

¿Nuevas prácticas o vacío teórico?

Una mirada al XI Salón Regional de artistas.*

Efrén Alexander Giraldo Quintero

3

Resumen

En el auge de los procesos curatoriales son más valoradas las tareas de intermediación y consumo del arte que las de su producción. La adopción de una dinámica curatorial en el marco del último Salón Regional de Artistas presentado en la ciudad debe motivar un análisis que revise la función de las exhibiciones del arte y el compromiso que los curadores e intermediadores tienen con la teoría, la crítica y la pedagogía. El artículo revisa tales funciones y realiza una reflexión sobre los marcos institucionales y sobre la tarea crítica, didáctica y teórica que debe seguir animando todo proceso de presentación del arte, dada la apremiante necesidad que tiene la ciudad de paliar la insuficiencia crítica y teórica y la invisibilidad de los conocedores.

En el mundo del arte no importa ya tanto qué o cómo es la obra o quién la hizo, sino cómo llega y cómo hace parte de un contexto.

Abstract

In the boom of curatorial processes, the intermediation and consumption of art are more highly esteemed than its production. The adoption of curatorial dynamics in the most recent Regional Hall of Artists that took place in town should lead to an analysis of the function of art exhibits and of the commitment of curators and intermediators to theory, criticism and pedagogy. The article goes over these functions and reflects on institutional structures and on the critical, didactic and theoretic tasks that should vitalize all processes in the presentation of art, due to the urgent need the city has of alleviating critical and theoretic insufficiencies as well as the invisibility of those who know.

At present, in the world of art, what the work is, what it is like, or who made it, matter less than how it is received and how it is part of a context.

El arte contemporáneo, un arte de contexto

La práctica actual del arte es un fenómeno que requiere de sus contextos de exhibición para ser comprendido y valorado en toda su pluralidad. Tener en cuenta la manera como se lo presenta al público se ha convertido en imperativo para toda crítica e historia del arte serias. Como nunca, los artistas requieren ahora de una intuición especial sobre la relación que las obras tendrán con los escenarios donde serán presentadas. La afirmación de Danto de que el arte de nuestro tiempo requiere de cierta atmósfera teórica y cultural para ser comprendido tiene en esta importancia del contexto expositivo una de sus evidencias. Podría aseverarse que, en la práctica del arte y en la teoría, tanto la estética de la producción como la estética de la obra han dado paso a la estética de la recepción. Por ello, reflexionar sobre el último Salón Regional de Artistas, evento donde este vínculo del arte con su contexto se debería manifestar en la incorporación de principios curatoriales, demanda un análisis detallado. Si cada práctica de exhibición ha implicado, a lo largo de la historia, un tipo específico de actividad crítica y de orientación pública, es indispensable, a la luz de un evento como el recientemente presenciado en la ciudad, proponer un debate sobre las prácticas allí presentes.

El Salón es una institución que, desde su nacimiento en Francia en el siglo XVII, ha propiciado el desarrollo de la crítica de arte, la formulación del canon y la orientación didáctica. Se presenta arte para ofrecer muestras paradigmáticas y para dar pautas de intelección y disfrute al espectador. Al amparo de los Salones y de la actividad literaria desarrollada por Diderot, la crítica funge como actividad que responde a la necesidad de intermediar y provocar un efecto estético en el espectador ausente. Por lo mismo, debe entenderse que todos los eventos de exhibición buscan generar una respuesta sirviéndose de la glosa y la exhortación.

De ningún modo, podría considerarse que la condición didáctica de la crítica de arte es secundaria,

pues confirma la tendencia (compartida también en sus orígenes por la disciplina de la historia del arte) a que sus discursos estén en consonancia con un reconocimiento del espectador. Se hace arte para otros, y de tal imperativo crítica y teoría derivan su razón de ser.

El Salón Nacional y las prácticas del arte y la teoría en Colombia

Los límites de esta nota impiden detenerse en la evolución sufrida por los espacios de exhibición en el arte europeo o en cómo, mucho después, cuando los Impresionistas desafiaron las convenciones establecidas por la Academia se vivió el inicio de la pluralidad y la alternatividad en los lenguajes del arte. Es interesante mirar cómo, en Colombia, el Salón Nacional de Artistas surgió como un espacio que pretendía estimular las artes e insertar al país en los procesos y lenguajes internacionales. Fue una respuesta a la necesidad de presentar el arte nacional de manera coherente y comprensible y crear un espacio promocional que favoreciera el desarrollo de instancias como la crítica, la actividad del museo y la pedagogía.

Difícilmente, se encuentra evento más publicitado, criticado y recurrido en la historia nacional, pues fue el lugar donde se pudo palpar un estado de la cuestión creativa y teórica. Allí se discutió, no sólo sobre la calidad de las obras presentadas, sobre la pertinencia de los premios o sobre la probidad de críticos y conocedores involucrados. Se propiciaron debates relacionados con la autonomía de arte, la validez de las tendencias internacionales y, más recientemente, las políticas culturales.

Al reconocer que el Salón Nacional favoreció la polémica y la actividad crítica, es importante identificar algunas de sus etapas y, particularmente, aquellas que ilustran los cambios más radicales en la práctica artística y en la teoría de los últimos años.

