



Salón Regional de la Zona Centro  
Curadora Natalia Gutiérrez  
Bogotá

## Señalamientos sobre el arte colombiano 40 Salón Nacional de Artistas: “Un lugar en el mundo”

POR  
MARTA RODRÍGUEZ  
*Universidad Nacional  
de Colombia*

Para la realización del 40 Salón Nacional de Artistas, el Ministerio de Cultura utilizó una nueva estrategia para la selección de artistas. Como se viene haciendo desde hace varios años, se convocó a los salones regionales, aunque en esta ocasión no se utilizó el mecanismo de un jurado de selección, sino que, a cambio, se lanzó una convocatoria abierta para inscribir proyectos curatoriales regionales, que serían los encargados de elegir a los participantes. La idea es acertada; sin embargo, el tiempo asignado para la investigación y los recursos destinados para su realización resultaron inadecuados e insuficientes para llevar a cabo este evento de gran magnitud. Los salones, como es habitual, se realizaron en las respectivas regiones y a lo largo de este año se han presentado de forma escalonada en distintos lugares en Bogotá. En cada una de las exhibiciones se hace evidente que el arte ha dado un giro trascendental relacionado con el “giro etnográfico” señalado por Hal Foster<sup>1</sup>, con lo que se indica un acercamiento del arte al mundo circundante, a la realidad social a la que pertenecen el artista y la obra.

Esta orientación se hace evidente en las propuestas curatoriales donde los curadores se proponen mirar distintos aspectos de orden

<sup>1</sup> HAL FOSTER, *El retorno a lo real*, ediciones Akal, Madrid, 2001

social y cultural. Por ejemplo, Jaime Ruiz Solórzano, curador de la Región Sur, entre otros temas, pone atención a las expansiones del entorno urbano y rural, a los linderos y señalamientos ante los conflictos. El grupo de curadores de la región del Pacífico, profesores de la Universidad del Chocó, del área de las ciencias humanas, buscan dar cuenta de la cultura viva de la región, y Raúl Crisancho e Imelda Villamizar, artistas y curadores de la región Oriental, se interesan por mirar el concepto de frontera y vecindad. El Proyecto Helena Producciones, un grupo curatorial en el que la mayoría de los participantes son artistas plásticos, “aborda la escena emergente de las artes plásticas paralelamente a otras producciones culturales igualmente emergentes. De esta manera, se aborda el arte como campo de acción y experimentación de la cultura”<sup>2</sup>.

Este giro del arte colombiano tiene su historia, y hoy, 30 años después de su inicio, tenemos certeza de que este cambio comienza a tener lugar en la década del 70, aunque es en la del 90 cuando este nuevo panorama artístico adquiere una fisonomía más precisa. En ese sentido, el XXXVI Salón Nacional y, en particular, el primer premio otorgado a María Teresa Hincapié por su *performance*, *Una cosa es una cosa*, es prueba fehaciente de ello. Hasta ese momento el trabajo de María Teresa Hincapié se inscribía en el campo teatral; ocasionalmente, había trabajado con José Alejandro Restrepo realizando acciones plásticas y ya había presentado *Punto de Fuga*, en el Museo de la Universidad Nacional. En este *performance* y en *Una cosa es una cosa* se pone en evidencia muchas de las teorías y procedimientos del teatro antropológico de Eugenio Barba, en el que la

presencia del actor en el escenario se convierte en un elemento central, fundamental, de manera que la atención se concentra en sus gestos y movimientos. Resulta significativo que, en el marco de un Salón Nacional, un *performance*, que se fundamenta en la práctica teatral sea reconocido con el primer premio del evento. Las fronteras del arte se han ampliado de forma notable, y con ellas su propia definición. Este Salón reconoce públicamente el cambio que se ha operado en el arte colombiano.

