

# De creador de objetos estéticos a generador de prácticas sociales

Un estudio de caso de las prácticas artísticas contemporáneas en Colombia

*FROM CREATOR OF AESTHETIC OBJECTS TO GENERATOR OF SOCIAL PRACTICES: A CASE STUDY OF THE CONTEMPORARY PRACTICES OF ARTISTS IN COLOMBIA*

*DO CRIADOR DE OBJETOS ESTÉTICOS, AO GERADOR DE PRÁTICAS SOCIAIS. PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS: UM ESTUDO DE CASO EM COLOMBIA*

**Ana María Lozano\***

Editora general

En Colombia, la enseñanza del arte adscrita a la universidad cuenta con la Escuela Nacional de Bellas Artes, fundada por Alberto Urdaneta en 1886, como su pionera y gran antecedente. La Escuela, de hecho, fue modelo directo de varias en el país, como la de Bucaramanga, la de Cali y la de Popayán (Vásquez, 2008, p 139-140). El Estado, bajo la presidencia de Rafael Núñez, apoyó la empresa largamente perseguida por el General Alberto Urdaneta, su gestor y primer director, quien veía la importancia de dotar al país de una institución en la cual los ciudadanos pudieran instruirse en las distintas artes. Así, la escuela reunió bajo el techo del Colegio San Bartolomé nueve secciones: arquitectura, escultura, pintura, dibujo, aguada, grabado en madera, ornamentación, anatomía artística y música. A todas luces Núñez y su Gobierno regeneracionista vieron en la Escuela una manera eficiente de simbolizar los avances del país, su vocación de progreso así como los bien encaminados procesos civilizatorios. Por otra parte, en ese momento histórico, ubicado justamente en el tránsito entre una economía agraria y una economía industrial, era definitivo construir una ideología que infundiera en el ciudadano el amor por el trabajo<sup>1</sup>

En el caso de los argumentos que se tejen a lo largo de la fundación de la Escuela, es notable la insistencia en las relaciones directas que se detectan entre asistir a una institución educativa y evitar el ocio. De esta manera, la Escuela contribuía a la construcción de una ética del trabajo y, por otra parte, se alejaba de los imaginarios coloniales y postindependentistas que,

\* Profesora del Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Coordinadora académica del Diplomado Teorías del Arte Contemporáneo. lozano-ana@javeriana.edu.co

relacionados con las teorías de la sobredeterminación climática, entendían que los nacidos en el territorio nacional, tenían en su “naturaleza” la tendencia a dedicarse a la pereza y al ocio. Así, al parecer, tanto el Presidente como el Secretario de Instrucción Pública, perseguían, tanto el surgimiento de nacionales formados en el hábito del trabajo, como la inscripción de ciudadanos en el marco del amor por el arte, según ellos, sinónimo de disfrute de la belleza, altos sentimientos y buenas actitudes.

Al respecto, en el discurso publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*, Enrique Álvarez, Secretario de Instrucción Pública, representante del Estado durante la ceremonia inaugural de la Escuela, el 20 de julio de 1886, fecha altamente simbólica para las pretensiones nacionalistas y patrióticas de la institución, afirma:

“El arte es una de las más bellas manifestaciones del espíritu humano. El alma tiende hacia las regiones de lo bello, á virtud de uno de sus más nobles instintos, y fiel á la excelsitud de su origen. El arte tiene algo de divino: él embellece la vida, **levanta el carácter, dignifica al hombre, suaviza las costumbres y estrecha los vínculos de la vida social** (...) siempre y donde quiera han sido las artes un elemento de bienestar y belleza, y **compañeras inseparables del hombre civilizado**” (1979, p. 6)<sup>2</sup>.