En los años cuarenta, se caracterizó por propiciar

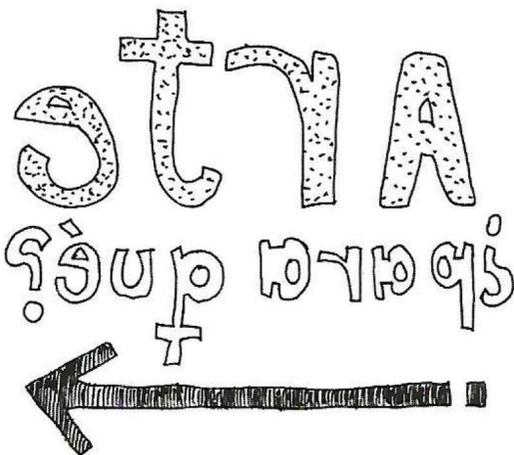
en el país la internacionalización del arte; sus polémicas fundamentales se centraron en la pericia técnica de los artistas y en la adecuación de la forma al tema. Posteriormente, gracias a actividades críticas y educativas como las de Casimiro Eiger, Walter Engel y Marta Traba, los Salones de los cincuenta se convirtieron en adalides del modernismo, tanto en su validación de la estética de la obra como en la búsqueda de una posición social para el discurso crítico. No sólo eran eventos donde las fuerzas renovadoras de los lenguajes plásticos nacionales encontraron expresión, sino también estimulantes de una labor divulgativa y analítica inéditas hasta ese entonces.¹

Vale la pena señalar que en Colombia, al igual que en los centros hegemónicos de los que fue émulo inevitable, el modernismo artístico apareció como una validación de estándares estéticos relacionados con la calidad formal de la obra de arte. Se dio allí una práctica crítica emparentada con el estilo combativo y vehemente de los manifiestos, que permitió a los críticos de la época señalar la validez de unas formas de arte frente a otras; de ahí que, por ejemplo, se dieran enconadas polémicas y enfrentamientos de validación generacional, donde los límites entre abstracción y figuración o entre arte comprometido y autonomía estética se volvieron común denominador. En él, se desarrolló alrededor de Marta Traba un primer asomo de teoría autónoma del arte en el país, un modelo que intentó definir cómo un artista desarrolla una forma coherente con sus propósitos expresivos. Para Marta

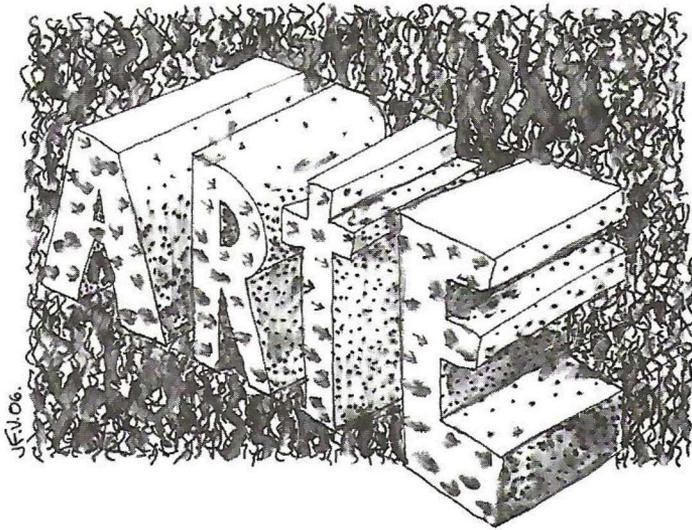
Traba, el indicador de la calidad y novedad estéticas en los artistas de los años cincuenta era la capacidad que tenían estos de crear un lenguaje propio y adaptarlo a las necesidades expresivas de su sociedad. Los Salones de los cincuenta y principios de los sesenta son el escenario donde algunas formas de arte se enfrentan con otras e intentan sustituirlas, en un esquema de superación e innovación propio de la vanguardia, ya superado en los centros hegemónicos.

El arte contemporáneo, por una definición plural

Las prácticas del mundo del arte en Europa y Estados Unidos, al contrario de lo ocurrido en Colombia, poseyeron siempre una relación contradictoria y estrecha con los contextos y los espacios de sacralización del museo, a los que negaron en posturas iconoclastas o a los que se acogieron para aprovechar su coherencia con la pureza de medios técnicos que buscaban. En Colombia, el arte de los años cincuenta y sesenta optó por una orientación esteticista y se dedicó a aceptar el museo y la galería como un mero lugar que acogía dócilmente la obra. El arte moderno europeo y norteamericano de esa época también se hace con un criterio de calidad formal fácilmente escenificable en el cubo aséptico y neutral de la sala, pero también con la intención de criticar su propia condición. Ya Harold Rosenberg había señalado cómo la pintura norteamericana de los años cincuenta debía entenderse, no en el contexto de una evolución gradual y progresiva de la abstracción europea, sino en términos de su capacidad de ser acción física y hecho pleno; los críticos de las vanguardias habían comprendido la radicalidad del gesto de Duchamp y las implicaciones que éste tenía para una práctica del arte dependiente hasta ese momento de la producción de objetos bellos; y, sin entrar en detalles, podríamos recurrir a ejemplos como el minimalismo, el arte pop o el conceptualismo. Por ende, la primacía de la pintura y la evolución de la calidad formal hasta



hallar su pureza que-
daban reemplazadas
por otros modos de
producción y teoría,
que se atrevieron a
hacer un cuestiona-
miento más radical
sobre la condición
del arte. A un arte
centrado en la estét-
ica le acompañaba, y
sucedió, uno preocu-
pado por la cultura y
sus propios marcos
de validación.



