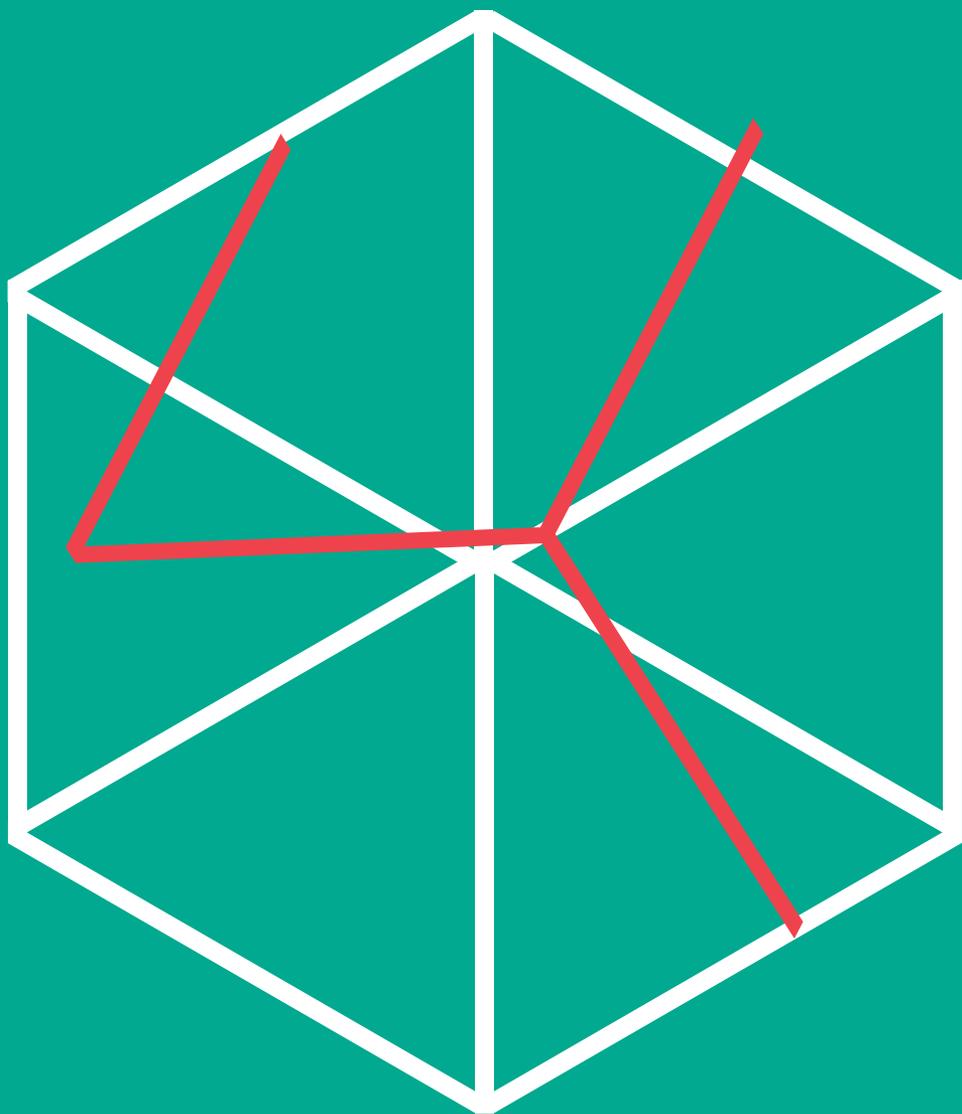


ENCUENTRO DE INVESTIGACIONES EMERGENTES

LA INSTITUCIONALIZACIÓN
DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS





Encuentro de INVESTIGACIONES emergentes



CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes

*Encuentro de Investigaciones emergentes
La institucionalización de las prácticas artísticas*

© Alcaldía Mayor de Bogotá
© Instituto Distrital de las Artes – IDARTES

Alcaldía Mayor de Bogotá
Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte
Instituto Distrital de las Artes – IDARTES
Gerencia de Artes Plásticas y Visuales

Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano
Rectoría
Vicerrectoría Académica
Facultad de Artes y Diseño
Programa de Artes Plásticas

Autores
Manuel Kalmanovitz González, Mariana Murcia,
Santiago, Pinyol, Paulo Licona, Víctor Manuel
Rodríguez Sarmiento, Tatiana Flores, Jaime Iregui

Edición, corrección e impresión
Exprecard's S.A.S.

ISBN: 978-958-8898-70-4

Impreso en Colombia

El contenido de este texto es responsabilidad exclusiva de los autores y no necesariamente representa el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes.

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

Descargue el pdf de esta publicación en
<http://galeriasantafe.gov.co/encuentro-de-investigacioneseemergentes>

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	9
INCOMODARSE: UNOS POCOS APUNTES SOBRE LA INDEPENDIENTE	13
Manuel Kalmanovitz González	
SIN QUERER SABERLO	25
Mariana Murcia y Santiago Pinyol	
TRES PESOS Y UN MILLÓN DE AMIGOS...	45
Paulo Licona	
NOTAS PARA UNA REFLEXIÓN SOBRE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS COMO UNA INSTITUCIÓN SOCIAL	65
Víctor Manuel Rodríguez-Sarmiento	
ENMARCANDO EL ARTE LATINOAMERICANO EN LA ACTUALIDAD	99
Tatiana Flores	
INSTITUIR LAS PRÁCTICAS	123
Jaime Iregui	

Encuentro de INVESTIGACIONES emergentes

**La INSTITUCIONALIZACIÓN
DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS**

Bogotá 3, 4 y 6 de septiembre de 2014

Septiembre de 2014

Hemiciclo Universidad Jorge Tadeo Lozano

Presentación

Una mañana, Josef K es arrestado por una razón que ignora. Desde este momento se adentra en la pesadilla de intentar defenderse de las acusaciones de una entidad que se rehúsa a darle argumentos concretos para definir su situación y su destino. Según se describe en El Proceso, la indagación de K por acceder a la justicia se convierte en una búsqueda interminable a través de la cadena burocrática de la institución a la que pretende pedir explicaciones y en donde solo encuentra funcionarios con las más humildes y limitadas capacidades para darle luces sobre su caso.

Este relato de Franz Kafka es útil para hablar de la institucionalización del arte cuando se parte del supuesto, ampliamente aceptado hoy en día, de que cualquier objeto o acción es susceptible de convertirse en arte en la medida en que exista un marco institucional que interceda para brindarle esta condición. Siguiendo la lógica fundada por el ready-made, este relato vendría a describir el drama de muchos artistas en su búsqueda por una instancia de legitimación y consagración de su trabajo. Estos artistas, al solicitar una respuesta de una entidad abstracta -conformada por el conjunto de actores conocida como la institución Arte-, se encuentran con un sinnúmero de gestores que forman parte de una cadena burocrática en la que siempre tienen una injerencia humilde y limitada sobre la enorme tarea de construirles a los agentes una posición del campo artístico.

Es inevitable que hacia el interior de las Facultades o Programas de arte surjan inquietudes acerca de las incidencias que tienen en la formación, circulación, socialización, idea de arte y de artista, las ferias de arte como ARTBO y las que se han generado de manera paralela a la misma en los últimos años en Bogotá, las políticas públicas en artes plásticas a nivel nacional y distrital, entre otras. Para profesores y estudiantes del **Programa de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano**, resulta pertinente el trazado del Encuentro de Investigaciones Emergentes: La institucionalización de las prácticas artísticas, ya que recoge algunos de los interrogantes que se plantean en las discusiones de clase o en los encuentros en las cafeterías con relación a estas incidencias.

Si bien el tema de la institucionalización de las prácticas artísticas ha sido recurrente en los espacios con los que cuenta el sector de las artes en Colombia para reflexionar sobre sí mismo, este asunto no ha sido abordado desde la pregunta sobre cuál ha sido el impacto de la formalización y protocolización impuesta por las instituciones en las formas privadas y públicas al gestionar este campo. En este sentido se busca escuchar a las personas que están detrás de los procesos institucionales cuyo propósito es construir una comunidad artística basada en una serie de relaciones estables.

Por lo anterior, se quiere plantear una reflexión sobre la 'institución' a partir de la incidencia que puede tener en el campo del arte y la manera en que estos esfuerzos articulan una imagen pública de estas prácticas ante el resto de la sociedad. El campo del arte está conformado por una red de relaciones sociales mediante la cual se construye lo que se entiende por 'arte' en un momento histórico determinado, mientras que se indaga el conjunto de instituciones que conforman este campo disciplinario como grupo de entidades que construyen una representación de la relación imaginaria que los individuos tienen de sus condiciones reales de existencia. Siguiendo a Louis Althusser, las instituciones culturales o educativas son aparatos en donde los individuos son instruidos sobre las reglas del orden social establecido y, gracias a su trabajo

continuo, se asegura la reproducción de las relaciones y las condiciones de existencia para conformar, de esta manera, lo que entendemos por realidad.

Entonces, para evaluar la incidencia que una serie de políticas o gestiones tienen sobre esta realidad social, resulta necesario preguntarse por el significado de la institucionalización de las prácticas artísticas: ¿qué es una institución?, ¿cómo funciona?, ¿para qué existe?, ¿qué pasa cuando se formaliza una práctica artística?, ¿existen otras maneras de operar fuera de la institución Arte?, ¿existe un afuera de la institución Arte?, ¿cuál es el papel que las instituciones tienen para conectar el campo del arte con el resto del cuerpo social?

Esperamos que los encuentros y los textos que aparecen a continuación permitan abordar de manera amplia la revisión y la reflexión acerca de las puestas del encuentro. Para abrir y asumir estas reflexiones, se invitaron algunas de las personas que están o han estado detrás de los procesos institucionales cuyo propósito ha sido construir una comunidad artística basada en una serie de relaciones estables, de igual manera se invitaron a algunos artistas o proyectos que han generado resistencias a las políticas institucionales a nivel nacional y local.

Manuel Enrique Santana Cediel

Coordinador administrativo
Programa de Artes Plásticas
Universidad Jorge Tadeo Lozano

LA INDEPENDIENTE

Diciembre 2013
Viernes 13: 5 - 10 p.m.
Sábado 14: 1 - 10 p.m.
Domingo 15: 10 a.m. - 5 p.m.

Feria de publicaciones

Revistas
Fanzines
Galletas
Libros
Carteles
Calendarios
Papel regalo
Té
Discos
Brownies
Libretas
Proyecciones
Cuadernos
Música en vivo

Espacio Odeón
Cra 5 #12C-73
Entrada libre

Organizan:    



Incomodarse: UNOS POCOS APUNTES SOBRE La INDEPENDIENTE

Manuel Kalmanovitz González

Quiero comenzar este escrito con una anécdota que quizás no parezca muy significativa, pero que puede dar luces acerca de lo que hacemos en La Independiente y de las razones para hacerlo.

Esto fue una conversación que tuve con un librero tiempo después de haber realizado la versión de La Independiente, que tuvo lugar en el Espacio Odeón, a finales de 2013. Esa fue la versión más grande de la feria hasta ahora y tuvo varios componentes que funcionaron muy bien y que valdría la pena repetir luego. De eso hablaré después.

Este librero se había sentido molesto por la feria y varias personas me habían contado de su molestia, aunque él no me había dicho nada directamente. Meses después me encontré con él y ahí fue cuando tuvimos esta conversación de la que hablo.

Para resumir, a él le parecía que la feria estaba suplantando a las librerías en su rol de comunicar a los lectores con los libros. No importa que la gran mayoría de participantes en La Independiente no tengan "libros" propiamente dichos, hay muchos fanzines y revistas fotocopiadas y libretas en blanco para que uno llene con sus pensamientos o dibujos o listas de compras. Por eso no es que le estuviéramos quitando compradores

LA INDEPENDIENTE

Feria de publicaciones

Teatro Odeón / Cra 5 #12C-73 / Diciembre 13, 14 y 15, 2013

Revistas
Fanzines
Galletas
Libros
Música en vivo
Carteles
Calendarios
Papel regalo
Té
Discos
Brownies
Libretas
Proyecciones
Cuadernos



Organizan:  **MATERA** Libros  **FUNDACIÓN TEATRO ODEÓN**  **BOGOTÁ HUMANA**

(sí había algunas editoriales, pero dentro de los 60 puestos que hubo en esa ocasión, sumarían si acaso seis).

Como ya dije, esto sucedió meses después, entonces la ofuscación del librero ya había amainado y, más que quejarse, me dijo que quizás, en vez de hacer La Independiente, podíamos unir esfuerzos con las ferias de libreros independientes que se hacen periódicamente. Allí los participantes de La Independiente podían dejar sus cosas en consignación con un descuento razonable para que las librerías se dedicaran a lo que saben, es decir, a vender libros.

Entre las ventajas que mencionó había algunas materiales (¡datáfono!, así la gente puede pagar con tarjeta) y otras no materiales, como la comodidad de las librerías al ejercer su oficio como saben hacerlo. Obviamente, la gente que hace las cosas que se consiguen en La Independiente podría asistir, aclaró, pero no ya a vender sus cosas, sino a recorrer la feria y a ver lo que había en oferta para comprar. Podíamos, en vez de armar todo este asunto, dedicarnos a consumir. En síntesis, las ventajas de que esta feria de libreros reemplazara a La Independiente se reducía a una: la comodidad. Ya no tendríamos que llegar a un sitio a las diez de la mañana y esperar a que llegara la gente (si es que llegaba). Podíamos estar en la casa, tranquilos, tomándonos un té y viendo la tele antes de ir a la otra feria, recorrerla en media hora y volver a la casa antes de que el té se hubiese enfriado, justo a tiempo para ver el siguiente capítulo del reality de turno.

Ahora, no lo tomen a mal. Las librerías son un componente esencial de la ecología de las publicaciones. Sin ellas, sin su existencia permanente, todos estos proyectos editoriales que han surgido en los últimos tiempos no tendrían ninguna salida y tampoco posibilidades de existir. Eso está claro. Un mundo donde solo existan las librerías de Best Sellers y libros de autosuperación sería deplorable.

Pero es desproporcionado pensar que una feria de tres días y que ofrece, además de algunos libros, productos con muy pocos ejemplares, fotocopiados y hechos a mano, las esté poniendo en riesgo.

En lo que quedé pensando después de esta conversación fue en esa palabra comodidad y en lo nociva que es para todos, para libreros y para quienes hacemos otras cosas.

En lo que pienso, cuando pienso en comodidad, es en una gran almohada mullida pero firme. Es una cosa donde uno se puede echar para quedarse adormilado, mirando el techo y sintiendo de manera agradable el calor propio. No duele nada. La columna vertebral se acomoda perfectamente y la cabeza también. Es la posición en la que uno puede estar largo tiempo sin moverse, sin necesitar nada, sin querer nada.

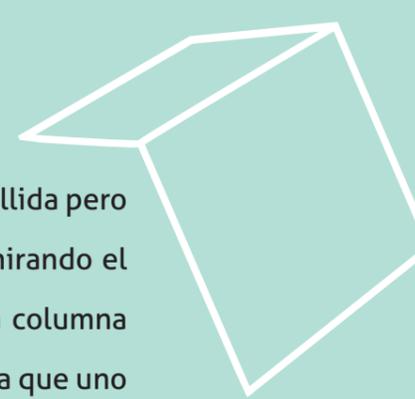
Es un estado, para resumir, estrechamente relacionado con la autocomplacencia y la quietud. Si estamos cómodos, ¿para qué movernos?, ¿para qué hacer cosas?, ¿para qué desacomodarnos?

Pero sucede que muchos de nosotros, muchos de quienes hacemos cosas, las hacemos justamente por no estar cómodos, por no poder estar cómodos con la forma en que encontramos las cosas.

En el mundo no nos sentimos cómodos, así que para tratar de estarlo (como si moldeáramos esa almohada gigante), nos movemos, damos vueltas y hacemos algo para sentirnos mejor, para sentirnos que cabemos mejor.

Es un proceso donde la 'comodidad' no es algo dado, sino algo que buscamos, algo que está lejos en el horizonte. De ahí tanta actividad, esfuerzo y energía invertida en hacer algo, entonces cuando alguien llega y dice "¿para qué se pone a hacer esas cosas? Es más cómodo no hacerlo" resulta totalmente absurdo. Uno hace cosas, justamente, tratando de estar cómodo porque el punto de partida es un estado donde uno no se siente cómodo o donde no es posible estar cómodo y el objetivo de la actividad es cambiar las cosas para que sea posible.

Lo que pensé luego sobre esa propuesta de 'estar cómodo' es que va un poco más allá de lo anecdótico, que no es solo el argumento de alguien preocupado por perder sus clientes, sino que está presente constantemente en nuestras vidas, es algo con lo



que nos machacan la cabeza los medios masivos de comunicación una y otra vez. Es un mecanismo simple pero efectivo que funciona en dos momentos: en el primero se establece nuestra falta de comodidad, y en el segundo se nos ofrece un remedio infalible para recuperarla, ya sean máquinas de afeitar con dos, tres o cuatro cuchillas, o desodorantes que nos protegen de cocodrilos y tarántulas.

Quizás sea provechoso hacer las paces con nuestra falta de comodidad, entenderla como un motor que podemos utilizar en nuestras actividades, que nos empuja a movernos, a inventarnos cosas, a tratar de que el mundo sea un lugar más amable.

Pero me estoy alargando en esta introducción y todavía no he empezado a hablar de La Independiente que es a lo que me invitaron.

Lo primero que hay que decir de esta feria —que ya tiene tres versiones— es que nació del encuentro con Natalia Mantilla. Cuando nos encontramos, Natalia había hecho dos ferias de publicaciones en Matik Matik y yo había participado en otro par de ferias que se habían realizado, una en la casa de un amigo (que se llamó Sábado Simpático) y otra en la Galería Santa Fe cuando quedaba en el barrio La Magdalena, en Teusaquillo (Saba Daba Dú, se llamó esa).

Esas ferias en las que participé tenían una organización más bien horizontal, las organizaba un grupo de gente y entre todos decidíamos qué hacer y así nacieron como una depuración de otras ferias de publicaciones más pequeñas que se habían dado antes.

Creo que la primera a la que me invitaron con Madera -la revista que yo hago- fue organizada en 2011 por los chicos de un colectivo que existía en ese entonces y que se llamaba Taller 18. Los integrantes estudiaban o acababan de graduarse en arte de la Javeriana y habían alquilado un estudio en la casa de Mapa teatro. Entre ellos estaban Manuel Hernández, Johnny Casilimas y Andrés Felipe Garzón.



Recuerdo que fui con mis 'Materas' al evento que habían organizado. Era de noche y eso estaba lleno de gente joven vestida de negro. Olía mucho a cigarrillo y a trago, pero para mí, que había comenzado a hacer Matera hace no tanto (creo que llevaría tres o cuatro números, si acaso) me sentí aliviado de encontrar gente haciendo cosas no tan diferentes a las que yo trataba de hacer.

Luego asistí a otra feria —La Publicatoria, organizada por La Peluquería, también en 2011— y ahí conocí a Alexander Ríos. Fue con esos dos grupos de gente, los chicos de Taller 18 y Alexander, con quienes organicé las dos ferias que hice antes de encontrarme con Natalia. Fueron eventos que compartían con La Independiente la idea de ser una actividad donde mucha gente pudiera mostrar lo que hacía y en donde, además de los impresos, hubiera música en vivo.

De estas dos ferias aprendí varias lecciones. Del evento en Taller 18 concluí que era importante que el evento fuera informal y fresco, aunque tampoco tanto (si la gente simplemente va a emborracharse y a bailar reguetón, no es mucha la atención que le van a poner a las publicaciones). De La Publicatoria, donde exigían que los participantes llenáramos un formulario de varias páginas con preguntas sin mucho sentido, concluí que era importante no poner a la gente a saltar obstáculos burocráticos porque a uno, como organizador, se le venía en gana.

La idea detrás de este recuento es simplemente mostrar que La Independiente hace parte de una serie de ferias editoriales que vienen haciéndose desde hace al menos cuatro años y, más allá, de un interés renovado por hacer y comprar publicaciones en papel.

Pero quiero volver a la conversación con el librero. Después de oír su propuesta le traté de explicar que La Independiente no era solo una feria para quitarle clientes, aunque así se lo pareciera. El objetivo de la feria era mucho menos malévolo: ayudar a acercar a quienes hacen estas publicaciones con sus posibles lectores, porque con estas cosas

de papel, el ciclo de retroalimentación no es tan fluido como las cosas en la web que uno puede hacer. Si uno tiene un blog, le basta hacer un par de clics para enterarse de cuánta gente lo ha visitado la última semana, a qué entradas han ido, cuánto tiempo han pasado ahí y muchos más detalles que uno no sabía que existían pero que, al conocerlos, le despiertan una curiosidad mórbida a cualquier: "Vaya, llegó un visitante de Marruecos. ¿Quién podrá ser? ¿Tendrá alfombras colgadas en sus paredes? ¿Estará viendo este blog mientras come deliciosos dátiles bajo un ventilador?".

Nada. Esas preguntas no son posibles con publicaciones de papel. Ni siquiera preguntas más prácticas como "¿está demasiado corta o demasiado larga esta publicación? ¿El precio está razonable? ¿Estos dibujos tan chuecos sí le gustarán a alguien?". Por lo general, nada de eso puede uno preguntarle a los clientes de lo que uno hace por el simple hecho de que uno no está ahí cuando las compran o las hojean en donde uno las deja para la venta.

Eventualmente, llegan por correo electrónico los informes de ventas: que en tal sitio este mes se vendieron uno, o dos, o tres ejemplares de tal Matera, pero nada más. Quienes compran Matera son, en general, un completo misterio para mí y, en parte, estas ferias cumplen un papel revelador: los hace menos misteriosos, menos fantasmales; me imagino que lo mismo le sucederá a todos los demás participantes en la feria.

Una segunda razón de ser de estas ferias es conectar a la gente que hace estas cosas. Es algo que sucede en estas actividades sin necesidad de que uno lo planee específicamente. Con todo lo que se critica la rosca en tantos estamentos de la vida, lo que hace una feria así —si uno quiere ser odioso— es crear una rosca, es decir, un grupo de gente con intereses parecidos que pueden ayudarse y entenderse entre sí, que pueden retarse y apoyarse mutuamente. Todos los participantes se enteran de quién está haciendo cosas y qué clases de cosas andan haciendo para inspirarse, para indignarse, para impulsarse un poco más en lo que hacen.



LA INDEPENDIENTE

FERIA DE PUBLICACIONES

matik:matik

MAYO

17 y 18

11 A.M. - 8 P.M.

¿En dónde más puede uno hablar interminablemente de papeles, tintas e imprentas?
¿Dónde más darse cuenta de que existe alguien que publica unos cómics rarísimos?
Esa no es la clase de cosa que uno puede descubrir en un almuerzo familiar o en un asado. Estas ferias son una oportunidad de recuperar esa sensación que tuve cuando fui a ese evento nocturno que organizaron los chicos de Taller 18: no estamos solos.

A nivel operativo, La Independiente funciona con una mezcla de dos modelos, uno que es al que me había acostumbrado yo en los dos eventos en los que había participado, y el otro con el que llegó Natalia. El primer modelo, es decir con el que llegué yo, buscaba los participantes por el boca a boca, entonces nos reuníamos y nos preguntábamos sobre quién de la gente que conocíamos andaba haciendo cosas para poderlos invitar. No se hacía convocatoria y la gente que participaba llegaba por recomendación de otra gente. Es un modelo de organización que tiene sus ventajas y desventajas. De positivo tiene que la gente, al ser invitada directamente, se siente más comprometida o interesada, que uno sabe que son confiables y que no sucederá que llegue el día del evento y a las 10 u 11 de la mañana se dé uno cuenta que algunos de los puesteros les dio pereza ir.