En los diversos textos relacionados con la apertura de la institución, publicados por Alberto Urdaneta en el *Papel Periódico Ilustrado*, escritos por él o por otros colaboradores, se hace evidente que la comunidad de intelectuales comprometidos con la Regeneración entienden la conformación de un gusto así como la formación de artistas nacidos en Colombia, como parte fundamental de la construcción del capital cultural, con el cual el país entraría a hacer parte de una comunidad internacional progresista y civilizada, teniendo en el capital humano una fortaleza para afirmarse como dialogante, empresario y comercial a la altura de los países europeos o del norte de América. En esta carrera hacia una suerte de emparejamiento cultural, en relación con los estados considerados modélicos, se encontraban enfilados a su vez diversos países de Europa (Pevsner, 1982, p. 102 y ss), desde el siglo XVIII, cuando comenzaron a reproducirse y multiplicarse las academias. Estas, a su vez, tendrían como principales derroteros el cultivo del “buen gusto” en las clases trabajadoras, entendiéndose con ello, el seguimiento a los parámetros trazados desde Versalles y Londres en términos culturales y artísticos, líderes estos inobjetables de una geopolítica de la cultura en el sistema del mundo moderno. La expectativa era lograr cualificar la industria y el artesanado y con ello introducir nuevos renglones de exportación, competitivos estética y comercialmente<sup>3</sup>.

Es interesante que tal enfoque ostente estructuralmente una contradicción en relación con las expectativas de la época. Como consecuencia del ánimo mercantilista se fragilizaban las fronteras levantadas entre las llamadas artes liberales o bellas artes y las artes aplicadas, cuando una de las mayores pretensiones, tras la solicitud de la conformación de la Real Academia de Artes en París, modelo de la mayor parte de las academias, era separar y diferenciar notoriamente las operaciones que acometían el pintor o el escultor, dedicados a las artes nobles y elevadas; de las labores a las que se dedicaban oficientes, doradores, tapiceros, marmoleros y pintores de decorados, simples artesanos dedicados a construir artefactos para la vida ordinaria. Esta dicotomía, por demás, artificiosa, y estructurante, de un colonialismo epistémico y de un segregacionismo de clase, producía claras jerarquías entre aquello que podría tener o no

valor estético y cultural, dotando al artista de muy especiales privilegios. Igualmente, construía una situación excepcional del artefacto artístico, entendido como desinteresado y lo ponía al servicio del espíritu, entregado a pensamientos elevados y a la belleza.

En el siglo XIX, el norte de las discusiones fue virando paulatinamente al seno de las academias. El enfoque mercantilista del siglo anterior dio paso a un enfoque que procuró demarcar la frontera entre artes puras y artes útiles, y la puja se orientó hacia producir una cada vez mayor autonomía de las operaciones artísticas, para constituir un régimen independiente que empoderara al artista, le diera posibilidad abierta a su expresión y a su subjetividad tanto como independencia en relación con otras áreas del saber, otorgándole el derecho a referirse a su propio operar, libre de cualquier referencia a eventos externos a este. La lucha, tanto de románticos, como de simbolistas, fue la de obtener independencia de contenido y de forma, en tanto que el museo como institución se depuraba y establecía. Como resultado de estas luchas, al finalizar el siglo, la ideología del arte por el arte había ganado la batalla.

En la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, alejada geográficamente e ideológicamente de las discusiones de las vanguardias artísticas decimonónicas europeas, desde otros regímenes políticos y culturales, se producían situaciones peculiares. Los estudiantes de la Escuela no deberían hablar de política ni de religión y cuando se trataba la historia, cuidadosamente se evitaba hacer alusión a la historia local y desde luego, al presente. Curioso encuentro de dos motivaciones tan distintas; lo que de este régimen de vigilancia de cuerpos y de mentes surgía era una adaptación de una autonomía del arte y a la vez la ausencia de los sustratos ideológicos y de las motivaciones de emancipación. De esta suerte, se daba en la escuela una mezcla extraña, formalista, de las pugnas de las academias dieciochescas y decimonónicas europeas.

Una medición de la presencia impactante de las Academias y Escuelas la conformaron las exposiciones. En el caso local, el mismo año de fundación la de Bogotá, se realizó una gran exposición que por varios meses estuvo a disposición del público. En la muestra participaron estudiantes del plantel que contaban con apenas un par de meses de instrucción y sus obras fueron calificadas como obras de arte. Esta situación describe la medida de la necesidad de legitimar las operaciones de la Escuela, como lo señala Vásquez (2008, p 7), pero por otra parte, muestra el imperativo de definir la función del artista como creador de artefactos estéticos.