en la producción de las
imágenes; cuando asis-
timos a la desmateria-
lización presente en
el arte conceptual, no
estamos, por supuesto,
frente a un progreso
formal, sino frente a
una declaración sobre
el estatuto cognitivo y
filosófico de la produc-
ción artística. Todos
estos cambios en el te-
rreno del significado,

6

Además de que el espacio de exhibición, los márgenes, el marco y el pedestal quedaron interrogados en la transición del arte moderno al contemporáneo², la definición misma sufrió replanteamientos, lo cual dio lugar a teorías y filosofías que intentaron dar carácter plural al arte. Cuando la crítica modernista y la historia del arte se enfrentaron con obras que intentaban una reflexión sobre su propia ontología, la crítica perdió vigencia y dio paso a discursos como el postestructuralismo, las interpretaciones postcoloniales, los estudios culturales y los estudios visuales, que se erigieron en la teoría por antonomasia. La práctica de exhibición, en tal sentido, se volvió crucial, pues era evidente que, para ser comprendido, un acto, un objeto o un proceso artísticos requerían de unas condiciones que debían hacerse explícitas en la mediación.

Cuando estamos frente a una obra minimalista lo que ocurre no es sólo una simple modificación de la apariencia de los objetos artísticos; lo que acompaña a estas obras es una particular reflexión sobre la literalidad de la visión, que se concreta en el acto pleno de confrontación con el espectador; cuando presenciamos una exaltación de la sociedad de consumo y de las fuerzas mediáticas en el arte *pop*, estamos, más que frente al hallazgo de nuevas temáticas, frente a toda una reflexión sobre la propia artísticidad y la unidad

por supuesto, no pudieron ser comprendidos por una teoría que veía cada innovación formal sólo como un capítulo en el logro de la autonomía de medios de los lenguajes expresivos.

Para entender la génesis de los procesos curatoriales³, es importante reconocer que el único problema derivado de una insurrección como la de Duchamp no es la pérdida de autoridad de la evaluación de las virtudes formales de la obra o la desaparición de la estética como rasgo privilegiado del arte. Asistimos, desde los *ready mades* hasta las posteriores instalaciones de meros objetos, a la creciente necesidad de encontrar otros criterios. La evolución del arte participa de su propia conceptualización. Al señalar que todo arte es un problema de contexto y definición, la presentación de la *Fuente* en 1917 (y de las *Brillo Box* en 1965) nos obliga a considerar lo estético como una categoría frágil, falible, relativa y, en ocasiones, inútil para definir el arte. En palabras de la filosofía analítica, que releva a la estética en su hegemonía como discurso teórico filosófico, la belleza es sólo un accidente en las definiciones del arte y posee una validez relativa y contingente como criterio de análisis y, añadimos nosotros, de promoción.

Sin embargo, debe aclararse que la figura del curador no es inédita y que, en varias tradiciones, ha estado presente desde que se fundaron los primeros

museos. Lo que hay de nuevo, en el caso de los curadores de finales del siglo XX, es que vieron ampliado su rol a tareas promocionales, críticas y evaluativas que, hasta el modernismo, pertenecían sólo a instancias como la crítica, la gestión y el periodismo.

El nuevo lugar de la teoría

Y es que, a la vez que la práctica artística cuestionó y replanteó su propia naturaleza y reveló la importancia del contexto para definir la artísticidad, la segunda mitad del siglo XX asistió a la proliferación de teorías que intentaban interpretar las nuevas prácticas. Cuando el arte del siglo XX conoció el detrimento de los artistas y la obra y vivió el ascenso de las mediaciones, la teoría dio también un giro. El arte que se hace en nuestro tiempo no conoce como animador de su dinámica productiva un relato de progreso e innovaciones formales, sino una agenda cultural y política que se ha hecho cada vez más imperiosa para analistas y creadores.

Arthur Danto señalará, en este sentido, la imposibilidad de que el arte posea elementos perceptivos que lo hagan distinguible de meras cosas e insistirá en que, para su producción y recepción, se requiere de una atmósfera teórica de respaldo, un mundo del arte que lo haga comprensible. Asimismo, los estudios culturales y postcoloniales señalarán la crisis del arte como entidad eurocéntrica y legitimadora de una esencia estética universal y atemporal. Ambas posturas, por supuesto, coincidirán en aseverar que para que algo sea arte sólo se necesita que un conjunto de personas se pongan de acuerdo. Por su parte, los estudios visuales, un conjunto de teorías que participan de la intención de nivelar cualitativamente todos los productos de la cultura y hacerlos converger en un solo objeto de estudio, declaran la necesidad de sustituir la historia del arte por el análisis de la mirada y las imágenes, reemplazar la noción de arte por la de cultura visual y hacer de la mirada un objeto de estudio más válido y abarcador que el arte mismo. En tal sentido, la alta

cultura no sería ya más el espacio privilegiado para el análisis, lo que nos llevaría a un interés por formas de la producción que no pertenecen a la alta cultura. Según esto, la Capilla Sixtina y una tira cómica serían elementos igualmente reveladores de formas de visión y prácticas culturales válidas y significativas.

