







Castro





"ETC" / FELIPE URIBE

El Salón Fue Un Éxito, dice Fernando Botero

Antes de lo planeado, el pintor Fernando Botero anunció el fallo del premio que lleva su nombre y que, desde esta primera edición, se convirtió en el más importante del arte colombiano por la suma que otorga. Desde ayer, Marco Mojica, barranquillero, se convirtió en el primer ganador de este certamen, por su pintura *Incidente*, elegida entre 300 propuestas de artistas menores de 35 años.

Mojica es un consumidor de imágenes. No importa donde usar mi nombre para el premio, ella es, en realidad, la creadora las encuentre, revistas, videos y libros son el alimento de su trabajo. ¿Qué le ha interesado de los premiados, Marco Mojica, Eva María mente en blanco. Hace pequeños bocetos para cada proyecto, Celín, Mauricio Zequeda? No he visto ni una que me guste. Mi estudia sus formas, agrega fragmentos y reorganiza todo mentalmente, antes de dar la primera pincelada.

Su trabajo es meticulosamente planeado. Mojica, cuya vida profesión hoy ha subido de categoría.

transcurre principalmente en su taller barranquillero, en el que

trabaja ocho horas diarias, nunca se para frente al lienzo con la mente en blanco. Hace pequeños bocetos para cada proyecto, Celín, Mauricio Zequeda? No he visto ni una que me guste. Mi estudia sus formas, agrega fragmentos y reorganiza todo mentalmente, antes de dar la primera pincelada.

Mojica, que estudió artes plásticas en la Universidad del Atlántico, está recién casado y es padre de un bebé de cuatro meses. “Soy rutinario —dice—, tal vez por eso me casé”. Su obra, mático el tema de los jurados porque si son nacionales, todos hasta la fecha, tiene un precio que gira entre los tres y siete millones de pesos. Ahora, con este premio, seguramente podrá llegar conocen la realidad de los artistas aquí.

a nuevos circuitos, incluso internacionales, puesto que uno de los

miembros del jurado, el pintor español Eduardo Arroyo, adquirió la pieza ganadora.

“Estoy impresionado por el premio y es importante actuar con mucha responsabilidad”, dijo el artista, que piensa continuar con otros ganadores no han merecido mucho análisis. ¿Qué piensa los proyectos que viene adelantando: una exposición, en mayo, en de ello? Es un primer paso hacia el salto a la fama, sin duda, la Galería El Museo, de Bogotá, y otra muestra individual, en septiembre, en la galería Jenny Vilá, de Cali. Mojica piensa invertir parte del dinero obtenido en continuar sus estudios en el exterior y poder o galerías, o a estudiar. Realmente los artistas al empezar esta- ver en vivo y en directo las obras de arte que han influenciado su trabajo y que hasta ahora solo ha visto en las reproducciones de Nacional de 1952, lo primero que hice fue viajar a Europa a ver los libros de arte.

Por su parte, Botero se declaró feliz con el resultado del certamen, que lo motiva a él y a los organizadores del Premio Botero, CAMBIO llamó a Fernando Botero a París para hablar sobre ese y otros temas.

“La idea es promover un artista importante cada año —dijo y es una lástima.

Botero—. Pero, el premio también requiere un ambiente de estudio

mulo local entorno a la tarea individual del creador. Me siento satisfecho de poder contribuir a una buena causa”.

El criterio de selección tuvo en cuenta el dominio técnico del lenguaje empleado, la claridad de la propuesta entregada, la coherencia formal del trabajo y su aporte al contexto de la plástica nacional. El jurado otorgó una mención especial para Ale-

‘Hay cosas más interesantes en el cine que en el arte’: Fernando Botero

EL 20 DE ABRIL será presentado el nuevo ganador del Premio Botero, CAMBIO llamó a Fernando Botero a París para hablar sobre ese y otros temas.

CAMBIO. ¿Qué balance hace del Premio? FERNANDO BOTERO. Fue un invento de María Elvira Pardo que me preguntó si podía

del asunto, lo cual considero amirable. Pero ni las obras presentadas, ni las premiadas me gustan, pero es que no se hizo para circuitos secundarios —cuenta el ganador—. Las imágenes son que me gustara a mí sino para darle entusiasmo a estos jóvenes. Cuando era joven éramos 20 o 30 los que mandábamos un cuadrito al Salón Nacional de Artistas, mientras que hoy son 300, la

idea del arte es completamente opuesta a eso. Pero es claro que

a su edad tenía una idea distinta de lo que es el arte. Además, ¿Qué le ha interesado de los premiados, Marco Mojica, Eva María mente en blanco. Hace pequeños bocetos para cada proyecto, Celín, Mauricio Zequeda? No he visto ni una que me guste. Mi estudia sus formas, agrega fragmentos y reorganiza todo mentalmente, antes de dar la primera pincelada.

¿Qué le ha interesado de los premiados, Marco Mojica, Eva María mente en blanco. Hace pequeños bocetos para cada proyecto, Celín, Mauricio Zequeda? No he visto ni una que me guste. Mi estudia sus formas, agrega fragmentos y reorganiza todo mentalmente, antes de dar la primera pincelada.

a su edad tenía una idea distinta de lo que es el arte. Además, ¿Qué le ha interesado de los premiados, Marco Mojica, Eva María mente en blanco. Hace pequeños bocetos para cada proyecto, Celín, Mauricio Zequeda? No he visto ni una que me guste. Mi estudia sus formas, agrega fragmentos y reorganiza todo mentalmente, antes de dar la primera pincelada.

¿Qué le ha interesado de los premiados, Marco Mojica, Eva María mente en blanco. Hace pequeños bocetos para cada proyecto, Celín, Mauricio Zequeda? No he visto ni una que me guste. Mi estudia sus formas, agrega fragmentos y reorganiza todo mentalmente, antes de dar la primera pincelada.

¿Qué le ha interesado de los premiados, Marco Mojica, Eva María mente en blanco. Hace pequeños bocetos para cada proyecto, Celín, Mauricio Zequeda? No he visto ni una que me guste. Mi estudia sus formas, agrega fragmentos y reorganiza todo mentalmente, antes de dar la primera pincelada.

¿Qué le ha interesado de los premiados, Marco Mojica, Eva María mente en blanco. Hace pequeños bocetos para cada proyecto, Celín, Mauricio Zequeda? No he visto ni una que me guste. Mi estudia sus formas, agrega fragmentos y reorganiza todo mentalmente, antes de dar la primera pincelada.

¿Qué le ha interesado de los premiados, Marco Mojica, Eva María mente en blanco. Hace pequeños bocetos para cada proyecto, Celín, Mauricio Zequeda? No he visto ni una que me guste. Mi estudia sus formas, agrega fragmentos y reorganiza todo mentalmente, antes de dar la primera pincelada.

Jandro Ortiz Mejía, artista nacido en Medellín, en 1972, por sus lo hará. El esquema de salón es para compararse con los demás, obras *El pan nuestro*, lleve más y pague menos y *El oro nuestro*, sentir la competencia y ver la situación de uno frente a los demás. lleve más y pague menos. Ortiz Mejía obtuvo el primer premio en Y para el público es darle la posibilidad de que note si hay una el Salón Nacional de Artistas de 1998 y una mención de honor en obra fantástica. Eso le pasó a Monet, a Manet, es la historia. el regional del mismo año.

Finalistas

Marco Aurelio Mojica, Carlos Castro, Alvaro Herrera, Marco están haciendo algo participan, y muestran allí sus anhelos y de Pérez, Esteban Peña, Eduardo Moreno, Venus White, Saír García, qué están dotados.

Vicente Alvarez y Alejandro Ortiz.

Otros seleccionados

Gloria Amparo Herazo, Efraín Peña, Miguel Cárdenas, Santiago sago). Pero siempre habrá críticas, sea por el jurado o por la obra. Escobar Jaramillo, Natalia Castañeda, Marcelo Mejía, Sergio Es difícil. Con el de este año ya los artistas no podrán decir que Vega, Mónica Cardona Acosta, Gustavo Villa, Nicolás Uribe, hay prevención y que sólo premian pintura.

María Fernanda Plata, Ferney Coy, Amelia De los Ríos, María

Alejandra Salazar, Andrés Barrientos, Barbarita Cardozo, Pablo ¿Cree usted que de alguna manera el éxito que tiene usted con su obra, impone cierta tendencia para que los jóvenes artistas quieran pintar? La profesión de pintor mejoró de posición social, era demasiado loba antes, y se ha mejorado, no conmigo, sino con 10 o 15 artistas colombianos que tienen éxito. Antes era una profesión sospechosa, y en Medellín peor, pero el que hoy sea una posición aceptada y mirada con buenos ojos, es el resultado de estos artistas con proyección y que le han tenido respeto a la sociedad. Y que si por añadidura funciona el mercado, pues el la lógica con todos los grandes artistas.

Rafael Espinosa. *El Tiempo*. Sábado 12 de febrero de 2005

¿Cree usted que estos premiados representan lo mejor de lo que están haciendo los menores de 35 años en Colombia? Como participan más de 300, seguro que la mayor parte de los jóvenes que

¿Qué piensa de las críticas que recibió al comienzo cuando se hablaba que todo lo que ganaba era pintura? Ahora no pueden decir lo mismo porque ganó una videoinstalación (de John Agua-

¿Cree usted que de alguna manera el éxito que tiene usted con su obra, impone cierta tendencia para que los jóvenes artistas quieran pintar? La profesión de pintor mejoró de posición social, era demasiado loba antes, y se ha mejorado, no conmigo, sino con 10 o 15 artistas colombianos que tienen éxito. Antes era una profesión sospechosa, y en Medellín peor, pero el que hoy sea una posición aceptada y mirada con buenos ojos, es el resultado de estos artistas con proyección y que le han tenido respeto a la sociedad. Y que si por añadidura funciona el mercado, pues el la lógica con todos los grandes artistas.

¿Qué ve en la pintura contemporánea? No estoy muy enterado de lo que sucede en Colombia y cuando voy me encierro a pintar. Miro revistas de artes, y cuando puedo visito museos. Pero en realidad no tengo tiempo ni me interesa lo que veo, ni siquiera cuando voy al MoMa o al Met.

¿Qué es lo que no le gusta de lo que ve? Encuentro que el arte es cada día menos interesante. Es obvio. Además, pienso que la mayor parte de las cosas que se hacen hoy en día no tienen nada que decir o dicen muy poco, e incluso de lo que llamamos pintura se hace muy poco. Están pasando cosas más interesantes en teatro, cine o televisión.

¿Es un espectador regular de teatro y televisión? Voy de vez en cuando en Nueva York, y veo televisión antes de dormir, pero no soy para nada adicto a ésta, además siempre me quedo dormido con ella.

Cambiando de tema, CAMBIO estableció que su obra 'La Virgen de Fátima' (1963) fue ofrecida en venta por el MamBo al Banco de la República, ¿sabe algo de esto? Me parecería muy mal que lo vendieran, porque yo se lo regalé a Marta Traba quien dirigió el

http://www.presidencia.gov.co/prensa_new/fotos/2006/octubre/27/foto4.htm





http://www.presidencia.gov.co/prensa_new/fotos/2006/octubre/27/foto5.htm

Museo de Arte Moderno cuando quedaba en la carrera 7 con calle 23, y como fue la primera o segunda exposición que hizo allí, se lo entregué en prueba de gratitud. Las directivas actuales no tienen el derecho moral de vender esa obra, que fue donado al museo de Marta Traba. Lo vería como un atropello a un artista.

En la actual versión del concurso de Bavaria se le dice al futuro ganador que podrá recibir el valor de la obra porque lo primero que hizo el que se lo ganó el año pasado fue venderlo. ¿No le preocupa que su nombre se relacione más con el mercado que con el arte? El mercado no tiene nada que ver conmigo, los de Bavaria son dueños de las obras y pueden hacer lo que quieran con ellas. Es normal que el señor de Buenaventura lo haya vendido porque a lo mejor lo atracaban para robárselo, de alguna manera es lógico que sea así. Esta vez se lo ganará un jugador de tejo y querrá su plata, y es perfectamente válido que se la den si la persona prefiere la plata. Seguramente no se la ganará un coleccionista. De todos modos me darían la oportunidad de elegir a qué museo se la podría donar.

¿Ya eligió a qué museo se la dará? Sí, pero no le voy a decir.