De esta manera se daba curso al manejo biopolítico y noopolítico<sup>4</sup> de un grupo significativo de ciudadanos, orientado a inscribirse en el marco de subjetividades útiles a la nación. Por otra parte, la Escuela se sumaba a las pedagogías difundidas por los manuales de urbanidad (Pedraza, 2011, p 115 y ss). Entretanto, es significativo observar que en una dirección similar se estuvieran recrudeciendo los debates alrededor del arte autónomo y del arte por el arte en Europa, especialmente en la Francia finisecular, desde la voz de literatos, escritores, periodistas y pintores, según lo analiza cuidadosamente Pierre Bourdieu (1995, p. 79-252). Algunos de los líderes de las vanguardias decimonónicas defenderían la idea de que el arte no tuviera para nada que dar cuenta del mundo y del momento histórico y que el artista no necesitara acercarse a otros ámbitos del conocimiento distintos al arte mismo.

En este sentido, el de la construcción del arte como elemento autónomo, desde el cual prescribir cierta clase de subjetividades útiles para los procesos de narración de la nación, vale la pena tener en cuenta el hecho de que, si bien el Estado apoyó y subvencionó la Escuela de Bellas Artes, al mismo tiempo, quitó soporte a otra escuela, la de Artes y Oficios que había sido creada años antes (Vásquez, 2008, p. xx y ss). Pareciera que el proyecto regeneracionista requería inscribir a sus ciudadanos en saberes jerarquizados y diferenciales, emblema del capital cultural y económico manejado por las clases hegemónicas, lo cual produciría claramente las distinciones y los abismos frente a las clases trabajadoras o más aun, al artesanado y al campesinado. Así, los discursos enfilados a constituir una antinomia irreconciliable entre las artes útiles y las artes puras se reforzaba, jerarquizando definitivamente ciertas producciones culturales como más loables, refinadas y civilizadoras (siguiendo el discurso de la época) y dotando de prestigio y de distinción a sus posibles públicos y productores.

Esto nos deja ante la siguiente asimetría. Por una parte está Manuel Ancízar, escritor, abogado, periodista e ilustre participante de la Comisión Corográfica. Por las características de la Comisión, Ancízar estaba familiarizado con un proyecto en el cual disciplinas diversas como la geografía, la etnografía, la cartografía y el arte, aportaban sus ámbitos de experticia en un intercambio interdisciplinar. Por otra parte, la Comisión, de manera clara, se vinculaba con el presente del país, con sus climas, su paisaje humano, sus tradiciones y sus costumbres.

Como primer Rector de la Universidad Nacional había tenido que enfrentarse a la dura situación de la Escuela de Artes y Oficios, abierta simultáneamente con la Universidad pero de forma precaria, dado que el Estado nunca la dotó de talleres, maquinaria y equipamientos. Sin resultado y durante varios años Ancízar luchó por conseguir adecuaciones, según lo atestiguan los diversos documentos que reposan en los Anales de la Universidad. En 1897 por decisión presidencial, la Escuela cerró sus puertas ante la oposición del rector y la sorpresa de un estudiantado creciente<sup>5</sup> conformado fundamentalmente por artesanos y trabajadores del sector industrial.

Por otro lado se encuentra a Alberto Urdaneta, militar, periodista, escritor, dibujante, caricaturista, gestor y pedagogo. Su cuarto proyecto editorial lo conformó el *Papel Periódico Ilustrado* (1881-1888) en el marco del cual, alejándose de su posición política de otras épocas, permitía que circularan diversas opiniones políticas, sin alinearse en relación a alguna.

Después de estar a la cabeza de la escuela de grabado y del Instituto Vásquez, Urdaneta logró del Gobierno la aprobación y apoyo institucional para abrir la Escuela de Bellas Artes. Era preferible que los profesores del plantel fueran europeos o colombianos formados en Europa; su orientación, así como los contenidos, eran dóciles a los parámetros señalados en dicho continente<sup>6</sup>. Así, los temas que abordaban los artistas vinculados con la Escuela distaban bastante de dialogar con la Colombia del día a día. Como lo señala Vásquez<sup>7</sup>, aun cuando de carácter gratuito, la escuela recibía a los hijos de las familias prestantes.