De negativo, tiene que el universo de posibles expositores se limita a los conocidos de uno o, máximo, a los conocidos de los conocidos, entonces no hay lugar para encuentros inesperados o para que gente totalmente desligada de estos círculos participe.

El segundo modelo, con el que llegó Natalia, consiste en hacer una convocatoria pública, difundida por internet y así escoger entre las propuestas. Esta aproximación también tiene sus más y sus menos: de un lado, se amplían los posibles participantes (aunque siguen estando restringidos a los contactos de uno en internet); de otro, se pueden quedar por fuera proyectos muy interesantes que no respondieron a la convocatoria por haberse distraído o por no ver la fecha de cierre o por cualquier otra razón.

Viendo los problemas y ventajas de ambos modelos, en La Independiente decidimos hacer una aproximación mixta: hacemos una convocatoria abierta un par de meses antes del evento, pero también invitamos algunos proyectos cuya participación nos parece fundamental.

Ya mencioné dos de los logros de esta feria: poner en contacto a los lectores con los productores y a los productores entre sí. Hay un tercer logro que ha sido casi accidental y es que la feria se ha convertido en un motivo para que muchos de los participantes produzcan nuevo material.

Este efecto inesperado de la feria, como un “incentivador” de producción, nos motivó a inventarnos unas becas de impresión financiadas por IDARTES, en la versión que se realizó en el Espacio Odeón a fines del año pasado.

La convocatoria que hicimos fue muy particular porque, a diferencia de casi todas las convocatorias que uno ve por ahí, era muy estricta en cuanto a las características formales: las propuestas debían ser cuadernitos de ¼ de carta, con 24 páginas internas, a una tinta y en papel Bulky, de los que se imprimirían 300 ejemplares. La carátula estaría hecha en una cartulina reciclada, también a una tinta. Eso del lado formal. En cuanto a contenido, eran totalmente libres: podía haber dibujos, o fotos, o textos, o poemas, o lo que fuera y el tema podía ser cualquiera también.

Yo tenía algunas dudas sobre esta idea, sobre ese contraste de unos límites formales muy estrictos y una gran libertad temática... Me preguntaba si tantas restricciones eran deseables, si no era demasiado “escuelero”, si quizás con tantos requisitos nos estábamos convirtiendo un poco en uno de esos eventos de los que ya hablé y que obligan a los participantes a llenar mil hojas sin motivo. Pero esas preocupaciones se disiparon cuando comenzaron a llegar las propuestas: el resultado de la convocatoria fue excelente. De las 69 propuestas, imprimimos 25, pero había una decena larga que también habría sido chévere imprimir.

Dentro de esa misma convocatoria había una segunda categoría para carteles de ¼ de pliego a una o dos tintas, que también fue un éxito (en esta categoría se imprimieron 11 de 41 propuestas).

Con esta convocatoria se consolidó la idea de que La Independiente podía ser, no solo una vitrina y un punto de encuentro, sino que también podía impulsar, explícitamente, la producción de material que también tendría una salida en el mismo evento.

A futuro, si se presenta la oportunidad de organizar algo similar, sería ideal hacerlo con más tiempo, ofreciendo unos talleres de edición en donde se dé toda clase de retroalimentación —gramatical, temática, tipográfica— y se ofrezcan algunos elementos básicos de diseño, uso de programas para ampliar aún más el número de participantes y para que la gente que está interesada en este mundo editorial, pero que no sabe cómo empezar, tenga una manera de ver de qué trata todo y cómo se hacen las cosas.

Creo que un logro más de La independiente es eso: mostrar los caminos por los que uno puede incomodarse haciendo publicaciones y dándole una salida a esa actividad, haciéndola visible. Vuelvo a la idea de la incomodidad que mencioné al comienzo porque este mundo editorial es eminentemente incómodo: parece sacado de otra época. Es una labor que requiere de un tiempo y un cuidado especial, un nivel de concentración elevado que riñe con muchos de los valores de fluidez y rapidez del presente. Pero sigue siendo una actividad profundamente gratificante, que reta el sentido de impermanencia por el que estamos sitiados.



Pero la incomodidad que implica, desde el lado de la realización, esta actividad editorial (o incluso esta actividad que es organizar una feria) tiene una característica peculiar: cuando se hace bien y a fondo, resulta invisible desde afuera. Si todo sale bien, si se trabajó todo lo que era necesario, el lector o quien sea que mire el producto final —el visitante o participante en la feria— no notará cuánto trabajo se invirtió ahí, cuántas veces se releyó y corrigió un texto, cuántas veces se cambió el orden de las cosas, cuántas posibilidades se contemplaron para luego dejarlas de lado y terminar con la versión que se tiene entre las manos.

Esa incomodidad, ese esfuerzo constante, solo tiene sentido si al final del día no se nota, si desaparece sin dejar rastro.

Para terminar, hay ciertos aspectos importantes para La Independiente que hasta ahora no he mencionado —como que sea gratuito para los participantes y para los espectadores— que se han podido dar gracias al apoyo de IDARTES y, en particular, de sus directoras de artes plásticas Cristina Lleras y Catalina Rodríguez, que nos han respaldado en nuestras tres versiones.

No sé qué cara tendría La Independiente —o si tendría cara— sin ellas.

SIN QUERER SABERLO

MARIANA MURCIA Y SANTIAGO PINYOL

(...) la historia debería ser contada en primer lugar por sus protagonistas y solo después por los especialistas; que la historia, antes de convertirse en densos volúmenes, sea elaborada primero como cuento, casi, se diría, como chismorreo de vecinos, en esas tardes largas y espaciosas en que las gentes comunes gozan amonedando en palabras los dramas y las maravillas del pasado y del presente.

Esta actitud hacia la historia es natural en una cultura que siempre encontró en los hechos cotidianos el tema de sus canciones, que supo exaltar las situaciones más comunes en símbolos perdurables.

William Ospina¹

0. ¿QUÉ SIGNIFICA ENUNCIAR UN ESPACIO COMO FORMACIÓN?

Hola buenas tardes, somos Mariana Murcia y Santiago Pinyol, venimos en representación de La agencia, colectivo del cual también son parte Diego García, Sebastián Cruz y Mónica Zamudio.

La agencia es una oficina de proyectos de arte que funciona desde el 2010 en Chapinero. Durante este tiempo hemos hecho muchas cosas, y funcionado de otras tantas. El nuestro ha sido un trayecto de constante cambio, con crisis periódicas donde no se ha seguido un proceso lineal o lógico.

¹ William Ospina, *Colombia en el planeta* (Antioquia: Gobernación de Antioquia, Secretaría de Educación y Cultura. Dirección de Cultura, 2001).



1. CONSTITUCIÓN

Todo empieza de una forma accidental: un edificio en desuso, el lugar perfecto para tener un estudio ideal, barato y donde era posible hacer obra, reunirse, hacer fiestas, desorden, sin horarios de entrada ni salida, en un barrio estratégicamente localizado. Ocurre entonces un proceso de ocupación clásico entre colegas -no politizado e invasivo-, de manera ordenada y administrada. El espacio empieza a ser ocupado, no solo por artistas recién graduados, o a punto de graduarse, sino también por arquitectos y diseñadores; empieza a haber no solo estudios y talleres, sino también oficinas, una comunidad incipiente no declarada, un lugar de intensidad e intereses comunes.

De esa condensación surge un grupo de estudio que funcionaba de manera sencilla: nos reuníamos una vez por semana a discutir un texto, normalmente sobre teoría del arte o filosofía. En la selección del texto intervenía todo el grupo y dependía de preguntas particulares que tenían que ver con el desempleo (inminente) y desocupo al que nos enfrentábamos. Ese momento de desaprendizaje puso a prueba lo que, supuestamente, se aprendió en la universidad, las convicciones personales y dónde empezaron a aparecer puntos ciegos de aquel proceso. Algo de tierno tenían esas sesiones que buscaban paliar ese síndrome de abstinencia educativa, de búsqueda de algún orden de ideas; de equilibrar la teoría y la práctica en la vida real, o para ser más técnicos, en el campo de la producción.

Estábamos saliendo de una institución y ¿entrando a dónde?, ¿de qué manera?

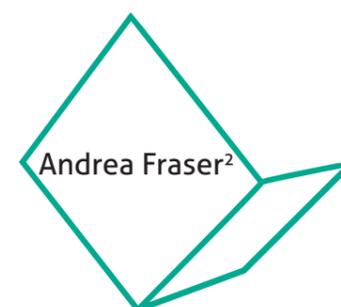
Hay, por supuesto, un ´afuera` de la institución, pero no posee características sustantivas fijas. Es sólo que, en cualquier momento dado, no existe como objeto de discursos y prácticas artísticas. Pero así como el arte no puede existir fuera del campo del arte, nosotros no podemos existir fuera del campo de arte, al menos no como artistas, críticos, curadores, etc. Y lo que hacemos fuera del campo, en la medida en que permanece fuera, puede no tener efecto alguno dentro del mismo. Así que si no hay un afuera para nosotros,

Recientemente, hemos dividido la breve historia de nuestro espacio en tres bloques temáticos: **Constitución, Institución y Formación**. Este recuento, por un lado, responde a la historia de un espacio; su concepción, adecuación y uso, a las razones que llevaron a su abandono y lo que esto significó. Por otro lado, queremos entender y enunciar el espacio autónomo como un proceso y proyecto de aprendizaje: ¿qué hace posible esa interpretación? Este entendimiento de un espacio como proceso de formación tiene mucho que ver con el proyecto de la Escuela de Garaje en el que trabajamos actualmente y del que hablaremos al final.

Si estamos hablando de aprendizaje y formación es inevitable hablar de investigación, no solo sobre prácticas artísticas e instituyentes, pero también sobre estrategias y metodologías de trabajo, creación, mediación, autodefinition y criticalidad: una línea que evidencia una forma alternativa de hacer, de instituir y de relacionarse en el que subyace una inteligencia, una sensibilidad.



no es porque la institución sea perfectamente cerrada, o exista como un aparato en una 'sociedad totalmente administrada', o haya crecido tanto que todo lo abarca en tamaño y alcance. Se debe a que la institución está dentro de nosotros, y no podemos conseguir salir fuera de nosotros mismos.



Todo tenía que ver con la situación laboral y profesional de los integrantes del grupo: mientras unos planeaban la fuga del país en busca de un mejor futuro, otros trataban de entender su papel en esta ciudad; temas como la crítica institucional³, prácticas post-estudio⁴, la famosa división de lo sensible y la estética de la política⁵, empezaron a darle forma a algo que buscaba un lugar. El edificio tenía un espacio característico, un local comercial de cara a la calle en estado de abandono que funcionaba como trastero y que veíamos de reojo todos los días. Ese local se convirtió en nuestro contenedor, le dio orden a las discusiones del grupo de estudio, le dio una agenda y, de alguna forma, nos permitió hacer públicos, de manera más tangible, los temas que nos reunían en un mismo espacio. Después de algunas asambleas y reuniones conformadas, no solo por el grupo de estudio, sino por la comunidad del edificio, se organizó un grupo de trabajo y de toma de decisiones que le empezó a dar una estructura y un carácter, así como unas reglas de juego a lo que se denominó Laagencia.

Los parámetros que definían ese espacio se volvieron nuestra declaración de intenciones y se planteaban desde tres premisas básicas⁶:

² Andrea Fraser, *What is institutional critique?*, Texte Zur Kunst. Artforum. Vol 44 (New York, sept. 2005). [Traducción del autor].

³ *Ibíd.*

⁴ Daniel Buren y Thomas Reponsek, "The Function of the Studio," en *October Magazine*, Vol.10 (otoño de 1979).

⁵ Jacques Rancière, "La división de lo sensible," en *Estética y política* (Salamanca: Ciudad Europea Cultural, 2002).

⁶ Estos fueron los textos fundacionales que constituyeron las prácticas con las que Laagencia se comprometía.

Sobre las exposiciones individuales

En Laagencia solo tienen lugar exposiciones individuales, no colectivas. Y es que la mayoría de proyectos que este espacio acoge son procesos que se conciben desde el espacio en sí y, si no desde ahí, desde el ejercicio de pensar en adaptar ese lugar para contener una idea precisa, una sola voz que puede hablar de muchas cosas; solamente un sujeto o un proyecto que se desdobra a su conveniencia valiéndose de sí mismo. Específicamente, en Bogotá el modelo de curaduría ha caído en un lugar estéril, inducido por el permanente reencauche de una serie limitada de artistas y de formas de producir exposiciones. La fórmula que parecía estar dando una significativa modernización a los discursos locales, solo consigue poner en evidencia un juego de poder y el ordenamiento de una conducta apática. Ya ninguna novedad aparece en estas formas de ordenar y producir nuevas lecturas, las obras de los artistas se estrechan y resumen en pocas piezas, a tal punto que ellos mismos ya no muestran sus procesos; no buscan experimentar sino improvisar en un formato ya institucionalizado. La decisión de hacer exposiciones individuales es una manera abierta de crítica hacia otros modelos y, a la vez, una decisión que nos impone el tamaño del espacio.

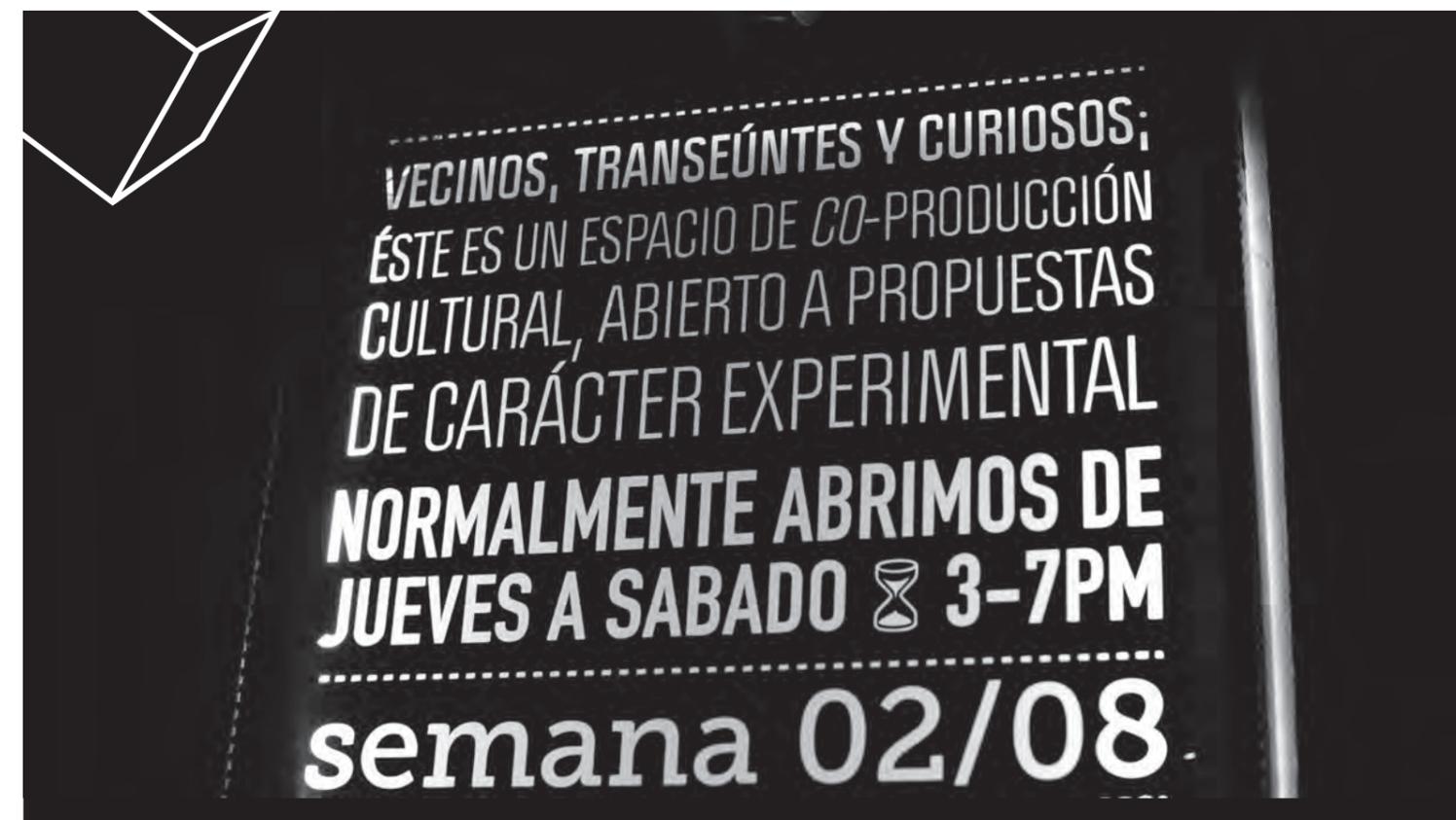
Este es un espacio de co-producción

Nosotros debemos hacer parte del proceso de hacer la obra pública. Ante todo, Laagencia está conformada por artistas y, al ser esto un proyecto de arte, apreciamos cómo un trabajo colectivo crea sentido desde la parte que nos corresponde, que es todo lo que le atañe al espacio. Los 40 m2 son para nosotros un soporte sobre el cual tenemos la posibilidad de trabajar, donde las ideas toman un lugar físico concreto: por eso le apostamos a formatos abiertos y al experimento. El riesgo lo compartimos con el artista cuando de mostrar se trata. A partir de nuestra experiencia con estas exhibiciones individuales, se han construido proyectos que generan coherencia y exploran la especificidad de un lugar, dejando claro que el interés no es circular, es

expandir la práctica de los procesos hacia otros ejercicios y hábitos que hacen parte de la producción individual de cualquier artista.

Somos una plataforma para el intercambio de saberes

En Laagencia suceden encuentros, es un espacio que le apunta a lo interdisciplinario. Empezando porque está ubicada en un edificio donde todos los días trabajan artistas, diseñadores y arquitectos, por esto, en Laagencia hay tiempo y lugar para aprender, debatir, preguntar, conversar, intercambiar, practicar, presentar, trabajar y construir desde cualquier área de saberes. Creemos profundamente en modelos informales y en relaciones horizontales; nos gusta pensar que estamos alejados de formatos tradicionales académicos o metodologías dogmáticas. Perseguimos el objetivo de construir, colectivamente, alrededor de cualquier idea que quiera ser compartida en torno al arte contemporáneo y, en este sentido, a aproximaciones culturales. Nuestro proyecto de formación no pretende grandísimas escalas ni conclusiones definitivas, pero sí una transmisión viral de formatos descomplicados, de lugares comunes entre desconocidos, de hilos conectores entre personas e ideas que se parecen o se oponen.



Aquí hay cabida para curiosos, estudiantes, conocedores o expertos profesionales que quieran hacer parte de la producción de algo más grande que solo la suma de las partes, de lo colectivo, de lo experimental, algo que se sitúa más dentro de un proceso de sustracción, que de adición de información.

2. INSTITUCIÓN

No es casual que Walter Benjamin construyera su “Libro de los Pasajes” en

torno a esta analogía entre un paseante urbano y el visitante de una exposición.

El cuerpo del espectador en este escenario se mantiene fuera del arte: el arte

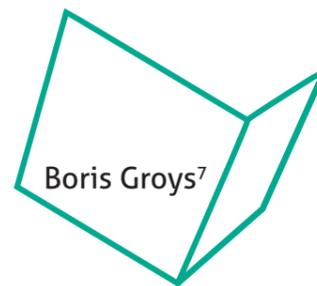
toma lugar frente a sus ojos como un objeto de arte, un performance o una

película. Por lo tanto, el espacio de exposición se entiende aquí como un es-

pacio público, vacío y neutral, como una propiedad simbólica del público.

La única función de un espacio como este es hacer que los objetos de arte que

allí se instalan sean de fácil acceso para la mirada de los visitantes.



El programa de exposiciones individuales debía ser una apuesta definida por parte de Laagencia, otra manera de sentar una posición frente a la visibilización de procesos y resultados en formatos curatoriales, de montaje, modos de hacer y relaciones de trabajo. Aunque el espacio siempre estuvo abierto al experimento y a las propuestas de exposición, no auspiciamos una sola convocatoria abierta para promocionar el proyecto como un nuevo espacio de exhibición o como una oportunidad para circular objetos. Nos interesaba más el concepto de creación desde el sitio específico.

⁷ Boris Groys, “Politics of Installation,” en e-flux journal #2 (enero de 2009).

Íbamos en busca de los artistas que nos interesaban para proponerles una forma de trabajo, no solo para evidenciar sus procesos, sino también los mecanismos de producción. El espacio funcionaba como una plataforma basada en la cercanía tanto con las obras como con el público que asistía. Las exposiciones nunca estuvieron mediadas por un texto curatorial o explicativo, ni plotter, ni fotocopias que la justificaran: por un lado, el artista siempre estaba presente – por lo menos en la inauguración–, y por otro, perseguíamos la idea de un espacio con la mínima cantidad de mediación, situación que llevaba al diálogo inevitablemente.

En Laagencia no hubo ni ha habido divisiones de trabajo o roles establecidos, y aunque reconocemos que sí hemos intentado implementar ese gesto operativo de la eficiencia, identificando habilidades particulares para llevar a cabo tareas específicas, todas las veces acabamos saboteando nuestra propia estructura, siendo todos responsables y culpables a la vez. Esto nos ha permitido generar ambientes de trabajo más orgánicos, sin que esto quiera decir más organizados; somos una oficina de proyectos desjerarquizada, nos relacionamos de forma horizontal.

A los pocos meses de abrir el espacio, alguien nos sugirió que podíamos constituirnos como una residencia para artistas dentro de una red de residencias que estaba iniciando, lo que podía ser una manera de sostener el proyecto, además de entrar en contacto con artistas y organizaciones de otros contextos. En un principio, y siguiendo el guión de la presentación, fuimos una residencia de papel con espacio prestado⁸, al mismo tiempo que nos insertábamos dentro de la Red de Residencias Iberoamericanas⁹. La red no estaba formada solo por `instituciones` y en ella había espacios autónomos y colectivos informales. El tono del diálogo que se dio al interior de esa red, patrocinada por una institución gubernamental europea, era de otro talante, las propuestas eran ambiciosas y alcanzamos a sentir que el futuro estaba en todos lados y que todo era posible.

⁸ Nuestro primer residente, Alfredo Román, proveniente de Santa Cruz, Bolivia, en intercambio dentro de la red con KIOSKO, se hospedó en El Parche.

⁹ <http://residenciasenred.org/>



Después de ganar nuestra primera convocatoria –de hecho la primera de este tipo diseñada para espacios independientes en la historia de nuestra república–, invertimos esos recursos públicos en adecuar dos talleres del edificio como habitaciones completamente equipadas. Todo muy discreto y japonés. En este segundo momento, la residencia supuso la realización de convenios con órganos gubernamentales y privados, se convirtió en el motor de autogestión para el proyecto, pues hasta ese momento nuestro modelo de financiación era una mezcla precaria de venta de cerveza, alguna obra y sobre todo filantropismo propio, como decíamos entonces: somos un espacio sin ánimo de pérdidas. Lentamente, cada vez, había más verdad en nuestra ficción, más gestión en nuestro arte.

Después de todo, las residencias son una institución en el campo del arte, es la institución del movimiento y de la producción contemporánea e inmediata, del arte globalizado. ¿Qué supone entrar en diálogo con esta institución global? Figuramos en el mapa internacional del arte (junto a otros quinientos espacios de todo el mundo), en la heterogénea selección del Art Spaces Directory del New Museum¹⁰, con prólogo de Víctor Albarracín y todo.

