



**LA PSICOPATOLOGÍA DEL ARTISTA  
NO ES LA PATOLOGÍA DEL ARTE  
(Tiempo extra)**

Para la entrevista con AMH busqué información en diferentes fuentes. En ese tránsito me encontré con situaciones que desbordaron los aspectos formales del reportaje. AMH me pidió en exceso mantenerlas en privado, como actas circunstanciadas que autorizan la desaparición de estos testimonios, así esos mismos datos se obtuvieran por medios diferentes a su propia voz.

A riesgo de perder la valiosa confidencialidad que la amistad otorga no puedo evitar escribir de estas cosas, porque un asunto lleva a otro generando relación en un conjunto de unidades –como en un análisis de corte transversal- donde finalmente todo termina expuesto sobre un pañuelo en el que florecen las mismas manías que creemos observar exclusivamente en un extremo de la tela que sustenta a la parroquia de esta esfera pública doméstica.

Leí en días pasados el informe de Lucas Ospina sobre lo ocurrido en la FGAA con la convocatoria pública de residencias artísticas internacionales. Ya la denuncia de Andrés Matute había alumbrado con su pluma este delicado tráfico de intereses. Y la nota de LO simplemente confirmó las sospechas que rondaron esta convergencia impúdica de *joint ventures* interinstitucionales. Lamentable, muy lamentable, que ni siquiera sirva para que la curadora nos regalara una buena porción de literatura crítica, si nos atenemos al breve párrafo publicado por LO.

Es una lástima igualmente que la aguda pluma de LO o las voces radicales de Guillermo Vanegas y Víctor Abarracín se detenga tan solo en dependencias como la FGAA, o su extensión cultural llamada "Galería Santa Fé", y no amplíen su motivado control institucional a otros organismos prioritarios del sector cultural, y que ejercen una función impulsora y dinamizadora del sistema, pero donde el ciudadano o la pre-comunidad artística pocas veces tiene la oportunidad de enterarse qué pasa y cómo se administran estos recursos públicos.

¿Alguien se ha preguntado cuanto costó traer a Warhol a Bogota? Una exposición con una curaduría que hubiera podido ser más ambiciosa en términos de las obras expuestas. Por otro lado, la muestra en algunos casos deja mucho que desear ¿Por qué no se invitó a Jose Mugarabi, el mayor coleccionista de Andy Warhol en el mundo, quien a propósito es colombiano y hubiera podido prestar su ayuda con obras de mayor envergadura a las presentadas en la plataforma expositiva diseñada por Larratt-Smith?

Gracias al contacto con coleccionistas bogotanos, a quienes les gustaría ver que la obra de sus artistas favoritos, como valores agregados, circula por instituciones del prestigio de la BLAA, pude enterarme de la disimulada restricción que pesa sobre artistas como AMH o Nadín Ospina (la lista puede ser extensa). Y el asunto trasciende los aspectos circunstanciales de un coleccionista e involucran los derechos del ciudadano corriente respecto de lo que ve o le dejan ver en una colección que nos pertenece a todos.

Voy a dar algunos ejemplos sencillos:

- En la colección de la BLAA ustedes consiguen apenas dos obras menores de AMH (una de ellas ingresó a la colección desde la época de Beatriz Caicedo), nunca uno de sus grandes formatos representativos de sus diferentes periodos y mucho menos la obra con que ganó un salón nacional. Para un acercamiento a este tema empiecen por analizar la

reseña virtual que tiene la BLAA en su colección. De Nadín Ospina apenas aparece una obra, poco representativa, la cual según fuentes confiables fue transferida de un sótano -a la que había sido condenada- a ocupar el abstinente espacio de una oficina del Museo del Oro, condenándola de nuevo al ostracismo.

- Hace un tiempo el Museo del Banco exhibió la colección Ganitsky-Gubereck, de la cual sé por estos mismos coleccionistas arriba mencionados y otras fuentes, que hay más de 15 AMH, sin embargo en la muestra de la BLAA, curiosamente no apareció ninguno. ¿No les parece extraño? Otra fuente más candente agregó al asunto el argumento de que supuestamente AMH ha solicitado eximir su obra de esta colección, lo cual es falso.
- Revisando la cuota de Beatriz González, por ejemplo, en la reseña virtual de la colección de arte del Banco aparecen 52 obras; de Luis Caballero aparecen, mal contadas, más de 160 piezas. Y qué decir de José Antonio Suárez con 224 obras o Álvaro Barrios con 52 piezas.
- Sin embargo, la misma colección muestra un desaliento total para artistas como Alicia Barney, Gilles Charalambos, Raúl Marroquín, Danilo Dueñas, Sara Modiano, Oswaldo Maciá, Carlos Blanco, etc., al menos en la información que transmite la colección virtual. Debo aclarar que desconozco si estos aparecen en la colección física y bajo qué criterios.
- En los corredores del mercado "Bachué", se comenta el interés mínimo que hubo por parte de la junta de adquisiciones para adquirir la famosa pieza del maestro Rómulo Rozo. Hoy en día esta valiosa pieza reposa en los salones de un coleccionista privado, lugar a donde el ciudadano común y corriente le será imposible acceder.