Jorge Orlando Melo ha identificado un documento anónimo, escrito en 1879 probablemente de la mano de Manuel Ancízar, que resulta especialmente dilucidador respecto a este antagonismo. El autor del texto reitera la queja en relación con la forma como en el país se desprecia

el trabajo artesanal y manual, mientras se honra y respeta a quienes se dedican a las artes liberales o a la guerra, ruta ágil para crear fortunas y gloria. Dice el informe:

“¿Qué harán para vivir los que no tienen capital heredado, cuando saben que la sociedad les volteará la espalda tan pronto como los vea en un taller; y cuando la educación que han recibido, no les muestra más vía honrosa que la que conduce al empleo público?”

Añade en otro apartado:

“Sean honrosas todas las profesiones decentes é inofensivas (queremos decir las no criminosas); sea el trabajo un motivo de aplauso y estimación; **eduquémosles á nuestros hijos el espíritu, pero también el corazón y los brazos**; y á la vuelta de pocos años se habrá transformado el país”<sup>8</sup>.

Para el anónimo autor, la explicación posible de este comportamiento podría hallarse en los prejuicios y estigmatizaciones provenientes de la mentalidad colonial que veía con aprecio las tareas vinculadas con el pensamiento y el lenguaje, mientras las tareas relacionadas con el hacer manual serían motivo de vergüenza y de deshonra, en una cierta medida, máculas sintomáticas de un cuerpo no blanco<sup>9</sup>.

II

Hacia la mitad de la década del sesenta y en los setenta del siglo xx, emergieron estudios minuciosos que tenían como centro de su reflexión la observación y análisis de las Vanguardias Históricas, de sus operaciones, posiciones políticas, definiciones éticas, dispositivos activados y relaciones con el capital, la cultura y el público. Textos hoy canónicos como el de Peter Bürger comenzaron a circular y a producir debate. En ellos se procuraba dar cuenta del tipo de giros que habían puesto a rodar las vanguardias en el mundo del arte y en el de la vida. A su vez, en las décadas mencionadas, la práctica del arte fue sometida a uno de los remezones más contundentes; se cuestionó la función del artista, del arte y de la institución misma. En ese momento, se procuró identificar los límites y mitos del arte. Como lo menciona Hal Foster (2001 p. 3-36)<sup>10</sup>, en la segunda postguerra se produce un retorno en acción diferida de las rupturas traumáticas generadas por las vanguardias históricas en el seno de la institución artística, en el arte y en sus convenciones. Ello condujo a una disección cruenta y profunda que casi no dejó aspecto alguno del operar del arte sin cuestionar. Entre las operaciones que volvían a emerger en la segunda mitad del siglo, ya propuestas por las vanguardias, podría señalarse la des-solemización del artista y con ella, la crítica a la necesidad de levantarle un sitial de excepcionalidad social; la llamada a comprometer al arte con la vida, con el momento histórico y con lo social; el impugnar la separación entre prácticas artísticas y con ello, la separación artificiosa entre artes mayores y artes menores o entre artes “puras” y artes útiles. Vanguardias como Dadá, el Constructivismo Ruso, el Suprematismo, el Lef, el Surrealismo y el Neoplasticismo visitados durante las décadas del 60 y 70, ubicaron estos debates en la agenda de las investigaciones artísticas más suspicaces y críticas.

Luego, llegó la década del 80, la era Reagan-Thatcher como la denomina Stuart Hall, denominación que logra desplegar sugestivamente varios de los elementos que la caracterizaron: belicismo, intervencionismo, neoliberalismo, conservadurismo, neocolonialismo, moralismo de extrema derecha. En el campo del arte, esto se tradujo, igualmente, en un giro hacia la derecha que significó una artificiosa y delirante inflación de los precios del arte. Se instauró así, una esfera del arte profundamente relacionada con la mercadotecnia, la especulación económica y la publicidad. El valor de cambio del arte pareció importar más que el valor simbólico, de lo cual dan testimonio, marcas editoriales como Taschen y museos “mercadotecnizados” como el Guggenheim.

