violencia colombiana, según la proposición de Álvaro Medina. Pero, además, tal condición de coordenada también fue señalada en otra curaduría dos

años después, esta vez como punto final —en julio de 2001— cuando el Museo Nacional de Colombia reabrió sus salas de exposición permanente, que culminaba en ese 9 de abril de 1948, paradójicamente, con un retrato de Gaitán elaborado por Alipio Jaramillo, el mismo pintor de *Masacre*, *Autodefensas* y *Masacre 9 de abril*, incluidas en «Arte y violencia». Allí se detenía el relato histórico del museo para dar paso a su última sala, dedicada al arte moderno, de acuerdo con el discurso formalista dispuesto por Marta Traba varias décadas atrás. Es como si «Arte y violencia» se hubiese logrado anticipar en la descripción de un segmento de la historia colombiana que en ese momento no cupo en el nuevo relato del Museo Nacional de Colombia, lo que reitera la potencia de la curaduría para intervenir ante el ejercicio convencional de la historia y la historia del arte o, por lo menos, de su ejercicio institucional.

2007. Desplazamiento interno y externo: «Displaced»

Tras el inicio del segundo periodo presidencial de Álvaro Uribe Vélez se agudizó el uso de producción discursiva y transformaciones en el lenguaje o vocabulario (que ya venía de tiempo atrás) con que el Estado, en cabeza de su presidente, narraba e interpelaba la situación colombiana. En gran medida, este giro fue estimulado por las sugestivas consideraciones del consejero presidencial José Obdulio Gaviria, quien acompañó (2002-2009) a Uribe durante la mayor parte de sus dos periodos de Gobierno y es considerado uno de los pilares de la doctrina uribista.

Una de la principales transformaciones de conceptos estimuladas por Gaviria fue trasponer el término de «amenaza terrorista» sobre el de «conflicto armado», con el que el Gobierno uribista sustentó acciones de Gobierno y acciones militares desde su primer periodo.¹³¹ Más adelante,

¹³¹ Abundan artículos y declaraciones que reparan sobre el asunto, entre ellos algunos escritos por miembros del alto Gobierno, como Luis Carlos Restrepo (2005 y 2006), ofrecen justificaciones sobre este viraje conceptual, al tiempo que artículos académicos muy próximos al fin del primer Gobierno de Uribe reflexionaron e interpellaron este giro conceptual de cara a la proyección internacional que podría

durante el segundo mandato de Uribe, otro relevo conceptual cobró importancia y proyección: la sustitución del término «desplazamiento» por el de «migración interna».

El primer caso fue sustentado por Gaviria en su libro *Sofismas del terrorismo en Colombia* (2005), donde convergen buena parte de las consideraciones del asesor presidencial para conformar un campo de lenguaje destinado a «producir» un enemigo político, común e interno, representado por las FARC. La revista *Semana* (2005) resume a Gaviria así:

No existe un conflicto porque Colombia es una democracia legítima y no una dictadura ni un régimen opresivo. Por lo tanto no hay justificación para que un puñado de violentos continúen en armas. Segundo, porque después de la caída del muro de Berlín las guerrillas colombianas ya no luchan por un ideal político sino que actúan como mafias vinculadas al narcotráfico y a la captura de rentas como la gasolina, la coca y el oro. En consecuencia, más que revolucionarios en busca de un nuevo régimen, son bandas criminales con poderosos aparatos militares. Y por último, porque en su lógica criminal la principal víctima son los civiles. En síntesis, son simples terroristas que no respetan las normas humanitarias.

La segunda transformación fue justificada en complemento de la primera, como reseñó la revista *Cambio* (2008), con la publicación de algunos apartados de la «Conferencia sobre Colombia», que Gaviria dio en Washington, entre el 28 y 30 de julio de 2008, para presentar el Centro de Pensamiento Primero Colombia:

Nosotros no tuvimos guerra civil, nosotros tuvimos fue una amenaza terrorista no enfrentada.

[...]

Nosotros hemos dicho que Colombia no tiene conflicto armado interno.

cobrar en el siguiente Gobierno; a la postre, el segundo mandato de Uribe (Rojas, 2006; Rodríguez Pinzón, 2005).

[...]

Nosotros no tenemos desplazados, tenemos migración en buena parte por el paramilitarismo y la guerrilla [...] esa gente se fue para ciudades y allá están como migrantes, más la gente que se fue del país, clase alta y media. [...] La propaganda internacional sobre nuestra situación de desplazamiento masivo, como el mayor desplazamiento del mundo, suma todos los que salieron durante los últimos 40 años. [...] La ONG que dirige toda esa propaganda se llama Codhes. [...] El negocio de crear el ambiente negativo contra Colombia produce réditos.

En su artículo «José Obdulio Gaviria y su visión de Colombia», Alba Lucía Delgado (2011) propone que estas transformaciones conceptuales y otros usos del lenguaje presentes en las columnas de prensa de Gaviria, publicadas por *El Tiempo*, fabricaron un discurso destinado a «producir un mundo social» donde asentara el proyecto político de Uribe tras la remantización de términos y conceptos destinados a producir un «enemigo político común» en dos planos: el institucional y el militar, para lograr el apoyo social en la transformación del Estado y las acciones de guerra como estrategia para conquistar la paz¹³² con dos efectos concretos correspondientes: la ampliación de maniobra política y fuerza represiva. Delgado (2011) señala que al remantizar «conflicto armado» por «amenaza terrorista», se deshistoriza, despolitiza e invisibiliza el contexto del conflicto colombiano, y que al remantizar «desplazados» como «migrantes», se invisibiliza el problema humanitario de la violencia política y la necesidad de una solución política, lo que borra el carácter del desplazamiento, deshistorizándolo:

¹³² Según Delgado, esta disposición guerrerrista se facilitó en el discurso de Uribe (entonces precandidato) por la «afiliación» del Gobierno colombiano con la lucha «antiterrorista» impulsada por George Bush tras los atentados a las Torres Gemelas en 2001, lo que permitió proyectar en la población las expectativas de resolver el conflicto colombiano por la vía armada, en una guerra franca contra el «terrorismo interno».

La palabra migrante, más allá de una categorización que implica una acción (migrar) efectuada por el desplazado, tiene una particular consecuencia: implica borrar la naturaleza y carácter de la migración, deshistoriza —de nuevo— el carácter violento, límite y originario de esta experiencia.

Queda claro que la operación de un discurso (impulsado por José Obdulio Gaviria) destinado a transformar y focalizar la percepción sobre la situación colombiana constituyó un pilar de acción fundamental para construir opinión y apoyo popular durante los dos gobiernos de Álvaro Uribe, todo ello por medio de la desestimación de causas y justificaciones históricas y políticas del conflicto armado, así como de invisibilizar sus consecuencias —el desplazamiento forzado por ejemplo—, lo que habría de matizar la percepción internacional sobre Colombia en momentos de proyección global y negociación de tratados económicos para establecer el libre comercio con la región, Estados Unidos y otras latitudes.

En medio de este contexto se abrió camino la proposición y desarrollo de la curaduría «Displaced. Arte contemporáneo de Colombia», planteada por la colombiana María Clara Bernal y la británica Karen McKinnon. Paralelamente a la operación discursiva del Gobierno colombiano sugerida por José Obdulio Gaviria, la formulación de «Displaced» operaba una apertura y reflexión acerca de acepciones del término «desplazamiento», una suerte de «dislocación» sobre aquella expresión que, para el caso colombiano, era necesariamente comprendida —histórica y políticamente— como una de las consecuencias del «conflicto interno», y que, según el giro discursivo trazado por Gaviria, deberíamos comprender ahora como «migración interna», generada ante la «amenaza terrorista interna». Ahora bien, aunque la preparación de «Displaced» se desarrolló en paralelo a los giros discursivos del Gobierno de Uribe, vale aclarar que su postulación teórica no responde a la orientación de aquel viraje sobre el concepto de «desplazamiento», sino a otras consideraciones sobre las que vuelve más adelante. Por otra parte, la gestión que dio lugar a «Displaced» corresponde a una agenda destinada a internacionalizar la cultura colombiana como parte de las políticas de relaciones exteriores trazadas por Uribe, particularmente durante su segundo periodo ante sus expectativas por

generar un clima de «posconflicto»¹³³ (¡sustentado en el desconocimiento del conflicto!) destinado, entre otros, a mejorar la imagen del país en el mundo para facilitar la integración de la economía colombiana.

Otros dispositivos para la internacionalización del arte colombiano, expresados a través de exposiciones curadas y apoyadas por el Ministerio de Relaciones Exteriores, ya se habían materializado durante el primer Gobierno de Uribe. Tal es el caso de la curaduría de Carmen María Jaramillo, «Otras miradas», que señalé en el capítulo anterior. Por otra parte, la curaduría «Cantos/cuentos colombianos» (también mencionada atrás), realizada en 2004 por iniciativa de la Fundación Daros-Latinoamérica, bajo la curaduría de Hans-Michael Herzog, corresponde a un interés independiente por visibilizar un contundente panorama de arte colombiano contemporáneo, como pocas veces había sucedido hasta entonces.

En el prólogo de «Cantos/cuentos colombianos», la extensa publicación correspondiente a esta curaduría,¹³⁴ Herzog (2004) describe las motivaciones de Daros-Latinoamérica para emprender una «amplia exposición» de

¹³³ De acuerdo con el giro discursivo planteado, hablar de «amenaza terrorista» y no de «conflicto interno» implicaría una superación de aquella fase histórica y daría lugar al «posconflicto». Esta hipótesis, defendida por Gaviria y otros miembros del Gobierno de Uribe, fue ampliamente divulgada por los medios de comunicación y criticada en algunos sectores periodísticos pero sobre todo por el campo académico.

¹³⁴ El volumen es una vasta publicación de más de cuatrocientas páginas que excede la idea reducida de un catálogo; incluye entrevistas abiertas a los diez artistas incluidos realizadas por Herzog durante el primer semestre de 2004 (Nadín Ospina, José Alejandro Restrepo, Fernando Arias, Miguel Ángel Rojas, Oswaldo Maciá, Doris Salcedo, Juan Manuel Echavarría, Rosemberg Sandoval, Óscar Muñoz y María Fernanda Cardozo), y los cuatro textos de intelectuales colombianos convocados para aportar visiones sobre la situación colombiana (Fernán E. González, Plinio Apuleyo Mendoza, Alfredo Molano y William Ospina). Este segmento del catálogo, como lo advierte el prólogo firmado por Herzog, antecede la realización del simposio sobre la Situación Social, Política y Artística en Colombia, realizado en enero de 2005, cuyas memoria se tituló *Guerra y pá* (2005), en alusión a un videoarte de Juan Manuel Echavarría, incluido en «Cantos/cuentos colombianos».

artistas colombianos desde un lugar, el europeo, donde el arte contemporáneo colombiano resultaba desconocido y ante la estigmatización de Colombia como un contexto de «drogas y guerra civil», signado por la inseguridad y la violencia. Desde allí llegaban noticias predominantemente negativas que opacaban la labor de universidades, entidades educativas y otras iniciativas y expresiones que impedían ver que en Colombia «no solo crecen flores, sino que también florecen las artes», una mezcla de condiciones que Herzog atribuye a:

Una profunda conciencia social que, aparte la voluntad de sobrevivir, no pierde de vista lo esencial, como sí sucede en otras partes. Se trata no solo de sobrellevar la latente y continua amenaza, sino de contrarrestar con algo que merece ser vivido, y de buscar en un entorno precario alternativas razonables que no solo permitan sobrevivir, sino crear valores perdurables. Ello puede explicar por qué en Colombia se produce una discusión tan intensa y apasionada sobre el arte y la cultura. (2004, pp. 7 y 8)

En la formulación de su curaduría, Herzog asumió las prácticas de un conjunto de artistas colombianos como una manifestación explícita de la manera en que eran capaces de responder con su trabajo ante la agravante situación colombiana:

Es una exposición nacional, que a la vez presenta un eje temático: estando los artistas expuestos a condiciones de vida tan extremas, es plausible que no se limiten a *l'art pour l'art*, sino que aborden la situación social y política de su país. No hemos buscado este análisis político en el arte contemporáneo colombiano de modo estereotipado, simplemente lo identificamos como factor dominante, por lo que hemos querido integrarlo tanto en la colección como en la exposición.

[...]

Una y otra vez, la violencia queda plasmada en el arte, aunque no reproducida sin filtros. Más bien estamos frente a juegos ingeniosos, llenos de metáforas e ironía. (2004, pp. 8 y 9)

La confección de «Cantos/Cuentos Colombianos» lograba entonces plantear un relato sobre el grave estado de la sociedad colombiana, por medio

de un buen conjunto de obras de arte contemporáneo (bajo cierta valía retrospectiva que se remontaba a la década de los setenta¹³⁵) y con el valor adicional de instaurar el arte colombiano contemporáneo en un campo internacional donde resultaba desconocido. Así que la formulación de esta curaduría resulta como un dispositivo para la circulación de la cultura colombiana en el ámbito internacional en función de sus artes plásticas, así como una inversión simbólica destinada a dar cuenta de la capacidad del arte para indexar las memorias del conflicto colombiano.

La visita de Herzog a Colombia (entre fines de 2003 y febrero de 2004) para preparar «Cantos/cuentos colombianos» y entrevistarse con la mayor parte de artistas por él convocados a integrar la exposición antecede en pocos meses la visita de Karen McKinnon, de la cual surgió la iniciativa para desarrollar «Displaced». Entonces, esta última, «Displaced», encaja bien en ese momento —esa coyuntura—, cuando confluyeron las transformaciones en el lenguaje utilizado para describir la situación colombiana, cuando el arte contemporáneo colombiano empezó a cobrar lugares en escenarios internacionales y ante las expectativas por internacionalizar la cultura de Colombia para favorecer la proyección de la economía colombiana. Tres años después de «Cantos/Cuentos Colombianos», la exposición «Displaced. Arte contemporáneo de Colombia» fue presentada en Glynn Vivian Art Gallery, Swansea, País de Gales (Reino Unido) entre el 6 de octubre de 2007 y el 6 de enero de 2008, gracias al apoyo de la Universidad de los Andes, el Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia y la fundación Visiting Arts.

El catálogo dispuesto para «Displaced» incluyó cinco textos que anteceden la presentación de las obras incluidas en la curaduría. El primero corresponde al del ministro de Relaciones Exteriores, Fernando Araújo,¹³⁶

¹³⁵ Al revisar el conjunto de obras de cada artista, da la impresión de que cada curaduría fuese compuesta con la reunión de una suerte de «antologías» individuales, lo que justifica la inclusión de piezas de Miguel Ángel Rojas y Óscar Muñoz realizadas en la década de los setenta como punto de partida de dos trayectorias individuales afines al propósito de «Cantos/cuentos colombianos», e incluso deja comprender la inclusión aislada de una pieza a Antonio Caro (*Coca-Cola Colombia*).