Sería interesante conocer al detalle estos manejos. ¿Saben ustedes cómo ha ido ingresando Luis Caballero a la colección? ¿Cuanto ha costado esa adquisición? ¿Bajo qué circunstancias se dio y quienes fueron los directamente beneficiados con esas inclusiones extensivas de un solo artista? ¿Por qué algunos artistas aparecen tan desmesuradamente representados y otros siquiera merecen tal reconocimiento, a pesar de tener un lugar ya dado por la misma historia del arte colombiano? ¿Cuál es el tipo de relación que maneja el comité asesor con las galerías? ¿Quiénes son esos intermediarios que avalan obras para la colección? ¿Qué legitimidad tiene una junta de adquisiciones a la que le gusta practicar la *reelección vitalicia*?

Y una pregunta todavía más clara: ¿Es cierto que el Banco prefiere comprar obras a través de galeristas e intermediarios que forman un círculo cerrado y hermético y no directamente a los artistas?

Voy a citar un ejemplo de un extenso listado donde aparecen registradas dos órdenes de compra o servicios, discriminados de la siguiente manera:

El 29/01/2002 mediante contratación BLAA-377, la razón social, es decir, Beatriz Caballero Holguin bajo el objeto de "*Saldo compra de 116 obras del maestro Luis Caballero- cont 04550100-101*" recibe como valor del contrato en pesos colombianos la suma de **\$243.138.375.80**.

Posteriormente, el 29/08/2002 mediante contratación No. BLAA-4534 la notaría primera, en cabeza de Hernan Pieschacon como contratante, bajo el objeto de "*Gastos notariales donación y venta Beatriz Caballero obras Maestro Luis Caballero (116 donadas, 4 venta)*" recibe como valor del contrato en pesos colombianos la suma de **\$9.052.010.00**.<sup>1</sup>

Y aquí surgen las preguntas: Las obras ¿fueron donadas o compradas? ¿Por qué en el primer ítem se cita la palabra **saldo compra** de 116 obras? ¿Cuántas obras fueron realmente donadas y cuántas compradas y cuánto se pago finalmente por el lote comprado? ¿Qué papel juega la figura del comodato? Al ser este listado tan fragmentado e incompleto, las conclusiones de la fábula quedan para la historia innombrable del arte colombiano.

Es una verdadera lástima que una institución tan cara para los colombianos como el Banco de la República, no tenga como política estimular que sus empleados hagan públicas las acciones que adelantan al invertir y administrar la platica de los colombianos en una colección, que en efecto, es de todos los colombianos.

Otro ejemplo es aún más divertido. La filial de la Exxon Mobil en Colombia decidió un buen día anunciarle al Museo Nacional que pensaba donar su colección de arte a dicha institución. Curiosamente un cuadro de AMH que ocupaba la misma oficina de la presidencia fue rechazado por el staff curatorial de la entidad, alegando que el cuadro era tan grande que no era posible transportarlo en el camión, y en efecto, el cuadro nunca llegó al Museo Nacional. La directora del Museo de Barranquilla se entero del colosal desprecio y agilizó los trámites para conseguir que la obra entrara a dicha colección, sin que la autoridad de la directora del Museo Nacional del momento pudiera hacer

---

<sup>1</sup> <http://www.banrep.gov.co/documentos/el-banco/pdf/Contratacion-Completo.pdf>

nada para conservarlo. Ya entre bambalinas, la mano negra de "alguien" había conseguido su propósito.

Se podrá pensar que estas son simples anécdotas inofensivas en nuestra parroquia local, pero no lo considero así. La cadena de hechos que usted puede empezar a armar la llevarán o lo llevarán a un terreno donde la suspicacia o la paranoia (Sí Vanegas, la paranoia, como para que ajuste su próximo avioncito inspirado en esta palabra) podrán empezar a dominar la mente, dependiendo de la consideración que quiera darle a la situación.

Quiero terminar esta parte haciendo los siguientes comentarios que me causan un terrible encadenamiento de situaciones, sólo comparables con las presunciones que negamos admitir por simple decoro personal, pero que dibujan en el mapa mental unas trazas de indudable valor intuitivo.

1. No puedo olvidar la nota que en su momento escribió BG relacionada con la exposición de Warhol en el periódico "El Espectador" donde afirmaba su total desconocimiento de los hombres del pop art americanos: *El arte pop estaba en el aire. En 1965, el día de la inauguración del 17 Salón de Artistas Colombianos, la autora de estas notas escuchó una conversación entre Marta Traba y el jurado venezolano Inocencio Palacios quienes estaban parados frente a los Suicidas del Sisga, una de las obras premiadas, y pensó ingenuamente que estaban hablando de científicos cuando mencionaban los nombres de Lichtenstein, Rosenquist, Wesselmann.* Siempre regreso a esta declaración tratando de entender qué la motivó a escribir lo que escribió y la escena no puede ser más evidente: La autora de la nota no puede ubicar al jurado en otra escena que no sea la contemplación de su propia obra, reflexionando ante un derivado pop como son "Los suicidas del Sisga"; sin embargo confiesa desconocer a estos artistas, es decir, creó un discurso salido de ninguna parte y esa presunción convierte al artista en un sujeto único en el mundo, como un ser iluminado que ha sido capaz de crear un discurso por fuera del *mainstream*.
2. En algún momento de la historia reciente del arte en Colombia, se impulsó la carrera del crítico Juan Camilo Sierra, gracias en parte, al poder excepcional que brinda una institución tan fuerte como es la BLaa. En su momento el crítico en mención llegó a escribir en las páginas de El Tiempo y aún es posible ver notas de su trabajo colgadas en la página web de la biblioteca. Me encontré el otro día con un artículo suyo publicado en el periódico ya mencionado el día 24 de febrero de 1998, donde reseñaba la retrospectiva de Bruce Nauman en el centro Georges

Pompidou. Leyendo el artículo es evidente que para el Sr. Crítico la obra de Nauman no le causaba ninguna gracia y seguramente, no le sigue causando gracia alguna las copiosas expresiones asociadas con el arte contemporáneo.