Y es que, cuando el arte abandonó mayoritariamente la representación y la estética, la crítica y el análisis debieron buscar otros parámetros para conseguir la intelección del trabajo de los artistas y para, en última instancia, conseguir una definición general. De ahí que algunas teorías hubieran procurado establecer una especie de sumario o balance de las muchas posibilidades de definición y significación del arte. En resumen, paralelamente a la reformulación de las prácticas artísticas, hallamos desarrollos teóricos que buscan responder a desafíos analíticos como la aparente identidad del arte y las meras cosas.

De otro lado, si la crítica y la actividad evaluadora dejaron de estar subordinadas a la producción y llegaron a programarla, definirla y orientarla, fue común entonces que los artistas entendieran cada vez más su práctica en virtud de esas teorías y modelos analíticos que pretendían solo explicarlas. Así como en la *Era de los Manifiestos* los artistas fueron responsables de teorizar acerca de su propio trabajo (Kandinsky, Klee), el arte último del siglo XX conoce un vínculo inédito entre los artistas y la teoría social y cultural, al punto que ambas prácticas parecen volverse indiscernibles. Es quizás por eso, también, que la figura del conocedor y la del curador no se asocian ahora exclusivamente con la historia o la crítica y se hallan también referentes en la antropología, la política, la filosofía o la teoría cultural.

Sin lugar a dudas, podría decirse que el repertorio de criterios a que hoy se recurre para atribuir significado a una obra de arte se dirige principalmente hacia lo que rodea teórica y culturalmente al arte mismo. Cuando el médico artista Günther Von Hagens presenta cadáveres reales en entornos que están a medio camino entre la exposición científica y la exhibición artística, sabemos

museos. Lo que hay de nuevo, en el caso de los curadores de finales del siglo xx, es que vieron ampliado su rol a tareas promocionales, críticas y evaluativas que, hasta el modernismo, pertenecían sólo a instancias como la crítica, la gestión y el periodismo.

El nuevo lugar de la teoría

Y es que, a la vez que la práctica artística cuestionó y replanteó su propia naturaleza y reveló la importancia del contexto para definir la artísticidad, la segunda mitad del siglo xx asistió a la proliferación de teorías que intentaban interpretar las nuevas prácticas. Cuando el arte del siglo xx conoció el detrimento de los artistas y la obra y vivió el ascenso de las mediaciones, la teoría dio también un giro. El arte que se hace en nuestro tiempo no conoce como animador de su dinámica productiva un relato de progreso e innovaciones formales, sino una agenda cultural y política que se ha hecho cada vez más imperiosa para analistas y creadores.

Arthur Danto señalará, en este sentido, la imposibilidad de que el arte posea elementos perceptivos que lo hagan distinguible de meras cosas e insistirá en que, para su producción y recepción, se requiere de una atmósfera teórica de respaldo, un mundo del arte que lo haga comprensible. Asimismo, los estudios culturales y postcoloniales señalarán la crisis del arte como entidad eurocéntrica y legitimadora de una esencia estética universal y atemporal. Ambas posturas, por supuesto, coincidirán en aseverar que para que algo sea arte sólo se necesita que un conjunto de personas se pongan de acuerdo. Por su parte, los estudios visuales, un conjunto de teorías que participan de la intención de nivelar cualitativamente todos los productos de la cultura y hacerlos converger en un solo objeto de estudio, declaran la necesidad de sustituir la historia del arte por el análisis de la mirada y las imágenes, reemplazar la noción de arte por la de cultura visual y hacer de la mirada un objeto de estudio más válido y abarcador que el arte mismo. En tal sentido, la alta

cultura no sería ya más el espacio privilegiado para el análisis, lo que nos llevaría a un interés por formas de la producción que no pertenecen a la alta cultura. Según esto, la Capilla Sixtina y una tira cómica serían elementos igualmente reveladores de formas de visión y prácticas culturales válidas y significativas.

Y es que, cuando el arte abandonó mayoritariamente la representación y la estética, la crítica y el análisis debieron buscar otros parámetros para conseguir la intelección del trabajo de los artistas y para, en última instancia, conseguir una definición general. De ahí que algunas teorías hubieran procurado establecer una especie de sumario o balance de las muchas posibilidades de definición y significación del arte. En resumen, paralelamente a la reformulación de las prácticas artísticas, hallamos desarrollos teóricos que buscan responder a desafíos analíticos como la aparente identidad del arte y las meras cosas.

De otro lado, si la crítica y la actividad evaluadora dejaron de estar subordinadas a la producción y llegaron a programarla, definirla y orientarla, fue común entonces que los artistas entendieran cada vez más su práctica en virtud de esas teorías y modelos analíticos que pretendían solo explicarlas. Así como en la *Era de los Manifiestos* los artistas fueron responsables de teorizar acerca de su propio trabajo (Kandinsky, Klee), el arte último del siglo xx conoce un vínculo inédito entre los artistas y la teoría social y cultural, al punto que ambas prácticas parecen volverse indiscernibles. Es quizás por eso, también, que la figura del conocedor y la del curador no se asocian ahora exclusivamente con la historia o la crítica y se hallan también referentes en la antropología, la política, la filosofía o la teoría cultural.