¹³⁶ Vale recordar que para ciertos sectores de la prensa colombiana el nombramiento de Araújo como canciller, en febrero de 2007, quien pocos meses antes había

quien celebraba la exposición apoyada por el ministerio, destacando en su reflexión que Bernal y McKinnon lograban aportar sobre «la transculturación y los efectos de la migración de los connacionales dentro del territorio nacional o hacia el exterior», «el lugar como punto de partida y llegada, pero más sobre el lugar como espacio de negociación entre lo perdido y la apropiación»; en suma, algunas acepciones que rodeaban la concepción de desplazamiento (*displacement*) desarrollada a fondo por Bernal para concluir reiterando su pregunta sobre «¿dónde debe ser localizado el lugar llamado hogar?».

El segundo texto, firmado por Karen McKinnon y Jenni Spencer-Davies, es una introducción institucional que permite reconstruir someramente el campo y proceso de gestión que permitió el desarrollo de «Displaced», tras una apretada agenda que María Clara Bernal diseñó para que McKinnon visitara espacios y talleres, a fin de se hiciera «una panorámica real de la práctica del arte contemporáneo en Colombia» en una visita relámpago a Colombia propiciada por Visiting Arts, a lo que siguió la invitación de Glynn Vivian Art Gallery para que Bernal cocurara la exposición. McKinnon anticipa que el núcleo de la exposición es el tema del desplazamiento; de ahí que abarcara complejas definiciones sociales y psicológicas donde los artistas «analizan y comentan sobre las maneras complejas en que el desplazamiento afecta al individuo y la sociedad» (2007, p. 12), que al conectar un trabajo con otro se deja ver la manera en que la vida cotidiana es afectada cuando se fracturan concepciones de ser y lugar, y que al tiempo, el conjunto de obras dejan ver facetas más positivas de la emigración e inmigración como «la resistencia de la gente y su habilidad para vivir con diferencias culturales, adaptándose y cambiando constantemente» (p. 12).

Por otra parte, los tres ensayos que siguen en la publicación: «Arte y desplazamiento», de María Clara Bernal; «Geografías en negociación», comisionado a Fernando Escobar, y «De un lugar a otro», de Karen McKinnon, se ocuparon de presentar el sustento teórico de proceso emprendido por

recuperado su libertad tras escapar del prolongado cautiverio en que lo mantuvieron las FARC, parecía un acto de propaganda de Estado para movilizar la opinión internacional contra el curso del secuestro en Colombia y la operación del grupo insurgente.

Bernal y McKinnon, en 2004. En cualquier caso, los tres ensayos apuntaban a considerar el término «desplazamiento» desde una perspectiva amplia, y no necesariamente subordinada solo al problema del «desplazamiento forzado» en el marco del conflicto colombiano.

En «Arte y desplazamiento», María Clara Bernal (2007) sustenta la formulación de «Displaced» en el horizonte de producción cultural que, de una u otra manera, genera el desplazamiento físico y mental, al ser comprendido como una expresión del movimiento que implica la migración y la exigencia intelectual que implica la traducción. En principio, Bernal señala que el desplazamiento ha cobrado un lugar en la elaboración de políticas de desarrollo en la geopolítica contemporánea, pero advierte que en países donde el fenómeno ha sido crítico —como en Colombia— primero fue registrado por artistas y no por la construcción de políticas sociales y de desarrollo que el problema exigía. Bernal presenta la exposición como la reunión de quince artistas con trabajos en torno a desplazamientos físicos y mentales que hacen patente la pregunta sobre el lugar al que debemos llamar «hogar» (¿el lugar de nacimiento? ¿El de donde se es desplazado? ¿El de la nación Estado donde se encuentra la comunidad diaspórica?). Bajo cierta coincidencia con José Obdulio Gaviria, Bernal asume el desplazamiento como «migración interna» cuando recuerda, a secas, que la migración, motivada por violencia o tras la búsqueda de mejores condiciones de vida, es uno de los fenómenos más prominentes en Colombia, por lo que estos movimientos de población necesariamente han contribuido a cambiar las culturas locales y receptoras, y donde la necesidad de reinventarse, la inestabilidad y el deseo de encontrar raíces no han contribuido a producir un arte conmisericordioso, sino a aportar un potencial creativo para muchos artistas.

Así, el conjunto de obras no señala a Colombia como lugar estático y definido, sino que hacen evidente «un interés por explorar historias de la movilidad que confrontan este territorio como vértice de múltiples conexiones» (Bernal, 2007, p. 19), un lugar no como condición dada, sino como procesos continuos de arraigos y desarraigos. Bernal explica el *potencial creativo del desplazamiento*, siguiendo la consideración de Vilem Flusser ante la posición del exiliado (análoga del desplazado) que, arrancado de su contexto habitual, se enfrenta a un océano de información que ha de interpretar con creatividad para no hundirse en el desarraigo total,

condición afín al motor creativo que provee la movilidad al arte cuando esta facilita el intercambio de información ante el encuentro de culturas y no su pérdida. De esta forma, el expulsado, según Flusser (citado por Bernal, 2007), conduce a un diálogo externo, como un catalizador que bajo su nueva condición confronta su información con aquella que encuentra, lo cual lo enfrenta al reto de crear nueva información.

Bernal describe el *desplazamiento físico* según comportamientos de viaje, diáspora, exilio y desplazamiento, desde donde se genera una «sedimentación cultural» que es «decantada» por el arte. Entonces recuerda el valor declarado sobre las migraciones en la producción de diversidad cultural y el aporte de los migrantes al comportamiento de las economías internas declarado en la XVI Cumbre Panamericana de Jefes de Estado y de Gobierno de Uruguay, 2006, para señalar que la mayoría de obras incluidas en «Displaced» señalan el desplazamiento físico, del campo a la ciudad, principalmente por la violencia, o de Colombia al exterior (Bernal, 2007, p. 26). Bernal invoca el concepto de «zonas de contacto», de Mary Louise Pratt, para explicar que la necesidad de resolver los conflictos de intereses que emergen donde concurren culturas no aniquilan las diferencias, sino que hacen que la traducción cobre sentido. De modo que en «Displaced» la *traducción funciona como una forma de desplazamiento*; entonces Bernal concluye que ante los encuentros culturales la traducción ha sido una preocupación común en los artistas (expresa en la transculturación y el figura del artista como etnógrafo planteada por Foster), un *desplazamiento mental* que se avista en la prefiguración de la traducción como «el arte del futuro», vaticinado por Glissant, y la capacidad del artista por potenciar el paso de una cultura a otra planteado por Franz Fanon. Cuando la traducción no se asume como traducción de lo foráneo desde lo propio, sino como una interacción dinámica en la que los límites son ampliados y las diferencias respetadas, lo que se amplía son las rutas de intercambio cultural. Por último, Bernal declara que los artistas de «Displaced» suponen un balance, no son esencialistas ni universalistas, se orientan a la construcción de canales que proporcionan acceso a zonas de contacto intelectual y promuevan espacios de socialización (2007, p. 29).

Fernando Escobar (2007) cuestiona ese «concepto oficial» en el marco de un mundo globalizado que favorece la representación de múltiples contextos culturales en nodos urbanos donde se concentra cierto sentido

de universalidad, de modo que hoy es difícil la «recuperación» de lugares despojados y la comprensión de un «desplazado que ha perdido los gentilicios». Plantea que las imágenes que presenta la exposición:

[...] no son imágenes contra el desplazamiento sino imágenes con, para, en y desde el desplazamiento que significan bajo particularidades sociopolíticas desde marcos muy amplios –no solamente artísticos– que van de la mano de una situación particular, no del artista sino de la capa social de la cual hace parte. (2007, p. 38)

Concluye que todos los artistas incluidos «han realizado exploraciones que apuntan a reconstruir narraciones que han quedado por fuera de esa Historia», *desplazadas a zonas opacas de la historia*, como describe Pablo Herkenhoff, según cita Escobar (2007).

Por último, McKinnon parece dar cuenta de las consideraciones de Bernal y Escobar en la configuración de un texto que no se resiste ser consciente del impacto que tuvo en ella el viaje a Colombia, asumiendo un tono de «traductora» o «etnógrafa». «De un lugar a otro», inicialmente, relata un viaje emprendido sin mayor conocimiento previo sobre Bogotá y su encuentro con un contexto de peligro y crisis económica manifiestos explícitamente en el espacio público y la vida cotidiana. Entonces McKinnon plantea que, a través del arte, comprendió el lugar, la política, la cultura y «las formas en que estos artistas, provenientes de este país tan particular entendieron y se articularon con el mundo» (2007, p. 45). Las obras –como plantea– no requieren su inscripción en lugar alguno, ya que tienen sentido global, con lo que da paso a una caracterización de las obras incluidas: el desafío a las instituciones, la confianza en la educación y la voluntad por deshacer en las piezas de Humberto Junca realizadas sobre pupitres escolares (*Damn right!*); la imposición del sistema jerárquico racial en la pintura de Delcy Morelos (*Color que soy*); el trasegar de personajes expuestos a la inundación como condición física y psicológica del desplazamiento en los dibujos de Johana Calle (*Efluvios*); los personajes etéreos sin puntos de referencia resueltos por Óscar Muñoz (*Narciso*); el reciclaje de imágenes emitidas por medios de comunicación en las videoinstalaciones de José Alejandro Restrepo, donde se mezcla historia política, social, religiosa e individual (*Paso del Quindío*), al igual

que en el video de Wilson Díaz (*Los rebeldes del sur*), cuando el artista «filmó en secreto, con un enorme riesgo para sí mismo, un grupo musical conformado por miembros de la organización terrorista FARC mientras hacen un concierto para su feliz audiencia»¹³⁷ (p. 49); la dominación de una cultura sobre otra tras la comprensión de Colombia como fuente visual y la asimilación de la cultura visual estadounidense en las piezas de Nadín Ospina (*Crítico extático*); las consecuencias de la economía del narcotráfico y la guerra contra las drogas en las composiciones con hoja de coca de Miguel Ángel Rojas (*Broadway*) y en las fotografías de Juan Fernando Herrán en torno a la amapola (*Tríptico judicial*); la apropiación de imágenes de una cultura a otra en François Bucher (*El cuadro de la cacería del zorro en la sabana de Bogotá*) y los diálogos estratégicos entre una sociedad y otra forzadas por la migración, en el video de Carolina Caicedo sobre su matrimonio (*Cómo obtener un pasaporte británico*); las tensiones entre naturaleza y cultura en las fotografías de María Elvira Escallón (*Nuevas Floras*), Milena Bonilla (*Utopía*) o Alberto Baraya (*Herbario de plantas artificiales*); y las tipificaciones o clasificaciones de individuos en Andrés Burbano (*Proyecto Open[ing] Source*). McKinnon recuerda que el desplazamiento y sus problemas se producen bajo condiciones de migración forzada, racismo, colonización, guerra, ideologías, sistemas políticos represivos, tensiones religiosas y fundamentalismos; todas presentes de algún modo en las exploraciones de los artistas presentes en *Displaced*, lo que les otorga un sentido global. Cierra insistiendo en que por medio del arte aprendió de Bogotá y el poder del arte:

Aunque aprendí algo de este rico y complejo lugar durante mi corta estadía, sin lugar a dudas es a través del trabajo artístico mismo que he aprendido más. No solo acerca de este sitio tan especial, sino del poder del arte para diseccionar territorios rígidos, fronteras, ideologías políticas que nos hacen ver las conexiones de un lugar a otro.

¹³⁷ Llama la atención este conveniente uso del «lenguaje internacional» donde tuvo lugar la construcción discursiva del Gobierno de Uribe para referirse a las FARC como un grupo terrorista, como una «amenaza terrorista».

En suma, estos tres textos lograban deslocalizar el concepto de «desplazamiento», susceptible de subordinarse a un rol particular en la construcción de un discurso sobre el conflicto interno en Colombia, para plantear un horizonte de acepciones amplio, dispuesto a valorar el rol de los desplazamientos físicos y mentales tras el valor de la migración y la traducción en la producción cultural (Bernal), como expresión en la recuperación de narraciones «desplazadas» de la historia (Escobar), y para fisurar la descripción de un contexto y ponerlo en contacto con otros (McKinnon). Vista en comparación con «Cantos/cuentos colombianos», es claro que la proposición de «Displaced», si bien no niega la posibilidad de aportar una descripción sobre la agravada situación colombiana a través de algunas prácticas artísticas, propició la reconsideración de un término convencionalmente ligado al conflicto —el de «desplazamiento»— para proveer su valoración en la producción cultural tras una conversión de su significado usual en nuestro contexto, justo en un momento en que el arte contemporáneo colombiano empezaba a proyectarse en el plano internacional y cuando el relato sobre el conflicto era revaluado por el Gobierno colombiano. Entonces, la transformación conceptual sobre el término «desplazado» planteado en «Displaced» resulta sincrónico con el giro semántico impuesto por José Obdulio Gaviria, al hablar de migración interna; pero, en cualquier caso, la reconsideración conceptual invertida en «Displaced» funcionó como una ampliación, y no como una suplantación —o «desplazamiento»— de un término por otro.

Sin embargo, a pocos días de inaugurar «Displaced» en Swansea, la drástica intervención del Ministerio de Relaciones Exteriores, que determinó la incautación del video de Wilson Díaz *Los rebeldes del sur*, al considerarlo propaganda subversiva a favor de las FARC, logró que ese concepto convencional de desplazamiento, ligado a las consecuencias del conflicto colombiano, emergiera nuevamente en el curso de la exposición y que su cubrimiento en prensa se concentrara en este suceso, «desplazando» la atención sobre la integridad de la exposición.¹³⁸

¹³⁸ De hecho, en su columna «La una más la otra: curaduría y crítica», Lucas Ospina (2007) advierte: «Los comentarios de Michèle Faguet dejan una cosa en claro: la exposición “Displaced” puede y debe ser criticada en términos de arte y no solo en

Según María Clara Bernal (entrevista, 2014), el origen y sentido que dieron forma a la proposición de «Displaced» se remonta un tanto atrás de la visita de McKinnon a Colombia, en 2004, tras la mediación de Visiting Arts donde laboraba Bernal, y se deriva de su condición misma como migrante, ya que por entonces residía en Londres mientras hacía estudios de posgrado, lo que estimuló sus inquietudes frente al potencial creativo del desplazamiento y la migración, un campo de interés que ha mantenido durante algún tiempo. Bernal también recuerda que en algún momento tuvo acceso a una colección de porcelanas asiáticas conservadas por Glynn Vivian Art Gallery, que estimularon sus interrogantes frente al intercambio cultural que se manifiesta en prácticas de migración y desplazamiento desde la pequeña población de Swansea, muy próxima al océano y por ello muy activa en el intercambio comercial del imperio británico durante la Colonia.