*Desde los setenta... ya son treinta años, que de sobra bastan para que, hecho el balance, nos demos cuenta de que en su gran mayoría arte y artistas dedicados a hacer instalaciones, son una farsa.*

Y desde la época de la nota, son doce años que bastan para hacer un balance que muestra a la instalación convertida en un dialecto favorito del arte y los artistas.

Seguramente estoy tomando apenas un elemento aleatorio del trabajo del Sr. Sierra (crítica sintética), pero notas de este tipo desalientan a cualquier investigador a enterrar su pala en este cementerio de reliquias irrelevantes, y puede reflejar tangencialmente el espíritu conservador que alimenta la mirada de los ilustres próceres que con su poesía, han dirigido esta noble institución.

3. En declaraciones a la W radio, nuestro querido Alberto Casas cae en una desmesurada introducción cuando calificó la exposición como "el acontecimiento cultural mas importante de Colombia". Y en esta entrevista la Sra. BG revela los detalles de un *gaffe* que aún no termina de acabar, cuando equipara la "carta furtiva" de Simon Hosie con un hecho tan importante como los testimonios epistolares de Walter Benjamín.

Basta con leer la nota publicada por la galería Alonso Garcés para morir de la risa: *Tras dos años de trabajo en esta obra pictórica con tragedia de Yolanda Izquierdo, Beatriz González plasma sus más profundos sentimientos tejidos a partir de reflexiones políticas, sociales, oníricas y hasta espirituales con el estilo que ya distingue el lenguaje que ha consolidado en su obra desde los años 70.* Definitivamente ésta historia de la carta es la mejor caricatura que ha producido el arte sensiblemente correcto.

<http://www.wradio.com.co/oir.aspx?id=813857>

4. A propósito de caricaturas, la reciente muestra titulada "La caricatura en Colombia a partir de la independencia" es un ejercicio interesante que trae sus connotaciones especiales. Ya el maestro Osuna se pronunció en

su columna con bastante claridad. Sin embargo, quedan en el aire asuntos difíciles de digerir, como cuando en el plato fuerte aparece un sabor inesperado que simplemente se traduce en un descuido del cheff. Algunos cuadros resultan difíciles de aceptar en esta categoría novedosa que acaba de inventar la prolífica curadora: el expresionismo de Débora Arango como caricaturismo montañero. Igual suerte corre José María Espinosa o Pedro José Figueroa, quienes como en el caso del primero, a pesar de haber ejercido la caricatura, las obras que aparecen en la muestra no son precisamente representativas del nervio claro que identifica a una pieza de caricatura. Algo de la molestia por parte de Osuna es evidente cuando se revisa el montaje que se le dedicó a su obra: Sencillamente irrespetuoso. ¿Quién lee una caricatura a tres metros de altura?

5. A finales del años pasado salió a circulación un libro con la colección internacional del Banco de la República, escrito y seleccionado adivinen por quién? donde se refleja el carácter y el temperamento de quienes guían ésta colección. Entiendo que adelantar esta tarea es un ejercicio sumamente complejo y difícil, donde el buen criterio debe estar acompañado de una buena chequera, sin embargo la muestra en su conjunto es apenas una traza muy débil todavía a la hora de abordar una visión panorámica (así sea a punta de obra seriada) de lo que ha sido la historia del arte, desde el gótico hasta el arte contemporáneo. No existe ninguna coherencia histórica que le hable al espectador de las evoluciones históricas del arte moderno, por ejemplo, y aparecen ejemplos menores de artistas importantes perdidos en un lugar que parece no tener cronología. En una cita que el editor observa (Pág. 188) al invocar unas palabras de Gerardo Mosquera, dice tomar la fuente de [esferapublica@yahoo.groups.com](mailto:esferapublica@yahoo.groups.com) , sin embargo hasta ahora que yo sepa el señor Mosquera no escribe en [esferapublica.org](http://esferapublica.org) sino para su momento, la nota corresponde a un artículo publicado en la revista lápiz. Detalles menores que a cualquiera se le pueden pasar y es comprensible.
6. Para finalizar este breve anecdotario de apuntes críticos, quiero terminar con la reciente muestra curada por parte de Mariángela Mendez titulada "Últimas adquisiciones de la colección de arte del Banco de la República". Una vez más, un nuevo spot de coleccionitis, inspirado en un repertorio plástico al cual ningún curador se le ocurre hacerle un inventario riguroso de las motivaciones y razones que han llevado a constituir estas piezas en sujetos activos del museo como fetiches en un guardarropa de la abuela. Puede admitir un curador, con algo de sindéresis en su cabeza, que le impongan (si no fue así, peor!!) una pieza tan mala de un artista

tan bueno como es Ricardo Acevedo Bernal y su lamentable "Ernesto Cortissoz Álvarez", un cuadro que refleja a todas luces la pereza que provoca en el artista la pintura hecha por encargo. Los buscadores de oro en este caso se llevaron un buen pedazo de oropel!!