Uno de los giros decisivos es que el arte deja de lado los valores puramente formales que permitieron abordar las obras artísticas modernas, abstractas o figurativas. Estos valores comprendían el arte en términos de escultura y pintura. Tenían en cuenta el lenguaje de estas obras vinculado, exclusivamente, al propio mundo del arte, a su propio vocabulario plástico. Así, en buena medida, su relación con el contexto inmediato, el arte se constituía una esfera autónoma, que en virtud de su evolución formal, se transformaba continuamente. Esta autonomía de la obra artística moderna exigía, como escenario para su presentación, de un espacio blanco, vacío, incontaminado de referencias, un cubo blanco que permitiera que la obra fuera, se desplegara en su “propia mismidad”, en su propia autonomía. Por el contrario, el arte de hoy, el arte que se mostró en el 40 Salón Nacional de Artistas da cuenta de una realidad inversa: las obras contemporáneas han abandonado el “espacio neutro”, “inmaculado” que habitó el arte moderno, han dejado atrás la existencia autónoma de una obra que sólo habla de sí misma. Las obras de arte contemporáneas se insertan en el mundo, entran en diálogo con él, aún más, requieren de un espacio impregnado de referencias, de historia, de huellas y connotaciones culturales y, sobre todo, un espacio vinculado con la experiencia

<sup>2</sup> GRUPO HELENA PRODUCCIONES, 40 Salón Nacional de Artistas, Guía, Ministerio de Cultura, 2006.

inmediata de quien produce la obra y de quien la recibe. En esa inserción, la obra comienza a hacer señalamientos en torno al contexto inmediato que habita; su existencia en determinado lugar se convierte en un comentario. Podríamos decir que, al inscribirse en lugares específicos, la obra de arte se constituye en una nota a pie de página del mundo exterior.

Una exposición que se ha tornado paradigmática en lo que respecta a este cambio, es *Espacios ambientales*. Santiago Cárdenas, uno de los participantes comenta:

En 1968, Marta Traba organizó una muestra radical en el Museo de Arte Moderno de la Universidad Nacional de Colombia, llamada "Espacios ambientales". Esta fue la primera instalación en Colombia, cuando ni siquiera existía el apelativo. La idea fue de Álvaro Barrios, uno de los artistas participantes junto con Feliza Bursztyn, Ana Mercedes Hoyos, Bernardo Salcedo y el suscrito. A cada uno se nos adjudicó un piso completo o cuarto del museo para llevar a cabo su instalación o espacio<sup>3</sup>.

El punto de partida de la obra de estos artistas fue el espacio asignado, y el origen de la muestra, según lo comenta Álvaro Barrios, fue la honda impresión que le causó la exposición titulada *Lo Spazio dell' Imagine* que se llevó a cabo en Umbria, donde reconocidos artistas intervenían un espacio medieval<sup>4</sup> (en este momento, fines de los años 60, comienzos de los 70, comienza a romperse con la noción de escultura y pintura). Marta Traba, en un comentario en torno a esta exposición, comprende que esta muestra hará preguntarse al público "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". Se pretende por el contrario, demostrar: 1.º Que lo que busca el espectador en el arte actual nunca lo encontrará; y 2.º Que encontrará todo lo que no busca y que ni siquiera sospechaba que existía"<sup>5</sup>. Una de las cosas que buscará el espectador es el marco de la obra, los bordes definidos de la escultura, ese límite que ha marcado con nitidez las fronteras entre el arte y la realidad circundante. La obra de Bernardo Salcedo era el baño blanco e impecable, que él señala con una ficha técnica como su obra. Santiago Cárdenas abandona el lienzo y sobre la pared de sitio escogido duplica el espacio, de manera que el lugar real y el espacio ilusorio entran en diálogo a través de una especie de duplicación en forma de espejo. Digamos que el lienzo, en esta ocasión, ha sido sustituido por el espacio físico del museo, sus límites se diluyen, el arte entra en franco diálogo con el mundo circundante, se impregna del mundo y el mundo de él. La autonomía del arte se ve amenazada y exige otro comportamiento por parte del espectador que se encuentra, no mirando el lienzo a una cierta y prudente distancia, sino que ahora, la experiencia de la obra, se da en ese lugar que es habitado por el cuerpo, en el lugar donde acontecen nuestras experiencias cotidianas.