Entonces, más adelante se hizo posible el proyecto gracias al sustento de Visiting Arts, luego (un poco de manera azarosa) apareció el apoyo del Ministerio de Relaciones Exteriores y la asistencia de la Universidad de los Andes que, comprometida con la publicación del catálogo, fue una de las últimas en sumarse al proyecto:

[...] hablando con Nadín Ospina para la exposición, él me dijo: «mira, yo te presto obra pero yo te la presto si conseguimos Valija Diplomática, porque me sucedió un par de veces... Que yo mando mi obra, meten varillas por entre los huacales y me han roto todo lo que llevo». Entonces yo dije no, yo llevo obra de cuántos artistas, entre otras cosas yo llevo hojas de coca; esto es un poco grave. Entonces voy a pedir lo de la Valija Diplomática. Llamé al Ministerio de Relaciones Exteriores para ver si ellos me podían ayudar con la valija diplomática. Nada más yo quería la valija diplomática porque la exposición está completamente cubierta. Entonces me contestó María Claudia Parías y me dijo «no, mira, estamos muy interesados en tu exposición pero entonces nosotros no solamente queremos darte la Valija Diplomática queremos

términos parajudiciales –de bien o mal– como lo hizo el embajador Medellín con su acto de secuestro y censura».

que tu exposición gire» como una que había hecho Carmen María Jaramillo... (Bernal, entrevista, 2014)

De este modo, el apoyo e intereses del ministerio, como de todas las instituciones comprometidas, determinaron la inclusión de sus créditos en los materiales de registro y divulgación de la exposición. Tales dispositivos fueron la piedra de la discordia que desató la intervención del ministerio, pues pocos días antes del montaje de la exposición, cuando Bernal aún se encontraba en Colombia, la tarjeta de invitación para la inauguración y un plegable en el que se incluía un fotograma de *Los rebeldes del sur* llegó al embajador de Colombia en Londres, Carlos Medellín, quien ordenó al agregado cultural retirar la obra de la exposición, por lo que este se desplazó hasta Swansea a cumplir la misión, momento en que se comunicó telefónicamente con Bernal en Bogotá para informarle de la determinación y advertirle sobre su complicidad ante un incipiente caso de «difusión de propaganda subversiva», en declaraciones de María Clara Bernal a Diego Guerrero (2007):

Una semana antes de viajar a montar la exposición me llamaron de la galería a decirme que el agregado se llevaba una de las obras. Pensé que era la de hojas de coca de Miguel Ángel Rojas, pero era la de Wilson. El video no lo han devuelto. La exposición está incompleta porque no está la obra que habla de uno de los motivos del desplazamiento.

Posteriormente, la situación fue descrita con más detalles por parte de Lucas Ospina (2007) en «Los diplomáticos del sur: arte, universidad y propaganda»:

Edwin Ostos, Agregado Cultural de la Embajada de Colombia en el Reino Unido, el día que secuestró la obra de Glynn Vivian Art Gallery, llamó, a las 5 de la mañana hora de Bogotá, a la curadora e investigadora María Clara Bernal, profesora asociada del Departamento de Arte, de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes, para «advertirle» que si se incluía la obra *Los rebeldes del sur* dentro de la exposición *Displaced*, ella y el artista «podrían tener problemas»; esto ocurrió el 25 de septiembre, y la llamada fue hecha desde la Glynn Vivian Art Gallery en presencia de funcionarios de esa

institución y cuatro días antes de que la profesora, investigadora y curadora viajara al Reino Unido.

Tal disposición dio lugar a una investigación contra Bernal —que aún no ha generado fallo o prescripción—, antecedió al recibo de algunas amenazas telefónicas en su contra¹³⁹ y promovió un conveniente y discreto aislamiento de la Universidad de los Andes respecto a la situación. Algo de esta determinación se lee en entrelíneas en el artículo de Lucas Ospina «El final del comienzo» (2007), donde contesta a una columna de Andrés Gaitán («Zona de despeje», 2007) en la que —entre otros asuntos— exigía un pronunciamiento por parte de la Universidad de los Andes. Ospina dirime la manera en que la discusión sobre la censura a la curaduría «Displaced» ha juzgado el silencio público de María Clara Bernal y sugiere el veto promovido por la Universidad de los Andes:

En el «blog» de *Esfera Pública* una «Asociación Colombiana de Críticos de Arte» ha dicho: «Bravo!!! Lucas Ospina, por qué no te callas? Y dejas de defender a la Muda Curadora Burocrática? Por qué no la dejas hablar?» Por esta vez cumplo y procedo a dejarle la palabra a otra persona de la Universidad de los Andes, que haya participado o no en este foro, para que les cuente a los lectores sobre la carta que el Ministro de Relaciones Exteriores envió, sin que nadie se la pidiera, a la Universidad de los Andes y como la universidad respondió.

Ahora bien, la imagen que desató la ira del embajador es parte de un video capturado por Wilson Díaz, en 2000, cuando era profesor en la Universidad del Valle y junto con algunos colegas, amigos y estudiantes viajó a la Zona de Distensión, donde se mantenían los diálogos de paz entre el Gobierno colombiano y las FARC para participar como asistente-observador en la «Primera audiencia pública. Crecimiento económico y empleo. Cómo generar empleo en Colombia. Audiencia especial arte y cultura», una de las mesas de trabajo donde se abordó el campo artístico y cultural, programada

¹³⁹ Esta situación impulsó una iniciativa en Swansea para otorgar asilo político a María Clara Bernal que finalmente no prosperó (entrevista, 2014).

en la inspección de Los Pozos-Villa Nueva Colombia, durante el proceso de paz (Barón y Ordóñez, 2014, p. 307). En los días en que Wilson estuvo en el Caguán, las FARC programaron actividades de grupos culturales y musicales que hacían parte de su organización, entre las que se cumplieron al menos dos presentaciones del grupo vallenato Julián Conrado y los Compañeros, una —donde el grupo fue anunciado en tarima como «Los Rebeldes del Sur»— (p. 308) fue realizada en un lugar que disponía del aforo para la realización de las audiencias que a la vez servía de set para la transmisión televisiva del proceso por parte de Inravisión, y otra a cielo abierto en una plaza pública del pueblo. Como otros miembros de la población civil que asistían al evento, Wilson registró ambas presentaciones con un cámara de video doméstica de formato Video8 (de hecho, en algunos apartados de su captura se ve a otros asistentes cumpliendo la misma acción). Tras aquella captura de video, Wilson editó una suerte de videoclip que se limitaba a presentar secuencialmente una canción interpretada en cada escenario, que evidenciaba la variación del repertorio planteado por Julián Conrado y los Compañeros: mientras que la letra del tema cantado en el set de Inravisión alude a la belleza femenina y el paisaje, la lírica de la presentada en la plaza pública funge como una canción de protesta contra el Estado colombiano y denuncia su complicidad con la acción de paramilitares. El primer registro describe a músicos insurgentes solamente ataviados con instrumentos musicales, en el segundo video estos son acompañados de combatientes armados que bailan animados con sus fusiles como si fueran parejas o instrumentos.¹⁴⁰ Tal es la composición de *Los rebeldes del Sur*.

A pocos días del retiro del video por orden del embajador, la exposición fue inaugurada sin *Los rebeldes del sur*.¹⁴¹ A cambio, la pared «asignada a

¹⁴⁰ Una mayor descripción de esta pieza y otros videos realizados por Wilson durante su visita a la Zona de Distensión y posteriormente presentados por vez primera en la exposición «Long Live the New Flesh», realizada en la Galería Valenzuela Klenner, en 2002, se incluye en el tercer capítulo del libro *Con Wilson, anotaciones, artistas y incidentes*, que realicé junto a María Sol Barón y destinado a considerar la trayectoria artística de Wilson Díaz. Allí también se propone una descripción de la situación generada ante la exposición «Displaced».

¹⁴¹ Ante la investigación iniciada en su contra, Bernal tuvo restricciones en el manejo

esa obra tenía un letrero que decía “aquí debe ir esta obra que la retiró el Gobierno”» e, incluso, la inauguración contó con la asistencia y participación del agregado cultural que, sin recorrer previamente la exposición, «empezó su discurso diciendo que el Gobierno colombiano no censura. Y ya después, pues se abrió, la gente entró y se dio cuenta del letrero, y entonces el señor quedó en ridículo y esa fue toda la historia» (Bernal, entrevista, 2014).

Poco después, la situación de censura que «desplazó» el video de la exposición fue registrada en algunos artículos de prensa y el portal *Esfera Pública*, particularmente, a partir de la discusión estimulada ante la columna de Lucas Ospina «Los diplomáticos del Sur», donde incluso participó Wilson.¹⁴² Una parte de esta discusión fue orientada a aclarar la manera en que los primeros medios colombianos habían presentado la situación, ya que una semana después de la inauguración de «Displaced», en Swansea, la revista *Arcadia* (en su número 25, publicado el 15 de octubre) se había apresurado a describir la situación según su traducción libre de un artículo del artista David Ackermann (2009), originalmente publicado en inglés:

De acuerdo con el catálogo y el boletín de prensa, la exhibición también incluía un video de Wilson Díaz, titulado *Los rebeldes del sur* (2002). En esta obra, el artista —que, según el catálogo, ensayó valleanatos con miembros de las FARC, en San Vicente del Caguán, durante la administración Pastrana—, pone a guerrilleros como «intérpretes» en una especie de coreografía con armas: uno de ellos simula tocar una guitarra al aire con su rifle automático. Aparentemente una de las canciones tiene ciertas referencias que hablan del gobierno y los paramilitares. Y digo aparentemente porque los visitantes no pudieron ni ver ni escuchar la pieza.

de su pasaporte y tuvo que solicitar un permiso especial para acudir al montaje y apertura de la curaduría (Bernal, entrevista, 2014).

¹⁴² Vale señalar que el registro de participaciones en la discusión generada tras «Los diplomáticos del Sur» es uno de los más claros sobre la reacción que generó la situación presentada en Swansea, pues muchas de las noticias que dieron cuenta de la situación han sido retiradas de la web.

Otros apartados de la traducción aplicada al artículo de Ackermann dejan presumir el tono tendencioso del documento o, por lo menos, de su traducción:

La sección cultural de la embajada rehusó hacer comentarios sobre el asunto, pero confirmó que la pieza fue retirada por instrucciones del jefe de la misión en Londres y que el Ministerio de Relaciones Exteriores estaba al tanto. Pareciera que el ministerio en Bogotá pasó por alto el hecho de que una pieza «indeseable» se encontraba entre los trabajos y por eso aparece en el catálogo que contiene un prefacio realizado por el mismo Ministerio de Relaciones Exteriores. ¿Por qué no se quiso mostrar un documento histórico realizado en un marco legal cuando la administración Pastrana intentó cerrar la brecha con los asesinos de las FARC? «Puede que no les hayan gustado algunas de las letras de las canciones», dijo María Clara Bernal. En todo caso, es una pena que un trabajo tan relevante esté por fuera de una muestra del arte colombiano que se pregunta por el espacio, el desplazamiento y la identidad.

Ante la divulgación provista por *Arcadia*, Lucas Ospina se pronunció sobre los problemas y errores de traducción en que incurría la revista, y que, consecuentemente, podrían acarrear una nefasta carga de responsabilidades morales y penales para Wilson:

El texto original usa la expresión «trained his lens on members of FARC», que quiere decir algo así como «entrenó su lente en miembros de las FARC» o «enfocó su lente en miembros de la FARC»; pero *Arcadia* al traducir: «el artista —que, según el catálogo—, ensayó vallenatos con miembros de las FARC», cambia el sentido de la frase, y en vez de mostrar que Wilson Díaz fue testigo de una escena, como lo fueron muchos de los que visitaron la zona de distensión en el Caguán, lo pinta como colaborador de la misma (o «simpatizante» para usar el adjetivo que tal vez habría usado José Obdulio Gaviria, «Ministro de Propaganda» del Gobierno de Álvaro Uribe Vélez).

Lo propio hicieron Michèle Faguet y Wilson (2007), quien un mes después de la publicación de *Arcadia* envió comentarios a *Esfera Pública* esperando

aclarar el contexto y circunstancias en que había sido realizado el video, citando incluso apartados escritos por Michèle Faguet en el fragmento que reseña *Los rebeldes del sur* dentro del catálogo de «Displaced» (2007, p. 80). Allí también señalaban una revisión puntual sobre el mal empleo que Ackermann hacía de la presentación del catálogo, e incluyeron una lista de exposiciones y proyectos en los que previamente había circulado el video de *Los rebeldes del sur*, que permitían comprender su trayectoria, alejándole del «rumor, que hay con respecto a este caso, que dice que el video es un inserto oportunista de quien sabe quién, en una exposición internacional de arte».

En suma, luego de ser expuesto en más de diez exposiciones nacionales e internacionales, el video *Los rebeldes del sur* fue prematuramente juzgado de promover propaganda a favor de la «amenaza terrorista interna» (según el discurso propuesto por José Obdulio Gaviria) que acosaba a la sociedad colombiana y —como muchos colombianos acosados y prematuramente juzgados por diferentes agentes partícipes del conflicto colombiano— fue «desplazado forzosamente» del nicho cultural en que se encontraba, y según la interpretación de su embajador en Londres.¹⁴³

Entre sus declaraciones, Carlos Medellín señaló que la embajada no tenía la autoridad para hacerle un juicio artístico, técnico o jurídico a la obra, y justificó su accionar con una frase que se convirtió en el *leitmotiv* de su discurso: «no podemos hacer sino lo que la ley permite». Además, el embajador afirmó que, como funcionarios al servicio del Estado, él y el cónsul tenían «unas limitaciones jurídicas» que les impedía promover, según su opinión, la imagen e ideología de un grupo considerado terrorista por el gobierno colombiano y por varios gobiernos de países europeos. (Barón y Ordóñez, 2014, pp. 315 y 316)

¹⁴³ Las citas que siguen a las declaraciones de Carlos Medellín fueron originalmente divulgadas en Caracol Radio; sin embargo, los archivos de estos audios hace tiempo fueron suprimidos del portal web de Caracol. Una transcripción de parte de estas declaraciones se encuentra disponible en *Esfera Pública* (2007) bajo el título «Estado del arte».

El carácter de «desplazamiento» tras la acción del Ministerio de Relaciones Exteriores contra el video de Wilson fue evocado en algunas intervenciones y columnas publicadas frente a la situación. Yolanda Reyes (2007) evoca el «desplazamiento» operado por el embajador Medellín como un acto de «desaparición» para sacar de circulación el video, describe el espacio vacío dispuesto en la exposición, lo asume como un acto contra la integridad de la curaduría confeccionada por Bernal y McKinnon y advierte que:

Aunque el observador desprevenido podría pensar que la Embajada cumplió «órdenes superiores», todo indica que se trata, como decimos aquí, de «un hecho aislado». A la Cancillería le conviene aclararlo para defender el trabajo de su división cultural, que delega en curadores independientes la selección de las muestras para desligar el arte de la política. En esta ocasión, María Clara Bernal y Karen McKinnon, expertas reconocidas en círculos académicos, ejercieron la curaduría. El curador se parece a la figura del editor que selecciona y agrupa obras en una antología, y que propone una mirada de conjunto con hilos conductores e intersecciones múltiples.

