

## Apuntes para una Historia de las Artes Visuales en Colombia

María Sol Barón • Maestría en historia y teoría del arte  
Profesora de historia del Departamento de Artes Visuales

El 20 de julio de 1886, el mismo año de fundación de la Academia de Bellas Artes, se abrió la primera exposición de Bellas Artes en Colombia, una amplia muestra que incluyó cerca de 1.200 objetos, y en la que se podían encontrar desde teléfonos decorados hasta cuadros coloniales, desde ejercicios académicos hasta colecciones de mariposas y desde óleos hasta fotografías.

Diversas personas involucradas en labores manuales respondieron con ánimo a la invitación estatal de enviar sus trabajos:

Desde los Aceros de la Cruz hasta los artistas de prestigio contemporáneos de aquel suceso; desde los estudiantes de la escuela que regentaba Urdaneta hasta los aficionados de la ciudad; desde los coleccionistas de mariposas y decoradores de aparatos telefónicos hasta los acuciosos artesanos que elaboraban raros e inútiles objetos de madera, de esparto, de lana o de barro, todos enviaron sus obras al salón.<sup>1</sup>

En tan gigantesca exposición, que hoy resulta inconcebible, se admitieron todos los productos artesanales, aunque se concedieron los mejores y los más amplios espacios a las artes mayores, especialmente a los trabajos que abordaban temas nobles y de jerarquía académica, como los cuadros históricos bíblicos y de inspiración religiosa, así como las piezas realizadas en los medios más tradicionales como óleo, acuarela, mármol, bronce, madera y piedra.

Precisamente la Academia se había fundado con el propósito de hacer una clara diferenciación entre las artes mayores y las menores, propósito que, como se ve, no fue conseguido en modo alguno en su exposición fundacional. La exhibición, realizada en los salones y corredores del Colegio San Bartolomé, estaba organizada en distintas secciones, algunas dedicadas a exponer ejercicios de las clases de ornamentación, arquitectura, dibujo, escultura, grabado, litografía y pintura, y, en medio de todos éstos, una sala dedicada a la fotografía; incluso uno de los premios del Salón fue otorgado a una "copia de fotografía", y varios expositores concursaron con "fotografía iluminada" y con series de fotografías.<sup>2</sup>

Esta primera exposición da prueba de que el campo de las artes apenas empezaba a ser definido a finales del XIX, y es por eso que la fotografía cabía dentro de él, no como Arte, sino como un oficio, como otra de las artes menores. Esta inclusión llama la atención, pues en el proceso de la Academia es fehaciente la negación de la fotografía como expresión artística: nunca hubo laboratorio fotográfico dentro de la Escuela,

<sup>1</sup> Eugenio Barney Cabrera, "Notas y apostillas del Salón anual 1.886-1887", en Revista Arte en Colombia N° 3, marzo 1977, pág. 35.

<sup>2</sup> *Ibid.*

en lo humano en que esta noción se abastece e impulsa, retoman, en clara coincidencia con otras actitudes que se han enunciado en este documento, la función de lo básico y de lo estructural. Y esto, a partir de las observaciones sobre el tema que se pueden hacer desde países con escasos desarrollos en el área. Es decir, que antes que lo despiadado de lo maquinal, es lo bello, lo abstracto y lo redimensionable de los componentes o partículas de la tecnología lo que se analiza y desglosa, para fundar otra semántica sobre su alma.

Si bien la defensa de lo inútil, e inclusive del barroquismo en la línea, es un gesto claro, especialmente en los trabajos de Carlos Bonil y de Ícaro Zorbar, la dimensión más fuerte en las obras de los artistas que trabajan lo que podría entenderse como desmecanización, la cobra la composición de otra orquestación sinfónica, desde la cual se puede leer una crítica que, sin restricciones nominales o temáticas, es capaz de englobar asuntos que el arte de expresa intensidad crítica queda desinstrumentado para incluir. En los trabajos de estos artistas se señala la crisis, insuficiencia, ineficacia o intrascendencia de un orden, desde la armazón de otro, que le ofrece otra posibilidad operativa y lógica aun a componentes anacrónicos, desgastados o en desuso.