El arte, desde su remoto comienzo, ha tenido una íntima conexión con la experiencia tanto de quien produce la obra como de quien la recibe. Hauser, refiriéndose al arte *Paleolítico*, encuentra que los dibujos prehistóricos guardan una fuerte conexión con la experiencia diaria de la caza, propia de un grupo humano que debía conseguir cada día su sustento

<sup>3</sup> SANTIAGO CÁRDENAS, *La pintura en la Universidad Nacional de Colombia*, en *Arte en los Noventa*, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 2004, p. 88.

<sup>4</sup> ÁLVARO BARRIOS, *Orígenes del Arte Conceptual en Colombia*, Alcaldía Mayor de Bogotá, Premio convocatoria Ensayos históricos, teóricos o críticos, 1996, p.16.

<sup>5</sup> Marta Traba, citada por ÁLVARO BARRIOS, op. cit., p. 17.

“No hay nada que pueda justificar la presunción de que el arte sirviera para otro fin que procurar el alimento. Todos los indicios aluden a que el arte *servía de medio a una técnica mágica* y, como tal, tenía una función por entero pragmática dirigida totalmente a inmediatos objetivos económicos<sup>6</sup>.

Haciendo un enorme salto en la historia, encontramos que hasta en el cuadrado negro de Malevich, tan abstracto, puro y “minimalista” se filtra su experiencia continua con el color, con la forma y la superficie. Malevich concibe esta obra después de muchos años de búsqueda en los que indagó en la pintura impresionista, expresionista y cubista, buscando su propio lenguaje, la expresión de su sensibilidad<sup>7</sup>. Esta búsqueda se intensifica hacia 1913, cuando el pintor comprende que debe alejarse completamente de la representación de los objetos. Esta pintura, según cuenta su discípula Anna Leporskaya, se logró después de una semana de arduo trabajo, en la que el pintor dedicado por entero a la experiencia de la pintura no pudo ni dormir ni comer<sup>8</sup>, hasta que por fin encuentra, en ese cuadrado negro sobre blanco, la presencia de la *sensibilidad pura*, objetivo de sus búsquedas, como lo dice el propio Malevich en el manifiesto del suprematismo. Igualmente, en la más abstracta de las pinturas de Kandinsky, como él mismo lo cuenta, están presentes las experiencias de su infancia en su Rusia natal, donde tiene los primeros vivencias con el color, con la luz; también está presente en ella su encuentro con esa obra

<sup>6</sup> ARNOLD HAUSER, *Historia social de la literatura y el arte*, tomo 1, Labor, Punto Omega, Barcelona, 1988, p. 16.

<sup>7</sup> En 1913, en mi desesperado esfuerzo por liberar al arte del lastre de la objetividad, yo huí hacia la forma del cuadrado y exhibí una pintura que sólo consistía en un cuadrado negro sobre una superficie blanca [...] KASIMIR MALEVICH, *Life and Work*, Könemann, Colonia, 1999, p. 46.

<sup>8</sup> *Ibid.*

de Monet, que sólo muestra un montón de heno que se convierte en una experiencia decisiva que traza el camino de su obra, y con él, el de la pintura del siglo XX<sup>9</sup>.

Los artistas colombianos de hoy permanecen fieles a esta condición del arte de siempre, a esa cercanía que existe entre arte y experiencia, aunque en los últimos años, la experiencia subjetiva y cotidiana del mundo pasa a un primer plano, al ocasionar cambios abruptos que ameritan una reflexión particular, tema de esta reseña. Lo que quiero decir es que la relación que los artistas contemporáneos establecen con su experiencia del mundo circundante y la inserción física en el lugar escogido son factores determinantes para que sus obras se conviertan en un señalamiento al mundo exterior, en un llamado de atención a una situación singular del mundo, siempre proveniente de su experiencia particular; estos dos aspectos hacen posible que la obra pueda leerse como una nota a pie de página del mundo exterior. Esta condición se hizo evidente desde el Salón pasado y ahora, de forma paradigmática, en el Salón de la Zona Centro, particularmente en la curaduría de Natalia Gutiérrez titulada *Un lugar en el mundo* que hizo parte del 40 Salón Nacional de Artistas llevado a cabo en Tunja y luego en Bogotá.