Sin lugar a dudas, podría decirse que el repertorio de criterios a que hoy se recurre para atribuir significado a una obra de arte se dirige principalmente hacia lo que rodea teórica y culturalmente al arte mismo. Cuando el médico artista Günther Von Hagens presenta cadáveres reales en entornos que están a medio camino entre la exposición científica y la exhibición artística, sabemos

que la pertenencia al mundo del arte de tal procedimiento no reside sólo en el valor simbólico de los objetos presentados. Cuando se piensa en los grandes proyectos de Christo y Jean Claude, no nos ocupamos de las condiciones formales, sino de la escala, la dimensión y los mismos límites de la acción humana. Para responder a tales desafíos, Dickie hablará del arte como un producto o procedimiento que es candidato a la apreciación, Danto recalcará la necesidad de una atmósfera teórica proveniente del mundo del arte para poder comprender y McEvilly declarará que cada vez más hay nuevos factores para atribuir contenido y significación. Todas ellas, como es evidente, son afirmaciones del contexto, no de una esencia o una estructura inmanente.

Asistimos, pues, a una afirmación de la historicidad del arte, que, además de ser necesaria para comprender las manifestaciones en sí, amplía su definición. De ahí que construir una proposición abarcadora, como la que pretenden muchos de estos teóricos, deba considerar el mismo accidente histórico y las situaciones de influencia como connaturales al arte. Nutrido de historicidad, el arte comenta sus propias conquistas, sus propios límites, sus propios dominios, y acaba, casi siempre, hablando de sí mismo.

Es necesario, en conclusión, entender que el Salón europeo, como institución ilustrada, creó sus propios modelos de difusión y circulación de valores y que el

modernismo y su sistema de exhibición y mercado crearon otros, cuya vigencia empezó a ser interrogada por las exposiciones, bienales y eventos desarrollados desde la perspectiva de la exhibición contemporánea. Si cambian los espacios de exposición, cabría esperar que exista una actividad crítica y divulgativa diferente. Si el discurso crítico no gira ya en torno a validar una forma de arte sobre otra, también los criterios de exhibición y promoción deberían ser reformulados desde una ampliación y pluralidad de los horizontes teóricos.

El Salón Nacional y el mundo del arte contemporáneo

El Salón Nacional no ha sido ajeno a los cambios en la práctica, promoción, análisis y valoración del arte contemporáneo que se expresaban en líneas anteriores. De ahí que las obras presentadas en cada uno de los certámenes o las polémicas engendradas por los diversos puntos de vista y respuestas de los interesados den cuenta de estos cambios. Así, al mirar obras como *Colombia* de Antonio Caro y *Alacena con zapatos* del grupo El Sindicato, trabajos que testimonian la irrupción del arte conceptual en Colombia, es evidente que las prácticas han sufrido una demudación que encuentra escenario único en el espacio oficial. Así como en su momento la premiación de las obras de Negret, Obregón, Botero, o Ramírez Villamizar dio cuenta de la incorporación del arte nacional a un lenguaje cosmopolita basado en la calidad y autonomía formal defendida por críticos modernistas como Marta Traba, los artistas de orientación conceptual encarnan un cambio de paradigma. Paradójicamente, es en el espacio oficial, monumentalista y sacralizador del Salón Nacional donde aparecen algunas de las tendencias antimuseísticas e iconoclastas que darán vigor al arte colombiano posterior.

Pero, si el paso del modernismo a los procesos de los años setenta quedó testimoniado de manera particular en la selección de obras de clara inspiración



conceptual, algo parecido podría decirse de lo ocurrido en la década del noventa, cuando ya la necesidad de elegir obras que reflexionan sobre la propia exhibición queda manifiesta en la obra premiada. Al examinar la inclinación del jurado hacia una obra como *In partibus infidelium* de Nadín Ospina (premio de 1992) hallamos que se ha sabido ver la manera en que una obra semejante se refiere a los mismos procesos culturales de los que da cuenta el marco curatorial y a la inserción cultural de la presentación del arte.

El arte colombiano contemporáneo es en ese sentido muy conciente de los cambios en el mundo teórico y en la propia práctica. Las obras de Doris Salcedo, Óscar Muñoz, María Fernanda Cardoso o el mismo Nadín Ospina incorporan los problemas culturales y mediáticos que se han vuelto cruciales para comprender la propia sociedad contemporánea. Esta conciencia, sin embargo, proviene de ellos, los artistas, y no de los conocedores. La crítica de arte y la actividad de los teóricos en Colombia (de la cual se ha señalado ya una eventual crisis) no han estado a la altura del desafío que supone tal intensidad creativa. Como ha sido reconocido por algunos analistas, mientras el arte moderno colombiano es en gran parte resultado de una actividad de promoción, estímulo, extensión y orientación (Marta Traba), el arte desarrollado con posterioridad parece crecer y desarrollarse por fuera del marco de teorización y análisis que debería serle natural, razón por la que se ha vuelto común que sean los mismos artistas quienes desarrollen las principales reflexiones en torno a exposiciones, eventos y procesos del arte⁴ y que un periodismo cultural falto de preparación se encargue de la tarea de formación y extensión y, lo más peligroso, de la única evaluación crítica que llega a los públicos. No en vano, la ausencia de referentes teóricos explícitos en los textos que respaldan el ejercicio curatorial del XI Salón Regional de Artistas presentado en la ciudad revela la carencia en el país de una atmósfera teórica que acompañe la producción de los artistas y sirva a su vez para informar y orientar al público. No por intitular las exposiciones con nombres y acápites sugestivos y de

oscuro significado, puede hablarse de una teorización o de un trabajo investigativo de parte de quienes curan las exposiciones, así como no puede afirmarse que la incorporación del lenguaje posmoderno a la crítica de arte nacional desarrollada en los años ochenta y noventa supuso la creación de un parámetro evaluativo de igual autoridad que el modernismo crítico de Marta Traba al que debía sustituir.