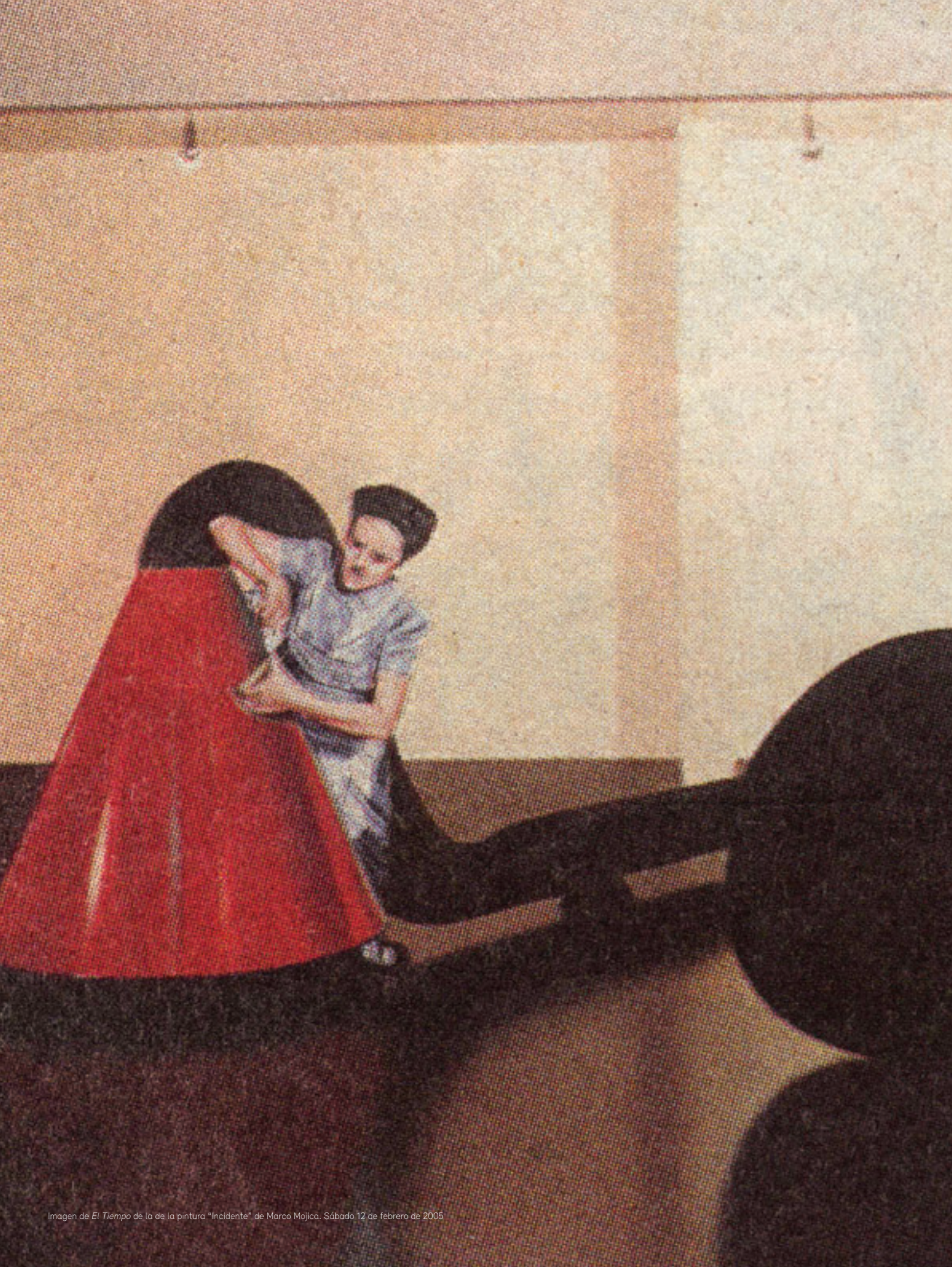
¿Qué tiene de especial ese año de 1963 que produjo dos obras tan importantes como 'La Virgen de Fátima' y 'Obispo Negro', la que están rifando? Llegué a Nueva York en 1960, en esos años estaba en plena actividad -¡aunque siempre lo estoy!-, y con grandes inquietudes. Las dos obras demuestran búsquedas intensas y muy distintas. En la 'Virgen' estaba trabajando con el color e investigando el arte popular en relación con el colonial, mientras que en el 'Obispo' trabajé blanco y negro y con un aire muy velasquiano y con un volumen muy italiano. Aunque el volumen ha sido una constante en mi vida, esas dos obras son ejemplo de usos y direcciones muy distintas.

A estas alturas de su carrera en donde ya está perfectamente consagrado, ¿dónde cree usted que deben reposar sus obras, sobre todo aquellas que constituyen una etapa tan importante como la inicial de los 60 y 70? ¿En colecciones particulares o en museos? Hay miles de obras mías en colecciones en Estados Unidos y más de la mitad de ellas en Europa. Uno esperaría que esos cuadros sean más apreciados el día de mañana y que reposen en los museos, pero para eso se necesita que los coleccionistas los donen porque estas instituciones nunca tendrán el dinero suficiente para compra de obra.

Cuando existen medios de reproducción como la fotografía o el video, ¿cuál es el poder que todavía tiene la pintura para denunciar una situación como la de Abu Ghraib? El elemento tiempo es lo importante en el arte, es una acusación permanente. El arte por su perennidad está presente. Nadie se acordaría de la tragedia de Guernica si no fuera por Picasso.



Juan Peláez, 2009



¿En qué está trabajando ahora mismo? Estoy trabajando con el tema del circo. Los grandes del arte tocaron este tema, Toulouse Lautrec, Calder, Picasso, Léger.

¿QUIÉN ES FERNANDO BOTERO? Nacimiento: Medellín, 1932. Estudios: Bellas Artes, Escuela de San Fernando, Madrid, y Academia de San Marcos, Florencia. Reconocimientos: primer premio X Salón Nacional de Artistas, 1958; representante de Colombia en las bienales de São Paulo, Venecia y México. Pasatiempos: pintar, pintar y pintar.

Revista Cambio. Domingo 2 de noviembre de 2008



Todo tiene que ver con las tareas, supongo, y con la fama. Era 1995, Wilson y yo vivíamos en Cali y nos pasábamos los días pintando una gigantesca lona con retratos de actores famosos, un encargo de la Cinemateca Distrital para conmemorar los 100 años del cine. Nos demoramos muchos meses y nos quedó monstruosa, así nos lo hicieron saber cuando la trajimos y la mostramos. Igual algo nos pagaron y ahí estuvo colgada uno o dos días.

Veníamos mucho a Bogotá. Evadíamos nuestros respectivos hogares familiares, de los que dependíamos, y teníamos muchos amigos aquí. A Wilson sus amigos de la Nacional lo invitaron a participar en la *I Bienal del barrio Venecia*, y él me invitó a mí.

Fue tan directo como el concepto de la exposición misma. Como era la Bienal de Venecia de mentiras, decidimos rápidamente producir un Elías Heim de mentiras, ya que era él quien, en aquella oportunidad representaba a nuestro país en la Bienal de Venecia de verdad.

Armamos una cajita y la pulimos bien, le clavamos un tubito de cartón y un embudo, lo pintamos todo de color verde hospital, le conectamos una piecita anaranjada. Le salía un cable de electricidad pero no tenía patitas para enchufarse. No se movía, no sonaba, no echaba humo, no hacía nada, pero recordaba, a quien las conociera, algunas de las obras de aquella época del artista.

Pusimos también una cartelera con dibujos e instrucciones para hacer "tu propio Elías Heim" y una foto polaroid firmada por él, que Wilson tenía entre sus haberes.

Había un antecedente. En Cali tenían un pasquín, una rudimentaria fotocopia que se llamaba "Kalimoto" y que repartíamos a las salidas de los eventos culturales. Un crítico de arte ficticio llamado Armando Flórez (obvio) hizo una "mala lectura" de una gran exposición individual de Heim que tenía lugar por esos días en La Tertulia.

Pero la cosa no era personal, yo a Elías ni lo conocía. Era más una cosa con la institución y los circuitos artísticos, decíamos. Elías Heim era un fantasma, pero además ubicuo. Supongo que más que a Elías, quien a duras penas se enteró de la parodia, la escultrita irritaba la naturaleza misma del evento. El evento consistía en que un grupo de artistas jóvenes, conocidos sólo entre nosotros mismos, nos fuimos a exponer a un barrio del sur de la ciudad. El nuestro fue un "insider" como nos lo explicó Alicia Barney, aunque también nos "quedó bonita", según dijo Manuel Romero. Bueno, pero estas cosas no me corresponde ni decidir las ni hacer una apreciación a mí. Yo sólo cuento lo que me acuerdo.

Juan Mejía,
Agosto de 2009



efías heim
extractor de atmósferas
acumuladas
(accumulated
atmosphere extractor),
1994



(1992), a través de pequeñas cápsulas de hierro con orificios que emiten su canto monótono; "Híbrida flora intermuscal" (1993) son unos inmensos fuelles que "respiran" también por efecto del aire reciclado que hay en el salón. "Extractor de atmósferas acumuladas" (1994) consiste en tres conos, tres aparatos metálicos de tamaño humano, conectados por tubos de plástico a los sitios en los cuales se ubican las obras de arte en un museo, es decir, la pared, el piso y el vacío y cada uno reacciona a su manera, frente a su espacio: el cono en el piso, cepilla, el de la pared se convierte en luz y el tercero es un extractor de aire. Por esos efectos, simuladores y divertidos del arte, pero también de la "alta tecnología" que aparentemente todo lo puede, los tres "expulsan al exterior la atmósfera interna mediante una chimenea que exhala humo blanco. Se alude aquí a los recuerdos de obras de arte que han sido exhibidas en sus recintos, a la memoria que guardamos de ellas".⁴ La mirada está puesta en el lugar y sus funciones y construye para ellos aparatos específicos. Si en el fondo el lenguaje tiene la función de nombrar, de hacer surgir una idea, los aparatos de Heim son como palabras gigantescas que amplían los espacios físicos y conceptuales.

La fotografía y el video en estas últimas épocas han tenido también sus representantes en Colombia, con una carga de experimentación muy grande, volviendo a los procesos básicos en la formación de la imagen y también enfrentando a la muerte y rescatando el rito. Rodrigo Facundo desde su primera exposición individual en Colombia en 1991 realizó fotografías sobre barro, un anacronismo que sacude la actitud

room's recycled air. "Accumulated Atmosphere Extractor" (1994) consists of three cones, three metallic apparatus of human size, connected by plastic tubes to the places in which the artwork is displayed in the museum: the wall, the floor and the space above it. Each one reacts in its own way to the space: the cone on the floor sweeps, the cone on the wall becomes a light and the third is an air extractor. Through these simulated and amusing artistic effects, but also through the "high technology" that can apparently do everything, the apparatus "expel the internal atmosphere outside through a chimney that exhales white smoke. This refers to works of art that have been exhibited in these places, to our memories of them."⁴ The artist's gaze is focused on the location and its functions, and he constructs specific apparatus for them. If in reality the principal function of language is to name, to make the idea come forth, the apparatus of Heim are like enormous words that amplify physical and conceptual spaces.

Photography and video have lately had their representatives in Colombia as well. Much experimentation returns to the basic processes in the formation of the image, while other work centers on confronting death and rescuing rituals. Rodrigo Facundo, in his first individual exhibition in Colombia in 1991, displayed photographs printed on clay, an anachronism that shakes up the indifferent consumer attitude towards photography and towards images of violence. We Colombians have always lived in this violence, but in recent years it has become so much a part of daily life that we are no longer the same. And this has undoubtedly changed our gaze, our language, and

Todo lo que es



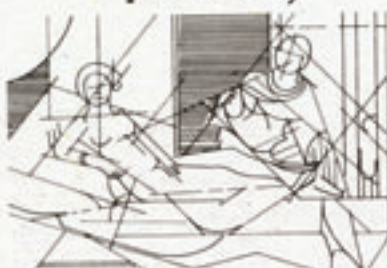
pintura,



dibujo,



fotografía,



trazo,



trama,



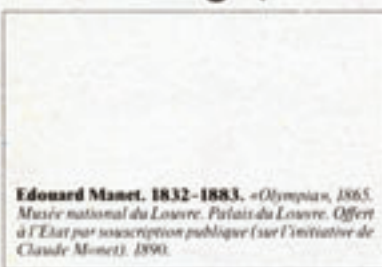
collage,



impresión,



montaje,



idea,

puede también ser INSTACROMADO a color,



al tamaño



o ampliado



o reducido

sobre papel Cibachrome en sólo SIETE minutos

INSTACROMA

El sistema de copias a color más avanzado del mundo



Cómprese una obra de Arte ...cómprese un **MONZA**

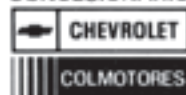
en INTERNACIONAL DE VEHICULOS
EL CONCESIONARIO EXCELENTE



LE OFRECEMOS LAS MEJORES CONDICIONES:

- FACILIDADES DE PAGO
las que usted necesite
- LE RECIBIMOS SU VEHICULO USADO
AL MEJOR PRECIO

CONCESIONARIO



SIEMPRE CERCA DE USTED . . .

- Principal: Cra. 7 No. 34-07 – Tel.: 285 23 00
- Cra. 7 No. 56-09 – Tels.: 235 08 87 – 248 65 70
- Corabastos: Tels.: 273 63 20 – 273 63 40
- UNICENTRO: Costado Norte - Av. 127 No. 19-30
Tels.: 2746636 - 2746924 - 2588620



Galería
la Cometa

Lucro *Indecente*

Carlos Castro
Curaduría Eduardo Serrano
9 noviembre - 9 diciembre de
2006

Inauguración jueves 9 de
noviembre
7:00 pm
Carrera 10 # 94 - 30
Teléfono 6019494

Lucro *Indecente*
Carlos Castro









SIN TÍTULO / WILLIAM LÓPEZ

“Al señor Díaz Vargas quiero hacerle una observación en la cual espero sabrá ver toda la buena voluntad en que abundo: artista serio, ha demostrado en sus obras predilección por los temas humildes, de gentes sencillas y pobres y de campesinos, pero se avergüenza de ellos; quiere mejorarlos, los viste y los cambia de ambiente colocándolos en habitaciones cómodas y bonitas, labor muy hermosa en la realidad y para los socios de San Vicente de Paul, pero fatal como concepto artístico. Despojados de lo que los hace trágicos y conmovedores, tales asuntos ni atraen ni repulsan. Píntelos en toda su crudeza y espontaneidad, no en el estudio sino en la casucha miserable, en los rincones impregnados de humo, alcoba y cocina al mismo tiempo; píntelos con sinceridad, humanos y dolientes y verá qué hondo misterio se muestra en sus telas.”

Fragmento de un artículo publicado por Roberto Pizano en
El Gráfico, 1923



El oportu- nismo de la crítica

(Sobre un libro de Clemencia
Lucena)

María Mercedes Carranza



Clemencia Lucena



Por la liberación nacional del yugo del imperialismo - Obra de Clemencia Lucena.