No es gratuito que el universo de estos artistas que trabajan una noción desbaratada de la tecnología, se nutra de manera importante en la música, especialmente en el rock. Ellos, al igual que dibujantes como María Isabel Rueda, Felipe Cortés, María Isabel Arango y Carlos Franklin, articulan la imagen no sólo con sonoridad sino con la sonoridad que domesticó y le dio lugar, armonía y romanticismo al estruendo, al grito, a lo extraño, a la desadaptación, a la rebeldía y a la vibración e intensidad electrónica.

No obstante el hacer parte del denominado tercer mundo con toda su inconveniencia y precariedad, estos artistas pertenecen a generaciones para las cuales los alcances de la tecnología, así como la navegación por la información plane-

taria e inclusive por el planeta mismo, no son un sueño por cumplir, sino por el contrario, el punto de partida; en tanto, no parecerían querer estructurar ideales allí. Lo extraño en el mundo actual, en especial para los más jóvenes, es que haya asuntos prácticos que la ciencia y la tecnología no puedan solucionar. Lo lógico entonces es que se busque esclarecer, no el alcance sino el corazón que lo permite o que está detrás de todo, y el cual parece olvidado. En este sentido, el caos comunicacional e informativo se maneja sin problematizarlo y a conveniencia propia, para tratar más bien de desenmarañar un organismo abstracto y vivo allí, y para encontrar cariño en esto.

Es comprensible que en medio de un marasmo de referentes se busque la claridad y la transparencia; que se indaguen los sistemas internos de los supuestos; que se asuman el humor y la ternura como armas contra la confusión conceptual; que se vuelva a requerir de la línea por todo ello; que se trate de reordenar el lenguaje y mirar lo que él traza cuando se escribe y cuando se lanza al mundo en palabras, como lo hace Felipe Hoyos; o que se acuda a la estructura básica narrativa y expresiva, desde la infinidad de posibilidades que ofrecen los sistemas digitales, como lo hacen Héctor Mora, Felipe Cardona, Mónica Páez, Luis Cantillo y Lina Dorado, Felipe Arturo o Gabriel Zea.

Es natural también, como se traduce en las búsquedas de estos artistas, que en sus obras se fortalezca la atención por la fuerza de la observación y del quehacer del artista y, que sin temores reverenciales, se deje de elogiar el vestido invisible del rey. La ralentización del movimiento que hay en esta actitud puede ser la manera de resistir a la vacuidad que se sabe que conllevan las expresiones que se alían con docilidad a lo consabido y legitimado de un sistema, que sin revisar lo inflacionario que comporta su dogma, no deja de promover la fe por un mayor incremento del rédito económico y de la aceleración, sin reparos éticos por las consecuencias que genera.



lo que va de la mano con unos artistas que, a medida que avanzaba el nuevo siglo, acudieron cada vez menos a este recurso. El arte es considerado como un producto de la creatividad interpretativa y de la habilidad manual del autor. La fotografía, al ser un proceso mecánico, queda relegada a un lugar ajeno al arte.

La institucionalización que hace el Estado de los Salones de Artistas en 1940 es muestra de ello, sencillamente no hay ningún espacio para la fotografía en la convocatoria. Relegada y desplazada del campo oficial de las artes plásticas, la fotografía pasa a ser una técnica de uso doméstico y de reportería en medios masivos, cabe en los periódicos y en los álbumes familiares pero no en los salones de artistas.

Y sin embargo, los cambios que van a hacer posible la aceptación de la fotografía como medio válido de creación, empiezan a reconocerse desde los años sesenta, en aquel evento, el más importante de legitimación de las artes plásticas. Desde su creación las discusiones de los jurados sobre las obras a admitir habían girado alrededor del problema de contenido y calidad formal de las piezas. Pero en la década de los sesenta las discusiones se vuelven más complejas pues se observa una ineficacia de las categorías de admisión y premiación, a saber, pintura escultura, cerámica y grabado, en relación a lo que los artistas más jóvenes empiezan a proponer.