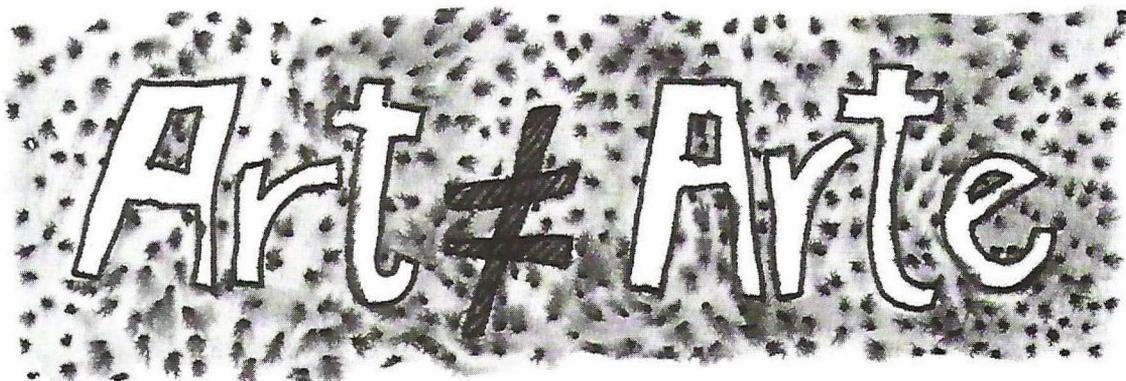
La reformulación del Salón Nacional a la que hoy asistimos proviene mayoritariamente de una negación de la figura del crítico escritor y una entronización del curador —artista o del curador— gestor. Este problema parece ser el animador de algunos intentos de parte de las universidades por crear una corriente de opinión autorizada y formada que ayude a completar el esquema necesario para un mundo del arte visible y con protagonismo social. Lo que debería interrogarse es hasta qué punto la retirada del crítico ha hecho en nuestro país que quienes curen exposiciones abandonen el rigor propio de la teoría y el análisis y se dediquen al diseño de agendas inocuas que sólo parecen afirmar sumisamente el supuesto compromiso del Estado con el arte nacional.

Sin embargo, valdría la pena aclarar que esta retirada de la crítica y la teoría se da en el país por la incomunicación del ámbito académico y el mundo del arte. En Colombia, la oposición entre crítico y curador no proviene de un desgaste epistemológico de la crítica, sino de una ausencia de teoría y de campos para su expresión. Las publicaciones de arte en Colombia rara vez superan la monografía de artista o el catálogo de exposición. Cuando se habla de que, en Europa y Estados Unidos, hay un posicionamiento de la figura del curador y una retirada del crítico al claustro universitario, esto obedece a la crisis de la teoría autónoma del arte, no a la desaparición social de la crítica o a la invalidación conceptual de la teoría. En gran medida, los curadores de las grandes exposiciones internacionales se caracterizan por poseer, además de una formación multilateral, sólidos referentes críticos y teóricos que les permiten orientar y desarrollar la

exhibición en virtud de una tesis firme, coherente e influyente, que adquiere dimensiones teóricas. Así, Harald Zseemann, en *Cuando las actitudes devienen forma*, de 1969, no sólo desarrolla una exposición que se convierte en un modelo expositivo y curatorial, sino un acontecimiento teórico y pedagógico que traza nuevos derroteros para comprender las investigaciones formales del arte contemporáneo como verdaderas encarnaciones de la intención artística; así, Achille Bonito Oliva, en *Vanguardia/Transvanguardia*, de 1982, no sólo desarrolla un evento que propicia la aparición de un nuevo movimiento, sino también una reinterpretación de la vanguardia histórica y una revaloración del arte figurativo de origen neoexpresionista; así, Jean - Hubert Martin, en *Los magos de la tierra*, de 1989, no hace una simple exposición donde se le da un lugar a expresiones multiculturales, también intenta alinear la producción del arte moderno y contemporáneo en virtud de las claves simbólicas e imaginativas del mito; el mérito de *Ante América*, exposición de arte latinoamericano curada por Carolina Ponce de León, Gerardo Mosquera y Rachel Weiss en 1992, no reside en poner en la órbita del primer mundo a unos artistas que se crearían marginales, sino en proponer, desde el arte, una verdadera revisión de las relaciones centro - periferia; el interés del *Proyecto pentágono* no estriba sólo en dar una idea genérica del arte que se está haciendo en Colombia, sino en identificar unos focos problemáticos que permiten al investigador e interesado ordenar la heterogénea producción nacional en distintos campos visuales.

El Salón Nacional, hacia el modelo curatorial

La nueva versión de los Salones Regionales, sustentada en los procesos de investigación y curaduría iniciados por el *Proyecto pentágono*, permitiría entrever otra lógica en los procesos de selección, consumo e intermediación del arte nacional, dado el proceso que se tiene en cuenta desde ahora para seleccionar obras y artistas. En tal sentido, podría pensarse que el mundo del arte nacional sería verdaderamente impactado por esta reformulación de los papeles del conoedor. Sin embargo, es claro que la exposición del Salón Regional presentada en Medellín (obras exhibidas, textos explicativos, disposición física, clasificación, presentación) no ofrece resultados importantes, que hagan suponer un nuevo estado de la actividad analítica y teórica. Difícilmente se encuentran tesis e ideas confirmadas por las obras presentadas o visiones sobre la cultura que opera en la región, razón por la que se asiste a una muestra heterogénea de trabajos cuya pluralidad no está sustentada ni articulada. Uno de los principios básicos de un ejercicio curatorial es la presentación explícita de conceptos para los cuales las obras actúan como demostración y explicación de cara a la comunidad del arte. Cuando se asiste a una exposición oficial, los propósitos teóricos, históricos, analíticos y divulgativos deben ser lógicos, originales y coherentes y trazar líneas de sentido que permitan reconocer señas de identidad comunitaria. No bastan parlamentos oscuros en clave poética para afirmar que hay una incorporación de