No obstante lo anterior, más aun, en compleja simultaneidad a la consolidación de esa “burbuja del arte” (recordando el nombre de un famoso documental sobre el maridaje entre la especulación financiera y el arte), esto es, en simultaneidad con el fenómeno economicista en el campo, el arte más crítico del momento en respuesta a su propio estado de autoconsciente cuestionamiento, llevaría a cabo un cambio de eje en el marco del cual dejaría de entender al creador como productor de obras de arte para entenderlo como creador/articulador de diversas dinámicas sociales; como agente articulador del campo del arte hacia los públicos, o del campo en relación a otras disciplinas y saberes y hacia prácticas vitales<sup>11</sup>. En esa medida, lejos de ser únicamente su ámbito el circuito constituido por galerías, ferias de arte, museos e instituciones culturales, como se pretendió que fuera su territorio desde la constitución de los salones y exposiciones relacionados con las academias, este creador/productor cultural opera entre desplazamientos, en intervalos entre diversas operaciones, dentro de una noción ampliada de la práctica artística. Lo hará como gestor, crítico, creador, formador de públicos, investigador, docente, editor, diseñador gráfico, conceptor de imágenes en diversos ambientes y plataformas tecnológicas, actividades por otra parte, legítimas y propias de su saber.

Si bien el mundo del arte se ha venido inscribiendo dentro de una situación de profundos cambios y continuas redefiniciones, el ámbito de la enseñanza del arte ha parecido reservarse a hacer eco de las sospechas, crisis y cuestionamientos del mismo o, definitivamente, ha respondido a ellos con profunda lentitud. Aun hoy, algunos programas de pregrado y de maestría internacionales y nacionales, asombran por su incapacidad o resistencia a dar cuenta de las modificaciones a las que el campo mismo se ha sometido, mientras, marcadas por los ejes ideológicos señalados y por un *habitus* que daría una admirativa atención a ciertas expresiones de lo que se consideraría arte y aquello que definitivamente se desplazaría por no serlo, entendería al artista y a la producción artística básicamente de la misma forma que lo hicieron las academias y escuelas de los siglos XVIII y XIX, aun cuando los términos y las argumentaciones se hayan transformado a través del uso de un renovado aparato discursivo.

La dificultad que la comunidad inscrita en el ámbito académico ha tenido para reconocer como legítimas prácticas adelantadas por décadas, en ocasiones por siglos, proviene de puntos ciegos construidos cuidadosamente durante poco más de tres centurias. Con ello quiero señalar que las nociones ampliadas del campo del arte pueden ser contemporáneas, pero muchas de las prácticas que jalonan provienen de tiempo atrás, debiendo su invisibilidad a procesos de borramiento adelantados por los poderes de autorización y desautorización de la academia y de la institución arte, inmersas dentro de un diseño elitista, segregacionista, sublimador y

disciplinar del arte. Hoy los mencionamos por ser algunas de estas prácticas, eventualmente predominantes en el operar del artista contemporáneo, por lo menos, en términos relativos. Este creador crítico de forma empírica pero constante, ha emprendido y abierto rutas creativas alternas y, eventualmente, complementarias a la de la creación de artefactos visuales, audiovisuales, sonoros o sinestésicos. Diciéndolo de otra manera, un porcentaje alto de artistas reconocidos y emergentes abordan su operar desde ejes diversos al de la creación de objetos dados a la contemplación, la circulación y el coleccionismo.

Este régimen ampliado de las prácticas artísticas, con algunas de sus rutas y ejes de expansión abiertos por las vanguardias de finales del siglo XIX y por las vanguardias históricas, pueden detectarse llevando a cabo un seguimiento a las prácticas vitales de los egresados de las diversas facultades de arte y a los artistas activos de distintas generaciones.