Artistas como Beatriz González, Feliza Bursztyn y Álvaro Barrios proponen obras en las que las especificidades de los medios tradicionales se desdibujan al involucrar en sus obras elementos de la vida cotidiana y elementos ajenos al arte hasta ese momento, como chatarra o imágenes de la cultura visual contemporánea, como fotografías de periódico o los cómics. Sus obras, sin embargo, merecieron durante esa década algunos de los premios bajo las categorías de pintura, escultura y dibujo, lo que condujo necesariamente a que los significados de cada uno de estos términos se ampliaran o reformularan. Ahora, más allá de las definiciones de los medios utilizados por estos artistas, lo importante es señalar cómo sus procedimientos de creación estaban removiéndolos valores más tradicionales del arte hasta el momento impolutos como lo son la autenticidad y la originalidad, soportados en la relación directa de la obra con la mano del artista: el oficio. En estos artistas no opera ya una búsqueda de un estilo personal, pues su acción se reduce a la apropiación y selección de elementos que les ofrece la cultura, y que rearticulados les confieren un nuevo sentido y significado. Se trata entonces de la misma acción que conduce a la creación de un *ready-made*, y por lo mismo, cercana a la acción que realiza el fotógrafo, a saber, seleccionar, aislar, rearticular y montar un fragmento de la realidad.

Este tipo de obras son antecedentes del viro que tiene el Salón Nacional de Artistas, en 1973, al incluir por primera vez fotografías, y en 1975 al cambiar su nombre al de Salón de Artes Visuales. La inclusión de la fotografía en tal evento no sólo da cuenta de la apertura de una nueva casilla, sino que muestra, justamente, la fractura de la esfera del arte y del arte como oficio. Prueba de ello es que, en 1976, se le concede una mención a una obra fotográfica: *Interior N° 1*, *Interior N° 2* de Fernell Franco,<sup>3</sup> ahora bien

no sólo por el hecho de que se trate de una fotografía sino porque, a diferencia de otros artistas con formación académica en las artes, Franco no tenía idea de cómo echar una pincelada, de hecho, se inició como fotógrafo a partir de su experiencia en reportería gráfica en el diario El País de Cali.

En este nuevo ámbito, el Salón Atenas fue un punto crucial, pues bajo la dirección de Eduardo Serrano promocionó las propuestas experimentales de artistas jóvenes. Por fuerza en ellas la fotografía ocupa un lugar relevante. Las nueve versiones del Salón Atenas se realizaron en el Museo de Arte Moderno de Bogotá entre 1975 y 1984. En la primera versión, Miguel Ángel Rojas presentó *Atenas C.C.*, obra mixta compuesta por dibujo —en la pared estaban expuestos dos dibujos del mismo sujeto en tamaño natural— y fotografía —en el piso se disponían fotos de baldosa a escala 1:1—. A través del juego con la escala, esta obra rompe el problema de representación del arte, lo que a su vez se ata con su título mismo, el cual traza una directa relación entre el nombre del Salón y el de una sala de cine continuo del centro de la ciudad, cosa que será retomada en el segundo capítulo.

En la segunda versión del Salón, Camilo Lleras presentó una serie de nueve fotografías en secuencia bajo el título, *Testigo matinal (Autorretrato)*, en la que aparece él en el baño ante un espejo realizando una rutina diaria de aseo, que va desde secarse con una toalla, vestirse y peinarse hasta cepillarse los dientes. Aquí el término *testigo* parece aludir al espejo que, como símil de la cámara, capta una realidad de la que sólo pueden ser tomados fragmentos y recortes.