Por supuesto, a cambio del «desplazamiento» y «desaparición», propiciados por el Ministerio en cabeza de su embajador, *Los rebeldes del sur* cobró una visibilidad y atención mayor que en cualquiera de sus presentaciones previas, como lo planteó Cristian Valencia (2007) en un número posterior de *Arcadia*, que mantuvo la atención sobre la polémica:

A la voz de censura la tendencia general es buscar aquello que se ha censurado para verlo. Es una condición del ser humano. Cuando se censura una imagen, por ejemplo, lo que se consigue es ubicar la imagen censurada en un primerísimo primer plano que, probablemente, no tenía antes, como bien lo apuntala Alonso Garcés, reconocido galerista colombiano: «Si se hubiese mostrado la exposición en su totalidad, dentro del contexto general, hubiera sido una obra de arte más dentro de la exposición, y este escándalo que se suscitó no habría pasado. Por lo demás, me parece sumamente peligroso este tipo de censuras a lo que es la libre expresión, sobre todo tratándose de arte».

Entonces, el ánimo que cobraron las participaciones de diferentes actores del campo del arte en la discusión abierta en *Esfera Pública*, el cubrimiento de los medios y su contribución parcial a tergiversar el tema (*Arcadia*), así como el protagonismo que cobraron las declaraciones y versión de Carlos Medellín en diferentes medios de comunicación a los que tuvo un acceso privilegiado (descrito por Lucas Ospina en «VI. Los diplomáticos del sur: lazos familiares», 2007), dan cuenta del rol que cobró el lenguaje y la construcción discursiva en la manera con que fue divulgada y registrada la intervención del Ministerio de Relaciones Exteriores en «Displaced», tras prácticas de censura, secuestro y desplazamiento. Con ello, irónicamente, respecto a los postulados de Bernal en el sustento teórico de su curaduría, la situación quedó signada por excedentes de sentido operados (intencionadamente o no) por la «traducción» de contenidos y conceptos.

El transcurso de «Displaced» desde su formulación y desarrollo, el trabajo de campo expreso en la visita de McKinnon y Bernal a talleres de artistas en Bogotá, la investigación para su sustento teórico y escritura, la mediación y gestión para su producción con el concurso de varias instituciones colombianas y británicas y su proyección como una producción cultural colombiana dispuesta a la circulación internacional dan cuenta de la envergadura, poder y capacidad de la curaduría como dispositivo de gestión y autogestión. Pero tal perfil de autogestión, donde necesariamente se sitúa su independencia como producción intelectual, es la que podría subordinar la práctica curatorial a la dependencia bajo la gestión dispuesta por instituciones, programas y políticas estatales; pues si es cierto que «Displaced» logró intervenir su contexto de inscripción —incluso a pesar de sí misma— y propiciar un debate sobre la práctica curatorial en nuestro medio e, incluso revertir el acto de censura del Gobierno colombiano, no hay que olvidar que la polémica generada tras el «secuestro estatal» de *Los rebeldes del sur* eclipsó un horizonte creativo de la curaduría que puede dar cuenta de su potencial instrumentalización; una proyección creativa que en el caso de «Displaced» cobró —desde un principio y sin mucho cuidado— el apoyo del Estado colombiano, que seguramente vio en ella una dimensión afín a su aparato propagandístico, dispuesto a transformar el discurso sobre el conflicto y ante la internacionalización de la cultura y economía colombianas, por

lo menos hasta que el mismo Estado atisbó la presencia de *Los rebeldes del sur* en una producción cultural abrigada bajo su seno, una dimensión que Lucas Ospina (2007) supo identificar en las críticas que Michèle Faguet (2007) formuló a «Displaced»:

La crítica de Faguet se refiere a la curaduría de la exposición «Displaced» como una «curaduría burocrática/oficialista», sustentada en una «serie de clichés homogeneizadores (la violencia, el conflicto, el desplazamiento)»; y dice que responde a una «fórmula anacrónica del multiculturalismo noventero»; dice que «Displaced» está destinada a una finalidad mercantil: «empacar de modo eficiente el 'arte colombiano' como objeto de consumo global.

Como anticipé, la proposición de «Arte y Política» en 1974; «Arte y violencia», en 1999, y «Displaced», en 2007, corresponde en cada caso —como curadurías— al reconocimiento de coyunturas particulares —del campo del arte como del campo social— donde la práctica curatorial cobraría el poder de aportar una producción cultural capaz de intervenir y describir su contexto al punto de transformarlo. Intervenir, porque cada una de estas tres curadurías logró abrirse campo en su contexto para inscribir un relato inesperado; describir, porque el «antagonismo» y particularidad de estos relatos dan cuenta de las prácticas artísticas de cuando cada una emergió, y transformar, porque cada caso sirvió —junto a otros— para «demostrar e instaurar» diferentes instancias y horizontes creativos de la curaduría en Colombia.

Lawrence Grossberg declara que una de las tareas de los estudios culturales es «analizar la coyuntura como un espacio problemático y teorizar la problemática» (2010, p. 78). Pues bien, dando continuidad al paralelo entre estudios culturales y curaduría que planteé en el segundo capítulo, considero que —desde su presente— cada una de estas tres curadurías ciertamente logró «teorizar» problemáticas presentes en la comprensión de las prácticas artísticas desde la coyuntura donde emergieron que, en suma, se volcó como sustento para la confección de su relato visual, y que, desde su futuro, el análisis de cada una de ellas permite una teorización

de la coyuntura en que se inscribieron originalmente para describir el contexto en que cada una fue posible. De este modo –como estudio de caso– es posible ver en cada una de estas curadurías una respuesta a la «incertidumbre creativa» que resguarda toda coyuntura en su capacidad para transformar y describir un contexto particular. ▲



Vistas de la exposición «Displaced». Cortesía de María Clara Bernal

Semana

ARCADIA

LIBROS • ARTE • MÚSICA • CINE • IDEAS • TENDENCIAS • OPINIONES • POLÉMICAS • HABLADURÍAS

EVENTO



▶ Álvaro Mutis será homenajeado en la Feria del Libro de Guadalajara. Colombia es invitado de honor.

PERIODISMO



▶ *The Onion*, el más próspero de los periódicos de Estados Unidos, solo dice mentiras. Y se vende como pan caliente.

POLÉMICA



▶ El escritor alemán Maxim Biller fue censurado porque su novela, *Esra*, se acercaba demasiado a la realidad.

ISSN: 1900-589X



9 770190 058907



ARTE Y POLÍTICA

Una obra del artista Wilson Díaz, realizada hace ocho años en la zona de distensión y que muestra a unos guerrilleros de las Farc cantando vallenatos, fue sustraída de una reciente exposición en Gales por la embajada colombiana en Londres. ¿Por qué razón?



Juan Valdez

En resumen, *Relatos* *de poder:* curaduría y cultura visual



La curaduría no es un acto neutro, ni una mirada solo objetiva o subjetiva; la curaduría es a las exposiciones lo que el género del ensayo es a la escritura, y es bajo la figura irreductible e insaciable del lenguaje que la crítica juzga a su pariente menor; la crítica es vieja, locuaz, desfachatada, irrefrenable, lúcida por momentos y despelucada, la curaduría es una niña mayor que casi siempre ha sido muy correcta y está entrando apenas en la pubertad: ya veremos si para la historia, o ante la mayoría de edad, la curaduría madura biche y se convierte en elegante señora, ama de casa (o de museo, o de academia) o «se atreve a pensar», se hace respetar y crece como la bella, inteligente y difícil mujer que puede ser.

Lucas Ospina, «La una más la otra: curaduría y crítica» (2007b)

Existen algunos casos concretos dentro del campo del arte en Colombia que permiten asimilar la exposición como objeto de estudio y reflexión, como un lugar de retorno para la confección de relatos sobre la historia del arte en Colombia, plataforma de experimentación creativa, y respaldo para el examen de colecciones públicas y privadas.

En 2002, Elías Heim y Bernardo Ortiz llevaron a cabo la exposición «The Best Way to Do Art», una curaduría que reunía diecisiete obras conceptuales de igual número de artistas a través de facsímiles fabricados en Colombia bajo cierta orientación didáctica, que buscaba expandir los canales de comprensión del arte contemporáneo, al igual que cuestionar la noción de originalidad y la dimensión comercial que paulatinamente cobraron algunas obras pioneras del arte conceptual en el mundo¹⁴⁴ (Cerón, 2002). Unos años después —en 2007— Sylvia Juliana Suárez, según una idea original de Camilo Calderón Schrader, curó la exposición «Salón de arte moderno 1957», bajo la premisa de reconfeccionar el «Salón de arte moderno» organizado en la Biblioteca Luis Ángel Arango, en 1957, como uno de los escenarios necesarios para comprender la asimilación del arte moderno y el coleccionismo institucional en nuestro campo, pues mediante esta exposición el Banco de la República inició su colección de arte. El primero de estos casos da cuenta de la asimilación de la exposición como una práctica curatorial dispuesta a la experimentación creativa para contextualizar problemas de la historia del arte, y el segundo, como una práctica curatorial dispuesta a la comprensión historiográfica del arte colombiano.

Otras exposiciones se han encargado de plantear lecturas sobre la conformación de colecciones particulares que, como expresiones del coleccionismo ajenas al marco museal o institucional, implican prácticas curatoriales concretas. Tal es el caso del programa La Mirada del Coleccionismo, con que el Banco de la República dispuso como exposiciones particulares las colecciones Hernando Santos (2000) y Ganitsky Guberek (2002). Una experiencia con un «objetivo» semejante —aunque con resultados bien diferentes— fue la curaduría de Lucas Ospina «Una colección/obras de Alejandro Castaño», dispuesta a presentar la colección de Alejandro Castaño en el Centro Colombo Americano, en 2007; mientras que las exposiciones de «La mirada del coleccionista» dieron lugar a curadurías que articulan una lectura particular de colecciones privadas bajo principios de exposición y conservación convencionales destinados a su presentación dentro de un espacio museal. La propuesta de

¹⁴⁴ La curaduría incluyó un dispositivo museográfico que, como una infografía, indicaba el crecimiento en la cotización de esta obra en el mercado.

Ospina francamente asumió una colección privada como el fondo con el que él compuso una «obra total», consistente en un «arrume» de obras, presentadas como objetos desprovistos de gramáticas o convenciones museográficas que ocupaban torpemente una buena parte de sala de exposiciones.

Otros ejemplos de este tipo de curadurías, que asumen la exposición como un espacio de revisión contextual o historiográfica de una colección son «Carlos Rojas. Una visita a sus mundos», curada por el grupo En un Lugar de la Plástica para el Museo Nacional de Colombia en 2008, donde se reunió una buena parte de objetos —entre artísticos y de otro proceder— que hicieron parte de la colección personal de Carlos Rojas y que, de algún modo, podían dar cuenta de su universo creativo. En una dirección semejante se puede comprender la exposición de Luis Hernández Mellizo, «La mirada del coleccionista», realizada en El Bodegón, en 2006, y conformada por una colección de «pruebas de artista, bocetos, ediciones múltiples, trabajos universitarios, suvenires de exposiciones, piezas desechadas o errores de artistas» que Mellizo había conformado hasta entonces (y continúa hasta hoy) a través de compras económicas e intercambios con otros artistas.

En otras ocasiones, la plataforma de exposición ha servido para diseñar estrategias curatoriales dispuestas a la revisión de trayectorias históricas, como sucedió en las exposiciones «Primeros premios salones nacionales» y «Primeros premios Salón Cano», que señalé en el capítulo sexto. En algunos otros casos, la comprensión histórica de algunas exposiciones ha servido como pretexto y justificación para emprender estudios teóricos, críticos e históricos, como sucedió con el lugar que cobró la revisión de «Espacios Ambientales», para el desarrollo del libro *Orígenes del arte conceptual en Colombia* (Barrios, 1999), que a su vez sirvió para que siete años más tarde, en el marco del Primer Encuentro Medellín 2007. Prácticas Artísticas Contemporáneas MDE07, se confeccionara una curaduría titulada «Orígenes del arte conceptual en Colombia» que, comprensiblemente, operaba un guiño a los «Espacios Ambientales» de 1968. Justamente, la focalización de Barrios en torno a esta exposición, a efectos de sustentar su versión sobre el desarrollo del arte conceptual en nuestro medio, sirvió para que María Mercedes Herrera aportara otras versiones que permiten matizar el relato de Barrios, donde la revisión de exposiciones justamente fue una de las herramientas argumentativas con las cuales abrió el relato

prefigurado para trazar otra versión sobre el rol de Gustavo Sorzano como precursor del arte conceptual en Colombia (Herrera, 2011, 2012). Un valor semejante otorgó la revista *Asterisco*, según el estudio que dedica el volumen «Archivo clasificado», incluido en su novena edición, al lugar que cumplió la exposición «Color» en el contexto del arte bogotano en 1975. Recientemente, Elkin Rubiano (2012) ha propuesto una revisión sobre un conjunto de exposiciones que permiten comprender la figuración de ciertos temas y problemas en la configuración de curadurías acerca de la violencia y la marginación en el campo del arte colombiano.

De modo que aunque no sean abundantes, existen antecedentes materiales que dan cuenta de la comprensión sobre la exposición y —tácitamente— de su aparataje intelectual (la curaduría) como campo de estudio y trabajo. Tal disposición abre preguntas respecto al tipo de fuentes o vestigios existentes y accesibles para abordar el estudio de exposiciones pretéritas, lo que necesaria y simultáneamente vuelve a poner de relieve los interrogantes sobre el tipo de escritura producida por los curadores, así como la posibilidad de entender la curaduría como una forma de escritura; asunto planteado por Karen Cordero Reiman (2010a, 2010b) como un recurso del que se puede valer el historiador, el crítico y el curador para producir relaciones libres que medien los cuerpos ante la disposición de la exposición, entendida como un dispositivo para la resignificación de la cultura visual.

La tentativa de entender la exposición como un índice de la cultura visual exigiría otro tipo de investigación o, por lo menos, una ampliación, tal vez enriquecida por apuestas de la historia oral y la historia visual (Burke, 2012), capaz de identificar fuentes y vestigios que permitan una mayor comprensión visual y testimonial de la experiencia que implica la disposición de la curaduría en un espacio-tiempo particular, y desde un enfoque que probablemente se inclinaría a reconocer arquetipos visuales presentes en una lectura histórica de la exposición, de manera análoga a las disposiciones del Teatro de la Memoria, abordado por Yates (1974); el *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg —cada vez más reestudiado—, y algunas disposiciones de Walter Benjamin en el proyecto de los pasajes (Buck-Morss, 2001). En suma, un tipo de estudio que privilegie la comprensión del relato visual dispuesto por el conjunto de imágenes que conforman una exposición y su vinculación con la cultura visual del

contexto en que se inscribe, que permita comprender la creación en curaduría como una expresión de los estudios visuales.¹⁴⁵

Probablemente, los ejercicios que he señalado en los párrafos anteriores ya han logrado aportar «métodos» que procuran el estudio de la exposición a través de la práctica curatorial misma; pero se han producido muy pocas investigaciones que comprendan claramente la exposición a partir de su disposición visual. En este orden de ideas, las fuentes y los «vestigios» empleados en la escritura de *Relatos de poder* se han reducido al análisis documental sustentado en la revisión de artículos académicos y de prensa, catálogos y publicaciones derivadas de exposiciones, junto a unas pocas entrevistas realizadas a algunos curadores que dan cuenta de su memoria individual. Este análisis, en su estado actual, me permitió construir una genealogía —más que una historia— sobre la curaduría en Colombia (de la que más adelante se podrían derivar varios ejercicios o tareas pendientes), en la que procuré seguir el curso de una práctica cultural e intelectual según trayectorias que contribuyen a transformar su comprensión contextualizada y la construcción de su horizonte creativo en nuestro medio.