"Lo que exigimos es la unidad de la política y el arte, la unidad del contenido y la forma, la unidad del contenido político revolucionario y el más alto grado posible de perfección de la forma artística. Por progresista que sea en lo político, una obra de arte que no tenga valor artístico, carecerá de fuerza. Por eso nos oponemos, tanto a las obras artísticas con puntos de vista políticos erróneos, como a la creación de obras al "estilo cartel y consigna", obras acertadas en su punto de vista político pero carentes de fuerza artística".

buenas a primeras gracias a la matemática aplicación de una fórmula que, como en el caso de los loros, se repita hasta la náusea simplemente porque así nos la enseñaron. Prueba de ello es, por ejemplo, la dificultad que encuentra al querer endilgársela a Fernando Botero, lo que finalmente logra pero no en base a apreciaciones suyas, sino a partir de las opiniones de Marta Traba sobre ese pintor, opiniones que acepta como inherentes a sus obras, y entre tanta tontería como dice Marta Traba no es difícil ponerle — a Botero — la zancadilla con la formulita consabida.

Decía arriba que la posición de clase de Clemencia Lucena, la superficialidad con que mira la participación del artista en un proceso

cebir su propio arte.

Pero las cosas no terminan aquí. Llega Clemencia Lucena a afirmar desembobadamente que los únicos artistas revolucionarios en Colombia son los militantes del MOIR. Los otros calificados de progresistas como Carlos Granada, Pedro Alcántara, Arango y Zárate son "revolucionarios de palabra y reaccionarios de hecho" porque no dan en sus obras las soluciones políticas que sustenta el MOIR. Aunque sobran comentarios, lo anterior nos proporciona por fin un elemento de juicio para conocer cuál es el tan peculiar significado que da Clemencia Lucena a "arte revolucionario" y a artista que está con la clase obrera: basta para merecer tales epítetos que usted pin-

ello, los planteamientos de Trotsky sobre el arte y la revolución son tan claros que parece imposible que se puedan falsear hasta el punto en que lo hace Clemencia Lucena. No sobra anotar que serán discutibles pero no son idiotas. Porque Trotsky a pesar de sus hoy evidentes equivocaciones políticas, es uno de los ensayistas más brillantes del siglo XX.

Cuando Trotsky duda de la posibilidad de que llegue a existir una cultura proletaria, no está en absoluto regalándole a la burguesía la facultad de hacer arte. Por el contrario. Sostiene que las culturas hasta ahora conocidas no se improvisaron de la noche a la mañana, sino que son el resultado de un proceso de acumulación y desarrollo de una serie de



políticos erróneos, como a la creación de obras al "estilo cartel y consigna", obras acertadas en su punto de vista político pero carentes de fuerza artística".

MAO TSE-TUNG (Foro de Yenán)

Parece inevitable el destino de ciertas palabras, cuya fuerza inicial las convierte rápidamente en chicle para la boca de los oportunistas, quienes las dejan huecas, fofas y sin sentido, dispuestas a aceptar el sentido que cualquiera desee darles: en resumen, nacen, crecen, se prostituyen y mueren. Un ejemplo contundente de tal fenómeno se encuentra en el libro que acaba de publicar Clemencia Lucena, titulado *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana*. Allí expresiones como "cultura revolucionaria", "artista revolucionario", "trotskista", "arte proletario", "revisionismo", etcétera, sirven nada más que para justificar la actitud de alguien que quiere repicar e ir en la procesión al mismo tiempo o, más claro, de alguien que pretende hacer arte revolucionario desde la burguesía, a través de ella, con ella y para ella.

Clemencia Lucena transcribe un planteamiento que es irrefutable. Parte de que no existe un arte que esté por encima de las clases, ya que la más insignificante de sus manifestaciones traduce una posición de clase y defiende, directa o indirectamente, una serie de intereses propios de la clase que lo produce. Sin embargo, la interpretación que hace del arte colombiano basada en lo anterior es tan burda y tan simplista que invalida por completo un criterio de por sí bastante respetable para intentar comprender el arte. Haciendo gala de una moral maniquea, en la que para juzgar el arte sólo interviene el criterio político, divide de tajo a los artistas colombianos en dos bandos: los buenos y los malos; los primeros son los que, según ella, están con la clase obrera y los segundos son los que están con la burguesía. Porque su particular posición de clase y la forma facilona y cómoda como concibe la participación del artista en un proceso revolucionario, le impiden advertir que el problema es más complejo y que dista mucho de poderse resolver de

tontería como dice Marta Traba no es difícil ponerle — a Botero — la zancadilla con la formulita consabida.

Decía arriba que la posición de clase de Clemencia Lucena, la superficialidad con que mira la participación del artista en un proceso revolucionario, le impiden ver que el asunto es más complejo de lo que imagina. En efecto, para ella —según se desprende de sus juicios— la posición de clase es algo tan epidérmico y tan poco determinante que es susceptible de alterarse de la noche a la mañana con una simple determinación, determinación que es sólo de dientes para afuera porque puede conservarse todo un sistema de vida que no es propio de la clase a la que se quiere pertenecer, sino de aquella de la cual se reniega a los cuatro vientos. Porque para Clemencia Lucena se cambia de clase como se cambia de vestido, pero resulta que un proletario lo es no por capricho sino por su posición dentro de la sociedad capitalista, posición que lo determina hasta en los más insignificantes actos de su vida. Clemencia Lucena puede contestar que ella no pretende ser proletaria sino una pequeña —burguesa que trata de "aprovecharse de las contradicciones del sistema" (¡oh santa justificación!) para contribuir a la revolución. De acuerdo. Pero entonces que no llame arte revolucionario al que produce esa pequeña burguesía vergonzante (entre la que tantos estamos), porque el proletariado no es una ficción y a él corresponde con-

terior no proporciona para un elemento de juicio para conocer cuál es el tan peculiar significado que da Clemencia Lucena a "arte revolucionario" y a artista que está con la clase obrera: basta para merecer tales epítetos que usted pinte, por ejemplo, un obrero que lleva una bandera en la que dice: "MOIR, partido de la clase obrera". Casos se han visto.

Sin embargo, Insisto, tan poco sencillo es todo lo anterior que, por ejemplo, los intelectuales revolucionarios cubanos aún discuten hoy, y con mucha humildad, sobre su aporte real a la revolución a través del arte, ya que se consideran todavía muy atados a la educación burguesa que recibieron, educación que, a pesar de su práctica revolucionaria, perciben aún en sus obras artísticas. Y más aún: confiesen no haber resuelto todavía el problema del intelectual en sociedades como las nuestras, donde hay que empezar por el ABC entre otras tareas fundamentales. (Ver al respecto el libro titulado *El intelectual y la revolución*; Siglo XXI, México, 1969). Claro que Clemencia Lucena los calificará de "trotskistas", como hace a lo largo de todo el libro cuando algo le incomoda porque no resulta tan evidente como ello lo quisiera. Hay que advertir lo que para esta singular crítica significa el término aludido: "que es la burguesía y no el proletariado quien puede y debe producir arte". Porque, como decía al comienzo, el vocablo "trotskista" se presta para lo que usted quiera. A pesar de

Llega Clemencia Lucena a afirmar desembozadamente que los únicos artistas revolucionarios en Colombia son los militantes del MOIR. Los otros calificados de progresistas como Carlos Granada, Pedro Alcántara, Arango, Zárate son "revolucionarios de palabra y reaccionarios de hecho" porque no dan en sus obras las soluciones políticas que sustenta el MOIR.

regalándose a la burguesía la facultad de hacer arte. Por el contrario. Sostiene que las culturas hasta ahora conocidas no se improvisaron de la noche a la mañana, sino que son el resultado de un proceso de acumulación y desarrollo de una serie de elementos que poco a poco fueron tomando forma hasta convertirse en la expresión de una fuerza social. La cultura esclavista, la cultura feudal y la cultura burguesa responden a ese proceso que llevó siglos en cristalizarse. Para Trotski la nueva cultura, cuyo destino no tiene por qué ser similar al de las culturas clasistas, esto es el de ser expresión de una determinada clase, vendrá luego de un período de transición y será no una cultura de clases sino una cultura socialista, humana y solidaria. Ese período de transición es, según Trotski, la dictadura del proletariado, que apenas se prolongará unas décadas mientras se elimina el carácter de clase de la sociedad; durante ese período el proletariado no alcanzará a elaborar una cultura, primero por ser un lapso breve y segundo porque todos los esfuerzos de aquel estarán puestos en la lucha por la toma de poder y en la creación posterior de una base social sobre la cual se edificará la nueva civilización. Por tanto la cultura de la clase proletaria no llegará a configurarse y para Trotski hablar de ella significa comprimir erróneamente el porvenir cultural dentro de los estrechos límites actuales, los límites establecidos por las sociedades clasistas. Rechaza, como mistificadora de la realidad de la clase obrera dentro del capitalismo, que se dé el nombre de cultura proletaria a los éxitos aislados que en el campo del arte logre un representante de esa clase, ya que considera que una cultura de raíces socialistas debe ser un conjunto orgánico de conocimientos y técnicas que caracterice a toda la sociedad.

Si me he desviado del tema inicial para hacer una ligera exposición de los principales puntos del pensamiento de Trotski sobre la cultura ha sido para demostrarle a Clemencia Lucena hasta qué punto es peligroso recibir palabras sin beneficio de inventario, conociendo apenas el significado que al final de las cansadas adquieren gracias al grosero manoseo de que han sido objeto por parte de los oportunistas de siempre.



Biblioteca Departamen
"JORGE GARCÉS B."
HEMEROTECA

Dibujó de Clemencia Lucena publicado en *Vivencias*. Cali, febrero, 1970

Cuadro de Clemencia I

OBRERO:

Donde estas que no te veo!

Miguel González

A manera de recopilación Clemencia Lucena saca su primer libro: "Anotaciones Políticas sobre la Pintura Colombiana", publicado por la Editorial Bandera Roja. La autora ha sido durante su carrera artística una apasionada del discurso político y una lenta productora de dibujos. Estos últimos incursionaron en un comienzo por el expresionismo figurativo elaborando con deformaciones, arrugas y toda clase de sobantes en belleza: mujeres que conseguían un aspecto repugnante. Fue su primera forma de crítica. Luego la producción giró hacia la caricatura social: época de las reinas de belleza exagerando sus llantas, bananos y gordos. Sus pequeñísimos senos, caderas-guitarras y los peinados tiesos eran cuidadosamente tratados y reconstruidos con maldad, laboriosidad y burla. La pasión crítica aumentó y surgieron los personajes políticos: el expresidente Lleras Restrepo con sombrero de plumas visitando el Vaupés y Amazonas era iluminado y transcrito en su ridícula posición. Así mismo Misael Pastrana con la banda tricolor presidencial y su respectivo escudo nacional, en donde el águila tenía una garra mayor a la real. Y así: el deportista que denunciaba su posición, el obrero en sus huelgas y la madre superiora reverendísima y excelentísima, con su divino rostro estúpido decía: el cambio social está en las manos de Dios (es de anotar que la mayor parte de la producción de Clemencia Lucena tiene avisos o letreros). Hasta aquí todo iba bien: un arte nuevo, aportante, original, con gran contenido político y claro mensaje: caricaturas llenas de humor, ironía, soluciones técnicas admirables y logradas sutilezas. En la misma medida en que creció la denuncia escrita dirigida a defender el arte político o comprometido, su arte — ¡quién lo creyera! — se fue volviendo muy a su pesar panfletario y cartelista de la peor calidad y mejor obviedad, y lo que resultó grave: **Reaccionario** (¡Quién iba a pensar!) Los obreros se pintaron triunfantes, sonrosados y muy contentos y bien nutridos, instalados en el poder

y con la mirada alta, gloriosos y completamente seguros; este desconocimiento total de la clase obrera (a la cual Clemencia defiende porque sí y pinta de memoria —sin comprenderla, sufrirla o vivirla—) la ha llevado sin quererlo a producir un cartel de ficción, inoperante e impráctico, tan divertido por lo atolondrado y festivo que sólo puede dar contentillo a los niños malos de la Universidad de los Andes.

Clemencia Lucena ha idealizado con gran candor y con las mejores intenciones (seguramente, quién va a pensar ni por un momento que es farsa o algo por el estilo...) a los obreros, convirtiéndolos en empolvados maniqués de ojos castaños y labios rojizos, calcados hábilmente de "Pekín informa" y convertidos en estampas

para señalar el misal de Mao Tse Tung, a quien ha leído mal y por consiguiente traiciona.

Qué diría Mao al ver sus obras al estilo cartel y consigna, trabajos desacertados en su punto de vista político y carentes —también— de fuerza artística.

Lo menos que haría sería mandarla a releer con más cuidado el documento producido por el Foro de Yenan, y sentarla largamente, con miras a una comprensión y práctica, no sin antes financiarle una excursión por lugares extramuros de Colombia, comenzando por el Barrio Egipto, por ejemplo, en donde pudiera la interesada constatar los modelos reales, cada vez más neblinosos en sus despistados dibujos.