En este punto de la historia entramos en la relación más delirante y ambiciosa que llegamos a mantener con el espacio. Con el superávit de un trabajo de diseño (en el cual Laagencia se organizó y funcionó como agencia de publicidad `efímera` para la realización de la página web de la red de residencias) nos embarcamos en un proyecto de renovación arquitectónica con una de las oficinas del edificio. Era un proyecto de adecuación de la totalidad del edificio, con maqueta incluida. La adecuación suponía pensar el funcionamiento integral del espacio, articulando los tres programas que sucedían allí. Proyectamos un aumento del área dedicada a la programación abierta al público, con centro de documentación, espacio múltiple, café, tres residencias, paredes móviles, fachadas abatibles y talleres compartidos. Causante de ese delirio

¹⁰ New Museum + ArtAsiaPacific; 2012.

fue también la participación en un proceso de estructuración de proyectos para las industrias culturales, patrocinado por el Ministerio de Cultura dentro de su programa Fondo Emprender. Fue la tesina de ese proceso; un monstruo hecho en excel y render del cual desistimos finalmente: podemos ser de todo, pero nunca una industria cultural, por lo menos no como nos la intentaron enseñar. Conceptos y argot como punto de equilibrio, rentabilidad, utilidades, número de empleos directos e indirectos, proyecciones, tabla de flujo, no se aplicaban a nuestra práctica y escala, evidenciaba nuestra simulación.

En este clima de reconocimiento e institucionalización es cuando se gestionó la mesa de espacios independientes de Bogotá. La mesa surgió inicialmente por iniciativa de los espacios con la excusa de hacer una publicación periódica que diera cuenta de la actividad de los espacios y funcionase como ejercicio de extensión dentro de la práctica de los mismos. Esta plataforma le fue útil a IDARTES para poder comunicarse con un sector cultural de la ciudad, otra mesa más; la figura de escucha y diálogo para con la institución. Se le preguntó a la mesa ¿cuáles son sus necesidades?, ¿cómo los podemos ayudar? Se habló mucho de recursos, de la convocatoria de espacios, de posibilidades de formación. Hubo algunos avances y momentos importantes como el taller con Nekane Aramburu. Eventualmente, el diálogo se rompió a partir de una diferencia de apreciación de lo que es la crítica institucional¹¹, curiosamente no solo se acabó el diálogo, sino la mesa misma.

Aquí, y después de lo descrito anteriormente, no es ninguna sorpresa: hubo una reversión en el flujo de cómo sucedían los proyectos en Laagencia. Ya no éramos nosotros quienes salíamos en busca de proyectos, eran ellos quienes venían en busca de un espacio dónde poder circular; nos volvimos administradores de un servicio, éramos testigos de la pérdida de interés por parte del público, del status de `novedad`; nuestra propuesta se había desgastado, estábamos muy ocupados instituyendo.

¹¹ Malos términos 1 parte, <http://goo.gl/heC5D6>

3. Formación



Siguiendo una tradición de los espacios autónomos de Bogotá, cerramos el espacio en el más solemne silencio. Pasamos por un momento inicial de divagación en el cual buscábamos un nuevo contenedor para el mismo contenido. Eran tristes y nostálgicas las discusiones que sucedían en las visitas a estos posibles nuevos espacios, sobre si cabía ahí o no Laagencia, si podían vivir ahí los residentes, dónde se iba a exponer, cómo se iban a distribuir los talleres y las oficinas, cómo se iba a financiar eso, de dónde íbamos a sacar fiadores, si iba a llegar gente hasta este lugar, etc. Finalmente,

abandonamos la búsqueda y nos quedamos en el mismo edificio, pero sin sala de exposición. Incluso llegamos a decir que Laagencia era un grupo en Whatsapp. En ese momento no sabíamos que, aunque no tuviéramos lugar, todavía teníamos un espacio. Al no tener lugar, nuestra carga administrativa y económica se aligeró, pero también perdimos una pieza importante de nuestro modelo de gestión. Y en un momento de necesidad, en el fatídico primer trimestre del año, sin residentes ni otra posibilidad de generar ingresos, fuimos acogidos por el **Mercadito & Mentidero**, que estaba empezando a operar en el mercado de las pulgas de San Alejo. Ahí logramos, entre otras cosas, deshacernos de una cantidad ingente de todo tipo de objetos y superar la crisis económica. Sin saberlo, nos estábamos preparando y auto-educando para **ArteBa** (feria de arte de Buenos Aires), donde acabaríamos exponiendo un par de meses más tarde en la sección de Barrio Joven, mediante una campaña de crowdfunding. ¿Qué comparten y en qué se diferencian las dinámicas de un mercado de pulgas y una feria de arte? Es cierto que mientras en el mercado se intenta acumular y disponer todo lo que se pueda en el espacio de exhibición (menos es menos), en el otro lugar la regla general es intentar mostrar solo lo justo por medio de una estética de escasez artificial (menos es, aunque haya más).

Así volvimos donde habíamos empezado, al grupo de estudio. Al ejercicio de lectura y discusión de textos, todas las semanas. A diferencia del primer grupo de estudio, ahora las discusiones estaban centradas en la experiencia de nuestra práctica, de la escena. Lentamente se fueron convirtiendo en un ejercicio de análisis, de investigación sobre lo informal y lo autónomo; las discusiones y las preguntas se hacían a la luz de la autocrítica, el análisis sobre modelos culturales, sobre formas de hacer. Llegado a un punto, sentimos la necesidad de abrir al público este ejercicio, a otros espacios y agentes; el grupo de estudio debía incluir a los demás para ser efectivo de alguna manera.

Fue así como reunimos los argumentos necesarios para poder proponer la Escuela de Garaje como un proyecto realizable, y por qué no, replicable. La Escuela se planteaba como un modelo de investigación y diálogo que nos devolvía la palabra y la posibilidad de proponer, nos volvía a incluir como colectivo y no solo como gestores. Aquella primera Escuela (posible y gratuita gracias a una beca de Estímulos para Espacios Independientes del Ministerio de Cultura), fue un modelo beta, un modelo preliminar.



La Escuela partió, por un lado, del deseo de ensamblar formatos curatoriales, y por otro, de la intención de producir un proceso que permitiera articular diferentes problemáticas —urgentes, circunstanciales, contingentes— frente a los nuevos procesos artísticos 'independientes' o 'autónomos' que emergieron en Bogotá en los últimos cuatro años. La Escuela volumen beta fue un programa de investigación preliminar; un borrador para un proyecto cuya finalidad no fue previsible; un modo 'beta', previo a la construcción de otra versión; eventos que no fueron articulados bajo una premisa de 'efectividad'.

El volumen beta presentó una serie de puestas en escena: un grupo de estudio, una serie de proyecciones, conversaciones, un archivo en línea. En parte un formato curatorial y en parte un pseudo-programa de investigación, la Escuela de Garaje volumen beta fue un esquema 'previo' y 'preparatorio' que exploró diferentes prácticas y procesos de producción de escenarios discursivos. Planteada solo como una agregación de eventos paralelos a una estructura ausente (o bajo la premisa de la evacuación de la



estructura), el formato enfatizó una construcción y una constitución extra-curricular: 'extra' denotando el espacio periférico —el 'fuera de' un currículo determinado. Para utilizar analogías descartables: estructuras no fundacionales, una improvisación sin guión y una serie de eventos que orbitaron en distintas trayectorias y evadieron un campo gravitacional unitario. Como resultado de esa Escuela desarrollamos un método de investigación, de estudio curatorial y de encuentro que nos permite, desde la identificación y propuesta de líneas temáticas, generar plataformas de reunión para dialogar y confrontar desde el disenso. Estructuramos una especie de programa

personalizado y autodirigido hacia un estado de criticalidad¹². No una escuela de arte, ni únicamente para artistas; no pretende suplantar la educación formal. Es una escuela de pensamiento, indisciplinar¹³, donde cada uno decide su grado de implicación.

También la estructura y temporalidad de la Escuela responde a otro momento de la agencia; a una lección aprendida después de una compulsión por la economía del evento y la insistencia por tener una programación constante con cuatro o más eventos al mes y el consiguiente desgaste que supone hacer una exposición que solo es visitada el día de la inauguración. Darle un tiempo específico a la Escuela significa que los esfuerzos y el presupuesto se concentran e invierten de forma más efectiva. Esto nos ha permitido retomar proyectos personales en sinergia con el colectivo y podemos darle de nuevo sentido a eso que alguna vez una amiga dijo de nosotros: Somos un grupo de gente que trabaja individualmente en un proyecto colectivo¹⁴.

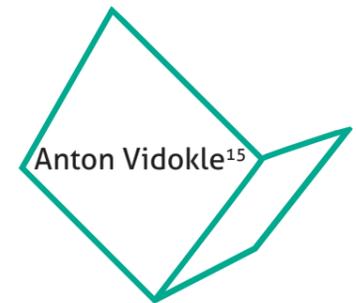
Ahora, nos encontramos a punto de empezar otra Escuela temática de un mes, una escuela sobre lo común. También estamos en el proceso de investigación para formular el próximo Salón Regional Zona Centro, una investigación que lo primero que hizo fue desbordar esa delimitación política de centro para entender la educación en arte como un territorio en sí mismo, una zona que tiene características propias: flujo y movilidad tanto de personas como de discursos y prácticas. Nos hemos desplazado a otras regiones del país para identificar ese territorio y sin ánimo de diagnosticar o comparar. Queremos que esas personas, discursos y prácticas que habitan esa zona sean las que asistan a la Escuela y la estructuren. Con cada visita nos convencemos más de abrir la Escuela, de desbordar lo que hasta ahora reconocemos como la institución

¹² La 'criticalidad' la asocio con el riesgo, con una forma cultural que reconoce lo que se pone en riesgo sin ser capaz de articularlo completamente. 'Criticalidad' como yo la percibo está precisamente en la operación de reconocer las propias limitaciones de pensamiento, ya que uno no aprende algo nuevo hasta que uno desaprende algo anterior, de otra manera uno simplemente está adicionando información más que repensando una estructura. Rogoff, Irit, We - Collectivities, Mutualities, Participations (London: Goldsmiths College, London University, 2004).

¹³ Indisciplinar como un término que aborda la idea de disciplina desde la desobediencia consecuente. Indisciplina como una actitud, un ejercicio constante que mezcla los usos de la clasificación y la definición con la experiencia y lo que no está dado por hecho.

¹⁴ Viñeta de Power Paola, Revista Arcadia (Noviembre de 2012): Disponible en <http://goo.gl/PCORi9>

del arte, de transformar un Salón en un Aula. Existe la necesidad de comprometerse con la realidad de una forma comprensiva y directa, construir un campo común para la ciudad dividida, encontrarse, trabajar y plantear preguntas pertinentes para responderlas tan prácticamente como posible, objetivos que son a menudo el centro de las preocupaciones de una escuela.



Nos gustaría resaltar el importante lugar que ha tenido y sigue teniendo la publicación sobre el II Encuentro de Investigaciones Emergentes, Creación, pedagogías y contexto¹⁶, dentro de nuestra investigación para el Salón. Tan importante ha sido que, cariñosamente, la llamamos nuestra "Biblia", lo cual también nos hace caer en cuenta de la paradoja que supone participar en un encuentro sobre institucionalización que toma lugar en una universidad y se realiza en conjunto con una entidad pública para la cultura. ¿Qué supone que lo aquí dicho pueda llegar a convertirse en material de investigación, como lo fue para nosotros esa publicación?, ¿estamos en el lugar equivocado?

No estamos seguros si con esta presentación sobre la breve historia de un espacio, interpretada como un proceso de formación, hemos logrado responder a todas las preguntas que se planteaban desde el Encuentro, pero buscamos responder desde nuestra práctica de instituir y lo que han conllevado sus cambios y transformaciones, su funcionamiento interno y las razones por las que ha existido y existe ahora.

Todavía es pronto para saber los efectos de lo que hacemos a nivel de institución, y lo que pueda llegar a significar. Lo cierto es que nuestro interés radica en hacer

¹⁵ Anton Vidokle, "Notes for an Art School", en Manifesta 6. School Books (2006).

¹⁶ 'Segundo Encuentro de Investigaciones Emergentes, Creación, pedagogías y contexto'. Idartes, Universidad Jorge Tadeo Lozano, La Silueta, 2013.

escuela desde lo autónomo; darle una agencia a esta inteligencia compartida, a esta sensibilidad; lograr traducir el impulso de litigar y hacer visible desde el objeto, así como la producción hacia un proceso de enseñanza y aprendizaje. Existen instituciones que operan de otras maneras, pero todas tienen algo en común: el trabajo productivo, la administración de la experiencia y la regimentación del tiempo. La dinámica de traer y apropiarse de estas otras maneras es una de las características, potencias y fachada de establecimientos informales como el nuestro. Nada nuevo bajo el sol, desde Sócrates hasta Sholette estas maneras se renuevan y siguen siendo las mismas:

Gracias a esta labor del disimulo los artistas se deslizan entre barreras sociales; hasta se mueven entre distinciones de clase para hacerse pasar por algo que no son. En tiempos de Sócrates los artistas replicaban el trabajo de los artesanos—sillas, pan, zapatos, bridas de caballo. Hoy en día los artistas imitan un producto de la economía post-industrial particularmente: la administración, el afecto y el poder intelectual de las instituciones.

Gregory Sholette¹⁷

Quizás no exista un 'afuera' de la institución arte, o si existe no podemos existir en él como artistas, pero eso no significa que no se pueda operar desde el arte, de manera indisciplinar, hacia otras áreas o lugares. Para poder superar esa dicotomía del adentro y el afuera, algo habrá que cambiar en nosotros mismos.

Muchas gracias.

¹⁷ Gregory Sholette, *DARKMATTER, Art and Politics in the Age of Enterprise Culture* (London: Pluto Press, 2011).



**ESTO FUE TODO LO QUE VENDIMOS EN
ARTBO?**



Tres pesos y un millón de amigos...

Paulo Licona

1. INSTITUCIONALIZACIÓN DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS VOL. 0

¿Por qué estamos acá?, ¿por qué nos han invitado?, ¿qué hicimos y hacemos para ser lo que hacemos?, ¿estaremos fuera del lugar o queremos estar fuera del lugar del arte?, ¿y esto es para todos un negocio local que hace posible que otros sean vivibles en una institución?, ¿una galería?, ¿un tenderete pseudo artístico?, ¿un proyecto artístico?, ¿la pura recochita?

Estas son apenas unas preguntas que surgieron con la invitación para el encuentro al que asistimos y que responderemos pensando en la lógica, o en métodos en los que el proyecto del mercadito funciona.

2. PRIMERO EL CUENTO O LA HISTORIA

El "Mercadito y Mentidero" es una idea de Paulo Licona, con la colaboración y entrega dominguera durante el año 2013 de Ana Rivera y Juan Obando.

Mercadito & Mentidero (M&M)

Un día cualquiera, dándole vueltas a qué hacer con las cosas, o mejor, con el cúmulo de cosas que con tiempo y excusas se apilan, nos dimos cuenta de que algo debíamos hacer con ellas. Había miles de opciones, algunas más simples que otras. Pero también había rodeos y apegos por las cargas que le dábamos a estos o aquellos objetos. Viendo el variopinto de chécheres, arte, ropa, porcelanas, libros, publicaciones y juguetes, pensamos: ¿Quién querrá estas cosas y dónde y cómo podemos moverlas? Aquí la cosa comenzó a centrarse y, precisamente, en el centro de la ciudad fue donde encontramos la solución: alquilar un puesto en el mercado de las pulgas local, cuyas



características encajaban perfectamente con el varieté de chucherías, en su mayoría de carácter cultural. No dejó de sorprendernos el hecho de que este mercado de pulgas en particular, (el más grande de Bogotá y Colombia) atrae entre unos 20000 y 30000 visitantes cada domingo, una cifra que contrasta con los desolados corredores de su vecino directo, el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

3. Así TODO INICIÓ

Así fue que con maletas en mano nos presentamos al comité del pulguero y fuimos aceptados. También, pensando en el intercambio que podíamos hacer dentro del mercado, el hecho de que uno de los socios del M&M vive en EE. UU. permitiría otros cruces de mercancía e ideas. Pues siendo así, iniciamos nuestras labores a mediados de octubre y en simultánea se abrió el Mercadito & Mentidero en Durham, Carolina del Norte.

El M&M se mueve en los siguientes y ambivalentes puntos:

1. Comerciamos cosas de casi toda índole.
2. Regalamos algunas cosas, incluyendo arte.
3. Todo está al mismo nivel.
4. Nos interesa todo tipo de público.
5. Compramos y vendemos arte de baja y alta gama.
6. Buscamos basura cultural.
7. Nos valemos de algunas excentricidades artísticas.
8. Aquí sí fiamos.

El M&M empezó a funcionar en Bogotá, pero ahora tiene ruedas y puede visitar muchos lugares. Las ruedas hacen parte del carro-guacal-zorra en donde se almacenan y viajan las cosas que hacen parte del mercadito. El guacal con ruedas, además, es desarmable y sus partes se pueden ensamblar de varias maneras; así que el M&M también es un

espacio itinerante que puede parquearse en cualquier esquina y no necesita de un lugar específico para funcionar. Puede aparecer y desaparecer en cuestión de pocos minutos. De hecho, la portabilidad del guacal ensamblado y sus ruedas esquivo-obstáculos han puesto al M&M en todo tipo de situaciones y lugares, así como en contacto con los públicos más inesperados.

Ya hemos tenido experiencias de toda índole de intercambio de objetos, conversaciones, maneras de enfrentar y acercarse al arte con todo tipo de gente. Ahora nos gustaría que el M&M, además de ser un lugar de encuentro, exhibición, e intercambio de información y objetos, sea también un espacio de producción. Nos interesa ser un espacio para gestionar propuestas expositivas, vincular estudiantes de arte y artistas empíricos, y comercializar lo que hacen.

4. ACTOS, INSTINTO, M&M RODANDO HACIA, AL LADO Y FUERA DE LA INSTITUCIÓN

Nunca imaginamos que el mercadito toteara como crispetas en olla caliente. Desde su inicio, una extraña disciplina dominguera nos obligaba a madrugar, tener todo listo para montar un tenderete en un local asignado y, con paciencia a la espera de la bajada de bandera o primera venta del día, nos preguntamos si el hecho de la repetición no es una especie de ¿Institucionalización!?

La primera vez vendimos unos quinientos mil pesitos, y alegres con nuestras ventas y los pies algo agotados, retornamos a casa con un pensamiento sucio, quizá, pero generoso: ¿Por qué no invitamos artistas jóvenes, estudiantes de arte y empíricos a que consignen sus 'basuritas culturales' en nuestro ventorrillo para que le saquen algo de plata y medio los conozcan?, y nos preguntamos: ¿Queremos institucionalizar a otros, que hagan parte de uno y de todos?, la respuesta fue un 'sí' inmediato...



Además, vimos que una plataforma como Facebook nos permitiría montar una especie de *moods* o muestrario de lo que venderíamos cada domingo, encontrando que muchos se antojaron de nuestra basura cultural y algunas excentricidades, cosa que hacen como sistema de promoción todas las galería y espacios del arte nacional e internacional; mejor dicho, nos dimos cuenta ahora que Facebook es una grandiosa y efectiva institución.

Nos inventábamos eventos, rifas y espectáculos que invitaran al público en general a acompañarnos cada domingo y, como cualquier curador, buscábamos nuevos artistas de cualquier índole para ser unos posibilitadores de visibilidad y venta de bajo costo, si se lograba. Acogimos otros espacios independientes que a quiebra llegaron y, como buenos amigos, les ofrecimos ser sus marranos de peluche por un tiempo.

Así continuamos un año, creyendo fervientemente en cada cosa que el mercadito mismo nos proponía, viendo cómo domingo a domingo más compradores y artistas jóvenes, emergentes y amigos con basura de toda índole, acudían a comprar, a vender y a revender su basurita tradicional y cultural.

5. Todo está muy barato

Nunca he comprado una obra de arte
O me las regalan, o me las encuentro.
A caballo regalado no se le mira el diente
Y entre más regaladas, más bonitas me parecen.

Cuando chiquito, una niña alemana me regaló un dibujo
De su gato orinando en el tapete
Y luego un artista bogotano me regaló una casita de tiza

Antes de salir para una fiesta.
El gatico lo guardo y la casita se perdió
esa misma noche
Entre muchos aguardientes.
Entre tanta noche y tanta fiesta
Fui armando mi colección privada
De valor y de prestigio.
Unas fotos de unos cachacos en la playa,
De trenzas y chaquiras. *Ñerisimos.*
Otras de unos góticos gorditos.
Y unos dibujos como de niño
Pero de artista reconocido.

Nunca imaginé tanto arte rodando por
ahí, Sin dueño. Basurita al viento.
Discos quemados, camisetas extra-large.
Esculturas de peluche, libretas rayadas.
Dibujos en masmelos y tiza desmoronada.
¿Ahora qué hago con tanta cosa que antes
me parecía tan bacana?
¿O me la quedo y luego me hago la ganga?



6. GRACIAS A LAS INSTITUCIONES

Acá están los problemas o situaciones que nunca vimos y que, quizás, no pudimos nombrar: empezaron a invitarnos "instituciones" a mostrar y a vender, nos limitamos a decir que sí, a inventarnos nuevas formas de mostrar, de mejorar la calidad de nuestra basurita cultural. A Cali vamos y un poema inventamos, a Cartagena con las monedas que nos quedaron, a los Andes a ver a los más pudientes que quieren antojarse de la basura del M&M y de otros tenderetes que invitamos; coleccionistas acudían a nuestro mercadito a comprar mucho más barato lo que en sus propias puertas vendían, luego un par de charlas y eventos donde se hablara del mercado y algo que consideramos es o fue el mayor aprendizaje del mercadito: la AUTOSUFICIENCIA y la AUTOGESTIÓN. Estos dos términos compuestos fueron la respuesta a todo este proyecto, nunca pedimos un peso, nunca aplicamos a convocatorias institucionales, nunca pagamos impuestos y, si algo logramos, fue transmitir a otros nuestra mística con plata, con seriedad, un poco de disciplina y risas.

Esto es así, fue antes de su fin: un día nos cansamos de madrugar, de tener que llevar cuentas, de mojarnos uno que otro domingo y decidimos hacernos de la pereza dominguera de nuevo, quizás nos engañamos como mercadito y nos presentamos al pabellón Arte-Cámara de la feria de arte de Bogotá (Artbo), y pasamos. Ahora el problema es que esta institución no nos permitía la venta y difusión de otros artistas dentro de este magno y comercial evento...

Nuestra estrategia, de la cual no nos sentimos luego a gusto—y de la cual compartiremos apartes en este texto—, consistió en hacer un periódico o especie de memoria escrita del mercadito, invitando a artistas que compraron o que compartieron parte de esta experiencia con nosotros y que, de alguna forma, reivindicaba la misión que teníamos y de la cual no éramos tan consientes como las instituciones registradas de veritas.



7. ACÁ UNOS APARTES DE NUESTROS COLEGAS PARA EL PERIÓDICO DEL M&M

Un poco de más (FRAGMENTO)

En el "chiringuito", la mayoría de los domingos noto la cantidad de objetos heterogéneos y multicolores, así como su sección de dibujos de estudiantes, egresados y amigos a los cuales Paulo apoya, ofreciéndoles un espacio para mostrar sus creaciones, algunas muy costosas y otras muy baratas.

Nunca he comprado nada en el chucito, tal vez porque cuando voy a las pulgas no quiero ver arte, o por lo menos el arte contemporáneo, o lo que consideramos los artistas que es el arte. A mí lo que me gusta son los objetos, las curiosidades y las matas, y de vez en cuando algún cuadro de señora. Adoro todos los bordados de las monjas y, a propósito, tengo un mantel precioso que seguro hoy en día, debido al tiempo que implica, nadie podría bordar.

Aunque no les haya comprado nada, debo aceptar que me gusta ver a Paulo con Ana en las pulgas, en su 'mentirita y mercadeo', dándole la oportunidad a la nueva generación de artistas de mostrar sus trabajos para que los compren aquellos que gustan del arte contemporáneo.