Ahora bien, aunque *Relatos de Poder* no aporta una lectura particular sobre la categoría de relato visual que permea la curaduría,¹⁴⁶ su estado actual aporta en relación con asuntos de la cultura visual, en la medida en que ofrece reflexiones sobre la manera en que nos imaginamos y autorrepresentamos a través de historias y discursos operados por curadurías, a lo que se podría sumar la síntesis de algunas conclusiones desarrolladas en cada capítulo:

¹⁴⁵ Este ha sido uno de los intereses que hemos mantenido en el trabajo curatorial del equipo TRasHisTor(ia), sostenido junto a María Sol Barón desde 2008, y manifiesto en las curadurías «Múltiples y *originales*. Arte y cultura visual en Colombia; años 70», «Rojo y más Rojo. Taller 4 Rojo; producción gráfica y acción directa», «Con Wilson... dos décadas vulnerables, locales y visuales», «Sal *vigua*. Trayectorias económicas del altiplano» y «La nariz del Diablo».

¹⁴⁶ De hecho, y muy a mi pesar, la delimitación que me planteé dejó pendiente la revisión de documentos visuales particulares de exposiciones, como registros fotográficos.

- ▶ La comprensión de la exposición, el testimonio del curador y la figuración de la curaduría como un lugar para la práctica intelectual de un autor con el poder creativo de formular y producir exposiciones, cuentan con antecedentes mundiales que permiten considerar estas cuestiones en paralelo con la trayectoria reciente del campo del arte colombiano.
- ▶ Una analogía con los estudios culturales permite entender la curaduría como un trabajo intelectual que comparte con aquellos los principios de contextualidad, interdisciplinaridad y complejidad, destinados a producir una práctica intelectual con la capacidad de intervenir en las relaciones de poder que median las prácticas artísticas y su inscripción en la vida cotidiana.
- ▶ La producción de sustento teórico sobre la práctica curatorial en Colombia ha sido abundante y se ha instalado mayormente en foros virtuales con participación de la comunidad artística. Estos aportes resultan suficientes para comprender la caracterización teórica de la práctica curatorial en nuestro medio; sin embargo, en la mayoría de ocasiones estas disertaciones no han tenido asidero o referencia en prácticas y trayectorias concretas de nuestro medio.
- ▶ En el campo del arte colombiano se manifestaron trayectorias de profesionales que realizaron exposiciones sin asideros institucionales correspondientes a museos, y antes de la aparición de las instituciones donde se localizaron los primeros curadores, asumiendo perspectivas de autor y tareas que permiten entenderlos como «protocuradores».
- ▶ En Colombia, los primeros profesionales que se autorrepresentaron como curadores situados en museos (como el lugar convencional del curador) se comportaron como autores con una producción intelectual centrada en la investigación destinada al sustento de exposiciones enfocadas en reconsiderar la historia del arte en Colombia o en el diseño de programas y eventos orientados a dinamizar la circulación del arte contemporáneo. En cierta medida, el poder cobrado por estos primeros curadores ante el campo del arte colombiano se construyó en torno a la instauración de un concepto ajeno a nuestro medio, el de «curador».
- ▶ Tras su instauración en el campo del arte colombiano, la curaduría cobró escenarios académicos, institucionales y artísticos donde se manifestó como una plataforma para la investigación y la experimentación creativa, desde donde prontamente cobró un rol para intervenir

escenarios convencionales del arte en Colombia y proveer contenidos al campo discursivo del arte.

- ▶ La completa asimilación de los diferentes horizontes creativos de la curaduría y expectativas frente a su aportación ha permitido su manifestación en la mayor parte de campos destinados a la producción y circulación del arte en Colombia. Así la han constituido como un eficaz dispositivo de gestión, al punto de vulnerar su particular capacidad para proveer contenidos y prácticas culturales.
- ▶ Un estudio de caso como el planteado, sobre la comprensión de la curaduría en Colombia a través del tiempo, deja ver su capacidad para transformarse e intervenir en las relaciones de poder y producción de contenidos en nuestro campo. La categoría de poder y de relato visual es transversal en las tres curadurías señaladas como momentos clave para la definición de la curaduría en nuestro contexto y para visibilizar el discurso político de diferentes coyunturas sociales colombianas. Las tres proveen relatos visuales según acepciones del lenguaje involucradas en su proposición: acepciones sobre política, violencia y desplazamiento.

El proceso de instauración y transformación de la curaduría en Colombia deja ver una práctica cultural con potencia creativa dispuesta en el horizonte profesional de artistas, críticos, historiadores y otros actores del campo del arte; sin embargo, su trayectoria deja ver una configuración de dicha práctica que paulatinamente se ha desplazado del campo de experimentación, directamente asumido por artistas, manifiesto antes en la postulación de exposiciones colectivas y espacios independientes.

Tras la elaboración de *Relatos de poder*, parece claro que la trayectoria de la curaduría en el campo del arte colombiano manifiesta un nicho especial en aquellas prácticas curatoriales que han provisto un enfoque histórico, deslocalizado de campos disciplinares como la historia del arte, lo que posiblemente se debe a que el fin primordial o convencional de la curaduría —la realización de exposiciones— se manifestó en nuestro campo desde antes que se consolidaran disciplinas como la historia del arte. Tal particularidad deja ver el poder de la práctica curatorial en su capacidad para dinamizar y transformar el contexto en el que se inscribe tras la provisión de contenidos inscritos en su composición: la producción de «relatos de poder». ▲



Vista de la exposición de Luis Hernández Mellizo « La mirada del coleccionista» en El Bodegón. Arte Contemporáneo y Vida Social, 26 de noviembre de 2006. Cortesía de Luis Hernández Mellizo

Bibliografía

Abdahllah, R. (2013, 12 de diciembre). Felicidad exterior. *Arcadia*.

Recuperado de <http://www.revistaarcadia.com/impres/ articulo/ el-ano-colombiano-en-paris/34723>

Ackermann, C. (2007, 15 de octubre). Grietas y desplazamientos: El arte colombiano se toma el Reino Unido. *Arcadia* (25). Bogotá.

Acuña, M. (1999, 23 de mayo). El arte como resistencia. *Magazín Dominical* (836). Bogotá.

Alternativa. (1974, 28 de octubre). Arte y política en el mam: no están todos lo que son, no son todos los que están, 19(32).

Altshuler, B. (1996). *The avant-garde in exhibition: New art in the 20th century*. Berkeley, CA: University of California Press.

Altshuler, B. (2008). *Salon to Biennial: Exhibition that made art history* (vol. 1: 1863-1859). London: Phaidon.

Altshuler, B. (2013). *Biennial and beyond: Exhibition that made art history* (vol. 2: 1962-2002). London: Phaidon.

Alvarado, P. M. (1999, 23 de mayo). Violencia, arte y política. *Magazín Dominical* (836), 12.

Arcos-Palma, R. (2007). De la muerte del autor a la muerte del artista: Reflexión crítica para el debate en torno a la figura del autor. *Calle 14*, 1(1), 34-44.

- Arcos-Palma, R. (2012). Tensiones entre lo público y lo privado. *Calle 14*, 7(9), 72-88.
- Arteinformado (2013, 10 de junio). Colombia cuenta con destacados curadores fuera y dentro del país. Recuperado de <http://www.arteinformado.com/magazine/n/colombia-cuenta-con-destacados-curadores-fuera-y-dentro-del-pais-3536>
- Arteria. (2013, noviembre-enero). *Artecámara: La propuesta joven*. 17.
- Banco de la República. (2007). *Salón de arte moderno 1957: 50 años de arte en la biblioteca Luis Ángel Arango*. Bogotá: Autor.
- Barón, M. S. y Ordóñez, C. (2012). Mirar en el altiplano: Desde Bogotá. Un recuento sobre los salones regionales de artistas Zona Centro, 1976-2012. En *La cooperativa. 14 salones regionales de artistas / centro*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Barón, M. S. y Ordóñez, C. (2014a). *Con Wilson... Anotaciones, artistadas e incidentes*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Barón, M. S. y Ordóñez, C. (2014b). *Rojo y más rojo. Taller 4 Rojo; producción gráfica y acción directa*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Barón, M. S. y Ordóñez, C. (s. f.). *Múltiples y originales: Arte y cultura visual en Colombia; años 70*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Barrios, Á. (1999). *Orígenes del arte conceptual en Colombia*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Becerra, M. (1999, 23 de mayo). Ahí estamos pintados. *El Tiempo*, 11A-11B.
- Bernal, M. C. (2007). Arte y desplazamiento. En *Displaced: Arte contemporáneo de Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes.

- Bernal, M. C. (2014, 9 de abril). Entrevistas de Camilo Ordóñez Robayo. Bogotá.
- Botero, C. I. (2006). *El redescubrimiento del pasado prehispánico colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (Icanh)-Universidad de los Andes.
- Buck-Morss, S. (2001). *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Burke, P. (2012). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza.
- Cambio. (2008, 14 de agosto). El país según José Obdulio. (789), 18-23.
- Campos López, R. (2004, 7 de septiembre). Hay vida después del salón. *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1536804>
- Cerón, J. (2002). La mejor manera de hacer arte. En *Catálogo general: Exposiciones Galería Santa Fe, Sala Alterna y otros espacios*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo
- Cerón, J. (2005). Curaduría local. *Arteria* (3), 6.
- Cerón, J. (2006). Curator's Choice del Centro Colombo Americano. *Arteria* (6), 5.
- Cerón, J. (2008). Curaduría: De la teoría a la práctica: entrevista a Victoria Northoon. *Arteria* (17), 6-7.
- Cerón, J. (2011). Ablandar la curaduría: Los proyectos expositivos de Gustavo Zalamea. *ERRATA* (5), 168-179.
- Cerón, J. (2014, 2 de octubre). Entrevistas de Camilo Ordóñez Robayo. Bogotá.
- Chacón Bernal, C. (2008). Museo de Arte de la Universidad Nacional: Orígenes y transiciones. *Calle 14*, 2(2), 172-185. Recuperado de <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/1245/1677>

- Consejo Internacional de Museos (icom). (2010). *Conceptos claves de museología*. París: icom-Aman Collind.
- Colcultura. (1992). *Salón Nacional de Artistas. 50 años*. Bogotá: Autor.
- Cordero Reiman, K. (2010a). Devenir / arte / escritura. *ERRATA* (2), 16-19.
- Cordero Reiman, K. (2010b). La escritura de la historia del arte: Sumando(se) subjetividades, nuevas objetivaciones. *ERRATA* (2), 20-43.
- Courcelles, P. (1990). Los magos de la tierra: La controvertida exposición realizada en el Centro Georges Pompidou presenta una mirada discutible en su selección de obras y artistas. *Arte Internacional* (5), 48-51.
- Cromos. (1999, 24 de mayo). Colgada La Violencia. Bogotá.
- Cruz, A. (1999, 27 de mayo). Memoria para las matanzas. *Tiempos de mundo*. Bogotá: s. e.
- Daros-Latinoamérica. (2004). *Cantos/cuentos colombianos: Arte contemporáneo colombiano*. Zúrich: Fundación Daros-Latinoamérica.
- Daros-Latinoamérica (2005). *Guerra y Pá: Simposio sobre la Situación Social, Política y Artística en Colombia*. Zúrich: Fundación Daros-Latinoamérica.
- Daus, C. (2008). Cómo queremos ser curados. *Cuadernos Grises* (3, diciembre), 41-51.
- Delgado, A. L. (2011, 1 de julio). José Obdulio Gaviria y su visión de Colombia. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers alhim* (21). Recuperado de <http://alhim.revues.org/3811>
- Echeverri, C. (1999, 27 de junio). Imagen y acontecimiento. *Magazín Dominical (El Espectador)*, 7-10.

El Espectador (1999, 12 de enero). Museo de Arte Moderno de Bogotá, en *El Espectador*. Bogotá.

El Espectador. (1999a, 25 de mayo). Arte y violencia. Bogotá.

El Espectador. (1999b, 25 de mayo). El dolor hecho arte, p. 5C. Bogotá.

El Espectador. (1999c, 29 de mayo). Ciclo Cine y Violencia. Bogotá.

El Espectador. (1999d, 30 de mayo). Ciclo Cine y Violencia, en *El Espectador*. Bogotá.

El Espectador. (1999e, 1 de junio). Ciclo Cine y Violencia. Bogotá.

El Espectador. (1999f, 22 de junio). Educación y violencia. Bogotá.

El Nuevo Siglo. (1999a, 24 de mayo). Realidad a través de los ojos del artista. Bogotá.

El Nuevo Siglo. (1999b, 13 de junio). Seminario. Bogotá.

El Nuevo Siglo. (1999c, 8 de julio). Sin título. Bogotá.

El Nuevo Siglo. (1999d, 14 de julio). Debate. Bogotá.

El Tiempo. (1974a, 20 de octubre). Arte y política, en *el Tiempo*. Bogotá.

El Tiempo. (1974b, 22 de octubre). Arte político esta noche en el Museo de Arte Moderno, p. 11C. Bogotá.

El Tiempo. (1974c, 22 de octubre). Arte y política. Bogotá, p. 1A.

El Tiempo. (1974d, 14 de noviembre). Arte y política. Bogotá, p. 4A.

El Tiempo. (1997, 30 de noviembre). Colombia, en el umbral de la modernidad. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-674453>

El Tiempo. (1998, 23 de octubre). El arte colombiano dará buenos pasos. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-827824>

El Tiempo. (1999a, 26 de mayo). Foro. Arte y violencia. Bogotá.

El Tiempo. (1999b, 26 de mayo). Foro. La violencia en la cultura colombiana. Bogotá, p. 4D.

El Tiempo. (1999c, 26 de mayo). La directora del Museo de Arte Moderno... Bogotá.

El Tiempo. (1999d, 26 de mayo). Otras imágenes. Bogotá.

El Tiempo. (1999e, 28 de mayo). Arte y violencia en Colombia desde 1948. Bogotá.

El Tiempo. (1999f, 4 de junio). Foro. Bogotá, p. 4C.

El Tiempo. (1999g, 10 de junio). La violencia en el séptimo arte. Bogotá, p. 9C.

El Tiempo (1999h, 21 de junio). Seminario, 4F. Bogotá.

El Tiempo (1999i, 4 de julio). Debate. Bogotá, p. 4C.

El Tiempo (1999j, 17 de julio). Violencia en el arte. Bogotá, p. 8C.

El Tiempo (2000a, 15 de febrero). Toalla de Tirofijo, de museo. Bogotá.