Clemencia Lucena que estuvo en sus mejores días

criticando abiertamente las contradicciones del sistema, el arte y la sociedad en general se ha convertido a través de sus producidos (escritos y dibujos) en una niña caprichosa y terca, que insulta histéricamente a todos sus colegas (los pintores y demás artistas) solamente por el hecho de no pertenecer al MOIR aplicándoles sus gafas rosadas (porque hace mucho tiempo dejaron de ser rojas) para condenarlos a las llamas del infierno personal. Conduciendo de manera semejante a sus amistades de corrillo político a la gloria eterna. Naturalmente las nubes artístico-políticas donde estas "artistas" teorizan se hallan confortablemente instaladas en los apartamentos de la veintiséis y en las Torres de los Andes. Desde allí y con grandes telescopios se dedican a "analizar muy profundamente" los problemas de clase obrera. Como no todo puede ser perfecto, el clima les es contrario, se trata de la neblina de Bogotá muy espesa, dificultando a la señora Lucena y sus alegres camaradas la visión del sur capitalino. Ante tal obstáculo optan por la imaginación y se dedican a bordar sus teorías aproximativas, bien sea pintando o escribiendo en torno los sueños de las clases menos favorecidas. Y son parte de esas teorías imaginativas y totalmente inofensivas las que circulan por allí: muy rabiosas y bravas, pero sin ningún otro efecto.

El libro en mención, distribuido por la Librería El Zancudo y de venta también en la Librería Letras debe leerse y discutirse, para aclarar entre otras, el abuso de las terminologías y etiquetas ("posición fácil", "asimilado", "trotskista", "arte proletario", etc.) desfallecidas y sin sentido por su acomodaticia utilización; y el peligro mayor, cuando se decide argüer, discutir y elogiar una determinada clase social, desconociéndola de manera olímpica.

Es realmente lastimoso que un enjuiciamiento crítico dirigido al arte que se produce en la sociedad colombiana, quede reducido a la defensa de los amigos y compañeros de esos paseos domingueros o festivos a sindicatos; convirtiendo la arrogancia y valentía en un disfraz muy divertido y necio para sus intérpretes.



Clemencia Lucena.







A woman with dark hair and a large white earring is holding a white mug. She is looking directly at the camera. The background consists of horizontal window blinds. The text is overlaid on the lower right portion of the image.

Café
el amigo de
todo momento



Calu

mlua



Para participar en Performola PERFORMOLA DE | X

✧ [Aidana Maria Rico Chavez](#) to me

[show details](#) 7/4/08  [Reply](#) 

Hola Carlos, mi nombre es Aidana Rico y ha sido un gusto difundir tu Convocatoria y ahora ser una de las participantes. Ignacio de Performancelogia me comento que habia hablado contigo y vi algunos registros de tu flirck, que bien; me interesa mucho este trabajo relativo a la autoría y a la imposibilidad de repetir una performance, seria magnifico también recibir en Performancelogia tus reflexiones al respecto.

Mi tesis de grado también fue de performance, sobre mi trabajo personal y la relación con lo poético

Esta performance que te envié la realice junto con otro conjunto de acciones hace cosa de dos meses, pero siempre quise realizarla como una performance sola y me interesaba mas si la hacia un hombre. Gracias

Estamos en contacto, avisame cualquier duda

Aidana

Autor. Aidana Maria Rico Chávez

País: Venezuela

Título: De tu boca

Descripción detallada de la acción:

Se come una fruta entre diferentes personas. Se come al mismo tiempo entre el performancista y una personas de las que esta observando, la misma fruta va pasando entre el performancista y diferentes observadores. Aguantando la fruta con la boca para comerla y luego llevándosela en la mano a la siguiente persona para que le de un mordisco.

Esto se hace hasta que apenas quede pulpa de la fruta y no pueda compartirse entre dos, y el performancista o la persona que colabora le entregue la fruta al otro.

Es muy importante mirar siempre fijamente al otro, primero para saber quien puede acceder , segundo para darle mas confianza a que lo haga y continuar la mirada mientras se esta comiendo. Mirar detenidamente cada uno de los que esta mirando.

Pequeña descripción subjetiva : La confianza entre los que desconocen es solo una desicon.

Tiempo aproximado: 8 min.

Materiales: un mango grande, o una fruta blanda que pueda ser agarrada con la boca.

 [Reply](#)  [Forward](#)  [Matthew is not available to chat](#)



☆ Diana Pabón to me

[show details](#) 6/20/08

[Reply](#)

Carlos:

Te cuento. La intención de muchas papayas también es por el "GUACAL" la caja de madera tan particular y autentica de nuestras plazas. Quise con las pocas que tuve al alcance construir algo nuevo, quizá CONFIANZA.

Te voy a dar papaya Carlos... voy a confiar en ti, se trata de que el protagonista sea el objeto "LA PAPAYA", no el interprete, el interprete es un puente, la actitud es de neutralidad, la línea de pensamiento es "dar papaya", me parece clave el cuerpo y su presencia en la energía que maneja, creo que es pensar en como camina un cuerpo confiado, como son los ojos, los pies, es una meditación con el AQUÍ Y EL AHORA, no es estar ausente, por el contrario muy presente con los espectadores, buscar confianza desde lo mas íntimo, desde tu interior, sin actuar.

El color blanco en la camisa es también por la inocencia que se tiene al confiar, (algo de inocencia debe haber para confiar en el otro).

Con el pantalón, intento ser una transeúnte mas, para no caer en la teatralidad. Un Jean y tenis.

Ya, no es mas, me sigues contando como te va, si quieres verlo con una mejor resolución, ésta en está dirección:

<http://papaya.cc@200.71.42.50>

Bye.

[Show quoted text](#)

 DIANA MARCELA PABÓN, hoja de vida.doc
276K [View as HTML](#) [Open as a Google document](#) [Download](#)

[Reply](#) [Forward](#)

Hola! [PERFORMOLA BB](#) | [X](#)

☆ Diana Pabón to me

[show details](#) 6/18/08

[Reply](#)

Hola Carlos Monroy

leí el archivo donde dice como aportarle a la PERFORMOLA.

Yo soy artista escénica no plastica. Actriz de la ASAB (con un s, se te fue con doble S en el archivo).

Realice un preformance hace poco. Su duracion de es de 9, 30 min.

puedes verlo por WWW.YOUTUBE.COM y pones : A dar papaya se dijo... Interesante si te sirve para tu proyecto.

Avisame.

Diana Pabon.

3172603459.

Como estoy empezando con este tema de el performance que me encanta te agradecería que cuando presentes acciones tuyas me invites, pues no conozco del asunto, creo que en Colombia lo han explorado mas los artistas plasticos, que en el arte escenico ,conoci a Maria Teresa Hincapié, es el referente mas cercano y Yuazchani de Perú.
Gracias.

Yahoo! Deportes Beta

(No te pierdas lo último sobre el torneo clausura 2008! Entérate aquí <http://deportes.yahoo.com>)

[Reply](#) [Forward](#)



performance para o cardápio de la performola PERFORMOLA 08 X

☆ Fábio Tremonte to me

[show details](#) 7/8/08

[Reply](#)

Título: Eu queria ser Marina Abramovic

Autor: Fábio Tremonte

Descrição: a performance é servida em três partes, ou seja, serão refeitas 3 performances de Marina Abramovic sempre que essa performance for pedida pelo público.

Performance 1: o artista [Carlos Monroy] penteará seus cabelos enquanto fala, diversas vezes, a frase art must be beutiful [em inglês], arte deve ser bela [em português] e mesma frase em espanhol, que não sei como se escreve.

Performance 2: o artista comerá uma cebola inteira durante essa performance

Performance 3: nesse terceiro momento, o artista escolherá alguém do público para olhar fixamente em seus olhos, mas essa atitude não pode ser de intimidação, esse olhar nos olhos do outro deve ter um sentimento de cumplicidade, de se compadecer da dor que esse outro poderá estar passando.

O que acha disso, meu amigo?

Para descrição no cardápio pode constar: mesmo que ausente, lembremos dela

Um grande beijo e sorte para ti

Quando voltar de viagem entro em contato contigo

F

—
Fábio Tremonte

11 81851449

<http://valderramasproject.wordpress.com>

[Reply](#)

[Forward](#)

© Fábio is not available to chat



Performa PERFORMOLA 08 X

Matthew Shannon to me

[show details](#) 6/12/08

[Reply](#)

Dear Carlos,

You are welcome to involve my performance:

Stories chasing titles (1 Min)

It is very simple- all you have to do is describe the events as they take place in the room for one minute. Its actually quite easy.

The work involves the performance in situ: folding it into a narrative instantly.

Please let me know if you would like more description, however this is pretty much it.

my name is matthew shannon, im an artist from melbourne, australia, you can see some of my work here:

http://www.getnude.org.au/studio_artists_template.php?id=241

all the best

Matt

[Reply](#)

[Forward](#)

Matthew is not available to chat

CONVERSACIÓN / ASTERISCO 9 MARGARITA GARCÍA, JORGE SARMIENTO, LUISA UNGAR (ASTERISCO) CONVERSAN CON JAIME CERÓN Y BERNARDO ORTÍZ.
BOGOTÁ, OCTUBRE DE 2009

- **Bernardo Ortíz** Me parecen irónicas las definiciones de arte colombiano que propone la *Enciclopedia Salvat de Arte Colombiano*. El hiperrealismo, por ejemplo: es evidente que parece muy necesario definir que el hiperrealismo sí existía en Colombia, que no podíamos quedarnos por fuera de las tendencias foráneas... Se nombra en este sentido a Darío Morales, Oscar Muñoz, Santiago Cárdenas y Miguel Ángel Rojas, así ellos nada tengan que ver entre sí, ni con el hiperrealismo.
- **Jaime Cerón** Miguel Huertas decía que el hiperrealismo se fundamenta en que cuando uno ve la pintura, ve una fotografía.
- **Bernardo** Claro, lo reproducido es la imagen fotográfica y no la realidad.
- **Jaime** Y cuando uno ve un Santiago Cárdenas, por ejemplo, uno ve un tablero y no una fotografía; o un paraguas y no una fotografía. Miguel Ángel Rojas en cambio era más perceptual y hacía un gesto de referencia sin convencimientos. No jugaba a generar la ilusión. Uno no se metía en su trampa porque había algo más: el papel blanco. Aquí no existió el hiperrealismo, lo que sucedía era distinto y fantástico.
- **Bernardo** Había otro caso interesante: con la retrospectiva de Ever Astudillo en Cali aparecieron las fotos de las que él sacaba los dibujos que hacía. En esa época (los 70) Oscar Muñoz y Ever Astudillo ocultaban el hecho de que trabajaban con fotografías como base para hacer sus dibujos. Porque si decían que copiaban de las fotografías...
- **Jaime** Eran "ilegítimos".
- **Luisa Ungar** Es como el libro de Hockney sobre artificios en la pintura, "conocimiento Secreto, descubriendo de las técnicas perdidas de grandes maestros".
- **Bernardo** Sí, como cuando muestra que muchas de las pinturas de Ingres pudieron ser hechas con cámara oscura.
- **Jaime** Si se revisa el siglo XVI en países europeos se ve cómo se usaba la cámara oscura y la perspectiva ortogonal cuando triunfa como metodología de representación de la realidad objetiva; y tiene un germen, un virus: la fotografía. La pintura más ortodoxamente entendida es posterior a la fotografía, porque la fotografía en realidad es la cámara oscura. La fotografía en el siglo XIX ofrece la fijación química de la imagen, pero utiliza el mismo principio fotográfico de la pintura: aquel que propone la ficción de un punto de vista unitario. Nosotros tenemos dos puntos de vista y no uno. La cámara oscura anticipa la idea de que un punto de vista corresponde a un punto de fuga, la fotografía es en este sentido anterior a la pintura...
- **Bernardo** Es interesante ver en el caso de Oscar Muñoz y Ever Astudillo cómo la relación con la fotografía era, hasta cierto punto, pragmática. En algunas conversaciones informales me decían: "¿Cómo más reproducir imágenes en 1970? No podíamos hacer ampliaciones gigantes..." La cosa era trabajar con lo que tuvieran a la mano, y dibujar fotografías era lo más inmediato. Tal vez al principio —acá especulo—, no pretendían una exploración de la condición de reproducción de la imagen fotográfica como tal...
- **Jaime** ...sino una aproximación a lo que "parecía real" en ese momento, la ciudad.
- **Bernardo** Exacto, la ciudad. Dibujar muchas fotografías llevó evidentemente a esa exploración.
- **Jaime** Sin embargo, uno puede ver que estos artistas se crían mucho tiempo después de que la fotografía había ya parte de la imaginería de lo que se llamaría en el psicoanálisis la visualidad, ese sistema organizado socialmente donde uno aprende a ver. Hace más de un siglo aprendimos a ver a partir de fotografías.
- **Jaime** En este sentido los artistas caleños que nombramos, aprendieron que la ciudad era fotográfica; tuvieron que elegir dibujar a partir de la fotografía pues dibujar la calle directamente no era satisfactorio. La realidad se mediatiza así de muchas formas distintas porque hemos sido criados en los efectos de la fotografía, reconfigurando o confirmando la existencia de algo que es real...
- **Luisa** A propósito de las definiciones que conforman la historia del arte colombiano, hay una exposición que hizo Germán Rubiano en el Colombo...
- **Jaime** En el año 88, que se llamaba *Paralelos*. Proponía mostrar obras de artistas colombianos y latinoamericanos que tuvieran similitudes. Éstas eran sobre todo formales, más que de ningún otro orden. Ponía, por ejemplo, a un Carlos Rojas con Robert Motherwell, a Antonio Caro junto a Robert Indiana o a Beatriz González con Alex Katz.
- **Luisa** Pero cuando Rubiano decide hacer la exposición *Paralelos* ¿qué es lo que de veras está comparando?
- **Jaime** Para mí lo paradójico es que Germán Rubiano estaba montado en un paradigma estrepitosamente moderno. Es casi como la posición Francasteliana: el arte crea una realidad nueva, o coge la realidad existente desde coordenadas externas a ella, al punto que se supone que el arte en el modernismo es autónomo, autoreferencial, y se sustenta a sí mismo. Esa noción lleva implícita la idea de que el arte no viene de la experiencia del mundo sino de otra obra de arte. Rubiano señala un encuentro fortuito entre formas de resolver esa nueva realidad del mundo, y no propone que una obra venga de otra o que haya una reelaboración política, conceptual o ideológica de una obra anterior; y es inocente en la medida en que supone que hay una acción en paralelo.