Hace varios meses que no he vuelto de visita al pulguero, supongo que se debe a que el interés por ciertas actividades se debilita y parte de ello es, tal vez, a que el espacio y sus dinámicas se desgastan o cambian y uno se vuelve un extraño ante ellas. O puede ser que las inclinaciones y los gustos se transformen y se deseen otras cosas, o se empiece a dejar de desear tantas.

Giovanni Vargas, 2013.

CHIRINGUITO

La primera vez lo vimos ahí ocupando un puesto en el mismísimo mercado de pulgas de San Alejo, al que vamos con bastante frecuencia. Tenía algunos dibujos y cosas de interés para la venta. Pero lo que más me llamó la atención y que de verdad quise comprar fue la imagen silueteada de un perrito, rudimentariamente tejida en hilo sobre una tablita de madera vieja que medía unos veinte centímetros por quince. Yo creo que, de haber estado en cualquier otro "chuzo" del mercado, ese cuadrito hubiera costado unos cinco mil pesos. Me habrían pedido diez mil y yo hubiera ofrecido cinco, y creo que me lo habrían dado. Muchas veces allá ofrezco la mitad de lo que me piden y dicen que bueno; o le suben un poquito y yo digo que bueno. Entonces, le pregunté a Paulo que cuánto y me salió con una cifra que, si bien no recuerdo ya, estaba bien por encima de los doscientos mil. Por dentro hice ¡plop!, pero muy estoicamente le dije que le ofrecía cien mil, lo cual me parecía una barbaridad, pero realmente también me parecía muy coqueto el perrito, y supuse que hasta eso podría yo dar por él. Muy estoicamente, también Paulo me dijo que no.

Por esos días dictaba yo un taller de arte con Carlos Castro en la universidad, y por alguna razón hablamos de Paulo. Carlos me habló de cuánto lo quería, y me dijo que

le parecía la persona más desprendida que conocía. Temí mucho no estar de acuerdo y se lo hice saber, contándole el episodio. Muy buen criterio sí podía tener, pero desprendido no era precisamente lo que me parecía.

Claro que después de un tiempo sí me hice a varios dibujos muy buenos ahí mismo, que estaban a muy buen precio.

Juan Mejía, 2013.

De TESOROS Y PULGAS (FRAGMENTO)

Lo que hicieron Paulo y Ana con su Mercadito fue una demostración de que esa fe estaba justificada, de que hay maravillas y maravillas por encontrar ahí, de que detrás del mugre, los tornillos sin tuerca, los casetes de máquinas contestadoras discontinuadas hace décadas; hay tesoros esperando a quienes creen en ellos.

Pero dejemos un momento de lado esa dimensión (y es la más importante, pero dejémosla de lado) para hablar de una cosa práctica y muy importante que hacía el Mercadito: servía como un conducto, un puente, un conector de mundos. La gente que pasa por los mercados de las pulgas no es como la gente que va a las galerías de arte. No saben de arte como hay que saber de arte para ir a una galería a ver a alguien haciéndole líneas de coca en la barriga a una señorita torsidesnuda. No.

La gente del mercado de las pulgas puede andar caminando por ahí sin saber lo que quiere. En el mejor de los casos, saben que algo les hace falta sin saber precisamente qué y el mercado, en su inmensidad y caos, les ofrece cientos de opciones. El Mercadito aprovechaba esa apertura de la gente al mundo, esa actitud curiosa y receptiva para aproximarse seductoramente a sus visitantes. "¿Será que a la dama le hace falta un dibujito?", le preguntaba. "¿El caballero necesita un grabado?, ¿este niño no se vería muy elegante con este pantalón de paño muy levemente usado?, ¿no viene siendo hora, amigo ciclista, de que le ponga una campana rosada a su vehículo?".

Y la gente, que gracias al Mercadito encontraba lo que no sabía que les hacía falta, salía más completa de ahí, más contenta; satisfecha de que esa fe muda –con la que navegaban en ese mar de cobre y electrodoméstico– hubiera encontrado una respuesta positiva.

Pero se cierra el Mercadito y, con él, ese puente. No sé cómo hará la gente que andaba por ahí con necesidad de dibujos recientes de artistas emergentes. Les tocará ir a galerías donde más que dibujos podrán ver gente haciendo líneas de coca sobre las barrigas de las señoritas antes mencionadas. Y pensarán que los dibujos que necesitan, de pronto, no existan, que son parte de un sueño o de la imaginación, que han nacido en un mal momento porque eso que necesitan no se consigue más.

Y sí, tendrán razón. De haber conocido el Mercadito sabrán que esa rasquiña sí se puede rascar, pero no es tan fácil. Para que esa conexión suceda, se requiere esfuerzo, dedicación y madrugar horriblemente cada domingo para llevar una caja gigante de madera, llena de tesoros, al sitio donde los pueden ver.

Ana y Paulo se cansaron de eso, con toda la razón.

Lo que queda es seguir con la fe esa de la que hablaba antes –me temo que igual no hay opción, los que la tienen están encartados con ella de por vida–, seguir pensando que todavía quedan tesoros por ahí, esperando a ser descubiertos. Y citemos, para cerrar, de nuevo a Walt Whitman, para contagiarnos un poco de su optimismo ante lo desconocido: “No sé qué pasará con lo nuevo que vendrá / Pero sé que, a su vez, demostrará ser suficiente y que no podrá fallar”.

Qué chévere que el Mercadito haya durado lo que duró y qué chévere que haya logrado concentrar en su interior tanto tesoro que anda rodando por ahí. Ahora, Paulo y Ana retoman sus otras actividades, los tesoros retoman su rodar y rodar, y los perseguidores su buscar y buscar.

Manuel Kalmanovitz, 2013.

Conocí el mercadito a través de Facebook

Conocí el mercadito a través de Facebook: qué “lora” la que dio, proponía todo tipo de eventos y rarezas.

Cada fin de semana estaba, religiosamente, en el mercado de pulgas al lado del Museo de Arte Moderno de Bogotá donde, según Paulo, “va más gente que a ARTBO”. Allí se volvía Mercadito y allí se volvía Mentidero.

Los artistas, los amigos y los compradores del lugar se arremolinaban en torno a los objetos que este mercadito ponía a la venta. Sin pudor, se metía en el tema del comercio y lo aprovechaba muy bien. Era, por decir lo menos, un espacio que se mantenía a sí mismo –y a otros– sin problemas. Un lugar al que también llegaban coleccionistas y galeristas, a primera hora de la mañana, a ver qué “ganga” se encontraban.



Pero claro, como se trataba de un proyecto de un par de artistas y no de una galería comercial, tenía su ciclo de vida. Había que “matarlo” tarde o temprano. Y bueno, como ya se ha vuelto tradición, ahora lo que viene es la narración post mortem; aquella donde el Mercadito se expone como un objeto inerte, despojado de toda su actividad de otras épocas, como indicio de un momento en el que este proyecto, aparentemente ‘informal’, irrumpió en el medio bogotano de carácter independiente, cuestionando el mandamiento que prohíbe asumir el tema del mercado y, haciendo de este proceso de venta e intercambio, su motor de vida y su sustento.

Ahora, nos figura ver este Mercadito en grandes exposiciones donde se le presenta museificado, con su respectivo marco curatorial y con restricciones que impiden todo intento de intercambio, de venta y de actividades que tuvo en su pulgoso –y glorioso– pasado.

Jaime Iregui, 2013.

FÁBRICA DE MENTIRAS

Ir al Mercadito & Mentidero fue uno de los pocos placeres mórbidos que disfruté. Era levantarse los domingos, no bañarse, repetir tamal y partir rumbo al centro en busca de un agáchese que satisficiera mis ganas de curiosear, ociosamente, mientras educaba el ojo y apretaba el bolsillo. Allí, a falta de misa y diezmo, había un tenderete con ínfulas de ilusionista, desfalcador y adolescente, que llegaba arrastrando cajones, adiestrando perros y dejando por doquier un rastro de arte maloliente y sin sabor que al estar cargado de baratijas inútilmente bellas, chucherías culturales, artistadas varias, ropa de segunda (y tercera), vinilos de antaño, la herencia de muchas abuelas y tías solteronas, los tesoros de uno que otro bastardo y un eclecticismo extremista, permitía a incautos como yo dejarse atrapar en las pálidas páginas de libros discontinuados, en las rayaduras de CD’s de las Ultrasónicas y Silverio, en el polvo de tizas rotas, en la pecueca ajena, en las arrugas de fotocopias no deseadas, en los dibujitos exquisitamente maltrechos de algún artistoide bogotano, en la gangrena de

prendedores y botones, o cualquier otra cosa que pudiese ser imaginada y comprada a precio de huevo.

Esta fábrica de bellezas y falsedades, basuras y tesoros, ficciones verídicas y demás ridiculeces, hallaba la legitimación de sus productos a expensas de sus compradores, clientes acérrimos y compulsivos que, como yo, vaciaron sus anaqueles y carritos para llenar la biblioteca de sus casas, oficinas y talleres; todo con el fin de chicanearle a su pareja, colegas y desconocidos que él/ella también podía gozar de una colección de arte, de un conocimiento perdido y de una serie de historias inventadas que, posteriormente, servirán para llenar áticos, educar malcriados y hasta sostener muebles cojos.

Si bien no hubo *oompa loompas*, ni unicornios, ni cabezas reducidas en este paraje extraviado, al menos cada cosa para regalar y ser comprada sirvió para alimentar las guacas imaginarias de sus nuevos dueños, enaltecer arrumes de cosas prohibidas, llenar depósitos olvidados y mentes truculentas, afinar muecas y sonrisas, y hacerle el quite a los cobradores de aduana mientras se apoyaba y alcaheteaba a esta noble y mezquina empresa, miscelánea irreverente, malparida y juguetona que lo único que quiso fue inundar el pulguero de la 24 con basurita cultural.

Sebastián Mira



8. EL FIN TAMBIÉN ESTÁ BUENO

(Queremos compartir también con nuestros lectores el fin de tan dominguero proyecto)

9 de junio de 2013

Al Mercadito & Mentidero, como buen marrano, ¡Le llegó su hora!, se muere, se va, pasa a mejor vida, ¡Se adelantó diciembre, con pulgas viejas...!

Nos cayó la DIAN, Idartes nunca nos apoyó, la Tate nos censuró, y alguno de los artistas que apoyábamos su ego nos regaló una bella demanda que reposa en los anaqueles de la Fiscalía. No queremos que la policía abuse de nosotros y aunque no seamos espacio rumbero y pseudocultural, nos dimos cuenta de que la independencia ni Bolívar la consiguió...

El MAMBO nos desalojó, el público no entendió, la prensa malinterpretó, a los curadores la institución no los dejó, los estudiantes solo a anotar la ficha técnica los enviaron y nunca preguntaron ni compraron porque plata sí hay para pola, pero nadita para basura ni cuadernos... ¡Ay mercadillo! Te vamos a bombardear con unas pulgas piñata diabólicas... ¡Oh mercadillo! vete de nosotros y quémate con toda tu basura cultural, ya no más, se acabó, que de la cultura la mogolla no salió, no más, no más, ni ayuditas, ni limosnas... Óigase: a nadie más vamos a ayudar... piensen, piensen, piensen... y si quieren copien el formato, hablen con Chamorro y, como dicen por ahí, "al que madruga (los domingos) dios le ayuda"... pura mierda... mierdita cultural.

Así que seguidores: los esperamos este domingo, este último domingo del M&M en el 2013; de repente como los victorinos volverá... volverá... pues los victorinos no volvieron y la versión 2000 reload fue muy mala...

Los invitamos este domingo: rifas, piñata pulguera, remate de basurita cultural, arte debajo de oficiales precios, pan gratis y tinto como en buen velorio. No traigan coronas ni flores que ya tenemos mucha mierdita cultural.



Nota de autor

Del mercadito pasamos al mentidero, un nuevo lugar que es una casa, un restaurante, residencias artísticas, pseudogalería, cine ocasional y el *lechona art institute*... todo con la misma idea de autosostenernos, autogestionarnos, ser felices, ayudar y ayudarnos de los amigos que tres pesos nos puedan dar.

Paulo Licona, 2014.

NOTAS PARA UNA REFLEXIÓN SOBRE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS COMO UNA INSTITUCIÓN SOCIAL

VÍCTOR MANUEL RODRÍGUEZ-SARMIENTO¹

Foucault ha analizado las modernas instituciones de confinamiento —el asilo, la clínica y la prisión— y sus respectivas formaciones discursivas, la locura, la enfermedad y la criminalidad. Hay otra de tales instituciones de confinamiento madura para el análisis según el punto de vista de Foucault —el museo— y otra disciplina —la historia del arte. Constituyen las condiciones previas para el discurso que conocemos como arte moderno.

Douglas Crimp²

La propuesta de Douglas Crimp de abordar el arte moderno como una formación discursiva, resulta una provocación apropiada para los propósitos del Encuentro de Investigaciones Emergentes: La institucionalización de las prácticas artísticas. El Encuentro se enmarca en un conjunto de dilemas y encrucijadas que parecen afrontar las prácticas artísticas contemporáneas en torno a la institución Arte. El folleto promocional que convoca al público y a los invitados, sin embargo, parece aludir a la institución Arte desde varios lugares conceptuales y, en consecuencia, propone varios horizontes políticos para resolver estas encrucijadas que vale la pena considerar y ponderar.

¹ Ph.D. y M.A. en Estudios Visuales y Culturales de la Universidad de Rochester (NY, USA), M.A. en Historia del Arte (Siglo XX) del Goldsmiths' College (London, UK). Ha sido profesor en la Universidad Nacional de Colombia, Pontificia Universidad Javeriana, Universidad de los Andes y en la Universidad Pedagógica Nacional en Bogotá. Ha publicado artículos y editado libros sobre prácticas artísticas y estudios culturales en Colombia y el exterior. Consultor en políticas culturales para el gobierno nacional, distrital y gobiernos internacionales, fue subdirector de Fomento a las Artes y Expresiones Culturales y director de Arte, Cultura y Patrimonio de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte del Distrito Capital entre 2005 y 2008. Es profesor invitado en la Universidad Andina Simón Bolívar en Quito, Ecuador. Se desempeñó como Vicerrector de Gestión Universitaria de la Universidad Pedagógica Nacional en Bogotá, D.C., Colombia y Director de Lectura y Bibliotecas de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá, D.C.

² Douglas Crimp, "En las ruinas del museo" en La posmodernidad H. Foster (ed.) (Barcelona: Kayros, 1985), p. 79.



Una mirada a la lista de invitados permite distinguir un entrelazado de gestores públicos y privados del campo artístico, quienes representan 'instituciones' y 'están detrás de los procesos institucionales cuyo propósito es construir una comunidad artística basada en una serie de relaciones sociales'. De tal forma que el concepto 'institución' parece ya invocar, por lo menos, dos significados que se entretajan de manera compleja: por una parte, la institución Arte aparece como sinónimo de una organización jurídica privada o pública que tiene 'incidencia [...] en el campo del arte' y, de otra parte, como un campo que 'está conformado por una red de relaciones sociales mediante la cual se construye lo que se entiende por arte en un momento determinado'. El primer significado se elabora trayendo a colación la imagen del artista como aquel que vive dramáticamente en 'búsqueda de una instancia de legitimación y consagración de su trabajo [...] y al solicitar una respuesta de una entidad abstracta –conformada por el conjunto de actores conocida como institución Arte– se encuentra con un número de gestores que forman parte de una cadena burocrática'. El significado de 'institución Arte' se asocia con el de una entidad, la burocracia y con 'gestores', mientras que al artista se le representa como un individuo externo y ajeno, cuya creatividad solitaria es el centro de la actividad de la entidad, de la cadena y de los gestores pero que, al configurar una entidad abstracta y una cadena burocrática, controlan la legitimación y socialización de su trabajo. La segunda interpretación, esto es la de la institución Arte como un campo social, se ilustra evocando a Louis Althusser: "Las instituciones culturales y educativas son aparatos donde los individuos son instruidos sobre las reglas del orden social establecido y, gracias a su trabajo continuo, se asegura la reproducción de las relaciones y las condiciones de existencia para así conformar lo que entendemos por realidad".

No es de mi interés situar estas inquietudes en medio de un debate conceptual acerca de la precisión o interpretación del concepto 'institución Arte' o del capoteo teórico que implica citar a Althusser en el contexto de una discusión de esta naturaleza. Me gustaría, quizá, concentrarme más en los horizontes políticos que parecen subyacer a

estos usos. En cualquier caso, estas formulaciones, aunque vienen de lugares teóricos y políticos disímiles, operan como síntoma de preocupaciones acerca de la ética de las prácticas artísticas contemporáneas. Dichas preocupaciones parecen resumirse al final del texto a manera de preguntas: '¿Qué es una institución?, ¿cómo funciona?, ¿para qué existe?, ¿qué pasa cuando se formaliza una práctica artística?, ¿existen otras maneras de operar fuera de la institución arte?, ¿existe una afuera de la institución arte?, ¿cuál es el papel que las instituciones tienen para conectar el campo del arte con el resto de lo social?'

Considerar el arte moderno como una formación discursiva a la manera de Crimp, podría ayudar a precisar un enfoque para responder a las preguntas de la convocatoria al entender las prácticas del arte como dispositivos del régimen discursivo más amplio que conocemos como la modernidad. Foucault, en disputa con los estudiosos del significado, propuso un desplazamiento del lenguaje hacia el discurso. El término 'discurso' no alude a una forma de comunicar significado. Se trata, más bien, de prácticas sociales mediante las cuales se construyen sistemas de verdad en un momento histórico determinado. Como señala Stuart Hall, para Foucault el discurso significaba

...Un grupo de afirmaciones que dan lugar a un lenguaje para hablar acerca de un asunto particular en un momento histórico particular [...] el discurso aborda la producción de conocimiento a través del lenguaje. Pero [...] en razón a que todas las prácticas sociales conllevan significado, y los significados dan forma e influyen en lo que hacemos –nuestra conducta– todas las prácticas sociales tienen una dimensión discursiva³.

Al expandir el discurso desde los modos de significar hacia los modos de hacer, se busca superar la distinción entre lo que se dice y se hace; en tanto que lo que uno hace siempre está determinado por las formas de pensar que no son individuales sino colectivas.

³ S. Hall, "The West and the Rest", en Hall, S. Y Gieben B. (eds.) Formations of Modernity, (Cambridge: Polity Press/The Open University, 1992) 291.

La representación en este contexto emerge como una categoría poderosa, puesto que precisamente son aquellas prácticas sociales las que conectan los significados con la cultura. Hall afirma que:

“En tanto el discurso construye los tópicos sobre los cuales hablar y sobre cómo hablar de ellos, regula la forma en que las ‘ideas’ se convierten en prácticas sociales y regulan la conducta de otros. De tal forma que un discurso impregna un rango amplio de textos, formas de conducta y sitios institucionales, compartiendo estilos, enfoques y sujetos de saber integrándolos a una formación discursiva más amplia”⁴

Para Hall, el discurso comporta, al menos, los siguientes elementos:

- 1** Afirmaciones acerca de algo –la sexualidad, la locura, [la creatividad]- que nos da un cierto conocimiento de ellas.
- 2** Las reglas que prescriben las formas de hablar acerca de estos temas y excluir otras, lo cual gobierna lo que es “decible” o “pensable” acerca de ellos en un momento histórico determinado.
- 3** Sujetos que personifican ese discurso –el desviado sexual, el loco, [el artista]- con los atributos que se espera tengan de acuerdo con el saber que se ha construido sobre dichos temas.
- 4** Formas mediante las cuales el saber sobre ese contenido adquiere autoridad, un sentido de personificar la “verdad” sobre él en un momento histórico determinado.

⁴ Hall, S. “The work of Representation” en S. Hall (ed.) *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices* (Cambridge: The Open University Press, 1997) 44.

- 5** Las prácticas dentro de las instituciones que `tratan` a los sujetos –tratamientos médicos para el loco, disciplina moral para el desviado, [el museo, la historia del arte] – cuyas conductas se regulan y organizan de acuerdo con estas ideas.⁵

De acuerdo con esto, no puede existir el arte por fuera del régimen discursivo que lo nombra, ya que el arte es tanto constituyente como constituido por las propias reglas del discurso. Al pensar el arte como un conjunto de prácticas/saberes sociales no como un objeto, se le inscribe en relaciones de poder, tensiones y exclusiones, no tanto por sus temas ‘o fuentes de inspiración’, sino por la forma como moviliza relaciones de poder disciplinario mediante las cuales formas de creatividad social son integradas al discurso del arte moderno como expresiones ‘artísticas’ o prácticas portadoras de dimensiones ‘estéticas’. Esto es, lo que conocemos como arte moderno es una estrategia discursiva que establece las formas de hablar, legitimar y crear el sujeto/objeto del arte en el contexto de la modernidad.

Respecto a esto último, una de las formas privilegiadas para construir la autoridad del discurso es suponer que su sujeto/objeto tiene carácter universal, trascendente y ahistórico. Para que la modernidad pudiese reclamar la supremacía sobre otras culturas, debía imaginar una línea de continuidad y progreso –con el arte moderno a la vanguardia– que incluyera a todas las sociedades y culturas. De tal forma que la modernidad y el arte moderno no se nos presentan como contingentes e históricamente situados, sino como la evolución inevitable de toda la humanidad en su conjunto. Reconocer el arte moderno como una estrategia discursiva significa anclarlo en un aparato de saber/poder global, situado históricamente en la expansión colonial europea.

⁵ *Ibíd.*, p. 45

En otro texto, he formulado algunas aproximaciones en este sentido, tomando como punto de partida la introducción del libro *La hybris del punto cero: Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)* de Santiago Castro-Gómez.⁶

El autor se ocupa de realizar una arqueología y una genealogía del tratado “Gramática general” del siglo XVII, el cual suponía que “la estructura de la ciencia posee una analogía con la estructura del lenguaje, y que ambas son un reflejo de la estructura general de la razón” (Castro, 2005: 13-14). Para Castro, la “Gramática general” debe examinarse en el marco del surgimiento de la política imperial del lenguaje que buscaba, entre otras cosas, una taxonomía de los lenguajes y la ubicación de la ciencia como el único metalenguaje universal. La razón ilustrada, al arrogarse la tarea de clasificar los otros lenguajes, se ubicó fuera de la cartografía política de los conocimientos, esto es, se situó en un ‘no-lugar’: en el punto cero de la razón que ‘no tiene lugar específico en el mapa, sino que es una plataforma neutra de observación a partir de la cual el mundo puede ser nombrado en su esencialidad’. Al respecto me preguntaba: *¿Podría considerarse el Arte –no los objetos, ni las imágenes, ni los artistas, sino las prácticas institucionales del arte– como parte de una cierta ‘Estética general’ que sirvió al proyecto moderno de la misma forma que lo hiciera la “Gramática general” del siglo XVII? ¿Podría pensarse en la conformación de la institución Arte, de sus prácticas y de sus modos de hacer en los albores de la modernidad como los trazos fundantes del ‘punto cero’ de una suerte de razón estética, es decir, de un no-lugar que constituye las coordenadas políticas y ubica en su cartografía formas “otras” de visualidad, pero se resiste a reconocer su propio lugar político de enunciación?*

La inscripción discursiva del arte discute el horizonte de una ética para el activismo artístico basada en la promesa liberal del arte y el artista libres. Se apartan así de las propuestas utópicas, humanistas y dialécticas que han estado a la base de lo que, hasta ahora, hemos entendido como la dimensión política de la crítica de arte o del arte. La lógica humanista y dialéctica supone que las luchas deben orientarse hacia un

⁶ Santiago Castro-Gómez, *La hybris del punto cero: Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*, (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2005).