principios de curaduría, para garantizar que el trabajo de los artistas se esté orientando y para que el público comprenda el arte que se está haciendo en la región. Palabras como *cartografía*, *narrativa*, *monólogo*, *territorio* o *vacío* parecen ser invocadas como meros apuntes metafóricos y no como verdaderas nociones que ilustran el trabajo de los artistas y los procesos complejos de significación que caracterizan al arte de nuestro tiempo.

La exposición de este XI Salón Regional no marca ningún derrotero ni línea particular que pueda ser útil conceptualmente a los creadores o a los investigadores, si se exceptúa el dato, otra vez curioso, de una incorporación refleja e irreflexiva de un modelo de exhibición popular en otros contextos y mundos del arte, pero para el cual los críticos, divulgadores y organizadores de la región no parecen estar preparados. La cultura de la región y los modos en que el arte refleja la cultura no son palpables en la exposición, simplemente, porque los grupos de obras y la presentación en las salas parecen obedecer a una clasificación poética indefinida, que no se compromete con decir cómo es el arte que se está haciendo y cómo se relaciona con la sociedad a la que pertenece. El poder de una metáfora, dentro del ámbito analítico y promocional del arte, no debe estar en el enrarecimiento de los conceptos o en la disolución de aspectos inherentes a los significados y a las formas presentes en las obras. Debe servir a fines conceptuales que orienten y clarifiquen. Si el panorama de producción artística es de por sí complejo, se esperarías del

suplemento verbal y la actividad que le da contexto un poco de sentido. No porque el arte haya cuestionado las mismas nociones de comprensibilidad, el crítico debe renunciar a ellas.

Las prácticas de intermediación deben buscar una influencia directa en los canales de circulación, lo cual sólo se hace, en la situación actual del arte, desde una clara posición teórica. En última instancia, desde sus orígenes, la crítica y la pedagogía del arte han supuesto la presencia de un conocedor sensible e informado que explique al público qué hay de importante en las obras y qué tienen por decir a la época. Cuando el público no comprende la nueva validación que implica exponer las obras bajo un criterio como el que se pretende desarrollar, las obras pierden claridad y se vuelven incomprensibles, tanto individualmente como en ese conjunto significativo que pretenden integrar. Es necesario que las nuevas variables que permiten la atribución de significado (y que de alguna manera encuentran reflejo en las curadurías) sean empleadas para explicar el arte y comunicar a la gente sus poderes. No se puede, en el actual momento del arte, dejar su presentación al discurso poético o a la jerga posmoderna, que en nada participan de una noción de investigación. Es el momento también de dar presencia a las definiciones y explicar a la gente qué hace arte a lo que está viendo.

Ilustraciones: Juan Fernando Vélez González, artista y profesor de la Facultad de Artes, Universidad de Antioquia

Jamón ⇒ Curado ⇒ Arte
↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
¡ Arte ⇔ Jamón!

El nuevo reto, logros e insuficiencias

El replanteamiento de un evento como el Salón Nacional y, por ende, de los Salones Regionales debe propiciar una reflexión de conocedores e interesados, no sólo sobre las nuevas condiciones de producción del arte, sino también sobre su circulación, definición y contextualización. Esto implica reconsiderar los espacios y dinámicas evaluativas que definen la mediación y obligar a quienes curen exposiciones a dar un juicio o tesis sobre el arte del que pretenden dar una muestra. Si la incorporación de un modelo curatorial en el desarrollo de un evento como el Salón debe influir el arte, no debe ser sólo en las formas de convocatoria o la manera en que se seleccionan las obras, se visita a los artistas en sus talleres o se les da recomendaciones sobre cómo se deben situar las obras en el espacio. La palabra investigación no se refiere sólo, en el campo del arte, a una actividad de intercambio con el artista y a una comunión con su trabajo. Tampoco, debería ser una excusa para el gusto personal del curador o para conciliar exigencias de una representación, una heterogeneidad y una pluralidad que son producto, más de la desorientación que de la cohabitación de prácticas formadas del arte. La verdadera influencia de los procesos curatoriales debería calibrarse por la manera en que los espacios logren dar una visibilidad especial a lo que hacen los artistas y por los derroteros conceptuales que señalan a la investigación histórica y teórica. Los logros de este modelo de selección y presentación deben evaluarse en virtud del modo en que se generan nuevas formas de comprensión y no de la perplejidad o desconcierto que crea una supuesta nueva *narrativa* de interpretación.