El Tiempo (2000b, 15 de febrero). El poder de la toalla, de museo. Bogotá.

El Tiempo (2000c, 16 de febrero). La toalla de la discordia. Bogotá.

- El Tiempo* (2000d, 17 de febrero). El museo tiró la toalla. Bogotá.
- El Tiempo* (2000e, 17 de febrero). Guácale. Bogotá.
- El Tiempo* (2000f, 17 de febrero). Mala idea. Bogotá.
- El Tiempo* (2000g, 18 de febrero). La toalla. Bogotá.
- El Tiempo* (2000h, 19 de febrero). Opiniones acertadas. Bogotá.
- El Tiempo* (2000i, 19 de febrero). Colombianos no quieren la toalla en el museo. Bogotá.
- El Tiempo* (2000j, 24 de febrero). La mulera de Elvira. Bogotá.
- El Tiempo* (2000, 4 de marzo). Continúa debate sobre la toalla de Tirofijo. Bogotá.
- Escobar, F. (2007). Geografías en negociación. En *Displaced: Arte contemporáneo de Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Esfera Pública*. (2007, 27 de noviembre). Estado del arte [blog]. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/estado-del-arte/>
- Esfera Pública*. (2013, 15 de septiembre). Cuando las exposiciones toman forma [blog]. Recuperado de <http://esfera-publica.org/cuando-las-exposiciones-toman-forma/>
- Faguet, M. (2007, 16 de noviembre). Con respecto a «los diplomáticos del sur» y «grietas y desplazamientos» [blog]. *Esfera Pública*. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/con-respecto-a-los-diplomaticos-del-sur-y-grietas-y-desplazamientos/>
- Faguet, M. (2007, 3 de diciembre). Algunos comentarios (sobre los Rebeldes del Sur) [blog]. *Esfera Pública*. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/algunos-comentarios-sobre-los-rebeldes-del-sur/>

- Fajardo de Rueda, M. (1984). La colección Pizano. En *La escultura en la Colección Pizano*. Bogotá: Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- Foucault, M (2014). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gaitán, A. (2007). Zona de despeje. *Esfera Pública*. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/zona-de-despeje/>
- Gaitán, A. (2012, diciembre). Actos curatoriales. *ERRATA* (6).
- Gama, X. (2012, febrero). ¿Hilos visibles? *Arteria* (32), 5.
- García Arenas, G. y Roesel, M. (Eds.). (1999). *Las verdaderas intenciones de las Farc*. Bogotá: Intermedio.
- García Canclini, N. (1993). Europa y América Latina después de 1992. *Arte Internacional* (21), 62-67.
- Gaviria, J. O. (2005). *Sofismas del terrorismo en Colombia*. Bogotá: Primero Colombia.
- Gil, J. (2004). 39 Salón Nacional de Artistas: un depósito de travesías. En *39 Salón Nacional de Artistas* (pp. 15-24). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Giraldo, E. (2007). De la escritura a la teoría: Marta Traba y la crítica modernista en Colombia. En *Los pasos sobre las huellas: Ensayos sobre crítica de arte*. Bogotá: Universidad de los Andes-Ministerio de Cultura.
- Giraldo, S. A. y Uribe, C. (2007, junio). “Dejamos que las cosas fluyan” (entrevista a Helena Producciones Sierra). *Arteria* (10), 6-7.

- Gombrich, E. (1986). *Aby Warburg: Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza.
- Gómez Echeverry, N. (2014, febrero). Marta Traba, a través del tiempo. *Arteria* (42), 14.
- Gómez, F. (1997, 2 de diciembre). Un pintor que sale del olvido. *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-696467>
- Gómez, N., González, F. y Serna, J. (2008). *Carlos Rojas: Una visita a sus mundos*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- González, B. (2007). *La crítica de arte en el Salón Nacional en el decenio de 1970 en Colombia: Los pasos sobre las huellas. Ensayos sobre crítica de arte*. Bogotá: Universidad de los Andes-Ministerio de Cultura.
- González, M. (1993). América Latina: Novia del sol. *Arte Internacional* (21), 68-73.
- Grossberg, L. (2012). *Estudios culturales en tiempo futuro*. México: Siglo XXI.
- Grossman, M. (2011, agosto). Desplazamientos y reposicionamientos en el arte: En el paso de lo internacional a lo contextual. *ERRATA* (5), 142-166.
- Guasch, A. M. (1997). *El arte del siglo xx en sus exposiciones: 1945-1995*. Barcelona: Serbal.
- Guasch, A. M. (2009). *El arte del siglo xx en sus exposiciones: 1945-2007*. Barcelona: Serbal.
- Guasch, A. M. (2000a). *El arte último del siglo xx*. Madrid: Alianza.
- Guasch, A. M. (2000b). *Los manifiestos del arte posmoderno: Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Akal.

- Guerrero, D. (2007, 19 de noviembre). Dos videos sobre las Farc fueron retirados de exposición en Gales por embajador colombiano en Inglaterra. *El Tiempo*. Recuperado de <http://arteyalteridad.wordpress.com/2007/11/19/sobre-los-rebeldes-del-sur/>
- Guzmán, C. F. (2011, julio). Memorias de una ex curadora (entrevista con Michèle Faguet). *{Em_rgencia}* (4), 12-33.
- Herrera, M. M. (2011). xx Salón Nacional de Artistas vs. salón 1969: Botín de guerra entre Sociedad Colombiana de Artes Plásticas y Museo de Arte Moderno. *Calle 14*, 5(7). Recuperado de <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/3543>
- Herrera, M. M. (2012b). Arquitectura del sonido: evento inaugural de Musika Viva en Bogotá. Año 1969. *Ensayos xv*, 6-19.
- Herzog, H.-M. (2004). Prólogo. En *Cantos/cuentos colombianos: Arte contemporáneo colombiano*. Zúrich: Fundación Daros-Latinoamérica.
- Instituto Colombiano de Cultura. (1972). *xxii Salón Nacional de Artistas*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Iregui, J. (1991, 30 de agosto). Gaula. *Esfera Pública*. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/pintar-unicamente/>
- Jet Set*. (1999, junio). Verónica Orozco: Vacaciones de asfalto. Bogotá.
- Jiménez, C. (1999a, 3 de agosto). Las razones de una exposición. *El Espectador*. Bogotá, p. 6C.
- Jiménez, C. (1999b, 21 de diciembre). Crítica a una columna sobre la crítica. *El Tiempo*. Bogotá. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-951728>

- Junca, H. (2010a, 15 de marzo). Hay cosas que nunca cambian. *Arcadia*. Recuperado de <http://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/hay-cosas-nunca-cambian/20597>
- Junca, H. (2010b). La delgada línea roja. *Arcadia*. Recuperado de <http://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/la-delgada-linea-roja/20753>
- Junca, H. (2011a, 24 de mayo). Al museo de nada le sirve tener unas colecciones fantásticas si nadie las visita (entrevista a Cristina Lleras). *Arcadia*. Recuperado de <http://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/al-museo-nada-sirve-tener-unas-colecciones-fantasticas-nadie-visita/25175>
- Junca, H. (2011b, 24 de mayo). La misión del museo no es permanecer lleno de gente sino preservar la memoria del país (entrevista a Beatriz González) *Arcadia*. Recuperado de <http://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/la-mision-del-museo-no-permanecer-lle-no-gente-sino-preservar-memoria-del-pais/25174>
- Junca, H. (2011c). El 42 Salón Nacional de Artistas (entrevistas). *Arteria* (27, enero-marzo), 6-11.
- Junca, H. (2013a). Entrevista a Carmen María Jaramillo. *Arteria* (38), 18-19.
- Junca, H. (2013b). Entrevista a Eduardo Serrano. *Arteria* (37, marzo-abril), 18-19.
- La República*. (1999, 23 de mayo). Arte y Violencia. Bogotá.
- Lleras, C. (2009). Etnicidad, investigación y representación en la exposición Velorios y santos vivos. Comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras, en *Cuadernos de Curaduría* 9. Recuperado de <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/publicaciones-virtuales/PaginasEtnicidad-investigacionyrepresentacionenlaexposicionVeloriosysantosvivosComunidadesnegrasafrocolombianasraizalesypalenqueras.aspx> [22/08/2014]

- Lleras; C. (2012, diciembre 3). Entrevistas de Camilo Ordóñez Robayo. Bogotá
- López Rosas, W. A. (2007). La crítica de arte en Colombia: Amnesias de una tradición. En *Los pasos sobre las huellas: Ensayos sobre crítica de arte*. Bogotá: Universidad de los Andes-Ministerio de Cultura.
- López, W. (2011a). Colombia 2000-2010. *Nuova Prosa (El Periplo Colombiano)* (56/57), 281-306.
- López, W. (2011b). *Panorámica interdicha de las artes plásticas y visuales en Colombia 2000-2010*. Inédito. s. d.
- Lucena, C. (1971, 5 de diciembre). Formas puras y formas políticas. *Lecturas Dominicales (El Tiempo)*. Bogotá.
- Malagón, R. (1999). Roberto Pizano: Artista, crítico y promotor de arte. *Textos. Documentos de Historia y Teoría* (1), 25-36.
- Malosetti Costa, L. (2010). Curaduría e investigación: Historia en tiempos largos. *ERRATA* (2, agosto), 86-103.
- Mariotti, G. y Ferraz, T. (2012). Curaduría y contexto: El arte, la ciudad y sus desplazamientos. *ERRATA* (5, agosto), 86-107.
- McKinnon, K. (2007). De un lugar a otro. En *Displaced: Arte contemporáneo de Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Medina, Á. (1978). *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Medina, Á. (1994). *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Colcultura.
- Medina, Á. (1999a). El arte y la violencia colombiana en la segunda mitad del siglo xx. En *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.

- Medina, Á. (1999b, 23 de mayo). La violencia colombiana contada por los artistas. *Magazín Dominical (El Espectador)* (836), 10-11.
- Medina, Á. (1999c, 23 de mayo). Sensibilidad ante la violencia. *Lecturas Dominicales (El Tiempo)*, 6-7.
- Medina, Á. (2013, 14 de junio). Entrevistas de Camilo Ordóñez Robayo. Bogotá.
- Medina, Á. (2014). *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Laguna Libros-Universidad de los Andes.
- Medina, C. (s. f.). *Educando a Frankenstein*. Documento inédito.
- Mellizo, L. (s. f.). *La mirada del coleccionista* [blog]. Recuperado de http://luishernandezmellizo.blogspot.com.co/2007/02/la-mirada-del-coleccionista-2006_02.html
- Ministerio de Cultura. (1999). *Post: Reflexiones sobre el último Salón Nacional*. Bogotá: Autor.
- Ministerio de Cultura. (1999). *Post ii. Reflexiones: la investigación y la curaduría en el arte*. Bogotá: Autor-Uniandinos.
- Ministerio de Cultura. (2004a). *39 Salón Nacional de Artistas*. Bogotá: Autor.
- Ministerio de Cultura. (2004b). *X Salones Regionales de Artistas*. Bogotá: Autor.
- Ministerio de Cultura. (2010). *Urgente! 41 Salón Nacional de Artistas*. Bogotá: Autor.
- Ministerio de Cultura. (2012). *Museología, curaduría, gestión y museografía: Manual de producción y montaje para las artes visuales*. Bogotá: Autor.
- Mosquera, G., Ponce de León, C., y Weiss, R. (1992). Ante América. En *Ante América* (pp. 10-11). Bogotá: Banco de la República.

- Museo de Arte Moderno de Bogotá. (1974). *Arte y política*. Bogotá: Autor.
- Museo de Arte Moderno de Bogotá. (1975). *Paisaje 1900-1975*. Bogotá: Autor.
- Museo de Arte Moderno de Bogotá. (1997). *Colombia en el umbral de la modernidad: Un homenaje a los artistas antioqueños*. Bogotá: Autor.
- Museo de Arte Moderno de Bogotá. (1999). *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá: Autor.
- Museo de Arte Moderno de Bogotá (1998). *Proyecto de la exposición Arte y Violencia en Colombia*. Bogotá: Autor.
- Museo Nacional de Colombia. (2010). *Curaduría en un museo*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Museum of Modern Art. (1984, August). *Primitivism in the 20th century art*. Recuperado de https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6081/releases/MOMA_1984_0017_17.pdf
- Obrist, H. U. (2008). *A brief history of curating*. Zurich: jrp Ringier.
- Obrist, H. U. (2009). *Una breve historia del comisariado*. Madrid: Exit.
- Obrist, H. U. (2006, 16 de octubre). When Attitudes became Form. *Esfera Pública*. Recuperado de <http://esfera-publica.org/when-attitudes-become-form-de-harald-szeemann/>
- Olivares, R. (2010). *Cúrame, por favor*. Recuperado de <http://www.exit-express.com/home.php?seccion=opinion&pagina&idver=7294>
- Ortega de Ricaurte, C. (1965). *Diccionario de artistas en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Ortega de Ricaurte, C. (1979). *Diccionario de artistas en Colombia*. Bogotá: Plaza & Janés.

- Ortiz, B. (2006). Logorrea. En *Investigación y creación: Arte, música, literatura. Desde donde hablan las artes y las humanidades* (pp. 42-51). Bogotá: Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de los Andes-Ediciones Uniandes.
- Ospina, L. (2007a, 23 de noviembre). IV. Los diplomáticos del sur: Arte, universidad y propaganda. *Esfera Pública*. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/?p=22810>
- Ospina, L. (2007b, 3 de diciembre). La una más la otra: curaduría y crítica. *Esfera Pública*. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/la-una-mas-la-otra-curaduria-y-critica/>
- Ospina, L. (2007c, 11 de diciembre). El fin del comienzo. *Esfera Pública*. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/el-final-del-comienzo/>
- Ospina, L. (2007d, 13 de noviembre). Los diplomáticos del sur. *Esfera Pública*. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/?p=1077>
- Ospina, L. (2008). *Catálogo de la exposición una colección: Obras de Alejandro Castaño*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Ospina, L. (2009). Los curadores salvajes. *Arteria* (18, diciembre-marzo), 9.
- Ospina, L. (2010). Desde adentro: El Museo Nacional de Colombia y el virus del arte. *Arteria* (23, abril-junio), 12-13.
- Ospina, L. (2011). El día en que el arte abandonó la universidad. *ERRATA* (4, agosto).
- Ospina, L. (2013, 12 de diciembre). Escritores de catálogo. *Arcadia*. Recuperado de <http://www.revistaarcadia.com/opinion/columnas/articulo/escribidores-de-catalogo/34717>

- Pabón, C. (2006). Actos de fabulación. En *Colección de ensayos sobre el campo del arte: Compilación de ensayos 2005*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Padilla Peñuela, C. (2007). [Carta a Arteria]. *Arteria* (10, junio-julio), 2.
- Padilla Peñuela, C. (2008). La polémica de la Bienal de México (1960). En *La llamada de la tierra: El nacionalismo en la escultura colombiana*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Padilla Peñuela, C. (2009). La colección Pizano a través del tiempo: Despertares de 80 años de recurrente catalepsia. En *El legado de Pizano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Padilla Peñuela, C. (2012). *Botero: La búsqueda del estilo 1949-1963*. Bogotá: La Bachué.
- Padilla Peñuela, C. (2014). Una fachada para mostrar: Colombia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929-1939). En *1929: El pabellón de Colombia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*. Bogotá: La Bachué.
- Panzarozky, G. (2009, 24 de julio). El pasado en presente (ii). *Esfera Pública*. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/el-pasado-en-presente-ii/>
- Peñaranda, N. (2014, 18 de mayo). Un mundo feliz. *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/entretenimiento/arte-y-teatro/un-mundo-feliz-en-bogota-columna-sin-titulo-nelly-penaranda/14004687>
- Peñaranda, N. (2015, 22 de junio). El arte de curar. *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/entretenimiento/arte-y-teatro/columna-de-arte/15989264>
- Pertuz, F. (2013, mayo). Una aproximación al auge del arte colombiano (entrevistas a Jorge Jaramillo, Cristina Lleras y Jaime Cerón). *Arteria* (38), 14-15.