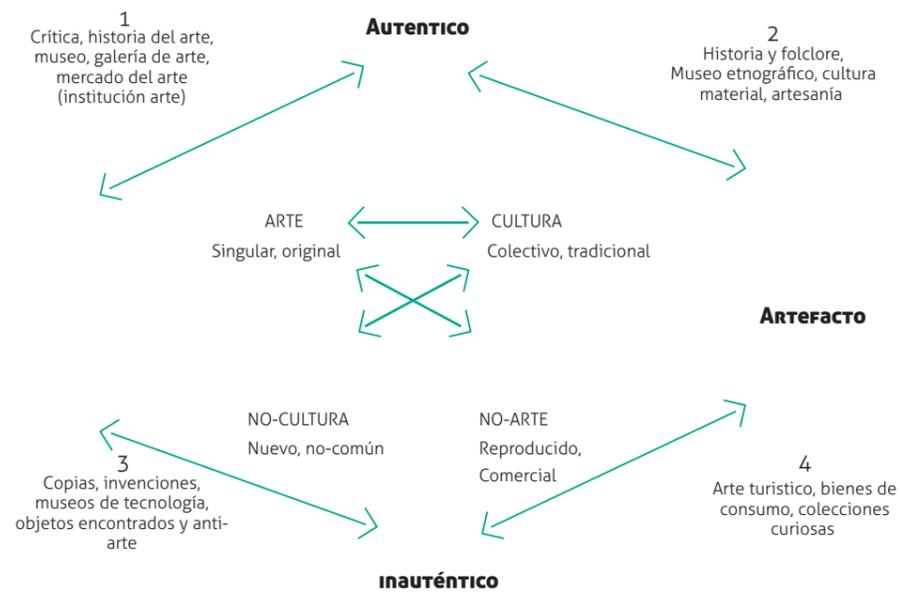
⁷ Víctor M. Rodríguez, “La hybris del doble punto ciego: Hacia una crítica decolonial de la “Estética general” desde el activismo queer,” en *Saber/Desconocer 43SNA* (Salón nacional de artistas, septiembre de 2013).

lugar de libertad que, entre otras cosas, es también construido a través del discurso. En lugar de reformular la utopía humanista, las nuevas éticas del activismo artístico –que se derivan de su condición discursiva– parecen suponer que el problema no está en el carácter de la utopía, sino en el pensar utópicamente: una forma de pensamiento inscrita en la condición del poder colonial de la modernidad. Es indudable que las preguntas finales de la presentación del Encuentro hacen eco de estas aproximaciones conceptuales y políticas, basadas en el humanismo liberal y su condición colonial.

Desde otros lugares teóricos, James Clifford propone revisar el arte como un sistema de prácticas sociales de significación, ya que, ante la imposibilidad de definirse a sí mismo como la expresión estética más elevada, el arte debe recurrir a la construcción de expresiones culturales como su otro. Al retomar las herencias de la lingüística, la deconstrucción y la antropología posmoderna, Clifford propone el sistema moderno de arte y cultura como el que establece una relación de necesidad y repudio con otras expresiones culturales o ‘estéticas’. El arte se construye a partir de su diferencia como no-cultura colectiva, no-artesanía y no-objeto mercantil, dando lugar a relaciones de inclusión y exclusión donde no hay un ‘afuera’. En este marco de disputas y tensiones, la ética de los activismos artísticos se plantea más como estrategias suplementarias que hacen histórica y contingente la pulsión/fracaso de la modernidad, en la búsqueda de un principio metafísico y trascendente que afiance su lugar hegemónico y expulse, de manera constante, otras prácticas sociales de creatividad.

En la gráfica siguiente se establece la forma como los objetos no adquieren status artístico por un significado intrínseco, sino por las relaciones de identidad y diferencia, de tal forma que un mismo objeto puede circular en las distintas esferas del sistema. Para significarse a sí mismo, el arte debe estabilizar los significados de su otro cultural, así lo repudia mediante estrategias de representación y propone principios metafísicos como la autenticidad, la originalidad y la singularidad, expulsando de sí mismo otras expresiones como colectivas, reproducidas, comerciales y tradicionales.

El sistema de arte y cultura: Una máquina de producir autenticidad



James Clifford, *Dilemas de la cultura: Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna* (Barcelona: Gedisa, 1998) 267.

De acuerdo con Clifford, '1' es la zona de la institución Arte por excelencia. Su condición hegemónica se instala a partir de representaciones que intentan llenar sus productos e instituciones con significados asociados a la obra maestra, singularidad y originalidad, no tanto porque ellos posean esa cualidad, sino representando a los otros como carentes de ella. La autenticidad genera valor simbólico, de tal forma que los productos del arte, los tradicionales y colectivos ocupan un lugar elevado en la cadena de significados, dando lugar a un proceso continuo de disputas por el significado. El sistema permite el desplazamiento de objetos y productos de la zona 1 y 2 hacia la 3 y 4, pero nunca al revés.

Quisiera terminar haciendo referencia al grupo de preguntas que asocian la institución Arte con instituciones en un sentido jurídico y administrativo, es decir, entidades u organizaciones que parecen mediar entre el artista y sus públicos, y el medio, y

el campo, y el mercado, etc. Obviamente, dichas preguntas suponen que, en algún momento histórico, se dio una relación natural e impoluta entre arte, artista y medio, que es ahora suplantada por organizaciones públicas y privadas que 'formalizan' las prácticas del arte. Sin detenernos demasiado en este supuesto o la forma de abordar la situación, creo que la formulación parece indagar acerca de un nuevo escenario donde emergen colectivos, entidades y organizaciones privadas –que dicho sea de paso, son formadas o cuentan con la participación de artistas y profesionales del campo– que han posibilitado otras maneras de entender el ejercicio profesional del arte, así como los escenarios donde se libran luchas en torno a lo que se considera arte, sus instituciones, su relación con el campo social, entre otros. Parece que muchas de ellas asumen sus prácticas desde un lugar que pone en cuestión los supuestos políticos de la convocatoria: convierten a la 'institución Arte', desde adentro, en su doble objeto de intervención: es su tema y, al mismo tiempo, es la arena de su lucha política.

El reclamo para redimir el arte de la institución Arte, para que el artista pueda ser un sujeto libre de la institución, supone un horizonte utópico en el que el arte no reproduciría las relaciones y las condiciones de existencia, además sería libre de todo condicionamiento histórico. Las aproximaciones que he planteado pueden ayudar a reconocer otros activismos artísticos contemporáneos que abordan la política del arte, no tanto desde la libertad –el arte y el artista como radicales libres–, sino más bien desde la ética de la resistencia y la complementariedad que solo puede ocurrir en el adentro y desde adentro. De una parte, si solo el arte puede construir su significado como original, auténtico y singular a partir de su diferencia, son precisamente las estrategias de la diferencia las que hacen que se revele un vacío de significado, la volatilidad de su signo y la historicidad del sistema. En vez de proponer un lugar en el afuera, iteran la construcción social del significado y sitúan el arte en su dimensión política e histórica. Las propuestas posmodernistas del apropiacionismo, por ejemplo, pusieron en cuestión la noción de originalidad del modernismo. Los proyectos artísticos que conocemos coloquialmente como de 'crítica institucional' intentaron develar la

situacionalidad histórica del arte al poner en escena los recorridos y condiciones que dan forma a la valoración del objeto como único y auténtico.

De otra parte, la consideración del arte como una formación discursiva propone una comprensión del poder, no como algo que se posee –y que el Encuentro lo sitúa en las instituciones del arte y supone que el horizonte del activismo político es tomárselo en nombre de la libertad–, sino como una relación estratégica e inestable que constituye tanto a los sujetos como a las instituciones. Mi interés no es luchar contra el 'arte'. Precisamente en razón a la importancia y a la vigencia que le atribuyo a nuestras acciones en el interior de la institución Arte –ya sea como artistas, gestores públicos o privados, curadores o, en general, como profesionales del campo–, debo insistir en la formulación de Foucault: donde hay poder hay resistencia, y esta última no es un lugar privilegiado por fuera del poder –como se imagina a la libertad–, sino que ocurre al interior del poder. El poder liberal no solo restringe, sino que normaliza y disciplina: En nombre del régimen discursivo del arte moderno, se nos pide ser libres artísticamente como condición ineludible para alcanzar la humanidad plena, cuando en realidad, si de libertad se trata, deberíamos liberarnos del aparato de saber/poder que nos construye como sujetos artísticos en búsqueda de libertad.



NELLY PEÑARANDA

Al recibir la invitación para ser parte de la IV versión del Encuentro de Investigaciones Emergentes, y tras la carta en donde se proponía la reflexión alrededor de lo que, desde el punto de vista del proyecto Arteria, entendía como "institución", tuve la inmediata reacción de buscar cuál era el significado de la palabra.

Según La Real Academia Española:

Institución.

(Del lat. institutio, -ōnis).

- f. Establecimiento o fundación de algo.
- f. Cosa establecida o fundada.
- f. Organismo que desempeña una función de interés público, especialmente benéfico o docente.
- f. Cada una de las organizaciones fundamentales de un Estado, nación o sociedad. Institución monárquica, del feudalismo.
- f. desus. Instrucción, educación, enseñanza.
- f. pl. Colección metódica de los principios o elementos de una ciencia, de un arte, etc.
- f. pl. Órganos constitucionales del poder soberano en la nación.

Sin embargo, no podía lograr un acercamiento a lo que quería indagar sin referirme a otra palabra que muchas veces está relacionada con la idea de institución:

Burocracia.

(Del fr. bureaucratie, y este de bureau 'oficina, escritorio' y -cratie '-cracia').

- f. Organización regulada por normas que establecen un orden racional para distribuir y gestionar los asuntos que le son propios.
- f. Conjunto de los servidores públicos.
- f. Influencia excesiva de los funcionarios en los asuntos públicos.
- f. Administración ineficiente a causa del papeleo, la rigidez y las formalidades superfluas.

Tras estos resultados, me quedé con las siguientes acepciones:

Institución.

- f. Establecimiento o fundación de algo.
 - f. Organismo que desempeña una función de interés público, especialmente benéfico o docente.
- Y de burocracia:
- f. Administración ineficiente a causa del papeleo, la rigidez y las formalidades superfluas.

Sin dejar de considerar que los usos seleccionados de la palabra institución bien podrían pecar de pretenciosos, no podía dejar de tenerlos en cuenta, pues, además, el documento de convocatoria al encuentro declaraba en el perfil –debajo de mi nombre– que la Fundación Arteria era una institución.

También consideré fundamental la unión con la única acepción escogida de 'burocracia' y que corresponde a la referencia más recurrente a la hora de relacionarse con entes reguladores e inscritos entre normas, sea cual sea su naturaleza.

Antecedentes



¿A cuenta de qué se puede crear una institución que quiera trabajar en el campo artístico y a su vez, no caer en la concepción de que esta puede ser una figura más en el juego de la burocracia?

Imposible abordar el tema sin echar para atrás en la historia.

A comienzos de la segunda mitad de la década de los noventa, cumplidos con todos los requisitos para recibir el título como maestra en artes plásticas y una certificación como licenciada en historia, corrí con la fortuna de comenzar a trabajar antes de formalizar el título en un acto de graduación. Fortuna y suerte, porque el trabajo no era como artista, pues había declinado esa intención, ante el reconocimiento de que ese no sería el futuro más promisorio para mí. Fortuna y suerte, porque tenía la oportunidad de trabajar con artistas y, además, hacer uso de lo que por seis años había estudiado en la universidad. Y, fortuna y suerte, porque desde el desconocimiento pensaba haberme librado de ser parte de ese oscuro universo burocrático de la cuarta acepción: trabajaría en una empresa privada.

Ante semejante oportunidad vinieron las demostraciones.

Más allá de tener la certeza de que había estudiado lo que quería, tenía que repetirme una y mil veces que ya era profesional, es decir, que debía ser "autónoma". Había logrado salirme con la mía y, contracorriente, estudiar una carrera "no tradicional", pero no podría ser permisiva y pensar que como artista, aunque no practicante, no tendría obligaciones como cualquier profesional ahora sí, tradicional. En pocas palabras, debía asumir las responsabilidades de mi elección, pues nadie me había mandado.

Así, comencé a trabajar en una galería de arte desde 1996 y en 1999 abrí el proyecto Alternativas en proceso, una plataforma que buscó la creación de un espacio de exposición para quienes, siendo de mi generación, sí eran artistas. Se trataba de vivir

del trabajo para el que nos habíamos preparado, que tras dar a conocer la obra y su posible comercialización, se lograran pagar mercados, arriendos, servicios y demás obligaciones, como cualquier otro profesional.

Pero, tristemente, el proyecto no funcionó, las ganas no fueron suficientes y el medio artístico –que por esa época era bastante diferente a lo que es hoy– no daba para que, los entonces compradores, tomaran el riesgo de invertir en esos nuevos nombres.

Seguíamos apegados a la tradición y a la compra sobre seguro, sin embargo, vale la pena decir que por ese espacio y proyecto pasaron buena parte de esos artistas que hoy gozan de ese reconocimiento que se buscó darles. Nombres como María Isabel Rueda, Carlos Castro, Carlos Salazar Arenas, Juan Pablo Echeverri, Pablo Adarme o Ana Adarve son solo algunos de ellos.

Cercano al momento en que esto ocurrió, pasaba otro importante antecedente de lo que es Arteria. Las entonces directivas de la Revista Cambio (ya inexistente por estos días) conocieron los pocos escritos que hasta ese momento había desarrollado y me invitaron a cubrir su sección de artes plásticas. Era la panacea. ¡Escribir de arte en una revista de interés general!

En total fueron cinco años, tiempo durante el que se dieron varios cambios: el espacio varió y de página y media llegó a una, la periodicidad de publicaciones semanales pasó a tres o dos veces al mes, o, en algunos casos, a solo una publicación en cuatro semanas.

Si el abanico de la cultura se alimenta de cine, música, literatura, danza, teatro y –de última en la fila– de artes plásticas, estas se veían como la oveja negra de esa familia, ese pobre ente incomprendido, rodeado de halos de elitismo y exclusión, alimentado de fotos de sociedad y, en varios casos, de viejas doctrinas. En todo caso, a veces era entendible que esas apuestas fueran tan escasas, pues un disco pop, una feria o un festival a veces ocupaban el espacio y la razón era simple: vendía más.

Una de las invaluable experiencias de la Revista Cambio fue aprender de la cantidad de cosas que estaban sucediendo en el país y de las escasas plataformas impresas que existían para que circularan contenidos sobre las exposiciones, eventos o cualquier otra iniciativa que sucedía sobre las artes plásticas y visuales. El esfuerzo que realizaban los espacios públicos o privados y sus gestores no estaba siendo tan bien retribuido, el público era el mismo y el interés de convocar a más personas era limitado, justamente, por las pocas alternativas de circulación de información impresa. Aunque claro, habían espacios virtuales como Columna de Arena –aunque terminó por esos años– y, por supuesto, Esfera Pública (que había iniciado desde antes que cambiáramos de siglo).

Por otro lado, el trabajo con la galería también me había permitido viajar fuera del país, ir a ferias internacionales de arte en diferentes lugares y, a partir de eso, también aprender más de la dinámica con que se relacionaban las artes, la comunicación, la facilidad de accesos y la especialización de los medios.

Sin dejar la Revista Cambio, fueron nueve los meses en que la idea se fue armando hasta que, en enero de 2005, organicé una reunión con amigos en un café, reitero, era una reunión con amigos.

José Roca¹, Jaime Cerón², María Belén Sáez de Ibarra³,
Carlos Hurtado⁴ y Sergio Ramírez⁵

¹ Para 2005, José Roca manejaba el programa de Artes del Banco de la República.

² Para 2005, Jaime Cerón se desempeñaba como Gerente de Artes Plásticas del entonces Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

³ Para 2005, María Belén Sáez de Ibarra era directora del área de Artes Visuales del Ministerio de Cultura.

⁴ Para 2005, Carlos Hurtado realizaba proyectos curatoriales para diferentes espacios.

⁵ Para 2005, Sergio Ramírez (periodista) era el editor de Cultura de la Revista Cromos, fue el editor de cultura de la Revista Cambio durante los primeros dos años en que escribí para ese medio.

oyeron la idea: Armar un periódico especializado en arte, gratis, de distribución en diferentes ciudades del país y del cual se imprimiría un número considerable de copias para que lograra acercar a más personas a las artes. De esta reunión solo podría tener dos resultados: un sacudón que me hiciera caer en cuenta que estaba pensando de forma irracional y que todo era una locura, o un espaldarazo. El logrado fue el segundo y parecía que no estaba hablando tantos disparates. Fue realmente importante y sobre todo invaluable saber que estos amigos aceptaron la invitación a darme consejos, de manera que así se dio el segundo paso. Ese periódico (que aún no tenía nombre) ya tenía consejo editorial.

Dentro de las curiosidades y detalles de un proyecto que se armaba, se estableció desde el primer momento una característica que se ha mantenido a lo largo de las ya 45 ediciones publicadas. En el cabezote de la publicación iría una frase que, si bien estaría relacionada con el campo artístico en general o con uno de los temas centrales del periódico, la de la primera edición solo podría ser la que fue:

*“Si uno sueña solo es solo una idea, si varios sueñan juntos,
es el inicio de una nueva realidad”*

Hundertwasser

Los meses siguientes y que antecedieron el lanzamiento de la primera edición del periódico, fueron una incesante búsqueda de muchas cosas: desde el nombre, el papel, los tipos de letra, el logo, hasta un aspecto fundamental: la financiación. Pero se logró y, finalmente, el Periódico Arteria lanzó su edición número uno, el día martes 24 de mayo de 2005.



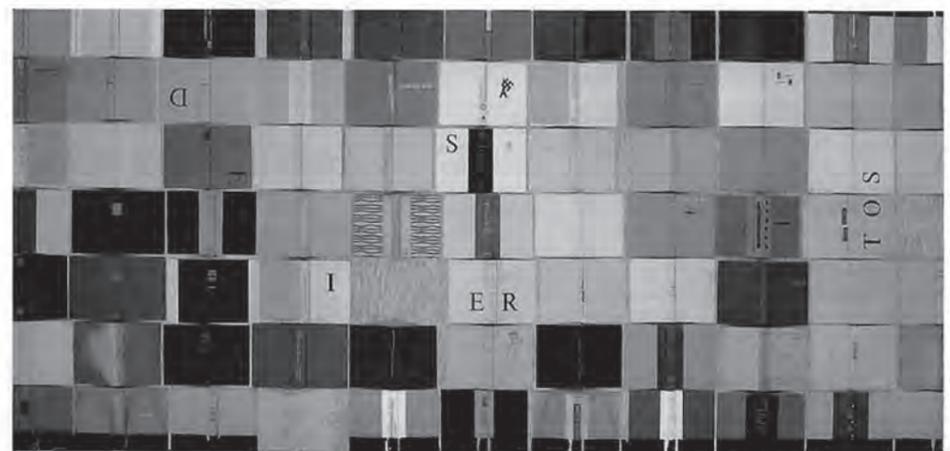
ARTE POPULAR
Parte del dramatismo que encierra la categoría de arte popular es que, en sí mismo, representa una forma de exclusión. El Salón BAT fue un ejemplo de ello.

Año 1 # 1. Mayo - Julio 2005
20.000 Ejemplares. **Distribución gratuita**
ISSN: 1794-9653

"Si uno sueña solo es sólo un sueño, si varios sueñan juntos, es el inicio de una nueva realidad"
HUNDEWASSER

arborio

Informaciones, opiniones y todo lo que necesita saber sobre el arte en Colombia.



Colección Cisneros

La colección Cisneros es una de las más importantes de arte latinoamericano. Unas 100 obras, entre las que se encuentran desde paisajes hasta abstracción geométrica (la especialidad de la colección), reunidas bajo el título de Diálogos, están expuestas en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Artistas colombianos como María Fernanda Cardoso y Danilo Dueñas, forman parte de la muestra.

Nuevos Aires en Cali

La aparición de nuevos artistas, la voluntad social de superar la crisis y recuperar el liderazgo, y el trabajo de espacios culturales, desde salones hasta museos como La Tertulia y galerías como Espacio Temporal, Jenny Vilá y Liliana Velasco, pasando por organizaciones como Lugar a dudas y entidades como la Alianza Francesa, que se han convencido de la importancia de trabajar desde lo local, han permitido que se generen nuevos aires en las artes visuales calienses.



Colombianos en Suiza

Diez artistas colombianos: Fernando Arias, María Fernanda Cardoso, Juan Manuel Echavarría, Oswaldo Macía, Óscar Muñoz, Nadín Ospina, José Alejandro Restrepo, Miguel Ángel Rojas, Doris Salcedo y Rosemberg Sandoval, fueron presentados en la colección Daros-Latinoamérica, en Zurich, Suiza, curada por Hans-Michael Herzog. Cerrada al público el pasado mes de abril, es hasta ahora la más importante muestra de arte colombiano que se haya visto en Europa.



Trienal Poli/Gráfica

El replanteamiento de la antes Bienal de Grabado y ahora Trienal Poli/gráfica de San Juan, ha permitido recuperar uno de los eventos más importantes de la gráfica en el continente, el cual había perdido su norte debido a deficiencias en sus procesos de convocatoria y selección. La Bienal se gestó en los 70 respondiendo a un ideario político; sin embargo, terminó divorciado de la práctica artística contemporánea, por lo cual fue necesario encausarla en torno a la idea gráfica y no como un evento de grabado.

Galería la Cometa
Bogotá, Colombia
Carrera 10 No. 94-30
Tel. 6019494
galerialacometa@hotmail.com

Caballero, Grau, Manzur, Morales, Negret, Obregón, Ospina, Rojas

Periodicoarteria.com

arborio

Informaciones, opiniones y todo lo que necesita saber sobre el arte en Colombia.

CONVENIO
ANDRÉS
BELLO

Lanzamiento: Martes 24 de Mayo de 2005
Calle 86 # 22-15, hora 7:00 pm.
Indispensable, presentar esta invitación.
valida para dos personas

A partir de ahí, muchas fueron las ediciones que salieron sin la certeza de una próxima a circular, pues cuando el proyecto se planteó, se buscaba su financiación a través de la venta de anuncios publicitarios.

Hay que reconocer que desde el comienzo se ha logrado la comercialización de algunos de los espacios publicitarios, sin embargo, la publicación impresa nunca se ha autofinanciado. Igual, sabíamos que debíamos seguir adelante, "retroceder nunca y rendirse jamás", era la consigna. A hoy han sido nueve los años en que ha circulado sin interrupción y 45 las ediciones impresas, a través de cambios, mejoras y crecimiento.

Al principio se publicaron 16 páginas, hoy cuenta con 24; antes se imprimían 4 páginas en policromía, hoy tiene 12; empezó a distribuirse en 25 ciudades, actualmente circula en 34; al principio se editaron 20 mil ejemplares, hoy se imprimen 25 mil y, en dos casos, se han impreso 30 mil.

¿La institución?

En ningún momento de ese 2005 consideré la posibilidad de que Arteria fuera más que lo que ya era, una publicación que se realizaría cinco veces al año, pero que podría fracasar en cualquier momento frente a los altos costos que implicaba, o peor aún, frente al cansancio de tener un trabajo de tiempo completo y un proyecto de noches enteras. De cualquier manera, en ese momento importaba el hecho de que ya había existido y si se caía, en realidad, del suelo no iba a pasar.

Pero a finales de ese mismo año, ya con tres ediciones publicadas y con los necesarios consejos que nunca han faltado, también comencé a recibir otras sugerencias y solicitudes para que Arteria siguiera creciendo, por lo que en 2006 se creó la Fundación Arteria.

Entonces, si “el establecimiento de algo” es para la RAE una institución, el documento privado radicado ante la Cámara de Comercio y la Dirección de Impuestos y Aduanas Nacionales (DIAN), con ayuda y asesoría contable y legal dan cuenta de eso. La Fundación Arteria era ya una institución y, al mismo tiempo, comenzaba a hacer uso de la primera acepción de la burocracia: “1. f. Organización regulada por normas que establecen un orden racional para distribuir y gestionar los asuntos que le son propios”.