A inicios del año que acaba de pasar, el Ministerio de Cultura, el IPD (Instituto de Políticas de Desarrollo) y el Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana, llevaron a cabo un estudio que buscó caracterizar las cadenas de producción en las artes plásticas y visuales contemporáneas en cuatro capitales del país: Bogotá, Cali, Medellín y Barranquilla. Para desarrollar tal estudio se llevaron a cabo encuestas y entrevistas a diversos agentes del campo del arte (Ministerio de Cultura, 2012)<sup>12</sup> y los resultados arrojaron información muy interesante. Voy a destacar fundamentalmente un capítulo dentro de esos resultados, que comentaré: un porcentaje bastante significativo de los artistas encuestados no participa en los circuitos establecidos de exhibición y comercialización de la obra de arte, ni pretende que su obra se comercialice. Tampoco busca estar representado por galería alguna, ni lleva a cabo materializaciones asimilables a objetos estéticos ni vende y por consiguiente, no vive de vender tales objetos o artefactos.

Por el contrario, tales artistas dijeron plantear proyectos que someten a convocatorias, estímulos, becas y/o residencias en el ámbito distrital, nacional o internacional. En desarrollo de sus proyectos, la resultante es una obra de investigación creación, el desarrollo de un taller, un proceso social con comunidades, una investigación, una publicación, una curaduría o, eventualmente, una posible mezcla de las anteriores actividades. Por otra parte, este resultado no intenta ponerlo a circular por medio de las estructuras convencionales. La opción elegida en muchas respuestas fue la de socializar el proyecto o “resultado”, por llamar a ese objeto o proceso de alguna manera, en un Espacio Alternativo, un evento regional o nacional (Salones Regionales de Artistas, Salones Nacionales de Artistas), en eventos periódicos como bienales (Bienal de Arte de Bogotá, Encuentro de Medellín, Salón Bidimensional de Arte) y en el ámbito académico. Algunos artistas declararon que tales resultados no pretendían ser comercializados ya que no necesariamente sus formulaciones no terminaban en materializaciones o en objetos susceptibles de ser coleccionables.

¿Deben tomarse tales evidencias como simples anomalías, como singulares manifestaciones desviadas de un deber ser del comportamiento del arte?<sup>13</sup> Ciertamente no. De hecho, creemos que traducir este tipo de comportamientos como anomalías es, por un lado, una simplificación y, por el otro, una resistencia a ver las evidencias de la emergencia de un momento histórico en el cual el ámbito del arte se encuentra inmerso en profundos procesos de cambio.

Las entrevistas realizadas a los directores de los Espacios Alternativos arrojaron otro tipo de información. Por una parte, su presencia y numerosidad relativa representaba en sí misma una información interesante<sup>14</sup>, esto es, ante la carencia o falencia de espacios autorizados, institucionales y convencionales de circulación de la obra de arte, el país vio multiplicarse en los últimos años los espacios alternativos en su territorio. Vale la pena recalcar que dichos espacios son liderados, en su mayoría, por colectivos o por asociaciones de artistas. Cuando no ha sido así, son el resultado de uniones inter y transdisciplinarias entre artistas gestores y gestores provenientes de otras disciplinas. Es destacable que tal actividad, no es entendida como una ruta fácil, una actividad subalterna, una opción de “rebusque” sino como parte de su práctica artística, como respuesta política a dinámicas que contestan y transforman el campo, insertándose desde otros paradigmas dentro del sistema.

Este grupo de prácticas señaladas van desde la activación de procesos de formación, a la articulación de procesos de creación, circulación y apropiación, y transforman y redefinen el campo y con ello, desde luego, al posible receptor, usuario o público; así mismo, van desde las rutas posibles de circulación de los procesos creativos, a las formulaciones del operar del artista y a los resultados de esta operación. En buena parte, por cierto, estas redefiniciones pasan por una revaluación de la idea de obra de arte, objeto o artefacto estético como único posible resultado del operar de una práctica artística dada. Un ámbito que también se ve redefinido, necesariamente, es la supuesta frontera entre operaciones utilitarias e “interesadas” y no utilitarias y “desinteresadas”. Vale la pena decir que la expectativa de un supuesto estatuto desinteresado de la operación artística es altamente ficcional. Como lo menciona Bourdieu, las artes puras, como él denomina a las prácticas más tradicionales y supuestamente no comerciales, acumulan capital simbólico que, a su vez, en algún momento devendrá capital económico. En esa medida, una de las estructuras que parecen someterse a mayor examen, tiene que ver con los circuitos comerciales del arte y la visión que lo convierte en la mercancía que no se devalúa, tan cooptable por una mirada economicista del arte y por la lógica de la bolsa de valores.