JIM DINE	SANTIAGO CARDENAS
RED GROOMS	ALFREDO GUERRERO
ROBERT INDIANA	LORENZO JARAMILLO
ALEX KATZ	ANTONIO CARO
PETER MILTON	SANTIAGO CARDENAS
ROBERT MOTHERWELL	BEATRIZ GONZALEZ
LOUISE NEVELSON	JUAN ANTONIO RODA
LARRY RIVERS	RAMON VANEGAS
NEIL WELLIVER	CARLOS ROJAS
	JULIAN CASTELLANOS
	BEATRIZ GONZALEZ
	MARIA CRISTINA CORTES

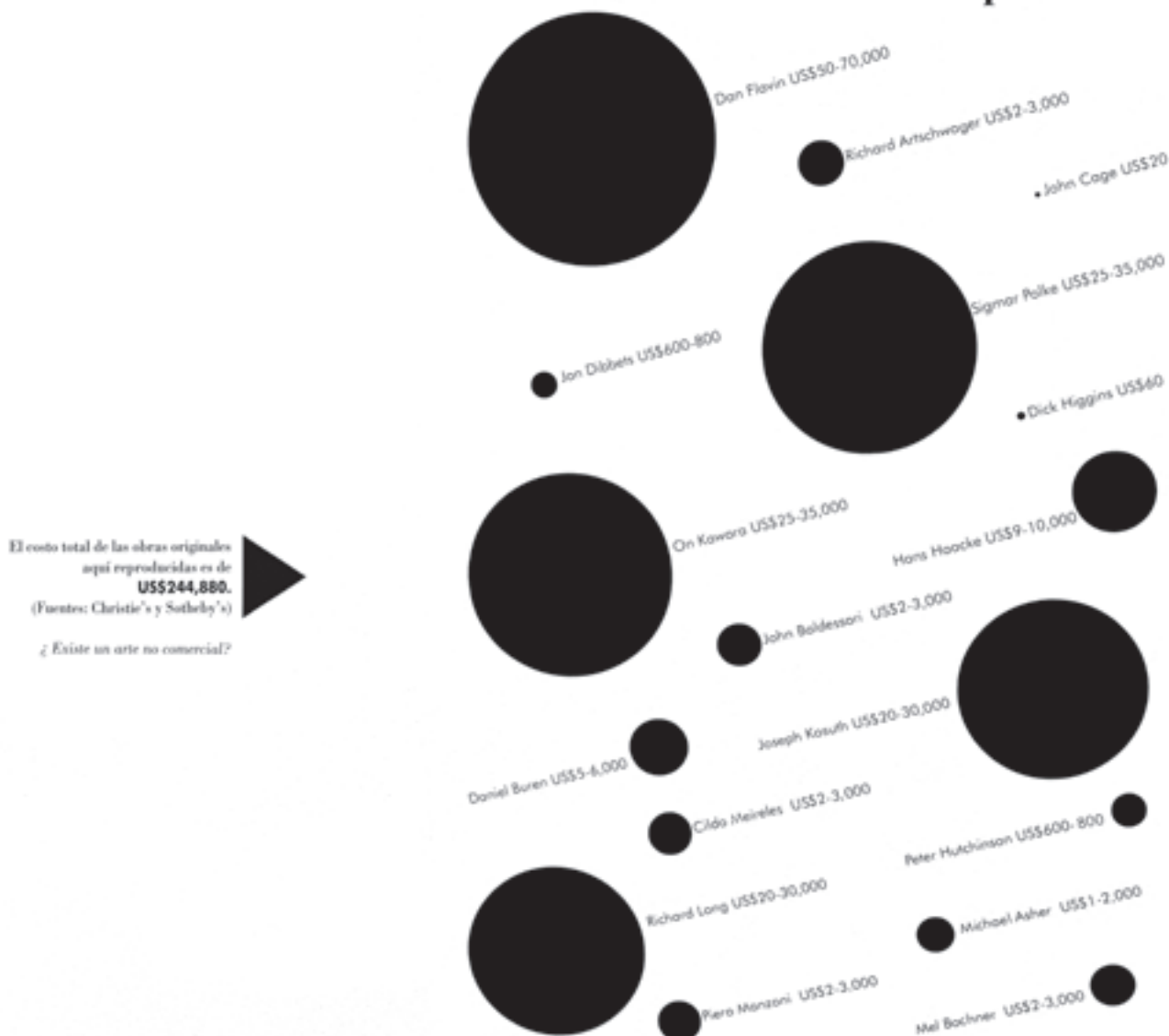
- **Luisa** ¿Ustedes ubicarían la intervención de Rubiano en ese juego?
- **Jaime** Yo sí, porque además es una muestra del año 88, y él está mirando en ese momento obras que fueron producidas en épocas similares, con muy pocos años de diferencia...
- No es un juego similar a mirar hoy en día a Beatriz González y proponer un remedo de cómo ella pintó a Turbay relacionándolo con el presidente... Este caso propone un asunto simultáneo que parece coincidir en intereses. Es casi una pre-globalización. Se acerca a esa idea de Canclini de los años 90: cada vez más se parecen El Puma a Raphael siendo de contextos distintos. O cómo son cada vez más parecidos entre sí los cantantes de

música pop, o cada vez más similares en sus alcances las baladas románticas, o cómo cada vez se parecen más Wisin y Yandel a Daddy Yankee...

- **Luisa** Bernardo ¿usted ve alguna relación entre esto y la exposición *The Best Way to do Art* que hizo con Elías Heim? ¿Encuentra en este sentido relaciones formales entre lo local y lo foráneo?
- **Bernardo** ¡Ah!, la relación es particular: en el contexto en el que la hicimos en Cali, la muestra no tenía un objetivo artístico sino uno pedagógico. Cuando uno da taller en la universidad propone una especie de relato de explorador; estamos hablando de finales de los 90, el acceso a Internet no era tan extendido. En los 90 dentro de la escena artística colombiana pasaba mucho que alguien

Esta muestra titulada "Paralelos: una exposición bi-nacional" no pretende presentar la influencia del arte norteamericano en el colombiano, ni viceversa –como es obvio–, ni poner a competir el arte de los dos países, sino rastrear una serie de temas, procedimientos, búsquedas, intereses e inclinaciones comunes que no son difíciles de encontrar en las artes plásticas de Colombia y Estados Unidos. Muy lejos estamos de concebir esta exhibición como la que se llamó: "El 'Primitivismo' en el arte del siglo XX" del Museo de Arte Moderno de Nueva York, que demostraba en forma contundente y con cientos de ejemplos las afinidades de lo primitivo y lo moderno: una madera del dios de la guerra de los indígenas de Arizona en una pintura, "Máscara del Miedo", de Klee; unas máscaras africanas en "Las Damas de Avignon" de Picasso, etc. Tampoco concebimos la exhibición que estamos comentando como el libro llamado "Japonismo", publicación de Park Lane de Nueva York, en la que Siegfried Wichmann presenta de manera casi exhaustiva la influencia japonesa en el arte occidental de la segunda parte del siglo XIX y también de nuestro siglo.

Apéndice 2



Detalle de la museografía "The Best Way to do art". Proyecto curatorial realizado por Elías Heim y Bernardo Ortiz. Galería Santa Fe, Bogotá, 2002
Tomado del Catálogo General de Exposiciones Galería Santa Fe, Sala Alterna y otros espacios. IDCT. Bogotá, 2002

vijaba, llegaba con diapositivas y contaba lo que veía. Muchas veces las ideas que uno se formaba de algunas obras surgían de historias contadas.

Nosotros estábamos desesperados con la diapositiva y decidimos hacer una exposición que reprodujera obras, de forma que los estudiantes pudieran "ver esas obras en verdad", muchos participaron haciendo las reproducciones, tratábamos de seguir el procedimiento...

- **Jaime** Lo más parecido posible, como un *remake*. Para mí era como una exposición de fotografías que no utilizaba la fotografía...
- **Bernardo** Lo que pasó fue que Jaime Cerón vio la exposición como arte...
- **Luisa** Eso es otra forma de copiar la copia, tomarse en serio la ironía.

- **Bernardo** ¡Ah! claro, porque como esta era una exposición donde las obras no eran "de verdad", teníamos todo el derecho de ser museográficamente impertinentes...

- **Bernardo** Hacíamos estrategias de visualización, por ejemplo teníamos la ficha técnica normal: obra, título, año, y abajo una nota al pie que decía "el presidente de Colombia en mil novecientos tanto era Carlos Lleras Restrepo".

- **Jaime** Y además decían cuánto costaría la obra si fuera original. *The Best Way*... para mí era un desafío a los derechos de autor. Montarla en la galería Santa Fe, en un espacio público riguroso... Para mí fue de las mejores muestras de mi experiencia en la galería; era muy divertida, aunque no sé si todavía hay opción de que los demanden.



- **Luisa** La exposición le remitía a cómo se estudia historia del arte aquí y de dónde se sacan los referentes.
- **Jaime** Una clave estaba en el título de la muestra y en la parte de Baldessari. Eran reproducciones pero las reproducciones eran más reales que lo real.
- **Bernardo** Ahí pasa algo chistoso. La obra de Baldessari es una fotografía de un avión 747 volando, con un texto abajo en el que hablaba de las reproducciones de Cézanne. Pero eso lo hicimos en el año 2000, y cuando lo expusimos en Bogotá ya era el 2002, había pasado el atentado a las torres. Y había una frase de Stockhausen que había dicho que lo de las Torres Gemelas era la obra de arte más grande que había (*The Best Way to do Art*).
- **Jaime** Y ese avión ahí cogió un carácter totalmente distinto.
- **Bernardo** Se veía amenazante.
- **Jaime** Sí, porque poner el avión volando y la frase *The Best Way to Do Art...* en ese momento; y toda la muestra era como escolar: bolitas y palitos, como en la primaria.
- **Luisa** Es interesante todo ese asunto pedagógico, porque señala la información que uno recibe mediada por la academia, las instituciones, con un marco institucional permanente.
- **Jaime** Era la alcaldía de Bogotá, el instituto cultural de la ciudad, una sala pública...
- **Bernardo** Por ejemplo hacer la *Perspectiva Corregida* de Jan Dibbets fue todo un camello, esto implicaba enfrentarse a que el arte conceptual también es material y no sólo la idea.
- **Jaime** Me recuerda muchos de los cuentos que uno echa sobre arte, que son totalmente inventados; en el caso de acordarse uno de una exposición de Documenta que tuvo 150 artistas y quinientas obras, venir a Colombia y contar cómo es cada una. Yo recuerdo que a mí me dijeron que cuando Robert Morris hizo esa acción con la mujer desnuda y los paneles que se corrían, supuestamente la máscara la había hecho Claes Oldenburg, pero realmente fue Jasper Johns... Pero esos errores pequeños se van magnificando y uno comienza haciendo montones de derivaciones super elucubradas que tienen sentido para uno.
- **Luisa** Es interesante la relación con la exposición *Tras los hechos Interfunktionen 1968 — 1975* que hubo en

La mejor manera de hacer arte.

Un joven artista, en la facultad de artes, idolatraba las pinturas de Cézanne. Miraba y estudiaba todos los libros que podía encontrar sobre Cézanne y copiaba toda las reproducciones de Cézanne que hallaba en ellos.

Visitó un museo y por primera vez vió una pintura de Cézanne en la vida real. La odió. No se parecía en nada a los Cézannes que había estudiado en los libros. Desde ese día, hizo todas sus pinturas del tamaño de las reproducciones y las pintó en blanco y negro. También pinto los pie de fotos y las explicaciones que los libros ofrecían sobre las pinturas. Muchas veces sólo usaba palabras.

Y, entonces, un día se dió cuenta que muy pocas personas visitan las galerías de arte o los museos y que muchas personas, en cambio, ven los libros y revistas como él lo hacía, y también como él, los reciben por correo.

Moraleja: es difícil introducir una pintura en un buzón.

-John Baldessari 1971



Bogotá el 2008. La revisión que se exponía era confusa en la medida en que no proponía una posición irónica ni señalaba la distancia implícita. Tuvo acogida de cierto público pues se vendía como la oportunidad de ver famosas obras originales. La revisión que hizo El Bodegón (*Tras del hecho. Dysfunktionen 1968 - 1975*) señalaba algo así como la despolitización que implicaba la muestra del Banco de la República. Cuando todos salíamos de la charla que se hizo para esa exposición, estaban todos esos dinosaurios; ya no me acuerdo quiénes eran los que estaban.