Esta curaduría, en palabras de Natalia Gutiérrez, asumió el arte “como una manera de pensar, mediante la cual los artistas relacionan las vivencias y los acontecimientos diarios de otra manera, diferente en todo caso a la de los medios de comunicación de masas y del sistema de poder que son los que tienen a su cargo resignificarlos”. La vivencia subjetiva es un punto de partida fundamental. Por otra parte, se propuso no imponer

<sup>9</sup> Ver *Mirada retrospectiva*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1979, p. 20.

una temática a los artistas, sino más bien “engastar las obras –como una joya en lo posible–, con un correcto planteamiento en el espacio”. Esta propuesta de “engastar la obra, como una joya” coloca el énfasis en esa inserción de la obra en el lugar; lo convierte en un factor determinante que hace parte de la obra misma; y permite que la obra tenga lugar correctamente, en su inserción en el espacio o en el lugar específico. En cuanto a la escogencia de las obras, dice Natalia Gutiérrez, ésta estuvo guiada por “una de tantas definiciones de arte del artista alemán Joseph Beuys [...]”: “Arte es ese lugar donde el hombre experimenta y pone a prueba su lugar en el mundo, y de donde sale “algo” que se inserta en el mundo y lo hace entrar en movimiento”<sup>10</sup>. Al insertarse en el mundo se da lugar a un comentario, a un señalamiento que “pone en movimiento al mundo”.

*Un lugar en el mundo*, como se ha dicho, se llevó a cabo en Tunja y Bogotá. En las dos ciudades, la curadora y los artistas visitaron los lugares escogidos, y la mayoría de las obras se concibieron para un lugar específico, de manera que el primer ejercicio fue de reconocimiento y apropiación del lugar. A través de estas visitas, se hizo un acercamiento íntimo y particular, lo que permitió que las propuestas fueran surgiendo a partir de la vivencia, la mirada y las intenciones particulares de cada artista. En cuanto al montaje, efectivamente las obras se “engastaron como joyas”, entraron en conversación con el lugar escogido, y esa inserción hizo entrar en movimiento a los sectores históricos de las dos ciudades que se eligieron para el montaje. Ver estos dos salones implicaba hacer recorridos urbanos, y a través de estos iban apareciendo, una, a una, las obras, entablando un diálogo abierto

<sup>10</sup> Estos conceptos fueron tomados del proyecto de curaduría presentado por Natalia Gutiérrez al Ministerio de Cultura.

con el espacio y con el espectador, reavivando el pasado histórico de Tunja y Bogotá, desde las circunstancias del presente inmediato.

### Salón de Tunja

En el caso de Tunja, la muestra se distribuyó en distintas edificaciones coloniales, y una de las virtudes de este Salón, gracias al “engastamiento” de las obras, fue lograr crear una atmósfera particular, íntimamente ligada al espíritu y la historia de cada uno de los espacios escogidos. Una de las edificaciones fue la Casa del Escribano Don Juan de Vargas, hoy convertida en museo, donde se logró conformar una atmósfera divertida, inteligente y muy poco solemne. Otro fue el espíritu que prevaleció en la capilla de Santa Clara La Real, de carácter más trascendente, con “más olor a santidad” y, otro, el espíritu del Claustro de San Agustín, la construcción más grande e imponente de todas las elegidas, donde hoy funciona la Biblioteca del Banco de la República. Allí se ubicaron obras de carácter muy diverso, pocas concebidas para ese lugar específico, como la “oficina” de Fernando Escobar, donde una multitud de objetos diversos, mezclados con los documentos que hacen parte del archivo de Tunja, hacían un comentario, lleno de humor, acerca de la burocracia.