Estas prácticas artísticas producen puntos de fuga que aún están por articularse y que conducen a una obligada variación en el comportamiento de todo el campo artístico, como se anotó antes, obligándolo a redefinirse de manera constante y estructural.

---

## NOTAS

- 1 Al respecto, es dilucidador el texto “Trabajo, consumismo y nuevos pobres” de Zygmunt Bauman, en el cual se exponen las razones e intereses que tuvieron los estados decimonónicos para imponer y diseminar la ética del trabajo.
- 2 En la cita se respeta la ortografía de la época. Las negrillas son propias.
- 3 Pevsner señala dos grandes argumentaciones que justificaron la creación de las academias de arte, esgrimidas en el curso del siglo XVIII. Por una parte, la enseñanza del arte contribuiría a la formación del gusto de la población. En este factor se insistiría en muchos de los discursos fundacionales tanto como en señalar a Francia y más específicamente, a la Academia de París como modelo de “buen gusto”. Por otra parte, el cultivo del conocimiento del arte, de su historia y del dibujo, contribuirían a la mejoría de las labores artesanales e

industriales del país. Estos dos factores se plantean con gran claridad en el documento expuesto por Hagerdon en 1763, con motivo de la reapertura de la Academia de Dresde: "Así como producir mejores artistas redundaría a favor del honor del país, no es de menor utilidad elevar la demanda extranjera de los propios productos industriales." Y continúa más adelante: [Seguir este proyecto redundaría en un] "aumento de la circulación monetaria, aumento del flujo de visitantes extranjeros, y aumento de la exportación de productos del país" (1982, p. 110).

- 4 Aquí se sigue la definición que de noopolítica da Lazzarato. (2005, p. 85 y ss).
- 5 En los Anales de la Universidad Nacional reposan los documentos en los cuales Ancizar solicita una y otra vez la atención del Estado hacia la Escuela.
- 6 Con una variante significativa representada por la introducción de la clase de grabado, relacionada con la intervención destacada del xilgrabado en el *Papel Periódico Ilustrado*, segundo gran proyecto de Urdaneta.
- 7 A la tesis de maestría de William Vásquez sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes debo las pistas que me hicieron ver las tensiones políticas que gravitaban alrededor de cada escuela.
- 8 Es posible que el informe, publicado en los *Anales de Instrucción Pública* haya sido escrito por Manuel Ancizar. El autor se firma A y el seudónimo de Ancizar era Alpha, dato que señala Jorge Orlando Melo (2009, p.1). Ofrece especial importancia esta posibilidad, dado que Ancizar, como se señaló arriba, tuvo que ver profundamente con la defensa del trabajo manual y artesano. El texto, aun cuando fue publicado en 1884, se escribió en 1879 es decir, apenas dos años después de la orden de cierre de la Escuela.
- 9 Produce resonancias esa polémica y la que originó la creación de la Academia Francesa en el siglo XVII. Martin de Charmois, cortesano y pintor aficionado francés, a instancias de un grupo de pintores, entre ellos Charles Le Brun, dirigió en 1648 una solicitud al Rey Luis XIV para que le autorizara la apertura de una Academia Real de Pintura y Escultura. Pareciera que una de las motivaciones centrales de dicha iniciativa tuvo que ver con producir una organización que protegiera a pintores y escultores de ser confundidos con los artesanos agremiados que realizaban obras pictóricas, tal como anotan Harrison, Wood y Gaiger (2000, p. 80). De Charmois invitaba en su texto a ver el abismo que separa las dos clases de prácticas, siendo una noble y elevada, apoyada por grandes príncipes y la otra plebeya, colocada en el sitial de las artes necesarias, es decir, bien abajo. Dice de Charmois:

Alexander allow only the great Appelles to paint his portrait [...] your Majesty will not allow these ignorant men to paint that face; he will have the practice of such elevated arts forbidden to slaves, as indeed it once was; he will preserve the nobility of these arts, and leave in captivity those who have voluntarily submitted thereto by creating a trade corporation and thus placing themselves on the same footing as the basest of artisans (2000, p. 81).