- **Jaime** Estaba Graham, tostado. Yo estuve en una fiesta en la que Openheim bailaba salsa y yo decía ¿qué hace este señor...? A mí me dicen todo el tiempo: “¡Oye tú eres de Colombia! ¿y conoces a Antonio Caro?, ¿y cómo es él?”
- **Bernardo** Y yo creo que para la generación de nosotros es todavía más fuerte porque cuando yo estudié acá ¡Jamás se veía algo como *Interfunktionen*, era impensable!
- **Jaime** En cambio la exposición de El Bodegón era una muestra de garaje, en lugar de parqueadero, y con todo hecho... como con mocos en lugar de ser con babas.
- **Luisa** Porque con babas era el original. Originalmente *Interfunktionen* eran experimentos baratos de artistas que estaban trasgrediendo. Han pasado no sé cuántos años, esos artistas y obras ya han sido institucionalizados, están establecidos, son parte del *establishment*, llegan a Colombia a través de la gran institución y entonces Víctor Albarracín y la gente de El Bodegón ¿Pero entonces cuánto costó traer el puto costal, la arena, etcétera? ¡Cuando esos materiales están aquí! Un ejemplo contrario a esto puede ser cuando llegan los famosos artistas ya ancianos, pero no sus obras; como sucedió con Candida Höfer en la Galería Santa Fe para la exposición *Fotográfica Bogotá*. Por fallas en la organización de *Fotográfica* no llegaron sus fotos, pero sí ella, muy elegante en la inauguración.
- **Jaime** Volviendo a *The Best Way to Do Art*, lo interesante era problematizar la entidad oficial y señalar el asunto de la muestra ilegal, ese juego de que una reproducción es tomada como un original porque realmente no hay diferencia, la única diferencia es legal. La única diferencia entre la obra de carbón de Richard Long y la obra de carbón que está en algún museo es legal, no conceptual.
- **Luisa** Y la ley está ahí para sostener el mercado.
- **Jaime** El original, como dice la señora Krauss desde hace 30 años, es una construcción moderna entre galerista, marchante y coleccionista.
- **Bernardo** Claro, pero también es un momento interesante en el arte colombiano porque en ese momento las insti-

tuciones artísticas eran tan ignorantes, tan ignorantes que podían permitir ese tipo de muestras, ¡hoy quizás no se podría hacer!

- **Jaime** La Secretaría de Cultura no lo permitiría.
- **Bernardo** Un caso significativo en este sentido es el de las botellas de Cildo Meireles. Cómo se han “museificado” puestas en pedestal, cuando su sentido estaba en su inserción; obras que tenían un modo de operar que era espontáneo, resultan siendo “museadas”.
El otro día me estuvo contando un amigo chileno que él había trabajado siendo curador de un espacio entre alternativo y experimental en Santiago que se llamaba Matucana 100 y llegó una exposición de Cildo Meireles con las botellas de Coca-Cola, las de las *Inserciones en Circuitos Ideológicos*. Entonces resulta que siempre hay que poner la botella vacía, para llenarla a medias, como se ve en la foto. La obra supuestamente sucedía en las canastas de Coca-Cola y en su misma circulación, pero lo que uno ve en la fotos son las tres botellas, ¿no? ¡y la foto se ponía para la muestra, y a él, mi amigo, le tocaba todos los días coger la botella medio vacía con guantes, vaciarla, y volverla a medio llenar porque se pudría la Coca-Cola!

(Risas)

- **Bernardo** Pero tenía que ir con guantes y ponerlas como en la foto que uno ha visto siempre de la obra de Cildo Meireles, cuando supuestamente esa obra no sucedía en el pedestal de un museo sino en la vida real porque esa es la inserción.
- **Bernardo** ¡Y es que es la foto, lo que uno ve de esas tres botellas!
- **Jaime** Porque la obra es invisible, la imagen de la obra es inconmensurable. Es decir, ¿uno cómo sabe dónde está la obra?
- **Luisa** Cuando la obra alimenta ese eje centro-periferia produce una doble paradoja...
- **Jaime** ... como una doble marginación, porque además la obra está apostando por no existir convencionalmente como objeto y tratar de volverla un objeto es ridículo. Meireles decía que su lógica de trabajo era las cadenas, algo parecido a lo que hoy en día se conoce o que ahora uno llama como spam en el correo electrónico. Meireles señala el dominio central de los sistemas.
- **Luisa** La lógica del mercado y la mistificación funcionan para cualquier producción artística, y parte de lo que sostiene esa lógica de mistificación es este ejercicio centro-periferia. Y ahí volvemos a la pregunta de hasta qué punto nuestra condición local con relación a la producción artística y su revisión, también termina justificando ese sistema.

EL BODEGÓN (arte contemporáneo-vida social)
presenta:

666
guía de estudio



tras los hechos. ^{del} ~~inter~~ ^{dis} funktionen 1968-1975

JUEVES 17 de ABRIL, 7 P.M. → Nueva Sede transitoria:
CALLE 28A N° 16-41 (Parque Armenia)

1 Luther Baumgarten
Binary Opposition
(Oposición binaria)
1970
Imagen cortesía del artista

Los últimos sesenta y primeros setenta del pasado siglo significan en lo cultural y, más en concreto, en lo artístico, un cuestionamiento radical del optimismo progresista que pretendía explicar el mundo como un sistema tendente al equilibrio, predecible en su evolución y susceptible de ser manipulado racionalmente. Una inflexión que hace que la interdependencia, la dinámica caótica, el bloqueo del acceso a la certeza y la indeterminación pasen a ser referencias insoslayables del conocimiento y de la existencia misma.

Sin embargo, desde otra perspectiva, este cambio otorga un papel a la interpretación y a la capacidad visionaria de los individuos que había sido disminuido o hasta ignorado durante décadas, en los que las supuestas verdades objetivas se habían considerado alcanzables. A su vez, esto tenía una importante dimensión política debido a la capilaridad del entramado entre el saber y el poder que desde la Ilustración, la soberanía de la razón había ido tejiendo. En términos estrictamente artísticos, podríamos resumir el espíritu de aquellos tiempos, diciendo que se pasa de la "configuración" de objetos autónomos —sólo tributarios de su verdad intrínseca— a privilegiar la "interacción", cualquiera que fuese la naturaleza de sus agentes lo cual implica concentrarse más en los fenómenos que afectan a seres

2 cuadros abajo del Parque Central Bivarian
(Cal Occidente)

← y entonces
¿qué hace esto
en un banco?

Siempre y
cuando se
tengan los
medios

Objetos tributa-
rios
cambiarlos?

Tras del hecho. Dysfunktionen 1968 - 1975

El Bodegón - calle 28 A # 16 - 41 (Parque Armenia)

jueves 17 de abril, 2008 - 7 pm

elbodegon@gmail.com



● **Bernardo** Sí, ahí podríamos enlazar con lo que empezamos a hablar sobre Oscar Muñoz y Ever Astudillo: para sostenerse bajo la idea hegemónica de artistas tenían que renegar del origen fotográfico de la obra porque si no la habrían demeritado en ese momento como obra de arte, aunque lo interesante de esa obra es precisamente ese origen fotográfico que tiene.

● **Jaime** Cuando Beatriz González hizo *Apuntes para la Historia Extensa de Colombia*, reelaboró dos pinturas de la sala fundadores del Museo. Hizo un *remake* con comentarios críticos, las pintó en hojalata con esmaltes sintéticos. Era una serie de síntesis sobre lo que era la pintura originaria y les puso una bandera de Colombia con un cierto grosor, y las expuso en forma ovalada. Arturo Avella, ese periodista que hablaba por televisión, la acusó de plagio. Eso era en los años 60: estaban forjando un debate sobre el postmodernismo cercano al que planteó Oiticica. Beatriz quedó con el cuello

atorado en una soga, porque ¿cómo justificar que no se apropió de la obra? Ella se estaba fundamentando en revisar y confrontar una representación artística, pero no había argumento legítimo o hegemónico que dijera que “eso” era arte. Lógicamente era un plagio, y esa era su gracia, y tuvo que meterse en unos rollos...

● **Bernardo** Yo me pregunto si esa relación complicada, digámoslo así, de la construcción de una historia del arte local, con relación a esa idea de una “historia del arte universal”

—que es bastante cuestionable —, es o no productiva. Si esos debates plantean o no cosas productivas. Por ejemplo, ¿cómo mantener esa cuestión marginal?, este es un debate que sucede en el margen de la historia, y mantener esa condición “marginal” de esos debates, no es productivo...

● **Luisa** Claro, y el eterno problema de ¿hasta qué punto la necesidad de ser reconocido por el discurso hegemónico



lo que hace es mantener esas categorías jerarquizadas?, etcétera. Y ahí volvemos a lo que tú, Jaime, nombras: el ejemplo de Santiago Monge, artista bogotano que hizo unas fotografías...

- **Jaime** Una serie de quince fotos de él como Frida Kahlo; y en el mismo momento Yasumasa Morimura hizo tres o cuatro fotos, y alguna gente dijo, claro, Santiago Monge lo está copiando...
- **Luisa** Las de Yasumasa Morimura son muy producidas y las de Santiago Monge son medio chichi, y eso es lo interesante.
- **Margarita García** Con el miquito de peluche.
(Risas)
- **Margarita** Lo que pasa es que esa idea está en el aire. Seguro que antes de Morimura o Monge alguien habrá hecho algo similar, y seguramente en muchos países habrá alguien que se habrá disfrazado de Frida Kahlo... No hay

artista que no le haya pasado ver algo que hizo, hecho por otro igual.

- **Jaime** Si los artistas ven los mismos autores, los mismos referentes, trabajan los mismos conceptos... No pueden hacer cosas diferentes.
- **Luisa** Eso es particular en términos de mercado y de exotización.
- **Jaime** Como Plinio Apuleyo en su libro *Nuestros pintores en París*, que parecía del siglo XIX, pero fue hecho en los años 80...
- **Bernardo** Pero es que esa noción del siglo XIX sobre el autor y el original nunca va a morir, porque todo el mercado del arte descansa en esa noción.
- **Jaime** Gerardo Mosquera explica cómo se realza en el siglo XIX la autoría y la particularidad social del autor, y se extingue la opción de ser industrializado, por eso, según él, el arte se escapa de la industria cuando mitifica la miseria del artista, su marginalidad, su sífilis, su



NUESTROS PINTORES EN PARIS

HISTORIA
DEL ARTE

COLOMBIANO

7

SAUVAT

N. GARCIA

CULTURAS HÍBRIDAS

CA
709.04
G165
B.2

34

Alvaro Medina

PROCESOS DEL ARTE
EN COLOMBIA

TRANS >

arts, cultural, media, No. 5, 1998

EXPOSICIONES | GALERÍA SANTA FE, SALA ALTERNA Y OTROS ESPACIOS

BENJAMIN ILLUMINATIONS

Secret Knowledge

Rediscovering
the Lost
Techniques
of the
Old Masters

David Hockney

CA
751.4
H514

STUDIO

relación con la prostitución, su drogadicción, su alcoholismo, todas esas características se vuelven un valor totalmente negativo que requiere el campo hegemónico y la gente paga lo que sea porque exista alguien...

- **Bernardo** Porque desde el Romanticismo se rompe el lugar donde debe estar el arte, y eso entra como anillo al dedo a todo comercio del arte...
- **Luisa** Es interesante cómo se van dando acá esas manifestaciones de refrito. Por ejemplo, la lectura que hace Álvaro Medina en *Los procesos del arte en Colombia*, sobre cómo las primeras manifestaciones de vanguardias en Colombia se dan a través de las “artes menores”, en este caso a través de la prensa. Scandroglio, por ejemplo, empieza a hacer ilustraciones con influencias cubistas... Es en estas manifestaciones en donde sí se permite que se hagan “cosas irreverentes”, pero en los salones esto se cuestiona... Para este tema de esta revista surgió frecuentemente la pregunta: ¿Qué es lo que uno revisa?, ¿cuál es la posición que uno asume cuando revisa?
- **Jaime** ¡Hay mucho que revisar! Pero por ejemplo, hemos revisado prácticas, categorías, formas de representación, sistemas de circulación, concepciones teóricas. Lo que es interesante para nosotros es que con el antecedente del canibalismo brasileño, “sólo me interesa algo cuando no es mío”, como decía Oswald Andrade, señalando que cuando uno es dominado colonialmente por un discurso particular, la opción puede ser aprenderse ese discurso para poder insultar al que lo domina a uno en su mismo idioma. La idea es aprender el lenguaje del colonizador para devolverle el favor en su misma lengua. Es como una forma de contra-representación.
- **Luisa** Pero ¿hasta qué punto uno puede señalar hoy en día cuál es el lenguaje del otro, si todos crecemos accediendo a información común a través de medios masivos comunes?
- **Jaime** En el campo artístico sigue siendo dominante una forma de circulación, de representación, de auto-representación... Por ejemplo, en este momento algunos artistas locales se afilian a grandes discursos de poder y resultan actuando muy ingenuamente, esperando que algún día se subaste su obra por miles de millones de dólares.
- **Bernardo** Eso me remite a la pregunta sobre cómo es de interesante, en ciertos casos, mantener el elemento marginal que da fertilidad al discurso. Hemos hablado de cómo se da la producción de arte con relación a los asuntos hegemónicos, pero la producción de crítica e historia del arte también está sujeta a esos mismos patrones.