Una aproximación no documental sino experimental de la fotografía, tiene lugar por primera vez en el cuarto Salón Atenas, en 1978. En éste, Jorge Ortiz presentó su serie *Cables*, con una intención menos narrativa que la de Lleras, y con intereses más formales. Ortiz extrae detalles del paisaje urbano, segmentos del cableado aéreo, con los que organiza tensiones y juegos visuales. La referencia de los postes que sujetan estos cables figura sólo en ocasiones, de modo que la ciudad no aparece en sí misma sino a través de los trazos del cableado. Tomas en contrapicado, lo que implica que el cielo, como escenario de fondo, se lea completo o parcialmente blanco. Ortiz, de esta manera, dibuja y compone un plano completamente abstracto —en el juego de las líneas radica la fuerza de la imagen— y esto lo hace a través de una cámara fotográfica.

Ejemplos de lo que sucede con la fotografía en la década del setenta, estos casos apuntalan el inicio de un reencuentro, oficial por demás, que se da entre la fotografía y las artes plásticas. Un cruce de caminos que señala que las mismas artes han abierto su campo de un modo tan rotundo que hoy en día es imprescindible abordar tales problemáticas, no es casual que en el 2006 se vuelva sobre esta historia, así como a finales de los setenta se tomó, desde el campo de la historia del arte, la historia de la fotografía en Colombia de la primera mitad del siglo XX. A partir de los setentas se incluye, en la historia del arte, una serie de fotógrafos que construyeron una obra importante al margen de la Academia y, en consecuencia, de los salones de arte, baste mencionar a Jorge Obando y a Luis Benito Ramos, dos grandes fotógrafos que han

<sup>3</sup> Camilo Calderón, *50 años el Salón Nacional de Artistas*, Bogotá, Colcultura, 1990, pág. 197.



sido señalados por Álvaro Medina en su libro *El arte colombiano de los años veinte y treinta*.<sup>4</sup>

Es absolutamente relevante que los nexos entre arte y fotografía se den justamente antes y después de la Academia, una academia débil, que justamente se erigió cuando sus propias leyes se estaban cayendo a pedazos. Esta tensión entre la segunda mitad del siglo XIX y el final del siglo XX en Colombia resulta larga y corta a la vez, la llegada de la fotografía se dio como un oficio más, dado que el arte, el costumbrismo, no llevaba consigo todo el velo del genio sino que estaba entramado en un entorno cotidiano que bien captaba momentos de mercado a lo Torres Méndez o personajes ilustres en miniaturas sobre láminas de marfil. La fotografía en su carácter de oficio y en su capacidad de dar cuenta de ese entorno y, sobre todo, de esos personajes, bien podía ser una de las labores que desempeñaba el artista. Ahora bien, en la segunda mitad del XX, la fotografía ya no entra como un oficio a los salones de arte, pues justamente el oficio se ha acabado, entra, por el contrario, como una manera de dar cuenta, de enfocar la realidad circundante, lo que no hace otra cosa que mostrar un arte que vuelve sobre la vida, que rompe sus límites para entramarse con el mundo, con la cotidianidad de los artistas.

Así como en la exposición de 1886 de Bellas Artes se podía encontrar desde teléfonos decorados hasta cuadros coloniales, desde ejercicios académicos hasta colecciones de mariposas, en el último Salón Nacional de Artistas de 2006, se presentaban desde ejercicios de las clases de pintura, dibujo y escultura de las escuelas de Artes Plásticas de Bogotá hasta la intervención directa de un artista en la capilla del Museo de Arte Colonial, y desde imágenes televisivas de una cirugía estética hasta matas de coca y de maíz. Es decir, hoy estamos más cerca de ese primer salón de 1886 que de aquél que fue llevado a cabo en 1940, tanto por la gran variedad de elementos que se incluyeron dentro de la exposición, aunque hoy todos bajo el mote de arte contemporáneo, pero sobre todo porque en uno y otro la fotografía estaba incluida.