Si bien era cierto, estaba desvirtuando el preconcepto equivocado que tuve de años atrás, pensando que por trabajar en empresa privada no corría el riesgo de trabajar en la burocracia, en el mal sentido de la palabra. Lo importante allí era no caer en la cuarta acepción de su significado.

Formalización de una empresa en un medio informal

Una de las características del sector de las artes plásticas y visuales en el país se relaciona con la práctica constante de la informalidad: una situación que puede ser ocasionada por desconocimiento o por la idea generalizada que se tiene sobre la burocracia, pero que, en últimas, no ha permitido conocer las implicaciones de ley que acarrea ser artista, gestor, curador o realizador de cualquier actividad en el campo artístico.



Es reciente la obligación de cumplir con documentos, más allá de la cédula, para la prestación de un servicio. La necesidad de tener un RUT⁶

(Registro Único Tributario) acaba de cumplir una década, mientras que identificar qué es o para qué sirve el código CIU (clasificación industrial internacional uniforme), que avala o no si se puede prestar el servicio que se argumenta en la cuenta de cobro, no es clara.

Eso de ser persona natural o jurídica es algo de lo que poco aprendemos, o mejor, que poco nos interesa, y es común la tendencia a desconocerse como ciudadano a partir del siguiente punto de vista:

“Ser ciudadano es tener desarrollado el sentido de identidad y pertenencia en el lugar donde se interactúa socialmente en el hábitat donde se desenvuelven los individuos con responsabilidad, derechos y obligaciones”.

José Carlos Cano Zárate, Ciudadanía, participemos activamente (México, 2007)

Todos dentro del medio artístico buscamos ser tratados como profesionales, acceder a garantías y ser beneficiarios de las ofertas de un sector que, desde lo público, está en crecimiento continuo. Sin embargo, parte de ese derecho que reclamamos requiere de unos deberes que no son, para nada, exagerados frente a las posibilidades que el mismo medio ofrece.

Suena tremendamente aburridor, pero entrar a revisar códigos, normas, decretos, acuerdos, leyes y derechos del ciudadano, expedidas por entidades como el Congreso

⁶ El RUT es el número de identificación tributaria de una persona natural o jurídica y sirve para ubicarla y clasificarla como contribuyente o no contribuyente del impuesto de renta y patrimonio, o si es responsable del Impuesto al Valor Agregado, IVA. El proyecto Muisca, implementado para hacer seguimiento a los contribuyentes, incluyó este tipo de registro como una forma de fortalecer los controles de la Dian contra la evasión y elusión de impuestos. La exigencia del RUT se incluyó en la Ley 863 de 2003 y en su decreto reglamentario 2788 de agosto 31 de 2004.

de la República, la Asamblea Nacional Constituyente, la Secretaría de Cultura o la Alcaldía Mayor de Bogotá, entre otras, puede dar resultados muy interesantes y los ejemplos podrían ser muchos, sin embargo, expondré solo dos de ellos:

Ley 590 de 2000, expedida por el Congreso de la República. “Por la cual se dictan disposiciones para promover el desarrollo de las micro⁷, pequeñas⁸ y medianas empresas⁹”.

Esta Ley busca “aplicar un régimen tributario especial”, “coadyuvar en el desarrollo de las organizaciones empresariales en la generación de esquemas de asociatividad empresarial en alianzas estratégicas entre entidades públicas y privadas” y entre otras, también, creó el Fondo Colombiano de Modernización y Desarrollo Tecnológico de las micro, pequeñas y medianas empresas (Fomipyme), a través de la cual se asigna –y sin riesgo a recorte presupuestal– un rubro de al menos 20 mil millones de pesos al año para la financiación de proyectos y actividades de desarrollo tecnológico de estas Mipymes.

Por otro lado, la Ley 397 de 1997, expedida por el Congreso de la República y que, en términos generales, se le domina Ley General de Cultura, trajo consigo la creación del Ministerio de Cultura entre varios puntos interesantes.

Destaco, para el caso particular de esta charla, el título III en lo correspondiente al Artículo 18, que habla del fomento y los estímulos a la creación, a la investigación y a la actividad artística y cultural, así:

⁷ Microempresa: Máximo 10 trabajadores, total de activos inferiores a 500 salarios mínimos legales mensuales vigentes (SMLMV).

⁸ Pequeña empresa: entre 11 y 50 trabajadores, total de activos entre 501 y 5.000 SMLMV.

⁹ Mediana empresa: entre 51 y 200 trabajadores, total de activos entre 5.001 y 30.000 SMLMV.



El Estado, a través del Ministerio de Cultura y las entidades territoriales, establecerá estímulos especiales y promocionará la creación, la actividad artística y cultural, la investigación y el fortalecimiento de las expresiones culturales. Para tal efecto establecerá, entre otros programas, bolsas de trabajo, becas, premios anuales, concursos, festivales, talleres de formación artística, apoyo a personas y grupos dedicados a actividades culturales, ferias, exposiciones, unidades móviles de divulgación cultural, y otorgará incentivos y créditos especiales para artistas sobresalientes, así como para integrantes de las comunidades locales en el campo de la creación, la ejecución, la experimentación, la formación y la investigación a nivel individual y colectivo en cada una de las siguientes expresiones culturales: a) Artes plásticas; b) Artes musicales; c) Artes escénicas; d) Expresiones culturales tradicionales, tales como el folclor, las artesanías, la narrativa popular y la memoria cultural de las diversas regiones y comunidades del país; e) Artes audiovisuales; f) Artes literarias; g) Museos (Museología y Museografía); h) Historia; i) Antropología; j) Filosofía; k) Arqueología; l) Patrimonio; m) Dramaturgia; n) Crítica; ñ) Y otras que surjan de la evolución sociocultural, previo concepto del Ministerio de Cultura.



Ambos casos se ven como posibilidades de encontrar apoyos públicos para el desarrollo de actividades, pero ambos casos, también, requieren del cumplimiento de algunas normas que, en realidad, no son nada del otro mundo.

Si entrara a revisar listados de requisitos para acceder a uno de los estímulos o apoyos de las empresas públicas o para acceder a los beneficios de una nueva mype¹⁰ o pyme¹¹ no hay nada extraño, lo único que piden es, en realidad, de ley. Sin embargo, estuvimos acostumbrados a oír y a decir que “piden hasta el RH para cualquier cosa”, lo cual parece más una excusa para justificar el hecho de no querer gestionar un documento o, en otros casos, pagar un impuesto.

Esto último resulta siendo un contrasentido, pues si los recursos que se entregan en estos procesos son públicos y generados justamente por los impuestos, ¿por qué se pensaría en esquivarlos? Lo peor es que esto pasa, y con mucha frecuencia.

Desde este punto se puede contestar a una de las preguntas que exponía la carta de invitación a este encuentro: ¿Qué significa y qué efectos tiene institucionalizar una práctica artística?

Significa organizar la casa, dar un lugar a las cosas, hacer uso de la formalización y la normatividad, asumiendo que están hechas para facilitar y no para complicar. Significa asumirse como parte de la cadena productiva y que incluye, por supuesto, a las artes y a las actividades culturales que por siglos se han asemejado a la informalidad. Significa también dejar de pensar que por trabajar en la cultura se tienen derechos y no deberes. Dejar de lado las posturas y caricaturas que ilustran al artista como quien vive del aire en lugares oscuros y de la generosidad (o casi beneficencia) de quienes de él se compadecen, así como también quitar el antifaz de “bandido” a la del gestor,

¹⁰ Mype: micro y pequeña empresa.

¹¹ Pyme: pequeña y mediana empresa.

director de museo o galerista como el mercader avaro que abusa de la inspiración del artista y su mal entendida sensibilidad.

Los efectos, por otro lado, se derivan dependiendo de si se conocen o no algunas de las normas que, vale la pena ser reiterativo, no buscan entorpecer las actividades de los campos culturales (como se oye con frecuencia en el medio). Sucede con muchísima frecuencia en las artes que, ante el temor a lo desconocido, encajan en el adagio que reza :“el miedo siempre está dispuesto a ver las cosas peor de lo que son”.



Quien adelante no mira, atrás se queda

Sé, claramente, que no tengo formación gerencial, administrativa o empresarial. Sé también, que los números son algo que siempre me causó aburrimiento y desagrado, pues no olvido que desde cuatro de primaria me fue mal con ellos. Siempre consideré a los números algo difícil, llegando a argumentar que además eran inútiles. ¿Para qué los números si lo que estudié fue arte e historia?, “nunca los voy a necesitar”, me dije varios años... pero, definitivamente, no hay peor ciego que el que no quiere ver.

Cuando inicié el proceso de Arteria, tampoco pensé en esa necesidad, menos en haber hecho un estudio de mercadeo o analizar la viabilidad de un proyecto que para nada era prometedor. ¿Quién podría llegar a pensar que un periódico dedicado a las artes plásticas, gratuito, con impresión de calidad y que se distribuía en 25 ciudades del país podría llegar a ser de largo o, al menos, mediano aliento? La respuesta era simple: nadie, la verdad ni yo misma lo pensé.

Cuando creé Arteria, tampoco fue esa la preocupación, es decir, puede resultar irónico pero nunca pensé en que Arteria sería una empresa, lo que buscaba al comienzo era, simplemente, generar una publicación gratuita y especializada. Nada más que eso.

Pero el tiempo pasó y la realización de la publicación fue demandando, además de un equipo de trabajo que apoyara las diferentes necesidades que iba pidiendo el propio proyecto, una mayor dedicación.

Hacer un proyecto implica, no solo la creación, también su mantenimiento y crecimiento continuo.

Tras el paso de los años, el equipo de Arteria ha sido conformado por muchas personas y en diferentes campos de acción. Entre artistas plásticos, periodistas, filósofos,



diseñadores y administradores, hemos ido consolidando una plataforma para el intercambio de saberes en pro de un objetivo común, y sobre todo, hemos ido armando una empresa.

Por supuesto, no ha sido nada fácil y he tenido que aprender de los propios errores, y hasta pasar vergüenzas ante la ignorancia de términos propios de una empresa como saber qué es un PyG o constituir una garantía, pero por fortuna, para crecer se requería voluntad, y sobre todo, interés por aprender y mejorar.

Otros cambios para el crecimiento

En 2009 y ante cualquier pronóstico, tomé la difícil decisión de renunciar al que fue mi trabajo durante 13 años. Una decisión que, por supuesto, generó muchas reacciones, en su mayoría de incertidumbre y molestia ante la inseguridad que podría generar el

dedicar ahora el tiempo a un proyecto que como *Arteria*, aunque con cuatro años de existencia, seguía dejando saldos en rojo en términos financieros.

Parecía de idiotas renunciar a un trabajo que me daba, no solo seguridad laboral, sino que además era encantador. Mantenía todas las relaciones con el campo de las artes, tenía a mi cargo la circulación y mercadeo internacional, lo que implicaba viajar mucho a lugares fascinantes, los procesos de circulación de arte de nuevas generaciones iban en ascenso; en pocas palabras, cambiaba coche por carro de balines. Sin embargo, la diferencia es que este era mi carro de balines y lo podría llegar a armar, desarmar, engrasar cuando quisiera y pudiera, y no seguir viéndolo en el garaje, sabiendo que quería montar pero no podía: me estaban llevando en el coche.

Hay que reconocer que los dos primeros años de esa llamada "independencia" fueron difíciles realmente, poco tiempo duraron los ahorros y con la misma rapidez

comenzaron a crecer las deudas que solo eran a título personal, pues nadie le prestaba a una empresa que solo daba pérdidas monetarias y cuya única fortaleza era solo la certeza de que debía seguirle apostando.

Pero dedicar la totalidad del tiempo a la empresa me obligó a buscar alternativas, a estudiar las posibilidades de encontrar financiación, más allá de los anuncios publicitarios o de los pocos proyectos que, en ese entonces, se generaban desde la Fundación.

Costó trabajo entender que es muy diferente tener una entidad sin ánimo de lucro a una con ánimo de pérdida, siendo entonces necesario indagar en las diferentes fuentes de financiación que se dan para entidades culturales.

Dentro de los aportes de la Nación para el estímulo a emprendimientos culturales, es posible encontrar apoyos nacionales, como la inversión del Ministerio de Cultura a través de su portafolio de estímulos, el Plan Nacional de Concertación Cultural o las licitaciones y plan de salvaguardia, así como también está el 10% del 4% del impuesto al consumo.

Se encuentran los proyectos desarrollados por el Banco de Desarrollo Empresarial Colombiano (Balcoldex), que impulsa el crecimiento y desarrollo de micro y pequeñas empresas; el Fondo Nacional de Garantías, a través del cual el Estado busca facilitar el acceso a créditos para las micro, pequeñas y medianas empresas. Para proyectos en formación está el Fondo Emprender¹², además de leyes que, como la 1185 de 2008, dicta beneficios de tributación para apoyos a la cultura, todo esto nombrando solo algunos.

¹² Fondo de Capital Semilla creado por el Gobierno Nacional en el artículo 40 de la Ley 789 de 2002 y constituido como una cuenta independiente adscrita al Servicio Nacional de Aprendizaje, SENA.

Sin embargo, y viendo que existen esos apoyos, creo que lo que debía existir era sobre todo el convencimiento y la resistencia, saber que si fracasaba sería porque los cartuchos ya habían terminado, saber además que la meta última nunca había sido el dinero, saber que hay que tener disciplina y que, en la mayoría de los casos, opera la frase que dice: se necesita "10% de inspiración y 90% de transpiración".

Pero fue justamente esa búsqueda constante –y además con diferentes entidades más allá de las culturales–, que en 2011 se concretó el proceso de formalización de Arteria. Esto, tras la suerte de haber sido invitada como asistente a unas mesas de competitividad que, para el sector cultura, estaban siendo realizadas por la Secretaría Distrital de Hacienda.



A través de esta experiencia logré conocer cómo el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) desarrollaba, por medio de la Universidad Sergio Arboleda, un estudio de mypes en diferentes sectores que tuvieran un perfil enfocado hacia el mejoramiento y crecimiento empresarial bajo normas diseñadas para estos fines.

Fue así como entonces volví a la universidad, esta vez para entender las bases de lo que, hasta ahora, ha sido la mayor demostración de que iba siendo tiempo de asumir a Arteria, en términos estrictos, como a una 'empresa', lo cual se relaciona para la RAE con:

1. f. Acción o tarea que entraña dificultad y cuya ejecución requiere decisión y esfuerzo.
2. f. Unidad de organización dedicada a actividades industriales, mercantiles o de prestación de servicios con fines lucrativos.
3. f. Lugar en que una empresa realiza sus actividades.
4. f. Intento o diseño de hacer algo.
5. f. Símbolo o figura que alude a lo que se intenta conseguir o denota alguna prenda de la que se hace alarde, acompañada frecuentemente de una palabra o mote.

Sin duda, la primera acepción no podría encajar mejor, y más allá de reconocernos como ESAL (entidad sin ánimo de lucro), no solo se daba por descontada la segunda, sino que también era necesario considerar cómo todo proyecto cultural adolece de significados o características tan totalizantes como el de 'institución', 'burocracia' o 'empresa'.

Tardé dos años para que, luego de estudiar con financieros, ingenieros, administrativos y muchos otros especialistas en temas que siempre fueron ajenos, se lograra implementar el uso de la Norma Técnica NTC 6001:2008. Un proceso que fue avalado por el ente certificador Bureau Veritas y que nos ha llevado a, literalmente, organizar la casa.

Desde entonces, la gestión y desarrollo de esta institución, entidad, empresa, industria, o el híbrido que pueda resultar de allí, se ha facilitado por la existencia de protocolos, procesos, procedimientos y, finalmente, de las normas y leyes a las que tantas veces se teme pero que, en últimas, son realmente útiles. Siendo entonces este el punto en el que podría entrar en defensa del término 'burocracia', desde su primera acepción:

- f. Organización regulada por normas que establecen un orden racional para distribuir y gestionar los asuntos que le son propios.

En estos años hemos aprendido que esas normas, leyes, protocolos, procesos, formatos y demás palabras que, al campo artístico producen escorzo, son herramientas puestas a disposición para facilitar un trabajo para el cual, efectivamente, no hay modelos únicos o previos: el referido a las acciones creativas y que, por naturaleza y tradición, rechazan lo institucional.

Es realmente posible que hayan argumentos para que ese repudio exista, pero si de lo que esta invitación se trataba era de hacer una narración a partir de una experiencia, hay que reconocer que, si hay algo que he intentado desvirtuar en este largo documento, es justamente ese preconceito que se tiene de muchas cosas, simplemente por naturaleza y tradición.



Enmarcando el arte latinoamericano en la actualidad¹

Tatiana Flores

Rutgers University, New Brunswick, NJ, EEUU.

En las últimas décadas la globalización ha impactado de manera significativa al arte, afectando no solo el mercado y las manifestaciones creativas de la época presente, sino también el sistema expositivo, el ámbito académico y las prácticas museísticas. El apogeo de la economía global ha resultado en una descentralización del arte –ya no son únicamente las ciudades que dominaron la estética del siglo XX, tales como París y Nueva York, las que determinan las corrientes principales. Ahora vivimos una época de pluralidad artística que admite múltiples capitales y formas de pensar donde lo local se reconoce y se celebra lejos de sus centros de producción, dejando atrás las anteriores acusaciones de retraso e imitación que abrumaban al arte creado fuera del eje hegemónico Estados Unidos - Europa Occidental. Artistas asiáticos, latinoamericanos y africanos, así como los provenientes de Europa del Este y del Medio Oriente, han ganado merecidos reconocimientos y oportunidades en el campo internacional con una magnitud nunca antes vista. No obstante, la condición actual está lejos de ser una utopía. Hal Foster advierte que “la posición pluralista sirve justamente los intereses de la ideología del ‘mercado libre’”,² y Pamela Lee hace notar que el mundo del arte (*art world*) busca hacernos olvidar las raíces colonialistas de la globalización.³

Por lo general, la era presente ha beneficiado al arte latinoamericano. Desde la década del noventa, coincidiendo con el aniversario de los quinientos años del primer viaje de Colón, el interés por la producción cultural de la región se ha multiplicado exponencialmente.

¹ Esta es una versión expandida de un ensayo publicado anteriormente bajo el título “Arte latinoamericano desde el siglo XXI” en *El verbo es conjugar. Arte latinoamericano* (México, D.F.: Museo Mural Diego Rivera / INBA, 2013) 29–35.

² Citado por Pamela M. Lee, *Forgetting the Art World* (Cambridge, MA: MIT Press, 2012), 4. Traducción de la autora.

³ Pamela M. Lee, *Forgetting the Art World*, 5.

Esto se evidencia, particularmente, en los Estados Unidos y Europa donde el arte latinoamericano ha ganado prominencia en las universidades, instituciones culturales y colecciones privadas.

El arte de la región ha pasado de ser objeto de atención local a ser tópico de fascinación internacional. Pero así como debemos tomar en cuenta las críticas a la globalización en torno al arte contemporáneo en general, también debemos estar conscientes de las presiones que el momento actual ejerce sobre la noción del arte latinoamericano. La globalización borra fronteras tradicionales —creando, quizás, “la unidad psicológica del siglo”, como lo postuló el poeta estridentista Manuel Maples Arce México en 1921⁴—y al hacerlo reta también a las denominaciones regionalistas. En el afán por establecer vínculos transnacionales con cualquier lugar del mundo, ¿qué relevancia tiene categorizar como latinoamericano al arte actual? y ¿Cómo hace la globalización del arte para que cambien nuestras expectativas en torno al arte latinoamericano del siglo pasado? ¿Reconocemos aún esta entidad denominada América Latina y, por consecuencia, su arte como objeto definible?

El 2012 marcó un avance importante para el campo artístico latinoamericano por el lanzamiento del archivo digital “Documentos del arte latinoamericano y latino del siglo XX” y la publicación del primer libro de la serie *Documentos críticos del arte latinoamericano y latino del siglo XX: Resistiendo categorías: ¿Latinoamericano y/o Latino?*, ambos editados por el Centro International de las Artes de las Américas (International Center for the Arts of the Americas / ICAA) del Museum of Fine Arts, Houston.⁵ Fundado en el 2001, el ICAA organizó equipos de investigadores en todo el hemisferio para crear una valiosa e incomparable base de datos que se ofrece a cualquier usuario de forma gratuita.

⁴ Manuel Maples Arce, Actual No. 1 (México, D.F.: hoja volante, 1921), punto X.

⁵ Uso de la palabra como la revista Mexicana o de su significado en relación con los límites de los ríos en las cuencas, lo que podría ser una referencia analógica.

Héctor Olea y Melina Kervandjian, eds., *Resisting Categories: Latin American and/or Latino?*, vol. 1 en *Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*, eds. Mari Carmen Ramírez and Héctor Olea (Houston: The Museum of Fine Arts, Houston, International Center for the Arts of the Americas, 2012).

El archivo recopila más de diez mil documentos que constan de fuentes primarias y abarcan desde las cartas de Colón, pasando por textos filosóficos de tales pensadores como Simón Bolívar y José Vasconcelos, hasta las intervenciones más recientes en la crítica de arte. Los volúmenes reúnen los textos escogidos bajo diversos temas. El primero, *Resistiendo categorías: latinoamericano y/o latino* trata de los debates no solo en torno a cómo categorizar y describir al arte latinoamericano, sino también de los orígenes de la designación del territorio que reconocemos como América Latina. Este volumen demuestra cómo el clasificar Latinoamérica sigue siendo un tema contencioso, incluyendo una sección que ubica la pregunta ¿Pertenece Brasil a América Latina? y otros textos que reconocen la experiencia latina en Estados Unidos como merecedora de su propia codificación, además de las intervenciones críticas de Juan Acha y Gerardo Mosquera que cuestionan la misma idea de un arte latinoamericano.⁶ Con su impresionante número de textos, tanto la base de datos como los volúmenes publicados en forma de libro serán valiosos para cualquier estudiante de América Latina, no solo sus artes. Por el momento la extensión de su impacto sobre el campo de arte latinoamericano aún está por verse.

El proyecto del ICAA es la culminación de un período intenso de investigación, exposición y promoción de la producción artística de América Latina que comenzó hace dos décadas a partir del quincentenario del ‘descubrimiento’ y toda su programación conmemorativa. El arte latinoamericano, visto como entidad, no ha dejado de tener visibilidad desde entonces, debido en gran parte al trabajo incansable de curadores, críticos, coleccionistas, académicos, galeristas, investigadores, instituciones y filántropos, sin dejar de mencionar, por supuesto, a los artistas plásticos cuya obra inspira y motiva. Entre las exposiciones parteaguas*, se pueden mencionar Art in Latin America.

⁶ Véase: Juan Acha, “Latin American Art Today Does and Does Not Exist as a Distinct Expression”, ponencia dictada en Austin, TX en 1975, en *Resisting Categories*, Olea y Kervandjian, eds., 742-744. Gerardo Mosquera, “Del arte latinoamericano al arte desde América Latina,” en *Art Nexus* 48 (abril 2003) 1123-1132.

* Uso de la palabra como la revista Mexicana o de su significado en relación con los límites de los ríos en las cuencas, lo que podría ser una referencia analógica.