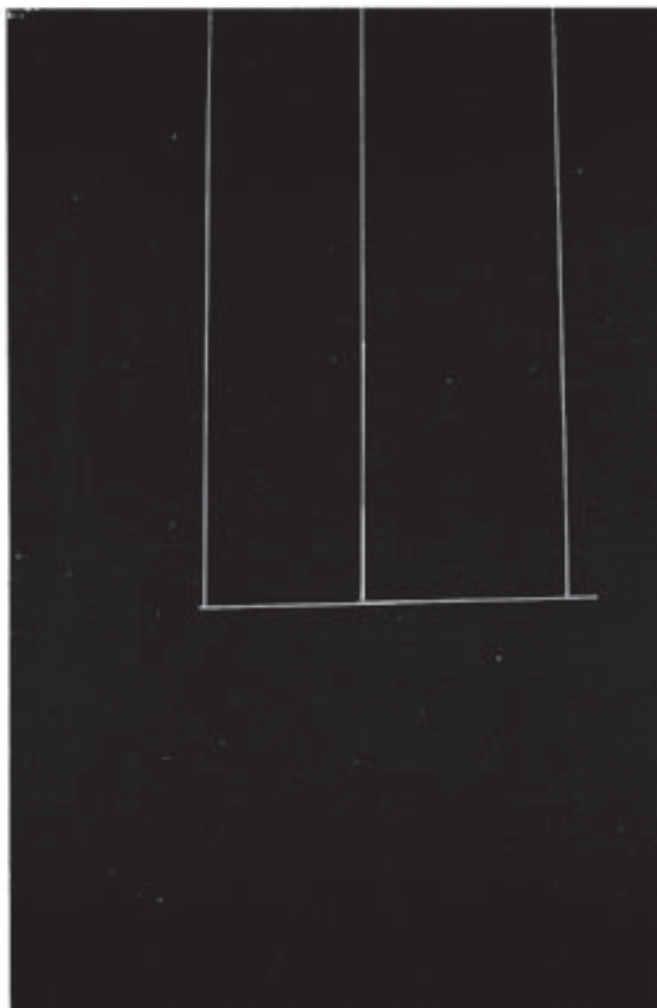
¿Qué pasa cuando adoptamos un patrón historiográfico para analizar la historia del arte acá? ¿Por qué no podríamos, por ejemplo, adoptar otros patrones historiográficos que tengan una condición más marginal? Uno se pregunta ¿hasta qué punto se está adoptando acá una condición historiográfica hegemónica basada en la búsqueda de mitos fundacionales, en el reencuentro de artistas desconocidos...?

- **Bernardo** Un problema de la historia y la crítica de arte es que siempre se quieren ver por fuera de problemas como lo hegemónico, lo global y lo local... Ubican el asunto con relación al objeto artístico, pero no se dan cuenta que el objeto es el condensador de un sistema que es más grande donde está involucrado también el mismo discurso sobre la obra.
- **Luisa** Es esa estructura la que sostiene la noción de revisión.
- **Jaime** Es preguntarse: ¿qué categoría usa uno para validar o descalificar una práctica dada? ¡Eso es una representación! Digamos que cuando uno se acerca a una obra y la juzga, hay una representación cultural que se moviliza antes de que uno diga eso. Y uno dice, bueno, si uno habla de calidad y de talento se está montando en un potro muy particular, profundamente modernista, profundamente egocéntrico.
- **Luisa** Es interesante pensar en la forma en la que se está elaborando en las instituciones académicas que enseñan historia del arte, la noción de archivo. El archivo como una ejercicio de poder, poder reflexionar sobre a quién beneficia la conformación de ciertos archivos.
- **Jaime** Muchas historias del arte locales encuentran una postura peculiar con relación al campo de los estudios culturales, tiene que ver con las miradas sobre contextos más contingentes y problemáticos que están por fuera de la actividad profesional, y con agendas que aquí son válidas pero que no lo parecían en el lugar originario de esos discursos. La muestra que hubo hace poco en el Museo Nacional sobre Carlos Rojas es un ejemplo de esto, los objetos que se mostraban, coleccionados de forma totalmente heterogénea. Parecía que se pensó la obra de Carlos Rojas emergiendo de esos encuentros con prácticas heterogéneas que van desde el diseño artesanal hasta la decoración de interiores, la arquitectura, el arte barroco... Ver la abstracción como un resultado de eso es completamente antimoderno, anti-hegemónico. Me pareció una mirada refrescante en la medida en que justifica un acercamiento a la abstracción que es anómalo frente al discurso europeo.
- **Jaime** Volviendo a la exposición *Paralelos*, de Germán Rubiano, la forma en la que ésta se acercó a Carlos Rojas se sustentaba enteramente en esa aproximación

ROBERT MOTHERWELL

[1915]

Trapeze
Litografía, 143/150
90 x 60 cms.



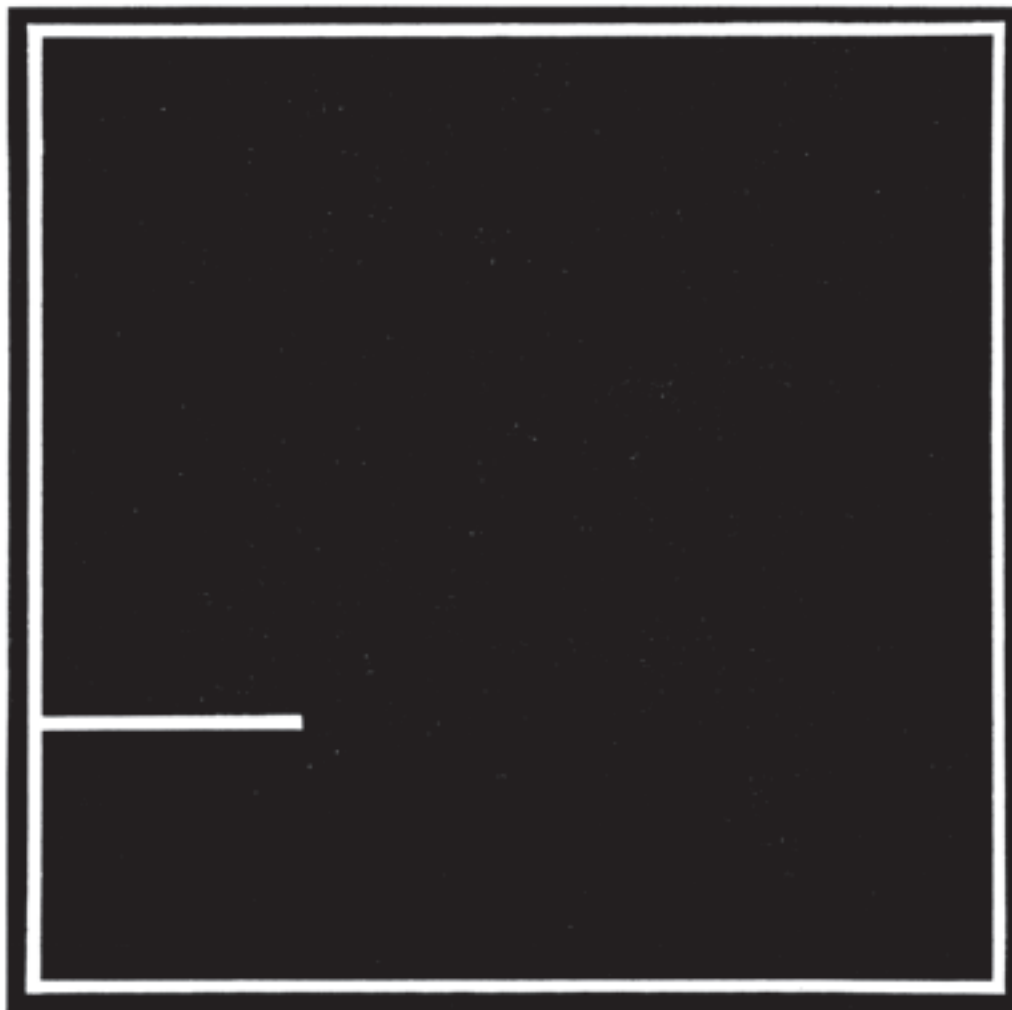
Pintor, grabador y realizador de "collages". Estudió en las universidades de Stanford, Harvard y Columbia. Uno de los más grandes representantes del Expresionismo Abstracto. Toda su obra, muy variada, insiste en la expansión del espacio pictórico y en las tensiones de las formas abstractas, las cuales se pueden asociar a signos, emblemas o símbolos.

hegemónica a la abstracción, una superación de la realidad objetiva.

- A Carlos Rojas le interesaba desde el arte barroco profundamente colonial, hasta la artesanía tradicional, diseñó objetos para Artesanías de Colombia, por ejemplo. Objetos que la gente compraba como si tuvieran un origen artesanal tradicional, y que son resultado de concepciones mixtas en el campo específico del arte.
- **Bernardo** Por eso hay que construir herramientas historiográficas distintas que puedan revisar más la relación de marginalidad. Hay una analogía entre la relación de marginalidad que tiene la producción del arte con el arte hegemónico, en la producción de teoría e historia,

con el discurso hegemónico en esos campos. En el sentido de no aplicar esas herramientas metodológicas a la construcción de una historia del arte. Porque ahora nos parece aberrante esa historia del arte de Salvat, pero ¿Qué nos dice que la que se está construyendo ahora, dentro de 20 años no nos va a parecer igual de aberrante y anacrónica, en esos términos? Pareciera como que no ha pensado en su propia condición de existencia, exigimos eso al arte todo el tiempo y no le exigimos al discurso sobre el arte esa misma reflexión.

- **Luisa** Pero también otra relación que termina, por supuesto, modificando los contenidos. Así como pensamos en lo



Pintor, escultor y dibujante. Estudió en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional y luego Bellas Artes y Diseño Aplicado en Roma. Ganó el Primer Premio en el Salón Nacional de 1969. Su obra, exclusivamente abstracta, se remonta a 1967. En veinte años sus cuadros han pasado por varias etapas y siempre se han distinguido por su refinamiento conceptual.

museográfico de la obra, el soporte del texto también es determinante. El soporte cambia el contenido.

- **Jaime** Pues de hecho cambió el público. Antes el debate era en vivo, pero en internet uno puede responder sin tener que sudar, sin exaltarse, sin gritar, sin miradas desafiantes, sin sentirse agredido o con miedo de que le vayan a dar un puño, es decir, no pasa nada, hay otras dimensiones imaginarias en juego, otras representaciones, convenciones. Y creo que en ese sentido Esfera Pública es muy dicente de nuestras formaciones sobre cómo se habla de arte aquí actualmente.
- **Luisa** Claro, y ahí iba mi pregunta sobre esas nuevas condiciones historiográficas, cómo se tiene en cuenta la rela-

ción entre velocidad de tecnologías y cultura. Como en el debate de Claudia López y la censura de su columna en

El Tiempo en donde ella construye su análisis desde la pregunta por el soporte.

- **Bernardo** Las condiciones de producción afectan lo que se construye, y esta es una relación de ida y vuelta, llega un punto donde también la forma en la que se utiliza el medio puede agotarlo.
- **Luisa** El medio nunca es ingenuo, está intencionado y es político.
- **Jaime** Esfera Pública es un archivo increíblemente efectivo, en unos años esto va a ser una biblioteca maravillosa.

- **Luisa** ¿Biblioteca? Es crudo ver cómo en las clases de historia y de teoría del arte muchas veces se niega ese formato, y en muchos casos se resiste a asumir eso como material de trabajo.
- **Jaime** Esto parece como colecciones de Discovery Channel, pasa por todos los temas habidos y por haber.
- **Luisa** O como Laura en América.
- **Jaime** Por ejemplo para mí, la exposición *Casa de Citas*, para tratarlo simple, iba a una pregunta más estructurante y era ¿cómo la actividad artística como la entendemos en Occidente está irreductiblemente atada a los modelos?
Lo que me interesa es examinar esas persistencias que hacen que una pintura sea la sumatoria de todas las pinturas, que una imagen contenga todas las posibles imágenes. Como lo que planteaba Gustave Flaubert, la idea de que un libro es la biblioteca, y de que una obra es el museo, una obra es el archivo de todas las obras precedentes, y uno puede encontrar modos de persistencia, de representaciones en muchos niveles distintos. Entonces, si hago algo perverso e indago sobre artistas que hacen cosas muy similares, y luego intento demostrar que no son tan similares, pero el público las ve absolutamente idénticas, es decir, hay momentos en el recorrido de la exposición que se puede pensar en una especie de *déjà vu*, y decir “¡Yo he visto esto antes!” pero la misma obra está presente a dos salas de distancia.
- **Jaime** En la exposición universal de los años 50, no recuerdo ahora la fecha, llegó una representación del arte ecuatoriano y los organizadores estaban muy emocionados esperando ver arte contemporáneo del Ecuador, pero abrieron los guacales y cuando sacan las obras se dan cuenta que todos son dibujos al carbón, copias chiquitas de las grandes pinturas de Europa, de la historia universal, de los siglos XVI al XVIII, como la Mona Lisa... vieron eso y no sabían cómo negociar con eso, seguro ellos esperaban, no sé, el guayuco... Pero no la Mona Lisa dibujada en blanco y negro.
- **Luisa** Es como lo que fue la Bienal de Venecia de Bogotá. En esta revista hay un trabajo de Juan Mejía y Wilson Díaz, que estuvo en la primera bienal, en el 95.
- **Jaime** Que era en torno a una obra de Elías Heim como del tamaño de esta mesita, hecha en cartón, pintada de verde con un cable cortado, sin enchufe, estaba en el suelo, y hacían la firma de Elías idéntica y la repartían con el sellito de un payaso, a todo el mundo.
- **Bernardo** Porque además en esa época Elías ya tenía un peso en el medio...
- **Jaime** Fue paradójico cuando Elías Heim propuso al museo como “el enemigo” del arte. Esa especie de hipótesis que él planteaba sonaba universalista. Tenía la opción de hacer una exposición en la BLAA pero hubo un montón de enredos, discusiones, debates y no se hizo. Entonces optó por hacerla en el Museo de Arte Moderno en el momento más cuestionado del museo. Justo después de las Barbies, y la gente decía “¿bueno, cómo es que Elías cuestiona al «museo» en abstracto, pero no en el que está exponiendo? ¿Por qué lo toma como un lienzo en blanco cuando no es un lienzo en blanco?”
- **Bernardo** ¡Porque a él no le interesaba este contexto!
- **Jaime** Elías Heim en su obra *Extractor de atmósferas acumuladas*, proponía un dispositivo que hipotéticamente limpiaba la sala de exhibición de todas las imágenes previamente presentadas, pero permanecía latente su presencia. Cuando la pintó Marco Mojica, en la obra *Incidente*, situó una mujer limpiando la superficie de la pieza haciendo notar esta presencia y contingencia de la obra. La idea era que esa obra limpiaba el espacio de esas imágenes, pero el asunto es que finalmente no suponía limpiar el espacio de ella misma, es decir, limpia todas las imágenes menos la imagen de esa obra. Y eso es lo que Marco Mojica hace en su cuadro: pinta un cuadro en donde sale esa obra llena de polvo, y pinta a alguien que está limpiando esa obra: muestra que la obra existe como algo contingente en el espacio.
- **Luisa** Y los dos comentarios en ese sentido son interesantes porque el de Juan Mejía y Wilson Díaz también está diciendo “esto sería eso aquí”, esa cosa chichi o rota...
- **Jaime** En cartones y sin corriente. Lo más chistoso era el cable así largo y sin enchufe, yo pensé... “El cable

Pese a todo lo anterior, me desconcertó ir dándome cuenta de que no había ninguna posición política manifiesta en la producción de las piezas consideradas como Pop. En una entrevista con Oldenburg¹, éste me describió el Pop como heredero directo del expresionismo abstracto y del informalismo. El flujo de materiales (y, supongo, de emociones y gestos) se había vuelto un flujo de objetos, sin que la actitud cambiara demasiado. La política era rechazada, según él, porque era, como la sociología o la economía, etc., una disciplina demasiado compleja para involucrarse con ella una vez que uno estaba en el arte, y el problema era en última instancia el de sobrevivir². Durante una conversación casual con Robert Rauschenberg en una inauguración, él negó toda implicación política en su trabajo, y, en su lugar, insistió en una reacción al objeto directo y sin prejuicios. Cuando le pregunté si su muestra *Oráculo* era una aceptación

Fragmento de “Pop Político” de Luis Camnitzer. En *Revista Trans*> Vol 5, 1998. Passim, inc. NY

pelado es lo más cruel de todo, no tiene ni siquiera enchufe..."