Me preguntaba el otro día ¿Por qué no se ha invitado a Eduardo Serrano a participar en las deliberaciones del Premio Nacional de Crítica? ....demasiada ingenuidad la mía... ¿la zona uniandina es terreno vetado, como lo puede ser la Blaa? ¿Y adivinen por que?? Pues los intereses de un sistema parcelado (En este caso la Blaa y Museo Nacional) ejercen un poder tan férreo, tan vanidoso, que les alcanza incluso para reclutar adeptos que han conformado una cuadrilla de ingenuos consumidores deficitarios respecto de un arte, de unos artistas, de unos historiadores y unos críticos que transitan con su pesada inmodestia cubriendo todo el espectro de su influencia institucional para venderle a los espectadores locales la exclusiva validez de su pensamiento, obra y misión.

Continuando con este juego suspicaz, me dispuse a leer la nota enviada por Efrén Giraldo a raíz de su contratación para examinar los resultados bastante pobres del premio, a decir verdad, durante estos últimos años. Al ingresar al texto virtual el lector se encuentra con un apéndice que lo lleva a una breve hoja de vida del personaje en cuestión, donde aparecen dos textos más de su cosecha. Uno de ellos me llamó la atención por el sugestivo título que lleva: *La construcción del concepto de lo contemporáneo en la crítica de arte en Colombia, de Marta Traba a Esfera Pública.*

El texto de Efrén Giraldo está muy bien escrito, con una prosa crítica casi impecable, a no ser por ese tufillo rancio y sectario que quiere imponerle al lector, desde su perspectiva culturalista, al señalar que entre el periodo de Marta Traba y Carolina Ponce de León no hubo nada, es decir Eduardo Serrano fue más que un torpedo para que el arte colombiano se desarrollara como debía ser, hasta que llegó Carolina, hasta que Beatriz continuó con su pontificado desde la Blaa, desde los Andes, desde el Museo Nacional, desde Garcés y Velásquez, desde cualquier lugar del mundo y lograron que esta masa desarticulada del arte colombiano pudiera ver la verdadera luz!!.

Y el texto mismo ofrece todos los argumentos que ustedes quieran para comprobar mis afirmaciones. Ya en la página dos el articulista empieza a desnudar sus imprecisiones cuando afirma:

*Luego, se examinará el "saludo" dado por algunos críticos, aún interesados en la promoción comercial del arte moderno, a la*



*supuesta nueva era de la posmodernidad, un término equívocamente asociado con la experimentación estimulada por el conceptualismo y las formas de arte procesual, pero que influyó decisivamente en una visión algo maniquea de lo moderno, en tanto que conservadurismo formal, y de lo contemporáneo como un campo exclusivo de rupturas radicales. En tercer lugar, se analizará el aplazamiento al que esa crítica confinó al modernismo "alternativo", esa tradición experimental forjada por varios artistas de las décadas del setenta y del ochenta que, sólo recientemente, han vuelto a aparecer en el centro de la agenda de diferentes proyectos críticos y curatoriales.*

Y aparece mágicamente el siguiente pie de página:

Nos referimos, por ejemplo, a la reciente exposición retrospectiva dedicada a Miguel Ángel Rojas y al encuentro de arte realizado en Medellín en el año 2007, eventos donde es evidente el interés por reconstruir esa tradición a partir de una genealogía alternativa.

Obviamente el nombre que aparece "saludando" a la supuesta era de la posmodernidad es Eduardo Serrano –como se comprueba más adelante- y curiosamente el artista rescatado para la agenda del arte colombiano fue uno de los artistas que más y mejor "exposición" recibió por parte de Eduardo Serrano. De dónde sacará el señor Giraldo que Miguel Ángel Rojas estuvo aplazado durante las décadas posteriores a la del setenta y ochenta por culpa de Serrano y que vuelve a emerger como un áve fénix rescatado precisamente por quién? Pues por la extraordinaria labor de la BLAA!!

Resulta curioso y simpático cómo Giraldo aborda el tema de la posmodernidad, tomando como objeto de estudio un texto que se circunscribe a los años de 1970-1975 (*Un lustro visual*), época para la cual ni siquiera J. F Lyotard había publicado *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*, un libro que aparece publicado en Francia hasta el año de 1979 cuando para ese momento el debate sobre la posmodernidad era desconocido en los círculos intelectuales de Colombia.

El arsenal crítico de Eduardo Serrano sobre este tema es abundante y seguramente merece su revisión, pero lo que resulta inaceptable es que se le juzgue a partir de un libro extemporáneo al tema de la posmodernidad, y se extraigan matices del mismo libro para abordar equivalencias temáticas que para el momento de la publicación apenas empezaban a formar parte de los debates intelectuales de Europa o EE.UU. Esas afirmaciones son tan falsas que

se equiparan a las de un broker en apuros liquidando utilidades de empresas en quiebra!!

Mi interés en generar este debate no se puede mirar como la defensa de Serrano por parte de Gina Panzarowsky. Esa sería la lectura simple, miope.