The Modern Era (Londres, 1989), cuyo catálogo aún se asigna como texto fundamental en los cursos de arte latinoamericano en Estados Unidos, *America, Bride of the Sun* (Amberes, 1992) y *Latin American Artists of the Twentieth Century* (Nueva York, 1993). Más recientemente, *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America* (Houston, 2004), así como los otros proyectos de la curadora Mari Carmen Ramírez (directora fundadora del ICAA) impresionan por su alcance, ambición y erudición. A pesar de tantas intervenciones en el campo expositivo, al igual que nuevas iniciativas académicas, cada vez mayores números de publicaciones, la expansión del mercado y la emergencia de nuevos coleccionistas, así como definir el arte latinoamericano, no se había tratado de forma sistemática. Es solo en los últimos años que este tema ha resurgido. Anteriormente, tales discusiones tendían a coincidir con grandes muestras, –tales como la exposición de la colección latinoamericana del Museum of Modern Art (Nueva York, 1943), la bienal de São Paulo de 1976 y el *Art of the Fantastic* (Indianápolis, 1987)– y simposios (Nueva York en 1945, Austin, TX en 1975 y São Paulo en 1978), con alguno que otro artículo esporádico. En la actualidad, además del proyecto del ICAA, se destaca la conferencia “Entre la teoría y la práctica: Reconsiderando el arte latinoamericano en el siglo XXI” (Los Ángeles y Lima, 2011), co-organizada por el Getty Research Institute y el Museum of Latin American Art (MoLAA) de Long Beach, California; la exposición “Crisis, América Latina: Arte y confrontación”, curada por Gerardo Mosquera (Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, 2011); un número reciente de la revista *Art in America* dedicado al arte latinoamericano (septiembre 2012); la iniciativa *Pacific Standard Time: LA/LA* del Getty, anunciada en el 2013 para promover exposiciones de arte latinoamericano en Los Ángeles y presentarlas en el 2017; y las exposiciones *Our America: The Latino Presence in American Art* (Smithsonian Museum of American Art, Washington, D.C., 2013) y *Bajo el mismo sol: El arte latinoamericano hoy* (Guggenheim Museum, Nueva York, 2014), sobre las cuales profundizaré en la segunda parte de este texto. Queda claro que el arte latinoamericano se ha convertido en un tema de gran vigencia en la actualidad.

La designación “América Latina” data de mediados del siglo XIX y le fue impuesta a la región debido a las aspiraciones imperiales de Francia bajo Napoleón III⁷. Textos que pretenden establecer una identidad regional emergen en esta época y, de hecho, según Héctor Olea, Mari Carmen Ramírez y Tomás Ybarra-Frausto “desde finales del siglo diecinueve ha habido un continuo y consistente —aunque también altamente problemático y hasta contencioso— esfuerzo de pensar sobre el arte de la región en términos transnacionales y continentales”.⁸ Añaden los autores que este impulso de representar a América Latina se relaciona a su “deseo por la identidad, o sea, la autonomía genuina y la diferenciación legítima del dominio hegemónico”.⁹ Por consecuencia, se puede argumentar que “arte latinoamericano” se refiere, intrínsecamente, al arte moderno que se origina en el período post-independencia y que nace de un ímpetu descolonizador.

Entre los textos decimonónicos más importantes está *Nuestra América*, de José Martí, que si bien no emplea la terminología de “América Latina”, intenta fomentar una identidad americana distinta y opuesta a la estadounidense y a la europea, argumentando que “ni el libro europeo, ni el libro yanqui, daban la clave del enigma hispanoamericano”.¹⁰ Según el cubano, “El mestizo autóctono ha vencido al criollo exótico”, cambiando los términos del debate al añadir: “No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza”.¹¹ Para Martí “el hombre natural es bueno”, pero la tiranía ha dejado abandonada a la naturaleza. La solución está en “conocer el país y gobernarlo conforme al conocimiento”, un conocimiento íntimo de la tierra, su historia y su gente.¹² Una de las intervenciones más notables de Martí es que le asigna a los nuevos gobernantes americanos un rol artístico: “Gobernante, en un pueblo

⁷ Véase: Héctor Olea, Mari Carmen Ramírez y Tomás Ybarra-Frausto, “Resisting Categories”, en., *Resisting Categories*, 42. Charles (Carlos) Calvo, “Latin America”, en *Resisting Categories*, 107-119.

⁸ Olea, Ramírez e Ybarra-Frausto, “Resisting Categories”, 44.

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ José Martí, “Nuestra América”, *La Revista Ilustrada* (Nueva York, 10 de enero de 1891), 4, en ICAA, “Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art” (2012): Disponible en <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>.

¹¹ Martí, “Nuestra América”, 2.

¹² Martí, “Nuestra América”, 3.

nuevo, quiere decir creador”.¹³ Más adelante extiende el llamado a la creación a toda la juventud: “Los jóvenes de América se ponen la camisa al codo, hunden las manos en la masa, y la levantan con la levadura del sudor. Entienden que se imita demasiado, y que la salvación está en crear. Crear es la palabra de esta generación”.¹⁴ En este texto crucial, la acción política se une a la acción creadora al ofrecer un modelo para el arte latinoamericano como una actividad esencialmente política que fomenta la unidad regional, busca definir lo autóctono, se opone a la opresión y al racismo, y se compromete con la lucha social.

Este modelo de arte *engagé* se reconoce en la obra de artistas latinoamericanos a lo largo del siglo XX, hasta la actualidad. Lo ubicamos en los murales de Diego Rivera y sus contemporáneos; los óleos de Tarsila do Amaral, Antonio Berni y Joaquín Torres-García; los grabados de innumerables artistas gráficos mexicanos, puertorriqueños, brasileños, peruanos, cubanos, argentinos y demás; performances de Antonieta Sosa, Guillermo Gómez Peña, Tania Bruguera y Regina José Galindo; e intervenciones artísticas de Alfredo Jaar, Allora y Calzadilla, Doris Salcedo, Pepón Osorio y Minerva Cuevas, para nombrar apenas una fracción de creadores con obras de compromiso social. El reconocido artista haitiano Édouard Duval-Carrié reiteró esta visión en una presentación del 2012 al decir que “el pintar es un acto político”, refiriéndose a la tradición de pintura *naïf* haitiana que, en muchas ocasiones, carece de contenido abiertamente ideológico.¹⁵ Las tendencias sociales abundan en el arte del momento presente pero, para cierta faceta del arte latinoamericano, no se trata de una moda pasajera, sino de su entera razón de ser.

A pesar de este lineamiento claro hacia lo social –por parte de artistas oriundos de países latinoamericanos–, es menos común encontrar llamados a la acción o acercamientos hacia la autodefinición regional comparables al importante texto de

¹³ Martí, “Nuestra América”, 2.

¹⁴ Martí, “Nuestra América”, 4.

¹⁵ Édouard Duval-Carrié en conversación con Jerry Philogene, Museo del Barrio, Nueva York, 14 de noviembre de 2012.

Martí. Los más conocidos datan de la primera mitad del siglo XX e incluyen tales celebrados ensayos como “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana” de David Alfaro Siqueiros (1921), “Arte Nuevo” de Martí Casanovas (1927), “Manifiesto Antropófago” de Oswald de Andrade (1928) y “El hombre americano y el arte de América” de Joaquín Torres-García (1941). A pesar de presentar diversos puntos de vista, son textos que ofrecen direcciones (para no decir prescripciones) a los artistas de América Latina. Siqueiros propone:

*Acerquémonos por nuestra parte a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y escultores indios (mayas, aztecas, incas, etc.), nuestra proximidad climatológica con ellos nos dará la asimilación del vigor constructivo de sus obras, en las que existe un claro conocimiento elemental de la naturaleza, que nos puede servir de punto de partida.*¹⁶

Casanovas también ofrece el mundo indígena como fuente de inspiración:

*En nuestras repúblicas, en cambio, en la América indolatina, hay un fondo virgen todavía, de inagotable facundia, que es la realidad esencial de la ascendencia aborígen, común a todas, unánime que afirma en toda la amplitud del Continente el mismo espíritu, la misma realidad, el mismo sentimiento de humanidad y de cultura, el mismo anhelo de universalidad.*¹⁷

Torres-García, otro gran admirador de la cultura autóctona, plantea un rechazo a las manifestaciones artísticas europeas:

¹⁶ David Alfaro Siqueiros, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana,” en *Vida Americana* (Barcelona, Mayo 1921): Disponible en <http://archivosiqueiros.blogspot.com/2012/05/siqueiros-manifiesto-barcelona.html>, accesado el 17 de noviembre del 2012.

¹⁷ Martí Casanovas, “Arte Nuevo,” en *Revista de Avance* (La Habana, junio de 1927), 158, en ICAA, “Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art” (2012): Disponible en <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>.

¿Cómo debemos escribir? Eso debemos descubrirlo. ¿Cómo debemos pintar? Eso hay que encontrarlo. Y ya no más precedentes, ya no más trabas a la creación y a la expresión. Por esto, que nada nos asuste. Lo único que debe asustarnos será el caer en lo que se aprendió; en el remedo, en el plagio, voluntario o involuntario, en el prejuicio europeo, quiero decir en ese cómodo apoyo de lo venerado y consagrado; y si alguna vez lo hemos sometido a crítica, ha sido por pura petulancia y sin poder oponerle nada, pues hasta el presente nada poseemos.¹⁸

En el "Manifiesto Antropófago"— el más experimental de estos textos— Oswald pone en práctica una actitud similar. La pregunta fundamental para él es "*Tupy or not tupy*" y la contesta en lo afirmativo, celebrando la cultura autóctona de Brasil: "Hijos del sol, madre de los vivientes. Encontrados y amados ferozmente, con toda la hipocresía de la nostalgia por los emigrados, por los traficados y por los turistas".¹⁹

Por contraste, en la segunda mitad del siglo XX encontramos más textos que problematizan la cuestión del arte latinoamericano de los que la afirman, especialmente esos que expresan las opiniones de los mismos artistas. Jacqueline Barnitz señala que en un panel que tuvo lugar en Nueva York en 1966 titulado ¿Existe un arte latinoamericano?, la respuesta de los artistas argentinos Ernesto Deira y Marcelo Bonevardi fue un rotundo 'no'. La historiadora de arte cita la respuesta de Deira: "No existe América Latina como concepto; hay veinte países distintos... Si América Latina no existe como concepto, ¿cómo se le puede pedir algo característico a su arte?"²⁰. Hace poco, el curador Carlos Basualdo afirmó que "no tiene sentido hablar del 'arte latinoamericano' hoy en día, a no ser que, de alguna forma, lo estés tratando de vender".²¹ El punto de Basualdo es

¹⁸ Joaquín Torres García, "Lección 132. El hombre americano y el arte de América," en *Universalismo constructivo*, v. 2 (Madrid: Alianza Editorial, 1984) 728, en ICAA, "Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art" (2012): Disponible en

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>.

¹⁹ Oswald de Andrade, "Manifiesto Antropófago," en *Revista de Antropofagia* (São Paulo, mayo de 1928), 3, en ICAA, "Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art" (2012): Disponible en

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>

²⁰ Jacqueline Barnitz, "The Question of Latin American Art: Does It Exist?," en *Resisting Categories*, 663.

²¹ Carlos Basualdo, "Identity Paradox," en *Art in America*, Vol. 100, no 8 (septiembre del 2012) 90.

particularmente relevante en relación al mercado del arte, que pareciera ser uno de los pocos lugares donde se acepta la terminología sin cuestionamiento alguno. Las subastadoras Sotheby's, Christie's y, más recientemente, Phillips de Pury, le dedican dos subastas por año al arte latinoamericano; y PINTA, la feria latinoamericana de arte que en el 2013 celebró su séptima edición en Nueva York y su segunda en Londres. Sotheby's y Christie's venden obras de la época colonial hasta la contemporánea, pero su enfoque principal ha sido cuadros figurativos, especialmente de la primera mitad del siglo XX. En Phillips de Pury y PINTA se promueve, mayormente, la abstracción de la posguerra y el arte contemporáneo, dos áreas que la crítica ha problematizado en torno a la categorización del arte latinoamericano. No obstante, el texto de presentación de PINTA promete que la feria mostrará "obras de calidad de museo representativas del arte abstracto, concreto, neo-concreto, cinético y conceptual, al igual que de otros movimientos contemporáneos de arte", dejando así de lado una obra figurativa de la primera mitad del siglo XX, de tendencia social, surrealista o fantástica para romper con los estereotipos, promover corrientes más internacionalistas y fomentar un nuevo tipo de coleccionismo.²²

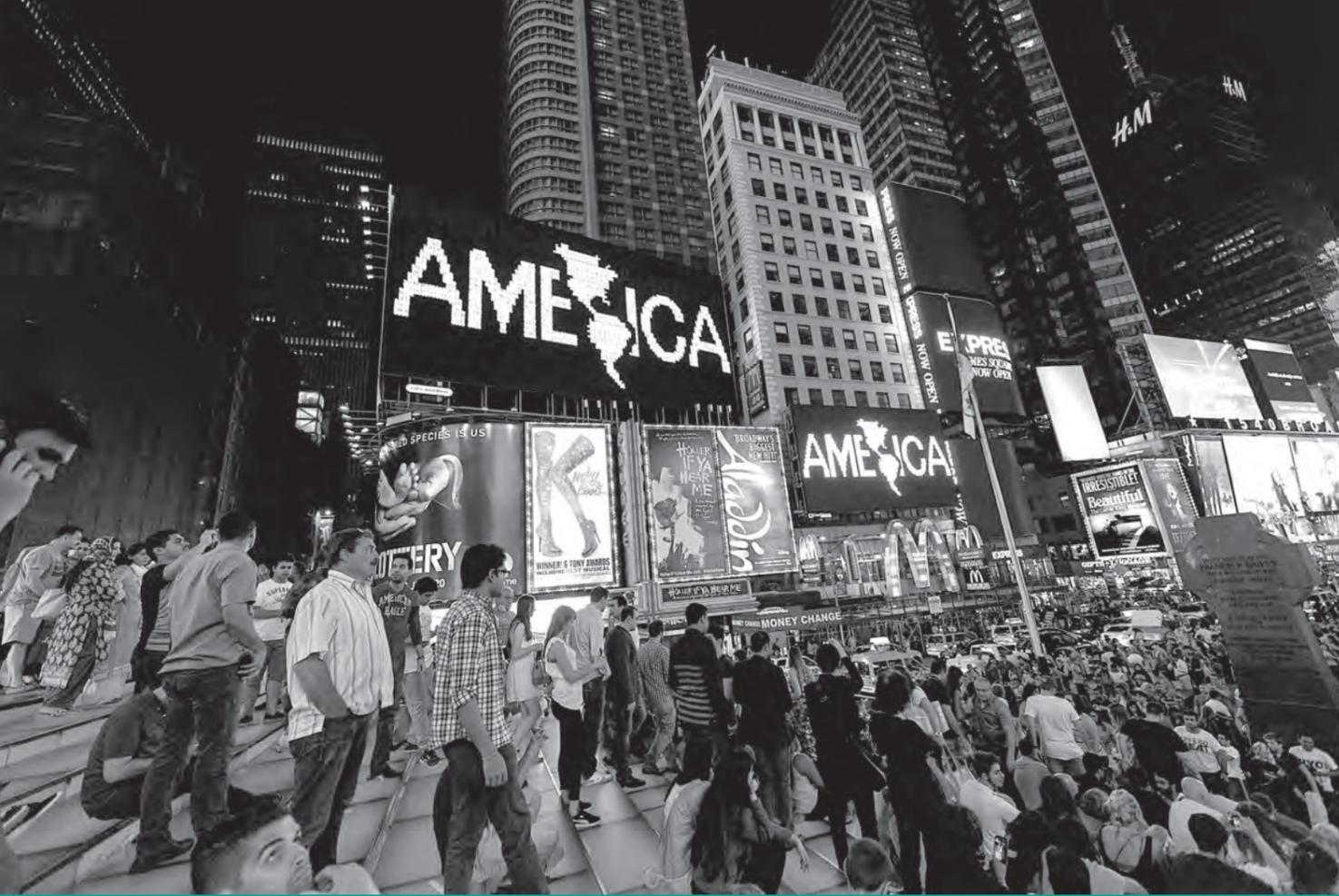
En efecto, la crítica en torno a la producción latinoamericana, muy frecuentemente, separa la primera mitad del siglo XX de la segunda. Basualdo, por ejemplo, erróneamente señala que "el período desde las primeras décadas del siglo XX hasta los noventa [...] habían escuelas regionales claramente definidas en conversación o con Europa o Estados Unidos, pero solo ocasionalmente entre ellas mismas" y que es solo con la globalización que esas circunstancias cambian.²³ Es más acertado reconocer que desde el surgimiento de las vanguardias en la década de los veinte ha habido un diálogo fecundo intrarregional que aún está por investigarse a profundidad.²⁴

²² [Consultado el 17 de noviembre del 2012]: Disponible en

²³ <http://www.pintaart.com/newyork/index.php?s=info&ss=statement>

Carlos Basualdo en "Identity Paradox", 90.

²⁴ Sobre este punto profundizo en dos artículos que están por publicarse: "Beyond Centre-Periphery: Modernism in Latin American Art" en *The Modernist World*, Stephen Ross y Allana C. Lindgren, eds. (Londres: Routledge, ca. 2015) y "The Rise of the Avant-Garde" en *Maya Jiménez, Latin American Art* (Nueva York: Pearson, ca. 2016).



Gracias a una nueva generación de historiadores de arte, cada vez más se contrarrestarán los efectos de la marginalización del arte latinoamericano perpetuada por el discurso hegemónico durante décadas, con nuevos estudios y descubrimientos que alterarán la comprensión, no solo de la región, sino de la trayectoria del arte moderno en general. Entre estos resalto mi libro *Mexico's Revolutionary Avant-Gardes: From Estridentismo to ¡30-30!* (Las vanguardias revolucionarias de México: Del estridentismo al ¡30-30!) que ofrece una relectura de la vanguardia mexicana y el inicio del muralismo, dando una visión más detallada del panorama artístico, explicando los diálogos y debates sobre la estética contemporánea en el ámbito nacional e internacional, deshaciendo los estereotipos que de manera frecuente se asocian al arte mexicano.²⁵ Uno de los puntos más interesantes, y en el que sigo trabajando, es el diálogo intrarregional que existió entre los artistas e intelectuales en México y el resto de América Latina. Entre

²⁵ Tatiana Flores, *Mexico's Revolutionary Avant-Gardes: From Estridentismo to ¡30-30!* (New Haven: Yale University Press, 2013).

las figuras notables que pasaron por México y ayudaron a cementar un concepto de solidaridad regional se encuentran el pensador y político peruano Víctor Raúl Haya de la Torre, su compatriota el pintor José Sabogal, el escritor cubano Alejo Carpentier y la poeta chilena Gabriela Mistral.²⁶ A estos se les suman numerosas figuras que emprendieron diálogos por correspondencia con intelectuales y artistas mexicanos, fomentando una estética autóctona. Un poco conocido mural de Roberto Montenegro, *Unión de América Latina* (1924), ubicado en la Secretaría de Educación Pública de la Ciudad de México, desmiente el mito de que el arte mexicano solo se enfocaba en temas nacionalistas. Reúne a figuras notables del descubrimiento y la conquista —Colón y Cortés— con próceres de la independencia, bajo una figura alegórica de América Latina y un mapa de México, Centroamérica y Sudamérica. En la región del mapa que corresponde a Perú se encuentran las iniciales de Haya de la Torre, un promotor de la unión latinoamericana (o Indoamericana, para usar su terminología).²⁷ Posteriormente, a lo largo del siglo XX, la identidad regional como proyecto intelectual fue pasando a segundo plano hasta convertirse en una designación altamente controversial.

La reciente exposición del Museo Guggenheim, *Bajo el mismo sol*, promete dar nueva vida al debate y la concepción del arte latinoamericano, particularmente en torno al arte contemporáneo. Curada por el mexicano Pablo León de la Barra, reúne casi cincuenta obras adquiridas recientemente por el museo a través de la Iniciativa de Arte Global Guggenheim UBS MAP. A pesar de tener la palabra "mapa" en el nombre de la iniciativa, la exposición se da como propósito rebasar la cartografía con fronteras delimitadas, estableciendo una noción expansiva de Latinoamérica. En las palabras del curador:

²⁶ Tatiana Flores, "Dialogues along a North-South Axis: Avant-Gardists in 1920s Mexico and Peru," en *Third Text* 28:3 (2014): 297-310.

²⁷ Véase: Adrián Soto Villafaña, "Roberto Montenegro, Hispanoamericanizante, Hispanizante o Iberoamérica," en *Muralismo mexicano, 1920-1940. Catálogo razonado, vol. I*, Ida Rodríguez Prampolini, ed. (Xalapa: Universidad Veracruzana y México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2012).

Demostrando que América Latina no puede ser reducida a una sola entidad homogénea, Bajo el mismo sol considera la diversidad de respuestas creativas a las realidades compartidas, moldeadas tanto por la historia colonial y moderna, políticas gubernamentales represivas, crisis económica, desigualdad social, como por períodos de desarrollo económico y progreso social. A pesar del crecimiento financiero y mayor estabilidad en la gran parte del continente en la última década, América Latina permanece dividida por diferencias de clases y etnias y marcada por trastornos políticos y económicos. Bajo el mismo sol presenta arte reciente que aborda el pasado y el presente de esta sutil y compleja situación y que explora posibles futuros alternos.²⁸

La exposición reúne la obra de 40 artistas provenientes de 15 países, incluyendo Puerto Rico, Estados Unidos y Francia. Está dividida en 6 secciones: abstracción, conceptualismo, modernidades, participación/emancipación, activismo político y lo tropical. En "Abstracción" encontramos obras que dialogan con el geometrismo abstracto, el más importante lenguaje artístico de la posguerra –desde la perspectiva de la actualidad–, tomando en cuenta las circunstancias particulares del momento presente. *Contrato colectivo cromosaturado* (2012), del venezolano Alexander Apóstol, yuxtapone las grandes obras públicas del gran artista cinético Carlos Cruz Diez, tales como la *Ambientación cromática* de la Central Hidroeléctrica Simón Bolívar, con obreros solitarios, subrayando las promesas no cumplidas de la abstracción, entre ellas la modernización como una especie de utopía. Otras imágenes del video muestran el deterioro de las estructuras del modernismo en la actualidad, teniendo como subtexto la situación política en Venezuela bajo el régimen de Hugo Chávez.

"Conceptualismo" reúne obras de pioneros del conceptualismo latinoamericano, tales como Luis Camnitzer y Marta Minujín (que continúan activos), así como de artistas más jóvenes que avanzan con este legado. Una de las piezas más destacadas de esta sección es el *Logo para América* (1987) de Alfredo Jaar, obra icónica que fue reconstituida

para el siglo XXI en 45 pantallas en la Times Square, cada noche, durante el mes de agosto entre las 11:57 y la medianoche. "Modernidades" explora la concepción de la modernidad, sea como proyecto sin fin o desde la perspectiva de su intersección con las prácticas y conocimientos locales. En esta sección se exhibe el *Modulo de construcción con tortillas* (1998) de Damián Ortega.