- Piedrahíta, L. (2012). La esencia espiritual de las cosas: Traducir y curar. *Arteria* (36, octubre), 15.
- Pignalosa, M. C. (1999, 13 de julio). Arte y violencia encuadrado. *El Tiempo*. Bogotá.
- Pizano de Brigard, F. (2001). El pintor. En *Roberto Pizano*. Bogotá: Seguros Bolívar.
- Pizano, R. (1922a, 19 de agosto). En la exposición de arte francés. *El Gráfico Ilustrado* (61), 165-167.
- Pizano, R. (1922b, 19 de agosto 19). La exposición de arte francés. *Cromos*, xiv(319).
- Ponce de León, C. (2004a). ¿Existe la crítica de arte en Colombia? En *El efecto mariposa* (pp. 215-220). Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Ponce de León, C. (2004b). Prontuario de un curador en Colombia. En *El efecto mariposa* (pp. 31-42). Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Posada, G. (2006). Las corporalidades de Teratoma. *Arteria* (5, marzo-mayo), 16.
- Posada, G. (2010, enero). “La confrontación enriquece” (entrevista a Carmen María Jaramillo). *Arteria* (22), 7-9.
- Ramírez, L. F. (2010, septiembre). “Se existe gracias a los artistas y para ellos: no al revés” (entrevista a José Roca). *Arteria* (25), 6-7.
- Restrepo Peláez, P. (1974, 20 de noviembre). Nueva política del arte, en *El Tiempo*: 4A y 4C. Bogotá.
- Restrepo, L. C. (2005, abril 27). Conflicto armado o amenaza terrorista. En *Hacia una política nacional de seguridad y paz*. Recuperado de <http://www.pensamientocolombia.org/conflicto-armado-interno-o-amenaza-terrorista/>

- Revista Diners*. (1999, mayo). 50 años de violencia en el arte. Bogotá.
- Revista Eskpe* (1999a, mayo). Museo de Arte Moderno, en *Revista Eskpe (El Tiempo)*. Bogotá.
- Revista Eskpe*. (1999b, 3 de junio). Arte y violencia en Colombia desde 1948. Bogotá.
- Reyes, Y. (2007, 25 de noviembre). Bodegones y violencia. *Esfera Pública*. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/bodegones-y-violencia/>
- Roca, J. (2000b, abril 25). Desde adentro, como un virus. *El Tiempo*. Bogotá. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1307586>
- Roca, J. (2005a, julio). “Nos falta abrirnos mas” (entrevista a Alberto Sierra). *Arteria* (2), 12-13.
- Roca, J. (2005b, septiembre). “No hay espacio para las certidumbre” (entrevista a Oscar Muñoz). *Arteria* (3), 8-9.
- Roca, J. (2006a, marzo). “Alguien determina si alguien tiene talento” (entrevista a Álvaro Barrios). *Arteria* (5), 18-19.
- Roca, J. (2006b, junio). Ser curador independiente permite conservar la libertad (entrevista a María Inés Rodríguez). *Arteria* (6), 5-7.
- Roca, J. (2012). A propósito de curaduría... *Arteria* (32, febrero-abril), 4-5.
- Roca, J. I. (1995). Museología y seducción. *Arte Internacional* (22, mayo-julio), 26-32.
- Roca, J. I. (1996). Curar el museo. *Esfera Pública*. Recuperado de <http://www.esferapublica.org/archivox0.htm>

- Roca, J. I. (1998, diciembre). Si no el salón, ¿qué? *Columna de Arena* (11). Recuperado de <http://universes-in-universe.de/columna/coll1/coll1.htm>
- Roca, J. I. (1999a, 22 de junio). Violencia en el Museo. *El Tiempo*. Bogotá, p. 10B.
- Roca, J. I. (1999b, 5 de septiembre). Curaduría crítica. *Columna de Arena* (16). Recuperado de <http://universes-in-universe.de/columna/coll6/coll6.htm>
- Roca, J. I. (2000a, 18 de marzo). Curaduría vs demagogia participativa. *Columna de Arena* (29). Recuperado de <http://universes-in-universe.de/columna/col29/col29.htm>
- Roca, J. I. (2012). Notas sobre curaduría autoral. En *Museología, curaduría, gestión y museografía: Manual de producción y montaje para las artes visuales*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Rodríguez Pinzón, E. M. (2005). Los cambios discursivos sobre el conflicto colombiano en la posguerra fría: Su impacto en la actuación de los actores internacionales y locales. En *vii Congreso Español de Ciencia Política y de la Administración Democracia y Buen Gobierno* (pp. 140-151). Madrid: Asociación Española de la Ciencia Política y de la Administración. Recuperado de: http://www.aecpa.es/uploads/files/congresos/congreso_07/area06/GT27/RODRIGUEZ-PINZON-Erika-Maria%28UniversidadNacionaldeColom.pdf
- Rojas Sotelo, M. (2000). Deber ser –deber estar–. En *Proyecto Pentágono*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Rojas, D. M. (2006). Balance de la política internacional del gobierno Uribe. *Análisis Político*, 9(57). Recuperado de http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0121-47052006000200005&script=sci_arttext
- Rubiano, E. (2012). El arte del padecimiento y el padecimiento del arte: Una mirada a seis exposiciones. En *Ensayos sobre arte*

contemporáneo en Colombia: 2009-2010 (pp. 61-88). Bogotá:
Universidad de los Andes-Ministerio de Cultura.

Rubiano Caballero, G. (1976). La colección de la biblioteca Luis Ángel Arango.
En *Arte en Colombia*. Bogotá: Credencia.

Rubiano Caballero, G. (2001). Roberto Pizano, pintor y promotor artístico.
En *Roberto Pizano*. Bogotá: Seguros Bolívar.

Rubiano, G. (2013, 11 de junio). Entrevista de Camilo Ordóñez Robayo. Bogotá.

Rueda Fajardo, S. (2008). Breve revisión de los contextos sociales y culturales en la formación de los museos de arte en Colombia. *Calle 14*, 2(2), 60-71. Recuperado de <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/1241/1669>

Rueda, S. (2006, noviembre). La fiebre del comisario: 40 salón nacional de artistas/11 salones regionales. *Arteria* (8), 20-21.

Ruiz-Rivas, T. (2015, 8 de octubre). ¿Se puede hacer una teoría crítica del mercado? *Esfera Pública*. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/se-puede-hacer-una-teoria-critica-del-mercado-2/>

Ruiz, D. (1974). El camino de un realismo en Colombia. En *Arte y política*. Bogotá: Museo de Arte Moderno.

Sáenz de Ibarra, M. B. (2010, 28 de julio). Cuando más es menos. *Arcadia*. Recuperado de <http://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/cuando-mas-menos/22954>

Salamanca, D. (2013, 16 de agosto). Una invitación excepcional. *Arcadia*. Recuperado de <http://www.revistaarcadia.com/imprensa/arte/articulo/una-invitation-excepcional/32872>

Sanín Cano, B. (1928, 31 de marzo). La pintura francesa en el Pabellón de Bellas Artes. *El Gráfico Ilustrado* (873), 1051-1052.

- Segura, M. (1995). *Itinerario del Museo Nacional de Colombia*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia-Instituto Colombiano de Cultura.
- Semana*. (1999, 24 de mayo). Voces de protesta. Bogotá.
- Semana*. (2005, 6 de febrero. Sí hay guerra, señor presidente. Bogotá.
- Serrano, E. (1974a). Arte y política. En *Arte y política*. Bogotá: Museo de Arte Moderno.
- Serrano, E. (1974b, 20 de octubre). Arte y política. *Lecturas Dominicales*. Bogotá, p. 4.
- Serrano, E. (2014a). Todo el arte debería ser popular. *Arteria* (42, febrero-marzo), 10-11.
- Serrano, E. (2014b, 27 de marzo). Entrevistas de Camilo Ordóñez Robayo. Bogotá.
- Sierra, J. C. (1999, 15 de junio). Arte y violencia. *El Tiempo*. Bogotá.
- Sierra, J. C. (2000). *La mirada del coleccionista: El ojo crítico de Hernando Santos*. Bogotá: Banco de la República.
- Sierra, J. C. (2002). *La mirada del coleccionista: colección Ganitsky Guberek, un homenaje a Marta Traba*. Bogotá: Banco de la República.
- Suárez, S. (2008). «Arte serio»: El arte colombiano frente a la vanguardia histórica europea en 1922. *Ensayos* (14), 64-91.
- Suburbia Capital*. (1999a, 18 de junio). Educación y violencia. Bogotá, p. 14.
- Suburbia Capital*. (1999b, 21 de mayo). Los colores de la violencia. Bogotá.
- Tiempos del Mundo*. (1999, 27 de mayo). El cine de la violencia. Bogotá.

- Torres, A. (1999, 30 de mayo). Arte y violencia: En el país de las sombras, *Cromos*. Bogotá, 8-9.
- Traba, M. (1960). *Artes plásticas contemporáneas*. Recuperado de: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/855114/language/es-MX/Default.aspx>
- Uribe, C. (2008). Curaduría: Mediación-conexión. *Arteria* (15, junio-julio), 8-9.
- Valencia, C. (2007, noviembre). Arte y política: Polémico retiro de obra en reciente exposición de colombianos en Gales. ¿Un arte sin política? *Arcadia*, 26(1), 14-15.
- Vanegas, G. (2006). *Aprender a discutir: Dinámicas de conversación en tres foros virtuales sobre arte contemporáneo en el campo artístico colombiano 2000-2002*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Vanegas, G. (2007). Una muerte irregular. *Calle 14*, 1(1), 86-92.
- Vanegas, G. (2012, 9 de noviembre). Entrevistas de Camilo Ordóñez Robayo. Bogotá.
- Vanegas, G. (2014). Humildad. *Arteria* (42, febrero-marzo), 14.
- Vanguardia Liberal*. (1999, 19 de mayo). Santander en exposición nacional de arte y violencia. Bucaramanga, p. 3B.
- Vaughan, C. (2006, 21 de agosto). Catatonia nacional. *Esfera Pública*. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/catatonia-nacional/>
- Warburg, A. (2010). *Atlas mnemosyne*. Madrid: Akal.
- Yates, F. A. (1974). *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus.
- Zalamea, G. (2000). *Arte en emergencia*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Zamudio Taylor, V. y Ortiz, B. (2006). *Taller de curaduría: Prácticas curatoriales, conceptos, espacios y contextos*. Cali: Biblioteca Departamental del Cali.

Zea, G. (1994). El Museo de Arte Moderno de Bogotá: Una experiencia singular. *Arte Internacional* (21), 50-87.



Una colección/Obras de Alejandro Castaño. Curaduría de Lucas Ospina. Centro Colombo-Americano, Bogotá, 2007. Fotografías de Laura Jiménez . Cortesía de Lucas Ospina

 ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.	GESTIÓN PARA EL FOMENTO A LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS	Código 2MI-GFPA-F-25
		Fecha 17/07/2014
	ACTA SELECCIÓN DE GANADORES	Versión 1
		Página 1 de 4

**XIV PREMIO NACIONAL DE ENSAYO HISTÓRICO, TEÓRICO O CRÍTICO
SOBRE EL CAMPO DEL ARTE COLOMBIANO**

**GERENCIA DE ARTES PLÁSTICAS
PROGRAMA DISTRITAL DE ESTÍMULOS PARA LA CULTURA 2016
INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES – IDARTES**

Siendo las 9:30 a.m. del día 20 del mes de septiembre del año 2016, se reunió en la Sala de Juntas sede Casa Fernández del Instituto Distrital de las Artes – IDARTES el jurado integrado por Jaime Cerón Silva identificado con cédula de ciudadanía No. 79.451.382, Víctor Manuel Rodríguez Sarmiento identificado con cédula de ciudadanía No. 19.387.657 y Ricardo Benjamín Toledo Castellanos identificado con cédula de ciudadanía No. 6.774.099, con el fin de evaluar las propuestas del CONCURSO XIV PREMIO NACIONAL DE ENSAYO HISTÓRICO, TEÓRICO O CRÍTICO SOBRE EL CAMPO DEL ARTE COLOMBIANO de la Gerencia de Artes Plásticas del Instituto Distrital de las Artes – IDARTES.

PRIMERO. El Jurado tuvo como criterios de evaluación los establecidos en la cartilla del concurso en el numeral **5. Criterios de evaluación**, el cual señala lo siguiente:

- Solidez formal y conceptual de la propuesta
- Aporte al campo de las artes plásticas y visuales en Colombia

SEGUNDO. En dicho concurso se inscribieron en total trece (13) propuestas de las cuales dos (2) quedaron rechazadas para evaluación por no cumplir con los requisitos, documentos y fechas establecidas en este concurso. De acuerdo con lo anterior el jurado evaluó las siguientes propuestas:

No. Inscripción	Nombre del Concursante	Nombre de la Propuesta
PNE002	ANA CECILIA RODRÍGUEZ	Relaciones semióticas atuendo-nación desde la perspectiva de la semiótica de la cultura
PNE003	JUAN_F	Paisajes nada domingueros. Arte contemporáneo en Colombia: 1989 - 2015

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES
Calle 8 No. 8 - 52 Bogotá- Colombia
Teléfono: 3795750
www.idartes.gov.co
Email: contactenos@idartes.gov.co

**BOGOTÁ
MEJOR
PARA TODOS**

RELATOS DE PODER

 ALCALDIA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.	GESTIÓN PARA EL FOMENTO A LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS	Código: 2MI-GFPA-F-25
	ACTA SELECCIÓN DE GANADORES	Fecha: 17/07/2014
		Versión: 1
		Página: 2 de 4

No. Inscripción	Nombre del Concursante	Nombre de la Propuesta
PNE004	ATHA CUCHAVIVA	La cosmogonía chibcha en la obra de Luis Alberto Acuña
PNE005	EL BARCINO	Relatos de poder
PNE006	EL BOGA ADOLESCENTE	La influencia de la imagen en la música afrocolombiana
PNE007	PANDORA	La iglesia del San Ignacio de Santafé de Bogotá
PNE008	WOW	Cultura visual / cultura material
PNE009	EDWARNIGMA	Aportes para la construcción de la historia del arte secuencial en Colombia
PNE010	ALICIA GOMBRICH	El sentido de lugar en el paisaje de Alejandro Obregón
PNE012	PANDORA TINAJERO	Viaje, pérdida y memoria en Paraiso Travel: por las rutas de la literatura y el cine colombiano
PNE013	EL DESAPARECIDO	La siempreviva o el lenguaje del sufrimiento.

TERCERO. Según lo estipulado en la cartilla que establece las condiciones del concurso, el jurado otorga un (1) estímulo económico por valor de veinte millones de pesos moneda corriente (\$20.000.000 m/cte.) y la publicación del ensayo como parte de la colección "Ensayos sobre el campo del arte colombiano".

CUARTO. Una vez realizada la deliberación y analizados los criterios establecidos para el concurso, el jurado selecciona como ganador en primer lugar la propuesta que se relaciona a continuación y recomienda la entrega del estímulo a:

No. Inscripción	Nombre del Concursante	Nombre de la Propuesta	Monto del estímulo otorgado \$
PNE005	EL BARCINO	Relatos de poder	20.000.000

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES
 Calle 8 No. 8 - 52 Bogotá- Colombia
 Teléfono: 3795750
 www.idartes.gov.co
 Email: contactenos@idartes.gov.co

**BOGOTÁ
 MEJOR
 PARA TODOS**

 ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.	GESTIÓN PARA EL FOMENTO A LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS	Código: 2MI-GFPA-F-25
	ACTA SELECCIÓN DE GANADORES	Fecha: 17/07/2014 Versión: 1 Página: 3 de 4

QUINTO. El jurado recomienda, en el evento de inhabilidad, impedimento o renuncia por parte del ganador, entregar el estímulo a:

No. Inscripción	Nombre del Concursante	Nombre de la Propuesta
PNE003	JUAN_F	Paisajes nada domingueros. Arte contemporáneo en Colombia: 1989 - 2015

OBSERVACIONES DEL JURADO:

El jurado recomienda a los seleccionados revisar las planillas de evaluación de sus propuestas para que conozcan las observaciones hechas a las mismas.

La presente se firma a los 20 días del mes de septiembre del año 2016 en la ciudad de Bogotá D.C., Colombia.


JAIME CERÓN SILVA
 C.C. No. 79.451.382


VÍCTOR MANUEL RODRÍGUEZ SARMIENTO
 C.C. No. 19.387.657


RICARDO BENJAMÍN TOLEDO CASTELLANOS
 C.C. No. 6.774.099

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES
 Calle 8 No. 8 - 52 Bogotá- Colombia
 Teléfono: 3795750
 www.idartes.gov.co
 Email: contactenos@idartes.gov.co

**BOGOTÁ
 MEJOR
 PARA TODOS**

RELATOS DE PODER



RESOLUCIÓN 1095-2016
13 OCT 2016

"Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar al ganador del concurso XIV Premio Nacional de Ensayo Histórico, Teórico o Crítico sobre el campo del Arte colombiano, Programa Distrital de Estímulos 2016, y se ordena el desembolso del estímulo económico al seleccionado como ganador"

La Subdirectora (E) de las Artes del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES en ejercicio de sus facultades legales, en especial las contempladas en el Acuerdo No. 2 de 2011, la Resolución No. 641 del 27 de junio de 2016 "Por medio de la cual se derogan unas resoluciones, se dispone y reglamenta la Delegación de la Ordenación del Gasto al pago y la contratación en el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES", la Resolución 978 del 05 de septiembre de 2016 y,

CONSIDERANDO

Que el 22 de febrero de 2016 el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES expidió la Resolución No. 124, "Por medio de la cual se da apertura al Programa Distrital de Estímulos 2016", con la finalidad de fortalecer el campo del arte mediante el otorgamiento de estímulos para el desarrollo y la visibilización de las prácticas artísticas, ofertando un portafolio de concursos en las áreas de arte dramático, artes plásticas y visuales, artes audiovisuales, danza, literatura y música, exceptuando la música sinfónica, académica y el canto lírico.

Que el concurso XIV PREMIO NACIONAL DE ENSAYO HISTÓRICO, TEÓRICO O CRÍTICO SOBRE EL CAMPO DEL ARTE COLOMBIANO se encuentra contemplado en la citada resolución.

Que en cumplimiento de lo anterior, el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES publicó en su página web www.idartes.gov.co el documento que contiene los términos y condiciones de participación del concurso XIV PREMIO NACIONAL DE ENSAYO HISTÓRICO, TEÓRICO O CRÍTICO SOBRE EL CAMPO DEL ARTE COLOMBIANO.

Que de acuerdo con lo previsto en el numeral 3. de la cartilla del concurso XIV PREMIO NACIONAL DE ENSAYO HISTÓRICO, TEÓRICO O CRÍTICO SOBRE EL CAMPO DEL ARTE COLOMBIANO, el valor del estímulo es de veinte millones de pesos moneda corriente (\$20.000.000 m.c.) y la publicación del ensayo como parte de la colección "Ensayos sobre el campo del arte colombiano".

Que según acta de cierre del proceso de inscripción de propuestas con fecha 05 de agosto de 2016, suscrita por la abogada designada por la Oficina Asesora Jurídica y la representante del Área de Convocatorias, se dejó constancia de que se recibieron trece (13) propuestas.

Que el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES procedió a publicar el 08 de agosto de 2016, el listado de inscritos del concurso.

Que el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES procedió a publicar el 18 de agosto de 2016 el listado definitivo de propuestas habilitadas y rechazadas para evaluación del concurso XIV PREMIO NACIONAL DE ENSAYO HISTÓRICO, TEÓRICO O CRÍTICO SOBRE EL CAMPO DEL ARTE COLOMBIANO, en el cual se señala que de las trece (13) propuestas presentadas, once (11) quedaron habilitadas para continuar en el proceso de evaluación.

Que según lo establecido en el numeral 14. JURADOS, de la cartilla del concurso XIV



RESOLUCIÓN 1095 - - -
13 OCT 2016

PREMIO NACIONAL DE ENSAYO HISTÓRICO, TEÓRICO O CRÍTICO SOBRE EL CAMPO DEL ARTE COLOMBIANO. "El Instituto Distrital de las Artes - IDARTES designará un número impar de expertos de reconocida trayectoria e idoneidad, seleccionados del Banco Sectorial de Hojas de Vida, quienes en calidad de jurados evaluarán las propuestas que cumplieron con los requisitos exigidos en la presente cartilla, emitirán un concepto escrito de las mismas, deliberarán y seleccionarán a los ganadores del concurso, previa suscripción de un acta en la que se dejara constancia de los criterios aplicados para efectuar la recomendación de la selección".

Que mediante Resolución N° 584 del 20 de Junio de 2016 se designaron como jurados del concurso a los expertos Víctor Manuel Rodríguez Samiengo, Ricardo Benjamín Toledo Castellanos y Jaime Carón Silva.

Que según lo establecido en la cartilla del concurso, numeral 5. **CRITERIOS DE EVALUACIÓN**, las propuestas habilitadas serán evaluadas de acuerdo con los siguientes criterios:

CRITERIO
Solidez formal y conceptual de la propuesta
Aporte al campo de las Artes Plásticas y Visuales en Colombia

Que según acta de selección de fecha 20 de septiembre de 2016, suscrita por el jurado designado para evaluar las propuestas del concurso **IV PREMIO NACIONAL DE ENSAYO HISTÓRICO, TEÓRICO O CRÍTICO SOBRE EL CAMPO DEL ARTE COLOMBIANO**, se recomendó seleccionar como ganador a quien se señala en la parte resolutoria del presente acta administrativo.

Que el 04 de octubre de 2016, se efectuó el Acto Público de Apertura de Sobres del concurso **IV PREMIO NACIONAL DE ENSAYO HISTÓRICO, TEÓRICO O CRÍTICO SOBRE EL CAMPO DEL ARTE COLOMBIANO** en las instalaciones del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES, en el cual se hizo la lectura del Acta de Selección y se conoció la identidad de los ganadores para proceder a verificar el contenido formal de las propuestas, constatando el cumplimiento de los requisitos específicos solicitados en la cartilla del concurso.

Que en razón al cambio de Administración Distrital deja de estar vigente el Plan de Desarrollo "Bogotá Humana" 2012 - 2015 para dar paso al Plan de Desarrollo "Bogotá Mejor para Todos" 2016-2020 y de acuerdo a lo estipulado en la Circular Conjunta No. 005 de 2016 de la Secretaría Distrital de Planeación y la Secretaría Distrital de Hacienda, al finalizar el proceso de armonización presupuestal los Certificados de Disponibilidad Presupuestal (CDP) que amparaban los reconocimientos económicos de los jurados se registraron como proceso en curso, por lo cual se hace necesaria la reposición de los referidos CDP.

Que con el fin de respaldar el reconocimiento del premio otorgado por el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES, la entidad cuenta con el recurso necesario, como consta en el Certificado de Disponibilidad Presupuestal enunciado en la parte resolutoria del presente

Instituto Distrital de las Artes - IDARTES
Calle 6 No. 8 - 31, Bogotá Colombia
Teléfono: 379 57 80
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: comunicacion@idartes.gov.co





RESOLUCIÓN 1095- - - -
13 OCT 2013

acto administrativo.

En consideración de lo expuesto,

RESUELVE

ARTÍCULO 1º: Acoger la recomendación efectuada por el jurado designado para evaluar las propuestas y ordenar la entrega del estímulo como ganador del concurso XIV PREMIO NACIONAL DE ENSAYO HISTÓRICO, TEÓRICO O CRÍTICO SOBRE EL CAMPO DEL ARTE COLOMBIANO, Convocatoria de Artes Plásticas 2016 del Programa Distrital de Estímulos a:

Nº de inscripción	Nombre de la propuesta	Nombre del concursante	Documento de identificación	Valor del estímulo económico
PRE003	RELACIONES DE PODER, CURADURÍA, CONTEXTO Y COYUNTURA DEL ARTE EN COLOMBIA	CAROL ANDRÉS ORDOÑEZ ROBAYO	C.C. 78.974.416	Veinte Millones de Pesos milto (20.000.000 milts.)

PARÁGRAFO 1º: El jurado recomienda en evento de inhabilidad, impedimento o renuncia por parte del ganador, entregar el estímulo a:

Nº de inscripción	Nombre de la propuesta	Nombre del concursante
PRE003	PAISAJES MGA DOMINGUEZ: ARTE CONTEMPORÁNEO EN COLOMBIA, 1988 - 2018	MARIA MERCEDES HERRERA BUIRAGO

ARTÍCULO 2º: El estímulo económico se entregará de la siguiente manera:

Se realizará un **único desembolso equivalente al cien por ciento (100 %)** del valor del premio, posterior al proceso de comunicación de la resolución de ganadores y al cumplimiento de los requisitos y trámites solicitados por el Instituto Distrital de las Artes – IDARTES para tal efecto.

PARÁGRAFO 1º: El desembolso del estímulo económico a que hace mención el presente artículo se hará con cargo al Certificado de Disponibilidad Presupuestal que a continuación se anuncia:

Certificado de Disponibilidad Presupuestal N° 2089	
Objeto	XIV PREMIO NACIONAL DE ENSAYO HISTÓRICO, TEÓRICO O CRÍTICO SOBRE EL CAMPO DEL ARTE COLOMBIANO, RESOLUCIÓN CDP 927 POR PROCESO DE ARMONIZACIÓN PRESUPUESTAL.
Valor	\$ 20.000.000
Código presupuestal	3-3-1-15-01-11-1808-127
Concepto	127 - FOMENTO A LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN TODAS SUS DIMENSIONES
Fecha	29 de Junio del 2013

PARÁGRAFO 2º: Los desembolsos se realizarán de acuerdo con la programación de

Instituto Distrital de las Artes - IDARTES
Calle 8 No. 8 - 81, Bogotá - Colombia
Teléfono: 378 97 90
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactos@idartes.gov.co



RESOLUCIÓN 1095- - - -
13 OCT 2016

pagos (PAC) y la disponibilidad presupuestal de la entidad.

ARTÍCULO 3º: El ganador deberá cumplir con lo establecido en el numeral 19. **DEBERES DE LOS GANADORES** de la cartilla del concurso.

ARTÍCULO 4º: Cuando el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES tenga conocimiento de que el ganador mencionado en el Artículo 1º del presente acto administrativo se encuentra incurso en una de las prohibiciones previstas en el concurso, o que incumple los deberes estipulados, se le solicitará al mismo las explicaciones sobre lo ocurrido y decidirá sobre su exclusión del listado de ganadores, garantizando en todo momento el debido proceso.

PARÁGRAFO 1º: Para la aplicación de lo dispuesto en este Artículo, se solicitará al ganador explicaciones sobre su proceder y, una vez analizada la respuesta, se expedirá un acto administrativo mediante el cual se decida sobre el incumplimiento y se determine el valor a deducir del estímulo económico, en caso de que así proceda.

ARTÍCULO 5º: Notificar el contenido de la presente Resolución al concursante seleccionado como ganador.

ARTÍCULO 6º: Ordenar la publicación de la presente Resolución en las páginas web del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES (www.idartes.gov.co) y de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte (www.culturarecreacionydeporte.gov.co).

ARTÍCULO 7º: La presente Resolución rige a partir de la fecha de su expedición y contra ella proceden los recursos de ley.

PUBLÍQUESE, NOTIFÍQUESE Y CÚMPLASE.

Dada en Bogotá el día, 13 OCT 2016



MARÍA CATALINA RODRÍGUEZ ARIZA
Subdirectora de las Artes (E)
Instituto Distrital de las Artes - IDARTES

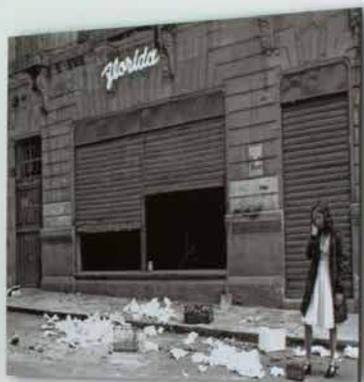
Asesoría: Sandra Vélez Abello - Jefe Oficina Asesora Jurídica
Milena Casas Bello - Contratista Oficina Asesora Jurídica
Alberto Roa Esquivel - Profesional Universitario Área de Convocatorias
Alejandra Meneses Romero - Contratista Área de Convocatorias



«Sal Vigua». Curaduría del equipo TRansHisTor(ia) –María Sol Barón y Camilo Ordóñez Robayo—. Sala Cámara de Comercio de Bogotá, julio-agosto de 2015.
Fotografía: Camilo Ordóñez Robayo/archivo equipo TRansHisTor(ia).



igua





«Rojo y más rojo. Taller 4 Rojo: producción gráfica y acción directa». Curaduría del equipo TRansHisTor(ia) –María Sol Barón y Camilo Ordóñez Robayo–. Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Fotografía: Camilo Ordóñez Robayo/archivo equipo TRansHisTor(ia)