Me parece que como el mismo Efrén Giraldo en algún momento lo afirma, hay que rescatar la propia tradición que existe y a partir de ello construir un inventario justo del pasado crítico en la historia de Colombia. Dice EG citando a Gutierrez Girardot: *es imprescindible emprender la reconstrucción de la tradición intelectual hispanoamericana y colombiana con el fin de facilitar una comprensión sobre las ideas artísticas y estéticas...*

Pero si la labor se piensa adelantar desde las consideraciones que plantea el señor Giraldo, será una labor estéril, cargada de consideraciones oportunistas que privilegian determinados saberes en menoscabo de otros y eso no es un inventario. Es sencillamente una elaboración selectiva de un pasado muy matizado y que su metodología en algunos casos borra para que le funcionen sus cálculos.

La tesis desarrollada en el artículo parte de los estudios culturales, como un agente hipotético que ayuda a develar algunas consideraciones oportunas del arte en Colombia, pero en su despliegue utiliza la crítica sintética, tomando elementos fortuitos que concientemente se ajustan a lo que el autor propone, desconociendo el carácter contradictorio, complejo, que anima la producción teórica de críticos como Marta Traba, Eduardo Serrano o la misma Carolina Ponce de León.

Con la crítica sintética me refiero a los ordenamientos que estudian un saber, tomando elementos aleatorios significantes en la obra de un autor determinado, para ajustar este muestreo a una consideración determinada, específica, que el investigador quiere demostrar.

Vale la pena anotar un comentario que Giraldo hace sobre las condiciones de producción crítica que actúan en la condición emergente, cuando invoca un comentario de Carolina Ponce de León donde afirma: *De todas formas, esto conlleva a señalar la flexibilidad conceptual a que está sujeto el crítico colombiano. A diferencia de aquellos críticos internacionales mencionados anteriormente, que avanzaron hombro a hombro, exclusivamente, con el movimiento bajo su influencia, en Colombia no hay movimientos sino agrupaciones de figuras insulares.*

Otro asunto a considerar no es sólo la posibilidad de elaborar pensamiento desde un campo específico del saber, sino que vale la pena revisar las condiciones económicas de producción que acompañan estos procesos. Curiosamente la mejor producción de los tres críticos mencionados estuvo cuando permanecieron vinculados a instituciones de orden cultural como el Mambo o la BLAA. Desde el mundo académico no ha salido un grueso de producción que se equipare con la labor crítica de los ya mencionados hasta el momento, en parte porque su calidad no permea a las mercancías objetivas de la organización sensible, y por otro lado el crítico académico no entrega premios ni ofrece espacios sugestivos de exposición y curaduría que confirmen y validen sus propias tesis.

Lo preocupante entonces, radica en la apropiación que aplican algunos *jobbers*<sup>2</sup> al valor de estas instituciones para elevar y mantener un discurso hegemónico que apunta a privilegiar intereses de estricto orden personal, permitiendo un uso indiscriminado de la institución vinculante para hacer proselitismo estético a su favor, sin reparar en algún momento en el conflicto de intereses que se produce de manera axiomática.

Es indiscutible que el texto de Efrén Giraldo cae en un terreno peligroso cuando privilegia el discurso de Marta Traba exclusivamente en Beatriz Gonzalez, dejando un mal sabor, especialmente cuando se infieren lazos de orden oligopólico entre los Andes y el mismo premio junto al Museo Nacional y la Blaa, produciendo unas operaciones de mercado abierto subrepticias por su aparente partición, pero que afecta al logos de la esfera general del arte. Las notas aisladas que toma EG para sustentar su discurso son mezquinamente erráticas, acomodadas y oportunistas.

De otro lado, el accionar del crítico que desarrolla su pensamiento en un contexto frágil, como es la misma institucionalidad de la crítica de arte propia de un país emergente, debe enfrentar tareas de recomposición histórica que ponen a prueba la ortodoxia de cualquier tesis.

No se olvide que hablamos de críticos cuya labor no sólo estuvo representada en el análisis y desarrollo del pensamiento estético de su época, sino que igualmente abordaron las problemáticas propias de la construcción, desarrollo y continuación de unas instituciones nacientes o en proceso de afirmación, dándole sentido a esta labor mediante las tareas de la curaduría y el afinamiento del carácter simbólico que proyectaban estas mismas instituciones.

---

<sup>2</sup> Término con el que se conoce al agente comercial de la bolsa de Londres, que se encarga de operar como mayorista de títulos y acciones a favor de agentes de bolsa, quienes a su vez trabajan en representación de inversionistas terceros.

Otro aspecto fue la labor de investigación histórica; un ejercicio que es de reconstrucción y que en algunos casos riñe con la apreciación y exposición permanente a las mercancías actuales.

Críticos como Eduardo Serrano se vieron enfrentados a todo este andamiaje inesperado que demanda la urgencia diaria del quehacer estético en países como el nuestro (*remember* Canclini y su hibridación cultural), donde las cosas son un proyecto inacabado y en ejecución permanente, enfrentados a la urgencia de manejar presupuestos exigüos.

No quiero excusar de ninguna manera los errores que pueden darse en una trayectoria tan extensa e involucrada con tantas y tan diferentes responsabilidades, pero es en la excursión completa y compleja de toda esta producción donde se encuentran las claves para entender estos procesos de crítica, curaduría, gestión cultural e histórica resumidos en un solo actor.