En este orden de ideas, vale la pena insinuar puntos de discusión que podrían contribuir a que el modelo cumpla con efectividad su propósito y no sea sólo una moda o un proceso de imitación superficial de los eventos expositivos internacionales.

a. ¿De qué manera los trabajos del arte contemporáneo inscritos en modelos de presentación curatorial reflexionan sobre la exhibición? ¿Cómo ayuda la curaduría al artista a interrogar su trabajo?

b. ¿Es el curador un *metaartista* que emplea a los creadores como instrumentos o es un teórico evaluador que puede vislumbrar procesos y líneas de trabajo e insinuar tesis e ideas influyentes en el decurso de las interpretaciones posteriores del arte?

c. ¿Es un problema para los proyectos curatoriales tener que definir temas, cuando la lógica del tópico es cuestionada por las mismas prácticas del arte contemporáneo? La atribución de contenido ¿debe darse sólo por la detección de la representación y por insinuaciones fácilmente traducibles a palabras? ¿Ayuda a comprender el arte agrupar las obras alrededor de cuerpos metafóricos cuando la metáfora no sirve a un fin explicativo?

d. ¿Hasta qué punto en un contexto como el curatorial sólo caben obras sumisas a la exhibición? ¿Qué hacer con obras y trabajos que apuestan por una definición del arte y niegan su inscripción en cualquier proceso o escala de significado?



e. ¿Basta para ser curador en Colombia hacer declaraciones de tenor poético y agrupar heteróclitamente obras desiguales y heterogéneas o debe buscarse que los curadores manifiesten posturas teóricas sostenidas por las obras?

e. ¿Cómo hacer que la actividad crítica y pedagógica paralela al evento sea realmente dinámica? ¿Cómo animar en Colombia ese mundo del arte que, desde los años cincuenta, ha estado en permanente definición?

Bibliografía

- Acha, Juan, *Crítica del arte. Teoría y práctica*, México, Trillas, 1992.
Barrios, Alvaro, *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, Bogotá, Alcaldía Mayor, 2000.
Calderón Schrader, Camilo (Ed.) *50 años Salón de artistas*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1990.
Danto, Arthur, *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999.
----- *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós, 2002.
----- *Más allá de la Caja de Brillo*, Berkeley, University of California Press, 2003.
Garzón, Diego, *Otras voces, otro arte*, Diez conversaciones con artistas colombianos, Bogotá, Planeta, 2005.
Guasch, Anna María, *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, Barcelona, Ediciones Del Serbal, 2003.
McEvilly, Thomas, *Art and discontent. Theory at the millennium*, New York, Mc Pherson, 1995.
Ponce De León, Carolina, *El efecto mariposa, Ensayos sobre arte en Colombia, 1985 - 2000*, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2004.
Post, Reflexiones sobre el último Salón Nacional, Bogotá, Ministerio de Cultura, 1999.
Proyecto Pentágono, *Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000.

Notas

* Versión ampliada de la conferencia presentada en el Palacio de Bellas Artes de Medellín el 6 de abril de 2006, en el marco de los eventos académicos programados con motivo del XI Salón Regional de Artistas, Regional Centro - Occidente. Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío, que se presentó en la ciudad bajo el nombre *Estéticas en tránsito: narrativas de interpretación*.

1 A este respecto, es interesante contrastar tal situación con las afirmaciones de Beatriz González sobre la actividad crítica de los Salones Nacionales de los años sesenta. Cfr. González, Beatriz. "La crítica de arte en los Salones Nacionales de la década del '60", en: *Post. Reflexiones sobre el último Salón Nacional*, pp. 44 - 58.

2 Es pertinente señalar la complejidad que los conceptos de moderno, posmoderno o contemporáneo tienen a la hora de hablar del arte, pues se les ha considerado, indiscriminadamente, como estilos o períodos.

3 Por procesos curatoriales se entienden aquellas prácticas de exhibición e intermediación contemporáneas donde los curadores actúan más que simples conservadores o montajistas y pasan a ser los verdaderos responsables del sentido de las obras en el conjunto expositivo, agrupando en torno a su trabajo la actividad teórica, crítica y promocional que, antes, descansaba en otros actores: el crítico, el periodista, el organizador. El curador procede, entonces como un promotor que acompaña los procesos de creación artística y los orienta en virtud de las ideas o tesis que defiende o presenta en su curaduría. En Colombia, la idea es reciente y es ésta la primera vez que el Salón aparece como

un evento donde los artistas no son seleccionados, sino vinculados a los procesos investigativos de los curadores. En el caso del Salón Regional presentado recientemente en Medellín, el proyecto tiene por título *Estéticas en tránsito: narrativas de interpretación* y presentó las obras en cinco exposiciones llamadas *Periferias de la memoria, Relaciones de vacío, Cielos continuos, Monólogos públicos, Territorios discontinuos y Textos de ciudad*.

Vale anotar que, recientemente, el ascenso de los curadores ha sido cuestionado a causa del excesivo pluralismo o dogmatismo de su práctica, y particularmente en Colombia se ha discutido si este ascenso ha disfrazado la ausencia de actividad crítica y analítica. En el caso de este texto, se propone cómo las características del proceso curatorial presentado en Medellín revelan una ausencia de elementos teóricos que se ha venido haciendo manifiesta en los conocedores desde varios años atrás. Véanse, para el caso concreto de un antecedente curatorial en el país, los textos del *Proyecto pentágono. Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia*, publicado en Bogotá en el año 2000.

4 Esto es lo que afirma Carolina Ponce de León en su ensayo "La crítica de arte en Colombia". Cfr. Ponce de León, Carolina. *La crítica de arte en Colombia 1974 - 1994*, en: *El efecto mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia 1985 - 2000*, pp. 214-260.

1999
Colombia