<sup>4</sup> Ver Álvaro Medina, *Arte colombiano en los años veinte y treinta*, Bogotá, Tercer Mundo, 1994. Por lo demás, es a principios de los ochenta cuando se inician las investigaciones y los tirajes de historias de la fotografía en Colombia: Roberto Rubiano: *Crónica de la fotografía en Colombia*, Carlos Valencia Editores, 1983, y Eduardo Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia*, Bogotá, Villegas Editores, 1983.

## Nuevas ruinas

Julia Buenaventura • Historiadora del arte

En las dos últimas décadas del siglo XX, los terrícolas estuvimos preocupados ya no porque la técnica hubiera terminado incumpliendo sus promesas de mejorar las relaciones sociales y de garantizar la felicidad humana, sino por que la técnica se estaba comiendo al mismo mundo en que habitábamos; una segunda naturaleza volvió pedazos a la primera, y los humanos, que tradicionalmente habíamos tenido que combatir contra los embates de las tormentas, los terremotos y las sequías, nos vimos asfixiados por algo muy diferente: los ciclos económicos y la transformación artificial —pero que ya pareció avanzar por *motu* propio— del entorno; la contaminación atmosférica se convirtió en el síntoma fehaciente de que habíamos creado un nuevo mundo, con una cúpula celeste bastante más baja y casi sólida.

Walter Benjamin —quien parecía vislumbrar lo que se nos venía encima— dedicó sus esfuerzos a escribir una prehistoria de esa segunda naturaleza aun cuando casi confundida con la primera; los orígenes naturales del capitalismo, sus fósiles y sus huellas. Ahora bien, esta historia que Benjamin se propuso como proyecto tenía sus peculiaridades: primero, era materialista y, segundo, su redacción no podía seguir un hilo que copiara el ritmo de la segunda naturaleza, no podría desarrollarse de una manera progresiva, porque, justamente, de lo que se trataba era de detener tal devenir. Así, si Marx decía que las revoluciones eran “los ferrocarriles de la historia”, Benjamin afirmaba: “tal vez sea totalmente diferente, tal vez las revoluciones sean el momento en que la humanidad, que viaja en ese tren, alcanza la palanca de emergencia” (en Buck-Morss, 111). Se trataba pues de alcanzar el freno de la carrera en que la humanidad se había montado doblemente,

de un lado con la Revolución industrial —con la creación de objetos artificiales y en cadena— y, de otro, con la Ilustración —con su idea de objetivar el mundo natural, como si nosotros no hiciéramos parte de éste—.

El enfoque materialista; leer la historia a partir de las transformaciones en las fuerzas de producción y la recopilación de fuentes concretas, atraviesa el trabajo de Benjamin, pero a la vez, este enfoque se ve modificado por su mismo trabajo; si Marx apelaba a la producción; Benjamin se centra en el consumo, y si Marx se va a la reconstrucción de un discurso histórico a partir de documentos, Benjamin señala un nuevo método; que los documentos hablen por sí mismos, como si se tratara de fósiles o de jeroglíficos que tuvieran que ser más expuestos que interpretados.

Ahora bien, Benjamin puede hacer esta prehistoria dado que el tiempo del capitalismo es singular; el modo de consumo crea la ilusión de que estamos completamente distanciados del pasado reciente; así, no hay nada más lejano —y ridículo— que la moda de los ochenta para un adolescente de los noventa. Y sin embargo, esta misma carrera precipitada puede invertirse, en virtud de su misma velocidad. La anécdota es corta y ajena: sucede en Bogotá a una amiga de un amigo. Entonces esta mujer tiene que escribir una carta urgente y su computador se daña a última hora. En medio del desespero, saca una Remington archivada desde la década del noventa en lo más profundo de su clóset. Pues bien, mientras lucha con sus propios errores de tipeo, llega su hijo de diez años del colegio y, sin siquiera haber alcanzado a saludarla, se queda perplejo frente al aparato. Según sus palabras, una especie de computador de última generación que no necesita aguardar para imprimir