Beatriz González por igual ha corrido con responsabilidades del mismo tenor, añadiendo a ésta profusión laboral su condición de artista. Su temperamento le ha impedido crearse un filtro que la proteja del difícil papel de gestora, crítica, historiadora y artista a la vez, sin caer en el lugar de las incompatibilidades en las que alguna de sus actuaciones parecieran colocarla frente a una institución de carácter oficial cuyo *fin primordial... es colaborar en el rescate, preservación, análisis, estudio y difusión del patrimonio cultural de la Nación para fortalecer la identidad cultural del pueblo colombiano*, sin exclusiones de ninguna especie supongo. Pocas veces, por no decir casi nunca, se ha visto que un creador de ficciones - el artista - construya una vida laboral paralela a la investigación histórica.

BG dirige una junta de adquisiciones a la cual ningún gremio, ninguna persona ajena a la misma institución, puede consultar para ejercer algún tipo de control social. Si usted lo intenta hacer, le responderán que como institución no están obligados ni están sujetos a cualquier tipo de veeduría. Y este tipo de reservas no son bien recibidas y se prestan para toda clase de conjeturas.

Hace pocos días una fuente de "alta fidelidad" me hizo circular una copia de la respuesta que emitió la institución en los tiempos de Jorge Orlando Melo ante un derecho de petición elevado por un ciudadano curioso de esos menesteres que rodean a la junta de adquisiciones del Banco de la República.

De acuerdo con el comunicado que se inspira en la ley 31 de 1992, artículo 54, *los documentos en los cuales consten las actuaciones y decisiones de carácter general que con base en aquellas haya adoptado la Junta Directiva en su*

*condición de autoridad monetaria, cambiaria y crediticia, no están sujetos a reserva alguna. Los demás documentos del Banco gozan de la reserva prevista en el artículo 15 de la Constitución Política. (...) Parágrafo: Toda persona al servicio del Banco y de la Auditoría está obligada a guardar la reserva sobre los asuntos, organización y operaciones del Banco. (Se subraya).*

Es increíble que desde una ley que se refugia en el Art. 15 de la CPC se omita la responsabilidad de transparencia que debe acompañar estos asuntos, como son los de dar a conocer la política de compras y precios en las actuaciones del comité asesor de artes plásticas.

Pero no se puede olvidar algo y es que el mismo artículo hace explícita la siguiente ordenanza: *No obstante lo anterior, los documentos de trabajo que hallan servido de sustento para decisiones adoptadas por la Junta Directiva en su carácter de autoridad monetaria cambiaria y crediticia, serán de acceso público a menos que por razones de interés general para la economía nacional, a juicio de la Junta, deben mantenerse bajo reserva que en ningún caso podrá exceder de tres (3) años, contados a partir de su elaboración.*

Entiendo perfectamente la autonomía de la Junta Directiva del Banco para mantener el sigilo de sus actuaciones, dado su importante papel en la regulación de la economía nacional. Lo que no puedo entender es que el comité asesor de artes plásticas se escude en estos vericuetos legales, para esconder una información que no representa ningún peligro para la economía de la nación si se llegan a conocer sus actuaciones. El único peligro que se corre es que los ciudadanos sepan cómo se administra, de qué manera se adquiere, cuánto se paga y a quién se le pagan unas cuentas que se derivan de la adquisición y conformación de una colección de arte que se financia con los impuestos de todos los ciudadanos, sin olvidar el "noble" papel que juega La Fundación Amigos de las Colecciones de Arte del Banco de la República.

Aquí mismo en EP se han configurado debates que analizan, cuestionan y juzgan el accionar corporativo de instituciones como el MAMBO, la FGAA, la UJTL o el MC cuando del salón nacional de artistas se trata.

Los tres críticos mencionados junto a BG están, han estado o estuvieron vinculados con el funcionamiento de instituciones como el MAMBO o la BLAA, dos lugares vitales precisamente en el desarrollo de ese pensamiento que aquí debatimos y de la cual todo el arte actual colombiano es heredero, a pesar del tono centralista que tenga la afirmación, sin olvidar que la labor cultural del Banco de la República trasciende a casi todo el territorio nacional.

En su estratagema de "ubicación" que invoca el crítico paisa habría igualmente que considerar los aportes ofrecidos por estos personajes al frente de las instituciones mencionadas, como un apéndice del cuerpo analítico a considerar sobre sus producciones como críticos de arte; y la consideración es apenas obvia en la medida que estas producciones curatoriales, museológicas y expositivas son un reflejo del pensamiento que han filtrado en sus respectivas posturas como críticos de arte. Obviamente me aparto de la consideración que observa estas posturas con una tesis que funciona como tabula rasa para juzgar toda una vida de actuaciones en el campo de la crítica del arte, sin tener en cuenta las fluctuaciones y los diferentes saberes que durante dos y tres décadas subvierten cualquier consideración oficial que se tenga respecto del arte, los artistas y el espíritu del tiempo que les correspondió interpretar.

Casi que el análisis a la crítica se traduce en un análisis de la institución. Durante los últimos 50 años la crítica de arte en Colombia ha mantenido vasos umbilicales entre el crítico y la institución, y me refiero con esto a los casos específicos de Marta Traba, Eduardo Serrano, Carolina Ponce de León y José Ignacio Roca. Son, cada uno de ellos, en sus correspondientes periodos y vínculos institucionales quienes han desarrollado las más fuertes influencias al campo del arte en Colombia.