En la Casa de Don Juan de Vargas, las vitrinas de esta casa-museo, habitadas por venados de porcelana, monas de álbum, fotografías corrientes, de Carolina Calle; cuernos metálicos con correas de cuero, de Alberto Baraya; sombrillas y carteras de porcelana, de Barbarita Cardozo; me trajeron a la memoria el comentario de Susan Buck-Mors, cuando refiriéndose al Proyecto de los Pasajes de Walter Benjamin, dice:

la meta de Benjamin era tender el puente entre la experiencia cotidiana y las preocupaciones académicas tradicionales [...] Corsés, plumeros, peines de color rojo y verde, viejas fotografías, réplicas de

la Venus de Milo, botones y cuellos de camisa hace mucho descartados, estos sobrevivientes históricos de la alborada de la cultura industrial, que aparecían reunidos en los moribundos Pasajes como un “mundo de afinidades secretas” eran las ideas filosóficas, como una constelación de referentes históricos concretos<sup>11</sup>.

En el caso de Benjamin, estos objetos intrascendentes, *corsés, plumeros, peines de color rojo y verde, viejas fotografías, réplicas de la Venus de Milo, botones y cuellos de camisa* se convierten en ideas filosóficas; en cambio, para los artistas, objetos artísticos, parte del vocabulario visual del arte. En las obras mencionadas, la inserción de estos objetos en las vitrinas que preservan casullas, libros, copones, misales, objetos litúrgicos de valor histórico, activaban el lugar: los convertían en un comentario agudo a las prácticas museales, a los valores solemnes y a nuestra historia. Asimismo, creaban un “puente entre la experiencia cotidiana y las preocupaciones académicas tradicionales”, en este caso, los artistas crean un puente entre los objetos que hacen parte de nuestra experiencia cotidiana, con la historia y la museología tradicional. Otros artistas como Juan Mejía, Giovanni Vargas y Alberto Baraya hicieron comentarios diversos acerca de la pintura mural que decora el techo de la casa de Don Juan de Vargas, en la que “Motivos bíblicos coexisten con los mitológicos grecorromanos, y el escudo de armas de don Juan de Vargas con una variada gama de plantas y animales exóticos, entre los que se cuentan en sucesión una cacería de elefantes, unos monos, un caballo y un rinoceronte [...]”<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Susan Buck-Mors, *La dialéctica de la mirada*, el Proyecto de los Pasajes de Walter Benjamin, Visor, Madrid, 1995, p. 20 .

<sup>12</sup> JUAN MEJÍA, *De rinocerontes y cocodrilos*, trabajo de tesis, Maestría en Historia y Teoría del arte, la arquitectura y la ciudad, Bogotá, 2004, p. 23.

En la Capilla, la voz de Beatriz Eugenia Díaz sonaba desde el coro, cantando una pieza religiosa compuesta por ella. El sonido se construyó cuidadosamente a partir de una revisión histórica del lugar y manteniendo una relación con el número siete, como es habitual en sus obras. Esta canción daba el tono, la atmósfera al lugar, señalando un espacio habitado exclusivamente por mujeres, en la época colonial. Clemencia Echeverri señaló también una de las muchas voces femeninas. A través de la ampliación y el calco cuidadoso de un manuscrito original hizo cuidadosamente la transcripción de la escritura de la madre Josefa del Castillo sobre un muro de la habitación donde ella escribía, que se conserva intacta. Al traer su escritura señala el tono de “acidia”, con el que se titula la obra, propio de su voz, término que alude a una angustiada tristeza y desesperación propia de los místicos. En el altar de la iglesia Miguel Ángel Rojas señaló la presencia de los indígenas sometidos por la fe católica, con la inserción de unos bocachicos disecados y cubiertos con laminilla dorada, estratégicamente ubicados sobre unos diseños que dan cuenta del carácter de una cultura autóctona, que fue sometida por la religión católica. Con igual contundencia María Elvira Escallón, con la inserción de un vídeo en una puerta del coro que se abre a un antiguo claustro, hoy convertido en una especie de depósito de la oficina de impuestos, muestra el deterioro del patrimonio arquitectónico de Tunja a manos del propio Estado.

### Salón de Bogotá

En Bogotá se escogieron el Museo Colonial, el Teatro Colón, el Archivo de Bogotá, el Archivo General de la Nación, la Iglesia Museo de Santa Clara y la Biblioteca Luis Ángel Arango. Según la forma cómo se hiciera el recorrido en el Archivo de Bogotá, se convertía en su inicio o en su cul-

minación; yo lo dejé para el final, y cuando llegué al archivo comprendí claramente las diferencias entre la experiencia de Tunja y Bogotá.

El Colón fue intervenido por artistas diversos, y para apreciar la muestra era preciso hacer el recorrido con la guía del teatro. Este recorrido se convirtió en una experiencia muy particular: era posible que al estar viendo una obra, el espectador se encontrara ante los bailarines rusos en pleno ensayo, de manera que la obra artística y las actividades propias del teatro entraban en un diálogo abierto, donde lo que prevalecía era la experiencia del lugar de quien hace el recorrido. Una de las obras más conmovedoras de este espacio fue la de Ícaro Zorbar, quien realizó un concierto “sui generis”, en el foyer del teatro. El concierto fue interpretado por varios tocadiscos bastante desvencijados, que pasaban la aguja sobre los surcos rayados de un acetato de María Dolores Pradera o el trío de los Panchos, quienes cantaban canciones de amor. Este “concierto romántico” se alternó con algunas piezas en violín y piano, interpretadas por Pedro Gómez Egaña, quien a su vez manipulaba distintos aparatos que proferían sonidos diversos, así como ponía a funcionar unas pequeñas cajas de música que se movían como diminutos seres vivos mientras sonaba la música, hasta desfallecer. A través del recorrido por el teatro era posible acceder a las “entrañas” de este lugar, una de ellas, la tramoya, ese lugar oscuro y misterioso. Allí, estaba el vídeo de Mario Opazo, que lo mostraba excavando a orillas del río Magdalena para enterrar una caja que lleva un rótulo Olvido, que alude a la condición a la que está sometido este río en la actualidad, que en otras épocas cumplió una función económica fundamental y, que era un medio vital de comunicación.

En la Iglesia Museo de Santa Clara, María Teresa Hincapié intervino el espacio con un enorme árbol,

insertando su visión del mundo en este espacio colonial que tiene una bóveda de gran altura. Este árbol gigantesco fue uno de los tantos que se talaron en la zona oriental de los cerros de Bogotá, su escogencia no es gratuita. María Teresa Hincapié, desde hace mucho tiempo, ha emprendido “un viaje hacia lo sagrado”, que implica un recorrido por el mundo, que incluye a oriente y occidente. Hace dos años, en el 39 Salón Nacional de Artistas, con su obra, *El mundo se mueve despacio*, nos mostró el mundo recorrido a través de la película *Baraka* de Ron Fricke, donde vemos escenas de las calles occidentales atestadas de automóviles, de las fábricas donde el mundo acontece de forma mecánica, de las impresionantes autopistas que atraviesan la geografía del mundo, la naturaleza doblegada por el hombre atentando contra la ecología. Asimismo, pudimos ver hombres entregados a la oración, templos budistas y enormes montañas. Ante este espectáculo del mundo, ella, con su cabeza rapada y con ese fervor que pone en cada uno de los actos de su cuerpo, bien sea en movimiento o cuando está en quietud, nos invitaba a ver este recorrido, con la quietud de su cuerpo señalaba el mundo. Su obra entera ha sido un acto de resistencia ante el “progreso”. De forma valiente, ha puesto su cuerpo al servicio de su propuesta, al comienzo a través de un trabajo que tenía duraciones impresionantes donde la lentitud de su movimientos nos hacía sentir el valor del tiempo. En las dos últimas obras presentadas en los salones, su cuerpo sigue allí, pero en su última presentación ese enorme árbol talado, insertado en un lugar religioso, es la señal de su postura ante el mundo, es el elemento que se inserta en el texto, en este caso la iglesia y como una nota pie de página; llama nuestra atención, nos obliga a leer en lo márgenes y a comprender aspectos de este mundo en el que habitamos.



En el Museo de Arte Colonial de Bogotá, Rolf Abderhalden intervino una sala de exhibición con unos vídeos, donde mujeres recluidas en un sanatorio mental narran sus experiencias, mientras los cuadros de temas religiosos han sido volteados de espaldas al espectador. Este fue un gesto contundente, una intervención tajante que se inserta en un museo de arte religioso, con la que se señala la ceguera de la religión ante el drama humano de seres marginados por la cultura y la sociedad.

Una de las variantes del salón realizado en Bogotá fue la presencia de tres procesos pedagógicos. La presentación de estos procesos se convierte en un señalamiento muy importante por parte de la curadora, quien toma en cuenta los medios tradicionales que no han desaparecido del ámbito artístico, pero que están profundamente renovados, atravesados por la conceptualización propia del arte de nuestros días y por los vínculos que el arte ha establecido con lo social. Con respecto a esta escogencia, dice la curadora:

Una de las características de Bogotá en artes plásticas, es contar con facultades de arte que en los últimos tiempos se han convertido en foros de discusión, experimentación y en parte son responsables de la vitalidad del arte del país. Como curadora del Salón regional de Bogotá, escogí tres procesos pedagógicos de muchos otros posibles, y la escogencia consistió en invitar un profesor para que él a su vez reuniera los trabajos de un grupo de estudiantes de diferentes universidades que en algún momento hicieron parte de su propuesta pedagógica. Esta exposición se trata entonces de acercar al público a ese lugar, a veces luminoso, del salón de clase.

Los trabajos elegidos por Juan Mejía muestran el carácter conceptual del dibujo, sus fundamentos y posibilidades. Dibujar puede ser trasladarse a través de la ciudad, recorriendo con las yemas de los dedos la superficie de los edificios y construcciones que conforman una calle. Dibujar puede ser escribir, pensar o colocar unas puntillas en un

delicado orden sobre la pared. La escultura puede ser blanda y efímera, puede estar estructurada por una canción, o puede ser caótica como las cintas de un viejo casete que se diseminan por el espacio, como lo muestran algunos de los trabajos seleccionados por Mario Opazo. En el Archivo de Bogotá se mostró el proceso pedagógico de Fernando Uhía quien enseña a pintar a sus alumnos con mucha dedicación, comprendiendo la importancia de la superficie del lienzo y el manejo del color, como es tradicional en la enseñanza de este oficio ancestral. Pero, además, sus ejercicios exigen una gran observación del entorno urbano, de las imágenes provenientes de los medios masivos, revistas, cine, televisión, periódicos y folletines que otorgan temas que recorren la vida urbana, que van de lo grotesco a lo pornográfico, pasando por lo divertido. Así, en estos ejercicios de pintura, convive uno de los oficios artísticos más reconocidos por la tradición, con la carga cultural, en ocasiones agresiva, de las múltiples imágenes de la calle que nos inundan todos los días.

La inserción de las obras en el Archivo de Bogotá, una impresionante obra arquitectónica moderna, volvía a recordar el "cubo blanco", el espacio inmaculado que exigía el arte moderno. Esta experiencia no se insertaba en la historia, en el pasado colonial; se insertaba en ese lugar donde se encuentra guardada la historia de la ciudad. En el sótano las fotografías de José Tomás Giraldo, puestas en el lugar como fuentes históricas, señalaban aspectos diversos de la condición actual de algunas obras arquitectónicas, una de ellas la fachada impecable y majestuosa de Archivo, que en sus amplios ventanales recoge el reflejo de una gran zona de miseria que rodea el oriente de Bogotá. Las obras expuestas en el Archivo se insertaron en la impecable arquitectura moderna propia de la "ciudad capital", contagiando el lugar



con comentarios diversos que ocupaban sus paredes, su espacio, y que en su mayoría daban cuenta de la vida que transcurre en Bogotá.