Alejandro permitió únicamente al gran Apeles pintar su retrato [...] su Majestad no permitirá que estos hombres ignorantes pinten su rostro; tendrá prohibida la práctica de estas elevadas artes a los esclavos, tal como una vez lo estuvieron; preservará la nobleza de estas artes y pondrá en cautiverio a aquéllos que voluntariamente se hayan sometido, creando gremios y de esta manera, se hayan colocado a sí mismos, en el mismo nivel de los más viles artesanos. Traducción propia.
- 10 En el texto "¿Quién le teme a la Neovanguardia?"; Foster lleva a cabo un examen a los comportamientos de las vanguardias y de las neovanguardias, recogiendo un recurso de Freud para explicar de qué manera se manifiestan las heridas epistemológicas y estéticas en el ámbito social que la vanguardia produjo.
- 11 El informe sobre políticas culturales del Instituto Distrital de Turismo de 2005 lleva a cabo una propuesta interesante cuando describe así el campo: [...] la cultura y el arte son un campo que articula instituciones, profesiones, disciplinas académicas y públicos en torno a prácticas de formación, investigación, creación, circulación, así como de apropiación (IDCT, 2005, p. 36).
- 12 Fueron encuestados artistas plásticos y visuales de las cuatro ciudades. Por otra parte, se llevaron a cabo entrevistas a diversos agentes del campo: directores de museos, galeristas, curadores, investigadores y miembros de espacios alternativos. En el caso de Bogotá fueron entrevistados también directores de programas universitarios de arte. Es por este último proceso, que el presente documento repara especialmente en los resultados arrojados en esta ciudad.
- 13 En ese sentido, resultan bastante emblemáticas por conservadoras, algunas de las propuestas presentadas en la discusión provocada por Helena Producciones en relación a la pregunta ¿De qué vive un artista hoy en Colombia? denominación que tuvo el encuentro programado por el colectivo en Popayán en 2010.

14 Fue especialmente enriquecedor para la elaboración de este texto el encuentro convocado por la Red de Espacios Alternativos en Medellín en 2012 y en Taller Siete, así como la encuesta otorgada por Kadija de Paula, su directora en ese momento.

## REFERENCIAS

- Anónimo. "Ensayo sobre el trabajo industrial: Preocupaciones." Anales de la Instrucción Pública, VII, N. 41, mayo de 1884, pgs 476-493. En Colombia es un tema, mayo, 2009. <http://www.jorgeorlandomelo.com/documentos.htm> (Acceso 14 de enero de 2013).
- Bourdieu, Pierre. *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, trad. M<sup>a</sup> del Carmen Ruiz de Elvira. Madrid: Taurus, 1998.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Foster, Hal. El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo, trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001.
- Harrison, Charles, Paul Wood, Jason Gaiger. *Art In Theory: 1648-1815. An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell: Oxford, UK, 2000.
- Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Políticas culturales Distritales 2004-2016. (En línea) 2004, reimp. Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2005. <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/sites/default/files/1/politicas/1.pdf> (Acceso: 1 diciembre de 2012)
- Lazzarato, Maurizio. *Por una política menor. Acontecimientos y política en las sociedades de control*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.
- Ministerio de Cultura. "Caracterización de las cadenas productivas de las artes plásticas y visuales. Estudio para Bogotá, Cali, Medellín y Barranquilla." Documento público. Ministerio de Cultura, Bogotá, 2012.
- Papel Periódico Ilustrado. Año V, Tomo V, Bogotá, 1886-1888, reed. Carvajal: Cali, 1979.
- Pedraza, Zandra. "La educación del cuerpo y la vida privada." En *Historia de la vida privada en Colombia. Los signos de la intimidad. El largo siglo xx*, ed. Jaime Borja y Pablo Rodríguez. Bogotá: Taurus, 2011. T II:115-148.
- Pevsner, Nikolaus. *Las Academias de Arte*, trad. Margarita Vallarín. Madrid: Cátedra, 1982.
- Vásquez Rodríguez, William. *Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia: 1886-1899. Tesis de Maestría*, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: Facultad de Arte, 2008.