Al observar este fenómeno dos situaciones se evidencian: la relación crítico-institución y la pobre presencia de la crítica académica en el ámbito formativo de los procesos del arte en Colombia. A pesar de que la crítica de arte académica produce importantes investigaciones, vuelvo y repito, estos textos definitivamente no logran articular un diálogo profundo al interior del campo artístico y mucho menos al exterior del mismo espacio en su relación con el tejido de las demás ciencias sociales y el resto de la sociedad. Figuran como objetos exóticos en un gabinete de curiosidades.

La labor de Marta Traba como crítica en Colombia sufre un cambio cuando establece su residencia por fuera del país. Su relación con el campo no volverá a ser la misma ni tendrá la misma intensidad y con esto no estoy ignorando su vasta producción que continuó elaborando como crítica de arte, escritora pródiga y conferencista sabia. De alguna manera el rápido movimiento que sufrieron las vanguardias de finales de los sesenta y setenta provocaron igualmente en Marta Traba un distanciamiento ideológico frente a la radicalización que propiciaron movimientos como el arte conceptual, el land art, el body art y los happenings. Las últimas vanguardias de la modernidad y sus apéndices radicales fueron un desafío a las presunciones de la modernidad clásica que tanto defendió Marta Traba y que fueron las premisas que alimentaron su ideario crítico.

Eduardo Serrano ha continuado su elaboración crítica desde la prensa escrita, su asistencia curatorial con la CCB y tangenciales propuestas con el Mambo.

Carolina Ponce de León continúa su labor hoy en día al frente de la Galería de la Raza en San Francisco ([www.galeriadelaraza.org](http://www.galeriadelaraza.org)) y José Ignacio Roca emigró el año pasado para convertirse en director de Philagrafica 2010 ([www.philagrafica2010.org](http://www.philagrafica2010.org)) y otros proyectos como curador en el área latinoamericana. Una vez se desvinculan de tales instituciones se convierten en fantasmas que alimentaron los procesos artísticos del país, mientras mantuvieron sus cargos, a no ser que regresen a la tierrita pa´repartir premios.

Por ejemplo, Carolina Ponce de León mantiene su memoria viva por intermedio de un libro que merece ser digerido a tiempo, ya que su permanencia y pertinencia se relaciona con un tiempo ya superado. Sin embargo la crítica joven reverencial, mantiene una actitud nostálgica e indulgente con dicha publicación.

Es una lástima que estos dos críticos hayan abandonado su presencia en el escenario teórico del arte local una vez emigraron del país y refleja ese carácter peligroso de crítico/institución, porque cuando se pierde el piso de la entidad la voz del crítico desaparece.

¿Podrían los críticos ejercer una misma labor tan dominante si su obra no estuviera atada al poder de las instituciones? El valor de una obra reside en sí misma, pero hoy en día, al artista y al crítico institucional les gusta aprovechar las bondades que ofrece este fortín para mercadear su obra, sus ideas, su crítica, su historia que es su propia historia privada, su gusto que termina siendo el gusto de la nación cuando de colecciones se trata, ejercitando impunemente la miopía personal al amparo que les ofrece la legitimidad del edificio corporativo del arte.

A estas alturas del partido que juega el arte con sus diferentes actores, se hace necesaria una pregunta: ¿Cuánto tiempo tendremos que esperar para que la escena institucional se renueve?

Y cuando ello ocurra: ¿Cuál será la jugada que podrá resultar de semejante acción?

Para los pichones de brujos y brujas como Catalina Vaughan y Guillermo Vanegas qué les tendrá preparada su agrietada bola de cristal en estos asuntos? Algunas y algunos prestantes miembros de la sociedad bogotana,

terminarán dirigiendo tales instituciones?? Mientras el río de artistas se aproxima a las orillas calientes de dichos organismos, midiendo el alcance de su acercamiento para evitar encallar?

El carácter contradictorio de la crítica de arte –en uno de sus aspectos- es un asunto que se resuelve en el asentimiento o desprecio que experimenta el público lector por las propias conclusiones a las que pretende llegar el texto crítico y en esto se parece al papel del artista: plantean todo un campo de experimentación sobre la realidad para simplemente no decir nada en la medida que su acción queda atrapada en el espectro simbólico, y aunque el objeto que mueve sus conclusiones parece un sinsentido, la buena fortuna del simbolismo encuentra en ello las fichas que pone a jugar a la hora de emitir sus propios juicios. Y el mismo mito comete desvaríos que desafían cualquier sentido extremo de figuración por parte de la mente inquieta. Algunas obras de arte muy bien aplaudidas por los falsos *connoisseurs*, convertidas en súbitas apoteosis mediante calumnias que duran más de medio siglo, terminan siendo ejemplos ilustres de la estupidez humana.

Las mentiras históricas son un campo abonado del arte y la crítica y en su afán por demostrar la validez de sus posturas se busca -en algunos casos- la posibilidad de transformar el mundo mediante el imperio de la imaginación, sólo que al aceptar la verdad del otro se corre el riesgo de permanecer sin imaginación propia para reconocer que el punto de vista personal puede estar tan desprotegido como un pájaro herido en mitad del más crudo invierno. Ni siquiera se alcanza a compensar esta falta mediante un esfuerzo que busque afinar la información requerida sobre las categorías sociales y humanas que se pretende ayudar.

La buena y mala fortuna de ciertas actuaciones aquí expuestas me obliga a pensar por momentos en la tragedia, porque talvez su condición es tan incierta como las promesas que sueña el joven soñador, mientras observa, desde la plazoleta donde toma su taza de café, que el mundo afuera puede ser una simple vanidad que su propia vida ni siquiera puede alterar por un segundo.