*

- **Jorge** Yo tenía una duda sobre cómo, por ejemplo, a Beatriz González en la página de Internet del Museo del Banco de la República, se le categoriza dentro del Arte Pop colombiano...
- **Jaime** Es decir, si uno mira la obra de Beatriz González es mucho más próxima al conceptualismo (que ella nunca reconoció), es más próxima a algo que ella no tenía por qué conocer, es más bien coincidente.
- Lo que dice Mari Carmen Ramírez es que en América Latina nunca se habló de conceptualismo pero aquellas prácticas que eran hipotéticamente conceptuales eran al mismo tiempo contestatarias frente a asuntos culturales, políticos y sociales que parecían demandantes en el contexto inmediato. Es decir, el arte conceptual Nor-Atlántico se relacionaba más bien poco con el contexto y era muy retórico con respecto a lo que implicaba esa valoración del arte como idea o la valoración del arte como una práctica inmaterial.
- Aquí más que debates lo que hubo fueron estrategias más vitales respondiendo a unas demandas que eran imposibles de no responder. Por ejemplo, Cildo Meireles y el contexto brasileño u Oiticica con el asunto de la sexualidad, son cosas frente a las que parecía imposible no decir o no hacer algo. Pero nunca pensaron que era una reflexión teórica sobre la propia categoría de arte y por eso nunca se llamaron conceptuales.
- Lo que pasó fue que hubo desde los años 50 «prácticas conceptuales» que nunca fueron llamadas así. A Beatriz el no la cobija, porque la lógica del Pop se supone que trata de un consumo...
- **Luisa** Más pop Carlos Castro.
- **Jaime** Para la exposición *Casa de citas* conseguimos el tocador de Beatriz González, que es esa pintura de la Venus en una toalla. Yo no tenía idea de lo grande que era. Lo que había visto era fotos de cuando eso se mostró en público en el año 76, y logramos encontrarla en una colección privada en Medellín.
- **Luisa** ¿Y cómo la tenía montada el coleccionista?

de Dada, respondió: "No, Dada tenía una actitud política y yo no. Yo hago ésto y empleo estas cosas porque me gusta, por amor al objeto"³. Solamente Öyvind Fahlström, en una conversación igualmente casual, mostró interés por las interpretaciones políticas de su obra, cosa que explicaba parcialmente por haber nacido y crecido en Brasil. Indignado por la invasión norteamericana a la República Dominicana, le amargaba el conformismo político de muchos artistas. Pero Fahlström no se veía a sí mismo, ni los demás lo veían, como un miembro del movimiento Pop al mismo nivel que los demás.⁴

dicho presupone el carácter físico y espiritual del hombre; pero no existe ninguna obra de arte que trate de atraer su atención, porque ningún poema está dedicado al lector, ningún cuadro a quien lo contempla, ni sinfonía alguna a quienes la escuchan.

Pero ¿se hace acaso una traducción pensando en los lectores que no entienden el idioma original? Esta pregunta parece explicar suficientemente la diferencia de categoría entre original y traducción en el reino del arte. Por lo demás, es esta la única razón posible para repetir «la misma cosa». ¿Qué «dice» una obra literaria? ¿Qué comunica? Muy poco a aquel que la comprende. Su razón de ser fundamental no es la comunicación ni la afirmación. Y sin embargo la traducción que se propusiera desempeñar la función de intermediario sólo podría transmitir una comunicación, es decir, algo que carece de importancia. Y este es en

127

- **Jaime** En un toallero, está doblada. Pero hay tres toallas más, que no se dónde están y tienen un toallero en forma de concha. La gente que tenía los peinadores botó los muebles; solamente queda un peinador completo que está fuera de Colombia y otro en Bogotá. Los demás están todos sin el mueble. «La Señora Está Servida» que es la mesa con patas, las patas las botaron. Todas esas obras nunca las vimos y ya no existen.
- **Bernardo** Ahora, también está la manera como las obras terminan volviéndose solamente una imagen por medio de su documentación. Por ejemplo, las esculturas de Carl Andre: las baldosas, que siempre las fotografían sin gente encima, y uno piensa que eso es una especie de imagen... Cuando el chiste de esa obra es ver a la gente parada encima.
- Lo que pasa es que es la misma ficción de la representación de la historia del arte que le presenta a uno las obras. Por ejemplo: el orinal de Duchamp en el diecisiete y efectivamente fue en el diecisiete pero realmente cobra importancia como obra en los años 50. En 1925 no hablaban de Duchamp, era Picasso la persona de la que había que hablar.
- Me acuerdo de un proyecto que hice en Bellas Artes en Cali de hacer traducciones..., por eso después publicábamos esas traducciones en la *Revista Valdez*. Hoy en día eso ya no tiene tanto sentido, en parte por el internet.

- **Jaime** Como en Lima, donde los de La Culpable con Raymond Chávez están haciendo el proyecto de publicar textos jugando con la ilegalidad de la publicación. Violando el *copyright* o digitalizando, transcribiendo, fotocopiando textos, etcétera.
- **Bernardo** Ahí es donde yo insisto en esas prácticas que son, en el sentido en el que Benjamin las definía, asuntos marginales... que están en el margen del tema. Como la traducción. Por ejemplo, en su libro *La tarea del traductor* está

Dado todo esto, es sorprendente que, al menos en Latinoamérica, el arte Pop no haya tenido eco. En aquella época, los intentos de producir pops locales en Argentina, Brasil y Colombia, un par de años después de Nueva York, produjeron apenas versiones fáciles y folklorizadas de las soluciones formales desarrolladas en esta ciudad. Cuando la política aparecía en estos trabajos, era en términos de un contenido obvio. La forma era importada. Mi reacción entonces era de indiferencia ante lo que me parecía ser el síntoma de una actitud imitativa incompleta.

esa imagen que trabaja sobre la relación entre forma y contenido en la obra original. Se muestra la obra original como una fruta con carne y cuya piel sea difícilísima de arrancar, por ejemplo, la cascara de un durazno. En la obra traducida, en cambio, la cáscara es como una chaqueta o un manto, que es fácil de quitar.

- **Luisa** Es interesante esa relación entre algunas prácticas con la teoría del arte.
- **Bernardo** Porque son prácticas que no se han asumido íntegramente como artísticas y si se asumieran como tal tendrían que entrar a negociar un problema de representación. Estoy hablando de la teoría, la historia y la crítica.
- **Jaime** Mucha de la crítica en realidad mira el contenido temático y no la forma...
- **Luisa** Es diciente cómo ciertos proyectos editoriales hechos desde el arte y para el campo del arte no cuestionan sus soportes... por ejemplo, en la relación entre la ilustración y la referencia, no se cuestiona la forma en que sus imágenes muestran la obra...
- **Bernardo** En este sentido es supremamente significativo lo poco que ha pensado el museo acerca de las obras que está albergando, solamente 20, 30 años después está pensando, por ejemplo, que el contexto en donde está el museo es importante. Esto se está replanteando en el MOMA de Nueva York.
- **Jaime** Pero además el MOMA se fundó en la idea, que ya era un *cliché* en ese momento, de la autonomía artística y la libertad creativa. Cuando el MOMA se funda, el arte está cambiando, estaba surgiendo el Surrealismo, estaba emergiendo algo distinto. El MOMA se pensó inicialmente para no tener colección permanente, sino que era transitoria, pero su política se modificó y terminó quedándose en el museo. Muchos museos del mundo se fundan sobre ese modelo
- **Bernardo** La Tertulia.
- **Jaime** La Tertulia, sin público. Además, como el museo se fundó sobre una noción hegemónica, los artistas no caben ahí. Entonces los artistas jóvenes no entran al MAMBO de acá, no entran al MOMA de Bucaramanga, y se termina revisando a Ramírez Villamizar, una y otra

vez. Ahora se fundó el MUZAC, con Z, el museo de Montería.

- **Bernardo** Como el MUSAC de Extremadura.
- **Jaime** Es interesante este tema por la revisión del arte contemporáneo con criterios modernos.
- **Bernardo** O los catálogos de Sotheby's de subastas de arte contemporáneo, es increíble cómo describen las obras en términos de artista romántico del S.XIX. He visto dibujos de Jeff Koons donde hablan del gesto de su línea, por ejemplo.
- **Jaime** Pero qué tal el juicio cuando Robert Mapplethorpe fue acusado de obscenidad y hablan de la composición cuando el tipo le estaba metiendo un puño por detrás a otro.
- **Bernardo** Pero es que para poder defenderlo de que no lo acusaran de obsceno, no podían traer el contenido a jugar...
- **Bernardo** Es como en *La tarea del traductor* cuando Benjamin cita a un personaje de la novela de Jean Paul —el romántico alemán— de una maestra de escuela que no tenía dinero. Ella iba a las ferias de libros y se enamoraba de los libros, y no podía comprarlos pero anotaba sus títulos. Cuando llegaba a su casa escribía el libro correspondiente al título. Y decía Benjamin: es que maneras de tener libros hay muchas. Eso es lo que me gusta de esos ejercicios: dar un pequeño giro acerca de, por ejemplo, cómo obtener libros. Uno los puede comprar, los puede prestar, los puede robar, o uno puede escribirlos.
- **Jaime** Lo fotocopias, lo escaneas o lo subes.
- **Luisa** Claro, y eso en términos de *status* del discurso es como ponerlo al mismo nivel.
- **Bernardo** Y es llevar la escritura otra vez al margen.
- **Jaime** Que es como pensar: "no tengo forma de hacer parte del contexto hegemónico del arte que parece estar en las librerías, como no tengo acceso a eso hago lo mío que creo es eso".
- **Luisa** Claro, pero a la vez eso sirve como metáfora para el discurso de la historia como ficción.
- **Jaime** Que es una forma de resistir.

- **Definiciones** (prácticas + tendencias artísticas en Colombia)
- **Paralelos** (paradojas entre centro y periferia + documentando obras del arte)
- **Disfunciones** (*The Best Way to do Art + Interfunktionen* traducción + reproducción + difusión)
- **Dispositivos** (el museo + la galería + el mercado + mecanismos visuales)





"Retrato de una negra" Acuarela de Henry Price. Comisión Corográfica. 1852





USTED MERECE TENER ALGO ASI
EN SU CASA.



GEO Mundo

**LOS EXTRAÑOS
ADORNOS DE LAS
MUJERES MURSI**

**AHORA CON
19,000
DOLARES EN
NUESTRO
CONCURSO DE
FOTOGRAFIA**

**NUEVA
ORLEANS: ALGO
MAS QUE JAZZ**



**INDICE DE
ARTICULOS PUBLICADOS**

Archivo de Liliana Angulo













Una obra de arte, con el estilo Corona.



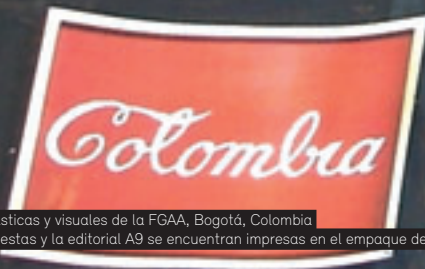
Toda una obra de arte con el estilo de CORONA.

Y la inconfundible firma del maestro Obregón.

Vajilla Obregón de CORONA.

Exclusiva. En edición limitada. Como todas las obras de arte.
Quien ama el arte de la buena mesa, no puede dejar de tenerla.


Corona
La marca de la vajilla



Revista Asterisco 9 / seleccionada en la convocatoria de publicación periódica sobre artes plásticas y visuales de la FGAA, Bogotá, Colombia
Este ejemplar es parte de una serie de tres revistas A9 publicadas en 2010. El índice de propuestas y la editorial A9 se encuentran impresas en el empaque de las revistas
A9 / "ARCHIVO DESCLASIFICADO" / "REHACER LO HECHO" / "FICCIONES DE ARCHIVO"
ISSN 2011-0758 / revistasterisco.org / revistasterisco@gmail.com

Carátula y contracarátula: "Ministerio de Cultura" / Carlos Castro