Los artistas de hoy señalan con sus objetos y actitudes aspectos del mundo en el que vivimos, reclaman de nosotros otra forma de percepción que nos convierte en atentos detectives de los modos cómo estos objetos se conforman y la manera cómo se insertan en el mundo, por lo que esta condición me hace pensar nuevamente, en Walter Benjamin y su proyecto de *Los Pasajes* que según Susan Buck Mors:

[...] nos trasforma en una suerte de detectives históricos, aún contra nuestra voluntad forzándonos a involucrarnos activamente en la reconstrucción de la obra. Sólo si reconocemos que este escrito brillante, que estamos tan dispuestos a canonizar, constituye en realidad sólo un conjunto de notas a pie de página, en relación con el mundo exterior del texto, estamos en condición de penetrar en el *Passagen-Werk*<sup>13</sup>.

Algo similar ocurre con el arte de hoy, como lo pone en evidencia esta selección de artistas de Bogotá. Hay que estar dispuestos a comprender que el objeto artístico ha abandonado un cierto hedonismo y preciosismo formal que durante mucho tiempo nos invitó a una contemplación, donde entrábamos en contacto con el maravilloso poder del vocabulario propio de las artes plásticas. Ahora, el objeto artístico se ha convertido en un llamado de atención, en un señalamiento que se hace a partir de la experiencia subjetiva del artista y que, según el caso, se materializa de forma muy diversa. En última instancia, es preciso comprender que la obra artística contemporánea se comporta como una nota de pie de página del mundo exterior. Si comprendemos esto, estamos en condición de penetrar en ese mundo tan diverso del arte contemporáneo.

---

<sup>13</sup> SUSAN BUCK-MORSS, op. cit., p. 13.



Alberto Baraya. CUERNOS, escultura en bronce, 2005.



Barbarita Cardozo. DE LA SERIE KNOCKOFF 8, escultura, porcelana y oro, 2005.



CASA DEL ESCRIBANO DON JUAN DE VARGAS

## SALÓN DE TUNJA



Ícaro Zorbar. NO PUEDE PASAR DOS VECES LO MISMO, instalación, vídeo, sonido, 2005.



María Teresa Hincapié. ¿QUIÉN ENGENDRA LAS GOTAS DEL ROCIO?, instalación performance, 2005.



TEATRO COLÓN

## SALÓN DE BOGOTÁ



IGLESIA MUSEO SANTA CLARA



Rosario López. **TECHITO**, instalación con fique y madera, habitación de 500 x 500 cm, 2005.



Tangrama. **ENTREMUIROS**, instalación, 2005.



Rolf Abderhalden. **SANATORIO**, vídeo instalación.



Adriana Bernal. **SOUVENIR**, fotografía digital, 2005.





Miguel Ángel Rojas. naturaleza muerta. OLOR A SANTIDAD, materia orgánica, hojilla de oro, 2005.



Beatriz Eugenia Díaz. CELOSIÉ, dibujo melódico, 2005.



SANTA CLARA LA REAL

## SALÓN DE TUNJA



Juan Mejía. HISTORIA NATURAL II, dibujos con esferográfico sobre papel, 2005.



ARCHIVO DE BOGOTÁ


## SALÓN DE BOGOTÁ



Clemencia Echeverry. **ACIDIA**, intervención en lugar específico, luz ultravioleta y tinta, 2005.



Pablo Adarme. **LATONES DE AMOR**, instalación en lugar específico, 2005.

 SALÓN DE TUNJA



Fernando Uhiá. **LA GRAN PINTURA MEDIÁTICA**.