## **Pre finales**

En un texto se discurre por un camino incierto que en algún momento puede alcanzar el nivel de la disparidad y la profusión desordenada de ideas. Este mismo fluir puede ser un reflejo calculado para exponer el carácter arbitrario con que fluyen las representaciones mentales.



Al releer el presente texto lo encuentro en algunos momentos variopinto y complejo, en la medida que llega a manejar diferentes líneas de acción que parecieran estar unidas por un hilo invisible.

¿Qué hacen estos diferentes –en apariencia- organismos que se articulan mediante el pensamiento escrito y la acción concreta en el medio institucional, cohabitando en un mismo texto?

La trama que se urde configura una red subrepticia de intereses comunes y en ese momento la red adquiere su razón de ser. Pero continuar sus imbricaciones y maneras de construirse puede ser una labor que implica el juego social articulado en el accionar corporativo de las actitudes independientes -como pueden ser las voces del ciudadano común.

Frente al poder institucional las democracias inventan los roles participativos completamente manipulados, por ejemplo, los actos electorales. Otros mecanismos de participación que llaman son las veedurías sociales; sin embargo, cuando se institucionaliza el control social éste puede nacer desarticulado para convertirse en una forma extrema y sutil que el estado desarrolla para habilitar formas reguladas de queja social.

La posibilidad de construir acción por fuera del marco institucional que ofrece la ley, fácilmente puede ser un acto subversivo en un país donde el poder armado ilegal se abroga el monopolio de la queja y la inconformidad.

El año pasado se pudo leer por parte de todos los lectores, la amenaza directa de una reconocida curadora sobre un participante de EP cuando éste indagaba y preguntaba, sólo preguntaba a partir de unos hechos evidentes como son las incidencias que se generan a partir de su ávida carrera ascendente como gestora cultural binacional.

El gesto de Nicolás Castro Plestéd le tiene en la cárcel en este momento, sin que el debate haya tenido la suficiente claridad sobre los límites de tal acción y sus consecuencias legales. Me parece que estos dos hechos desnudan la soledad del ciudadano frente a la amenaza de la ley, cuando ésta es invocada desde las líneas de la prepotencia económica o usufructuada como un beneficio que otorga el poder.

Cuando estos hechos pasan, siempre surge en algún momento la necesidad de la acción y creo que en el caso de Nicolás se dieron hechos plausibles como fueron la protesta traducida en una marcha pública.

En un corto futuro instituciones como la BLAA, FGAA o MAMBO habrán de vivir un natural proceso de relevación generacional y ante estos grandes y pequeños desafíos, la joven comunidad artística deberá pronunciarse de alguna manera, y espero que el silencio y la pasividad no sean la respuesta.

El proceso sobre la participación sindicada es un argumento que el medio local no ha considerado oportuno, en la medida que en el pasado, cuando se han intentado situaciones de este tipo, se ha fracasado en el intento. La evolución de los hechos y el tamaño del circuito del arte local, parecieran ofrecer una tímida luz de madurez, como para soñar que al menos el debate es posible adelantarlos sin morir en el intento.

### **Disquisición final**

No todo lo dicho acá puede estar inspirado en una actitud que pretende desconocer las buenas oportunidades que han sabido construir estos mismos actores acá citados, con el fin de levantar ese interesante lugar que sigue siendo el Banco de la República.

Para el comando GP las cosas en su momento no se trata de ponerlas en blanco y negro, apareciendo sesgados y cargados hacia un solo lado de la moneda. Todo es lo contrario decía el filósofo de Liverpool asesinado en NYC. Sin embargo, como ha sido el caso de esta nota, estamos simplemente recogiendo lo que muchos piensan pero no dicen en público, por una vieja tradición bogotana de guardar las costumbres y evitar las confrontaciones directas. Algo de esta conducta ayuda en muchos casos a evitar que cualquiera termine en líos innecesarios.

Sin embargo, para GP las cosas tienen un tinte interesante cuando estas permiten alumbrar los errores que todos y todas, en algún momento de la vida, cometemos por simple vanidad.

Lo más interesante de estas escaramuzas que empezaron por una simple pregunta de Mauricio Cruz, cuando por este medio dijo: *Serrano y González. ¿Alguno de ustedes recuerda por qué es que tanto peleaban? Podría resultar ilustrativo*, terminó siendo que al meter la nariz en estos asuntos ajenos y privados, descubrimos que detrás de ello la esfera pública del arte resultaba afectada, tocada, influida de mil maneras.

Me (Nos) asalta una pregunta final: ¿Qué versión de los hechos tendrá BG?

Una pregunta tan interesante como resolver los enigmas de la esfinge!!

En el chat de ayer, publicado por Catalina Vaughan, Víctor Albarracín expresa su total desánimo con algunas cosas que pasan en la esfera pública del arte. Me hago una pregunta: ¿Qué tal empoderarnos políticamente? ¿Cuántos somos y cuántos votos podemos conseguir? ¿Qué formas políticas de acción al interior del sistema puede crear una comunidad como lo es esta esfera pública apática y desengañada con el régimen institucional del arte? ¿No sería bueno crear un avatar al concejo?... algunas cosas serias empiezan siendo un chiste!!

**Gina Panzarowsky**

Febrero 05 de 2010