En "Activismo Político" encontramos la hoja volante del colombiano Carlos Motta titulada "Breve Historia de las Intervenciones de Estados Unidos en Latinoamérica desde 1946" (2005-2014), que se ofrece de forma gratuita a los visitantes; y la pintura sobre pared *Del Montte – Bananeras* (2003-2010) de Minerva Cuevas, que se refiere a la explotación de los recursos naturales de países latinoamericanos por transnacionales y, específicamente, al presidente Jose Efraín Rios Montt, responsable de una masacre y actos de genocidio contra la población indígena. "Emancipación/Participación" contiene video-documentación de *El susurro de Tatlin #6 (Versión para La Habana)* de Tania Bruguera. Presentado en la Bienal de La Habana del 2009, fue un evento donde se permitía que los visitantes tomaran el escenario para hablar sin ser censurados por un minuto. Durante el discurso, se les ponía una paloma blanca en el hombro, haciendo referencia a una paloma blanca que aterrizó sobre Fidel durante su primer discurso en La Habana después de la Revolución. Al terminar el tiempo, dos guardias uniformados dirigían al participante fuera del escenario. Esta obra comentaba sobre la censura en Cuba pero también planteaba la futilidad de la libre expresión. La última categoría organizadora de *Bajo el mismo sol* es "Lo Tropical," potencialmente la más controversial porque, al enfrentarse a los estereotipos del arte de la región, podía ser malinterpretada por el público norteamericano y sujeta a los mismos estereotipos. No obstante, según el curador,

²⁸ Citado en el comunicado de prensa [traducción de la autora]: disponible en <http://www.guggenheim.org/new-york/press-room/releases/5927-under-the-same-sun-opens-friday-june-13..>

Las obras de esta sección reconocen los efectos que la ubicación y la naturaleza (incluyendo el clima) tienen sobre la producción cultural pero presentan el argumento que ser 'tropical' es ultimadamente una cuestión de actitud que trasciende la geografía. Lo tropical se utiliza aquí para señalar una sensibilidad que no solo origina entre los trópicos pero también diverge de la racionalidad Europea y Norteamericana así como lo representa la pintura Piñonera de Gabriel Orozco.²⁹

Esta actitud exultante y orgullosa de las cualidades particulares de la geografía de la región contrasta significativamente con las palabras del artista venezolano Alessandro Balteo Yazbeck pronunciadas en una ponencia, en la primera edición de la feria Pinta en el 2007: "Si la retícula es la nueva palmera del arte Latinoamericano, estamos progresando."³⁰ Nociones de progreso y avance están vinculadas en el contexto latinoamericano al ímpetu modernizador, al no querer ser asociados al atraso (tanto en la política, economía y cultura) y evitar ser considerados derivativos o pasados de moda. En la exposición del Guggenheim, por contraste, alusiones a lo tropical representan la aceptación y celebración de lo autóctono, en contra de un llamado universalismo que sigue siendo otra manera de pensar lo occidental.

El crítico argentino Walter Mignolo ofrece una interpretación contenciosa de Latinoamérica que es relevante en este contexto:

La historia de América Latina después de la independencia es la historia abigarrada de los élites locales, voluntariamente o no, acogiendo la 'modernidad' mientras que las personas indígenas, afro[-descendientes] y mestizas pobres se vuelven más pobres y más marginales. La idea de Latinoamérica es una triste de los élites celebrando sus sueños de volverse 'modernos' mientras que se hundan más y más profundamente en la lógica de la colonialidad.³¹



²⁹ Texto de galería, [traducción de la autora].

³⁰ Citado por Kaira M. Cabañas, "If the Grid Is the New Palm Tree of Latin American Art," en Oxford Art Journal (2010) 33 (3): 365-383.

³¹ Walter Mignolo, The Idea of Latin America (Londres: Blackwell, 2005), 57-58.

Según Mignolo, la conciencia criolla

...Era de hecho un singular caso de conciencia doble: La conciencia de no ser quienes debían haber sido (europeos). Ese ser como no-ser es la marca de la colonialidad del ser. Afro-criollos e indígenas no tienen el mismo problema. Su conciencia crítica emerge de no haber sido considerados humanos, no de no ser considerados europeos.³²

Para el crítico, entonces, no solo es profundamente eurocéntrica la idea de América Latina, sino también es inherentemente racista. Dada esta definición, es interesante plantearse en la actualidad cuál es el propósito de negar Latinoamérica como concepto organizador del arte: ¿Se podría interpretar como un gesto eurocéntrico, de no querer ser identificado el artista como sujeto subalterno? ¿Siguen vigentes las ambiciones modernizadoras de América Latina y la vergüenza de sentirse periferia?

Bajo el mismo sol promete llevar la noción del arte latinoamericano más allá del eurocentrismo y el complejo de inferioridad que señala Mignolo.³³ Es importante que su ímpetu nazca, no de un deseo de montar una exposición como ejercicio intelectual o social, sino en un nuevo enfoque coleccionista de parte del Guggenheim que había sido, por lo menos en el siglo XX, uno de los museos con menos interés en promover una agenda multicultural. De hecho, la iniciativa global del museo, que se inaugura con la construcción de la sede en Bilbao, parecía estar relacionada al deseo de promover el arte estadounidense de la posguerra y del expresionismo abstracto en adelante, lográndose interpretar como una especie de imperialismo cultural.

Es importante señalar que la negación de América Latina no proviene solo de ciertos grupos élites latinoamericanos, sino también de algunos sectores latinos en Estados Unidos. Como lo describe Mignolo,

³² Mignolo, The Idea of Latin America, 63.

³³ Walter Mignolo, fue, de hecho, fue el presentador destacado en el simposio relacionado a la exposición que tuvo lugar el 19 de septiembre de 2014. Durante su ponencia alabó *Bajo el mismo sol* como una intervención descolonizadora, de la misma manera que lo fue la exposición "Estéticas decoloniales" que se presentó en el Museo de Arte Moderno de Bogotá a finales del 2010.

...los latinos en Estados Unidos han cortado el nudo gordiano con Europa. Este es una de las líneas que atraviesa los Latinos en Estados Unidos y los Latinos en Sudamérica: mientras que unos son de descendencia europea los otros no lo son. Los latinos en Estados Unidos cortaron el cordón umbilical que todavía conecta a Latinoamérica con Europa.³⁴

Según el argentino, “una de las mayores diferencias entre las actitudes de criollos anglo en los Estados Unidos y criollos latinos en el Sur” es que los

...criollos latinos crean para ellos mismos relaciones de dependencia (políticas, económicas, intelectuales) con Francia, Inglaterra y Alemania. Por lo contrario, tempranamente en los Estados Unidos, Thomas Jefferson inventó la idea del ‘Hemisferio Occidental’ precisamente para establecer la diferencia americana con Europa. Los Criollos en Latinoamérica no podían o no querían cortar su subjetiva dependencia de Europa. Necesitaban Europa así como los Indios necesitaban su pasado y los Negros necesitaban a África y las memorias de su sufrimiento bajo la esclavitud. Por esa razón, al definir sus propios términos e identidades, los indios, afro-descendientes en Sudamérica y el Caribe y los Latinos en Estados Unidos están haciendo lo que los Criollos Europeos debieron haber hecho hace doscientos años.³⁵



Estas observaciones se pueden utilizar para evaluar la distinción que se está creando de parte de instituciones académicas y museísticas estadounidenses entre el arte latinoamericano y el arte de los latinos en Estados Unidos.

Notablemente, al mismo tiempo que se exhibe *Bajo el mismo sol* en Nueva York, itineraria una muestra de arte latino que se inauguró el octubre pasado en el Smithsonian American Art Museum (conocido en inglés por sus iniciales SAAM) en Washington, D.C., museo que alberga la colección más completa de arte estadounidense, con obras de más de 7000 artistas. Titulada *Nuestra América: La presencia latina en el arte americano*, es también una exposición de una colección institucional, formada

³⁴ Mignolo, *The Idea of Latin America*, 63.

³⁵ Mignolo, *The Idea of Latin America*, 68.

en su mayoría por adquisiciones recientes. Como institución pública (a diferencia del Guggenheim, que es un museo privado), la Smithsonian Institution (organización a la que pertenece el SAAM) tiene como mandato representar a la pluralidad de la población norteamericana. Durante años, tenían marginalizado al pueblo latino y en 1997 se creó el Latino Center para contrarrestar las acusaciones de discriminación institucional. Más recientemente, en el 2010, contrataron a una curadora de arte latino en el SAAM con el propósito de aumentar la representación de artistas latinos en la colección y presentar esta gran muestra: *Our America* (me referiré a ella por su título en inglés, tal y como lo dicta el espíritu de la exposición). Reunió obras de 72 artistas activos entre los años cuarenta y la actualidad; sumaban 92 obras diversas, de las cuales 63 habían sido adquiridas desde el 2011. Se representaron varias tendencias estilísticas y diversos medios.

Aunque *Bajo el mismo sol* incluye artistas puertorriqueños, artistas de descendencia latina pero nacidos en Estados Unidos, y otros que son inmigrantes radicados permanentemente en el país, no se repiten artistas entre una exposición y otra. De hecho, la mayor diferencia entre ambas eran los requisitos para la inclusión de artistas. Mientras que *Bajo el mismo sol* presentaba una visión expansiva de Latinoamérica, incluyendo obra de artistas que no necesariamente provienen de la región pero han elaborado piezas allá, las fronteras de *Our America* eran estrictamente delimitadas a artistas de comunidades con “raíces profundas” en Estados Unidos. Las tres comunidades principales eran mexicano-americana, puertorriqueña, y cubano-americana, pero también se incluyó la obra de dominicanos y una salvadoreña. La curadora Carmen Ramos se refería a los artistas de las demás descendencias como “visitantes temporales latinoamericanos” (*Latin American sojourners*),³⁶ comentando que, al contrario de ellos, los artistas latinos

³⁶ E. Carmen Ramos, *Our America: The Latino Presence in American Art* (Washington, DC: Smithsonian American Art Museum, en asociación con D. Giles Limited, London, 2014), 63. [Traducción de la autora].



...tienen una presencia bien establecida en los Estados Unidos. Si la residencia o ciudadanía es escogida o impuesta, los artistas Latinos están atados inextricablemente a este espacio nacional (...). Our America insta no solo que afirmemos el arte Latino como arte americano pero que preguntemos y respondamos como y hasta que efecto es parte de esa categoría nacional.³⁷

Contrastando esta actitud nacionalista, *Bajo el mismo sol* planteó a Latinoamérica como una región de fronteras porosas, no necesariamente atada a la geografía. La obra *Otro día* de Paul Ramírez Jonas pone en evidencia esta visión amplia. Consiste de tres monitores –como los que se encuentran en los aeropuertos– con nombres de ciudades y sus respectivas horas del amanecer. A medida que sale el sol en cada ciudad, se desaparece su nombre de los monitores y es reemplazada por otra para un listado total de noventa ciudades. Según el texto descriptivo que la acompaña, la obra “visualiza una expansión de nuestro concepto de geografía (y en el contexto de esta exposición, América Latina) más allá de las fronteras políticamente determinadas de región y nación.”

Our America más bien afirma las fronteras, insistiendo en crear paralelos entre las obras expuestas y la tradición artística estadounidense, además de restarle importancia a la posible influencia del arte latinoamericano, así como los vínculos que los artistas puedan tener con Iberoamérica y su propósito de expandir el concepto del arte americano. Irónicamente, alude en su título al famoso ensayo de Martí que busca fomentar la unidad regional para contrarrestar el imperialismo yanqui. La postura nacionalista que promueve *Our America* contrasta con la actitud crítica a Estados Unidos de parte de los artistas Alfredo Jaar y Javier Téllez en *Bajo el mismo sol*. Jaar propone una definición expansiva, hemisférica de América en su *Logo por América* y Téllez transgrede la frontera entre Estados Unidos y México al orquestar el lanzamiento de un hombre bala de Tijuana a San Diego en *One Flew Over the Void (Bala perdida)*, 2005).

³⁷ Ramos, *Our America*, 34.

De hecho, los artistas de *Our America* también tienden a criticar fuertemente a Estados Unidos pero esta faceta de su obra no se enfatiza en la exposición. El artista mexicano-americano Malaquías Montoya y los artistas de la tradición chicana de la época de los 60s a los 80s producían obras contestatarias frente a políticas norteamericanas, especialmente las leyes restrictivas en torno a la inmigración. Pero de Montoya se incluye el retrato de un campesino con una leyenda en letras pequeñas que alude, sutilmente, al problema de los migrantes mexicanos indocumentados (*Me echan de mojado*, 1983). Del puertorriqueño Miguel Luciano, se incluye la escultura *Pure Platanium* (2006), que consiste en un plátano maduro bañado en platino (que retiene la fruta original por dentro) y se plantea como una afirmación de la cultura vernacular. Pero no se reproduce en el catálogo la foto relacionada, *Plátano Pride* (2006), de un niño portando el collar con una actitud desafiante al espectador. Tampoco se reconoce la pintura inconformista del mismo artista, tal como *Cooño* (2000), que critica la representación de minorías —puertorriqueñas y afro-americanas— en el comercio norteamericano y hace referencia a la isla puertorriqueña de Vieques, sitio de prácticas militares y bombardeos estadounidenses hasta el 2003.

Crear categorías para organizar las artes visuales y promover nuevos paradigmas no es una tarea fácil. La exposición del SAAM representa uno de los primeros intentos de catalogar el arte de los latinos en Estados Unidos de forma coherente, pero la selección de obras, el lugar de origen de los artistas, y sus condiciones y experiencias de vida son demasiado heterogéneas para poderlas enmarcar por el simple hecho de que fueron elaboradas en el mismo país y por artistas de ascendencia latina, aunque provengan de un número muy limitado de comunidades. Mignolo celebra la cultura latina en Estados Unidos por haberse deshecho del bagaje psicológico latinoamericano, pero *Our America* le impone a sus artistas una identidad estadounidense que corresponde a modelos hegemónicos y al hacerlo los representa de manera inadecuada; sustituye la relación de dependencia con Europa –que describe Mignolo en torno a Latinoamérica– por una relación de dependencia con Estados Unidos y así elimina el potencial emancipador

y descolonizador que las mismas obras proponen. Por contraste, la exposición del Guggenheim señala nuevas direcciones para la comprensión y expansión del concepto de arte latinoamericano en el siglo XXI y ofrece un modelo más exitoso que la rígida geografía del SAAM. Lo que alienta de ambas es que por fin se ha regresado de manera productiva, en el ámbito expositivo, al tema de cómo definir y enmarcar la producción

artística latinoamericana en la actualidad. Junto con las próximas exposiciones patrocinadas por el Getty de la iniciativa PST LA/LA, la segunda década del segundo milenio continuará siendo una etapa importante para la conceptualización del arte latinoamericano.



Al recibir la invitación del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES y la Universidad Jorge Tadeo Lozano para participar como moderador del panel de discusión en este Encuentro de Investigaciones Emergentes, me vinieron a la mente algunas preguntas, desde las mismas prácticas artísticas, sobre cómo se ha abordado el tema de la institucionalización de los procesos del arte. ¿Qué tipo de prácticas se busca instituir desde los espacios gestionados por artistas? ¿Qué tipo de diferencias tiene este tipo de espacios con aquellos desarrollados desde el Estado y la empresa privada?

En este contexto, antes de señalar algunos aspectos que se abordaron en el Encuentro, me parece importante revisar varios antecedentes, la forma como se ha entendido el término 'institucionalización' y preguntarnos si este proceso es similar al que se presenta en otros contextos con economías más fuertes, donde las políticas, los estímulos y el poder de las instituciones es realmente significativo a la hora de afectar –para bien y para mal– las dinámicas propias de las llamadas 'prácticas artísticas'.

En términos generales, la *institucionalización* de una práctica artística está referida a la regulación, formalización y captación del pensamiento artístico a través de apoyos financieros y convocatorias que llevan a los artistas a desarrollar sus prácticas, más acordes a los criterios y políticas institucionales, que a sus criterios propios de las prácticas artísticas.

En un sentido más específico, la institucionalización no necesariamente está referida a la forma como una institución del Estado (IDARTES, Ministerio de Cultura) se relaciona con un grupo de agentes y espacios del medio artístico local, también señala la forma como las prácticas artísticas son mediadas, clasificadas y apropiadas a través de la crítica, la academia, la historia, el museo, la galería y las lógicas del mercado.

Los proyectos de artistas que implican producción de espacios de exposición, espacios editoriales, eventos efímeros y procesos colectivos que inciden en distintas comunidades y esferas de lo público constituyen e instituyen una serie de prácticas artísticas que van más allá de la producción de objetos.

A inicios de la década de los setenta empezaron a tomar forma una serie de procesos en distintas partes del mundo donde se replanteaban los modos de entender la misma práctica artística y su forma de relacionarse con las distintas esferas de lo público. Este tipo de procesos, en un inicio, se dieron como alternativa a los formatos institucionales de circulación (museos, galerías, crítica en revistas y publicaciones especializadas, etc.), por lo cual recibieron en su momento el nombre de 'espacios alternativos'. Se trataba de iniciativas cuyas actividades partían del carácter experimental, crítico y reflexivo de las prácticas artísticas y, en lo posible, se constituían en abierta oposición a las formas de operar del circuito institucional.

El teórico Reinaldo Laddaga¹ se refiere a estos procesos como

proyectos que se deben a la iniciativa de artistas y escritores quienes, en nombre de la voluntad de articular la producción de imágenes, textos, sonidos y la exploración de las formas de la vida en común, renuncian a la producción de obras de arte o a la clase de rechazo que se materializaba en las realizaciones más comunes de las últimas vanguardias, para iniciar o intensificar procesos de conversación (o improvisación) que involucren a otros artistas durante tiempos largos en espacios definidos, donde la producción estética se asocie al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de cosas en tal o cual espacio, y que apunten a la constitución de 'formas artificiales de vida social', modos experimentales de coexistencia.

Se replantea la noción de artista como productor de objetos: el oficio como 'conjunto de destrezas y talentos' se entiende también—en su momento lo hizo Marcel Duchamp— como conjunto de 'prácticas', 'modos de operar', 'modos de hacer'. Pero más que una cuestión de lenguaje y modelos teóricos, el asunto es que lo emergente, lo contextual y lo relacional abordan un tipo de prácticas colaborativas que guardan relación con las que se dieron en las vanguardias, esto en la medida en que producen microesferas públicas articuladas en torno a planteamientos estéticos, discursos y modos de llegar a un público por medio de tácticas de exposición y difusión.

Desde hace cerca de dos décadas, algunas universidades plantearon una serie de reformas que llevaron a que en sus penums se incluyeran programas que tienen presentes este tipo de prácticas. En el caso de la Universidad Jorge Tadeo Lozano se ofrecieron, inicialmente, algunas materias y seminarios que daban al estudiante herramientas para el desarrollo de prácticas fuera de los espacios convencionales de la galería y el museo, lo que implicaba construir relaciones y vínculos con interlocutores y públicos, más allá del llamado campo del arte.

¹ Laddaga señala otros autores que han detectado tal dinámica y menciona, entre otros, casos como "Un art contextuel" de Paul Ardenne, "Secrecy and publicity. Reactivating the avantgarde" de Sven Lutticken, la "Estética relacional" de Bourriaud y la revisión crítica a las ideas de Bourriaud hecha por Claire Bishop en la revista October, en su artículo "Antagonism and relational aesthetics". Reinaldo Laddaga, *Estética de la emergencia* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006).

En la reforma de su programa de arte de 1997, la Universidad de los Andes creó un área pensada, específicamente, para ofrecer al estudiante las herramientas y contenidos asociados con una práctica artística dirigida a la producción de proyectos expositivos y editoriales, así como la investigación para el desarrollo de propuestas curatoriales y museográficas.

En lo relacionado con el apoyo y fomento a la producción de espacios de circulación, se crearon, recientemente, estímulos para producción de una o dos exposiciones al año en espacios gestionados por artistas. Aquí es necesario aclarar que, a diferencia de lo que sucede en países con economías fuertes, donde las prácticas artísticas pueden aplicar a una gran variedad de recursos estatales y privados, en nuestro medio la mayoría de espacios e iniciativas de artistas se han mantenido con aportes voluntarios de sus miembros, la venta de sus obras, la organización de subastas y, desde el 2012, con el apoyo financiero del Estado para uno o dos proyectos expositivos.

PRÁCTICAS EMERGENTES

Para el Encuentro de Investigaciones Emergentes en torno a la institucionalización de las prácticas artísticas, sus organizadores convocaron a sus invitados a reflexionar a partir de las siguientes preguntas: ¿Qué es una institución? ¿Cómo funciona? ¿Para qué existe? ¿Qué significa y qué efectos tiene institucionalizar la práctica artística? ¿Qué pasa cuando se formaliza una práctica artística? ¿Existen otras maneras de operar fuera de la institución Arte? ¿Es posible pensar las prácticas artísticas fuera de la dicotomía entre el afuera y el adentro de la institución Arte? ¿Existe un afuera de la institución Arte?

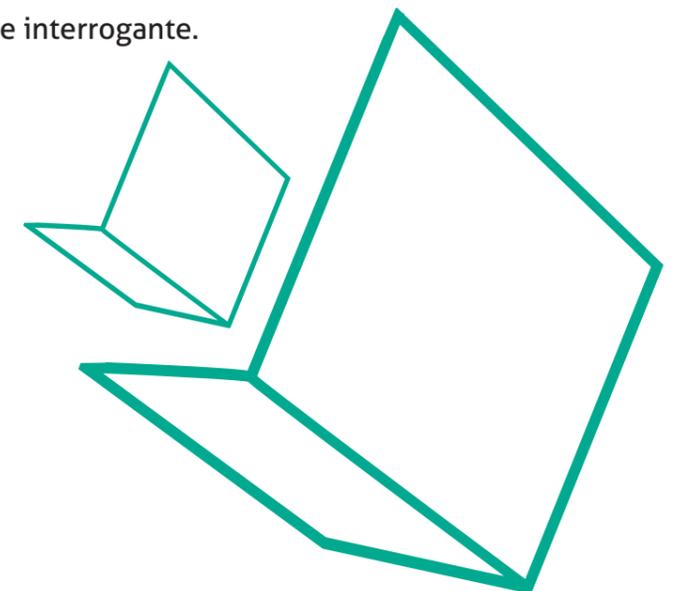
En la presentación de Víctor Manuel Rodríguez –quien se desempeñó como *subdirector* de fomento a las artes y las expresiones culturales, y tuvo a su cargo el diseño de políticas y programas que llevaron a la creación del IDARTES – se abordó

el tema de la 'Institución Arte' en un sentido ampliado, donde las relaciones entre artista, academia, mercado, crítica, historia, museo y galería, se configuran a partir de tensiones, pugnas y disputas por modos de categorizar, significar y poner en circulación prácticas artísticas y culturales.

Las presentaciones del artista Paulo Licona (El Mentidero) y el editor Manuel Kalmanovitz dieron cuenta de modos de operar que –sin acudir a apoyos del Estado y la empresa privada– han instituido una serie de prácticas artísticas que generan sus propios procesos, eventos y relación con públicos y comunidades.

En un abierto contraste con las presentaciones anteriores, Nelly Peñaranda (periódico Arteria) y Santiago Pinyol (Laagencia) presentaron la hoja de vida de sus propuestas en el marco de la gestión cultural. Allí dieron cuenta de cifras, conceptos, proyectos realizados y en curso. Más que autodefinirse como práctica artística, su énfasis fue marcar una distancia con el carácter crítico de algunos espacios gestionados por artistas y proponerse como empresa editorial u oficina de proyectos que operan con apoyos del Estado.

El encuentro finalizó con un panel de discusión en torno a las posibles diferencias entre el modo de operar de una institución del Estado y las otras formas de institucionalidad propuestas por artistas y gestores. La pregunta sobre estas diferencias y especificidades quedó abierta, de tal manera que los aportes incluidos en esta publicación podrán responder de variadas formas a este interrogante.



INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES
Gerencia de Artes Plásticas y Visuales

UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO LOZANO
Programa de Artes Plásticas

Impreso en agosto de 2016 por

Exprecards S.A.S.

1000 ejemplares

Bogotá, Colombia



Es inevitable que hacia el interior de las facultades o programas de arte surjan inquietudes acerca de la incidencia que tienen para la formación de artistas, las ferias de arte como ARTBO y el diseño de las actuales políticas públicas en artes plásticas a nivel distrital y nacional.

Si bien el tema de la institucionalización de las prácticas artísticas ha sido recurrente en los espacios con los que cuenta el sector de las artes en Colombia, este no ha sido abordado desde la pregunta acerca de cuál ha sido el impacto que ha tenido en los artistas y en el sector en general. Por ello, para profesores y estudiantes del Programa de Artes Plásticas de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, resulta pertinente el trazado del Encuentro de Investigaciones Emergentes: "La institucionalización de las prácticas artísticas", pues recoge algunos de los interrogantes que se plantean en las discusiones de clase o en los encuentros en las cafeterías, en relación a la incidencia que tiene este tema en la formación de artistas y en el posicionamiento de las artes plásticas en el país.



CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes

