Memorias y olvido

Sala de Exposiciones ASAB (1996-2013)

Gustavo Sanabria Hernández

CREACIONES

Agradecimientos

Gracias al valioso aporte que realizaron los auxiliares de investigación, el cuerpo docente y los profesionales: Juan Camilo Ruiz Alvarado, Marcela Carolina Rodríguez, Sara Milena Sierra Vargas, Alberto Roa Eslava, Orlando Tovar, John Ángel Rodríguez, Jorge Herrera, Jainer León, Favio Rincón, Angélica González, María Elvira Ardila, Jhon Castles, Liliana Abaunza.



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

UD Editorial

CREACIONES APV ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES

© Universidad Distrital Francisco José de Caldas
© Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico (CIDC)
© Gustavo Sanabria Hernández
Primera edición, agosto de 2017
ISBN: 978-958-5434-60-8

Dirección Sección de Publicaciones
Rubén Eliécer Carvajalino C.

Coordinación editorial
Nathalie De la Cuadra N.

Corrección de estilo
Daniel Urquijo

Diagramación
Javier Barbosa

Imagen de cubierta
Gustavo Sanabria Hernández

Editorial UD
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Carrera 24 No. 34-37
Teléfono: 3239300 ext. 6202
Correo electrónico: publicaciones@udistrital.edu.co

Sanabria Hernández, Gustavo
Memorias y olvido. Sala de Exposiciones ASAB / Gustavo Sanabria Hernández. -- Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2017.
122 páginas; 24 cm.
ISBN 978-958-5434-60-8
1. Arte - Exposiciones - 2017 2. Artes plásticas - Exposiciones - 2017 3. Fotografía - Exposiciones - 2017 I. Tít.
730.028 cd 21 ed.
A1578421

Todos los derechos reservados.
Esta obra no puede ser reproducida sin el permiso previo escrito de la Sección de Publicaciones de la Universidad Distrital.
Hecho en Colombia

Contenido

PREÁMBULO 9
CONTEXTO HISTÓRICO 13

PROYECTOS ACADÉMICOS INSTITUCIONALES 25
La Bienal ASAB 25
Del Salón de Estudiantes ASAB al Salón Interuniversitario 31
La Academia y el Salón de Egresados 36

PROYECTOS DE CREACIÓN ARTÍSTICA 41
Instalaciones individuales 41
Exposiciones bidimensionales de dibujo y pintura 47
Exposiciones de fotografía 54
Arte sonoro y escultura 60
La gráfica en la práctica artística de la ASAB 62
Exposiciones de video y video arte 66
Proyectos curatoriales 72
El montaje a través de las teorías contemporáneas 78

EXPONER COMO LUGAR DE MEDIACIÓN 91
PALABRAS FINALES 99
REFERENCIAS 113
ANEXO 119

Preámbulo

La Sala de Exposiciones ASAB ha adquirido relevancia y se ha convertido en una instancia de intercambio entre la comunidad académica y el campo artístico. Este proceso lo corrobora la ininterrumpida programación anual de exposiciones y actividades que se ha realizado por espacio de 18 años (anexo 1). Así, la Sala se ha instaurado como un lugar donde se visibilizan las discusiones vigentes del campo de las artes plásticas y visuales y, en general, de las prácticas artísticas contemporáneas. Es un espacio que ha hecho posible el reconocimiento de los procesos creativos, los cuales han determinado el derrotero expositivo en el contexto profesional. De esta forma, la Sala de Exposiciones, en un ámbito universitario, da cuenta de la importancia de la presencia institucional en el desarrollo artístico contemporáneo.

Su principal objetivo ha sido constituirse en un espacio dedicado al análisis, la confrontación y la divulgación de manifestaciones artísticas, colectivas e individuales, abiertas al público en general y tendientes a posibilitar el encuentro y la reflexión sobre la plástica. Esta labor se sigue afianzando gracias al trabajo asociado de la comunidad académica con diferentes instancias culturales nacionales y el entorno internacional. Desde sus inicios, la Sala de Exposiciones ASAB ha sido una plataforma de proyección en la cual han intervenido docentes, estudiantes, egresados y artistas destacados en sus diferentes manifestaciones y lenguajes, tanto tradicionales como contemporáneos. Se da cuenta así de la importancia de la interlocución entre el ejercicio académico y los ámbitos profesionales del arte. Esta relación se entiende como una extensión del ser y el hacer de la comunidad académica en la que se recopila, conceptualiza y analiza el acontecer histórico, como un escenario del arte que permite establecer la evolución artística en el panorama académico y cultural.

Memorias y olvido: Sala de Exposiciones ASAB comprende distintos componentes que recuperan la información de la actividad artística de este recinto. Se reconstruye un pasado no muy lejano, del que se tiene poco material histórico y contextual, lo cual fragmenta la lectura de su transcurrir y derrotero. La reconstrucción se logra mediante evidencias y recuerdos. Este proyecto trae al presente lo que la memoria ha constituido a partir de imágenes, textos y diferentes nociones, conceptos e ideas concernientes a la creación.

La primera etapa compendia material tanto visual como textual, en un intento por reconstruir los distintos episodios que allí se han incubado. Por ello, la gestión del proyecto se centró en la recopilación del material de archivo relacionado con la

Sala ASAB. Los registros internos, especialmente de los primeros años, son escasos, dada la transitoriedad de sus directores y la ausencia y falta de claridad en la compilación del material, ya que no había una estructura de archivo definida. El material faltante se rescató con los docentes, artistas, coordinadores, curadores y gestores que conservaban los registros de los proyectos presentados en este espacio. Con este material se ha configurado una página web interactiva que ofrece información acerca de los proyectos exhibidos en la Sala ASAB en los últimos 18 años. Esta iniciativa pretende reactivar y vitalizar este espacio como eje cultural y proyectar la actividad de la Sala ASAB hacia la esfera local e internacional. El acceso remoto a este archivo de exposiciones y proyectos hace de la Sala ASAB un sitio físico y virtual donde toda la información, vida y memoria de la Sala estará a disposición del público y servirá como fuente de consulta externa.

En el presente libro se comparan, mediante el discurso analítico, las dinámicas culturales de otras latitudes y la actividad de la Sala de Exposiciones ASAB. Se evidencia la importancia que está adquiriendo esta Sala en Bogotá, reconocido epicentro cultural, y como elemento fundamental de esta investigación, se señala su posicionamiento como plataforma de proyectos en términos de geopolítica cultural. Al respecto, es significativo mencionar los proyectos individuales realizados por los artistas que han participado en la Sala ASAB, ya que estos hicieron referencia al contexto específico donde ella está localizada. Algunos artistas han intervenido el espacio con dibujos, mapeos, instalaciones sonoras o *performances* que establecieron vínculos con las dinámicas sociales gestadas alrededor de este edificio del centro de la ciudad.

La actividad de la Sala ASAB ha cubierto un amplio y variado tipo de exhibiciones, encuentros teóricos y proyectos de investigación que corresponden a la realidad del contexto bogotano de los últimos dieciocho años. Por tanto, esta investigación abordará los lenguajes plásticos y visuales de los cuales ha sido testigo este espacio y la presentación de proyectos catalizadores de sentidos que han correspondido a transformaciones sociales en el ámbito local y nacional. Es de vital importancia resaltar el rol de este espacio como un ente institucional que ha resistido a los distintos lineamientos y políticas de gestión pública en los cuales ha estado inmerso.

La estructura de la presentación de la memoria de las actividades de la Sala ASAB se centrará en dar a conocer, nacional e internacionalmente, la actividad artística de la Sala y en señalar cómo esta se inscribe dentro de las prácticas artísticas contemporáneas. Se trata de agrupar por temas los proyectos presentados en la Sala para vitalizar la lectura y entregar los contenidos de dichas actividades en orden cronológico, acorde con cada uno de los capítulos que se desarrollan en este libro. Estos apartados son los temas generales que han servido de iniciativa para el desarrollo de eventos, aptitudes e ideas que han identificado la actividad de la Sala ASAB. Así mismo, esta selección pretende señalar las relaciones de la Sala con el contexto

cultural de Bogotá y, en particular, evidenciar su connotación como proveedora de cultura en el marco de una institución académica. Como se ha mencionado anteriormente, uno de los motivos de la presente investigación es evidenciar la relevancia de la Sala ASAB, en su condición local, frente a la actividad artística global, especialmente ahora que Bogotá cuenta con una importante visibilidad internacional. Por tanto, la investigación proyecta las dinámicas culturales de la Sala ASAB en relación con los sucesos intelectuales más relevantes que se han consolidado en esferas internacionales.

Los proyectos exhibidos se han gestado en distintos formatos. Exposiciones, encuentros académicos e investigaciones se han presentado en formas tan variadas como instalaciones audiovisuales, documentales, muestras de dibujo, fotografía conceptual, creaciones colectivas, encuentros universitarios, proyectos interinstitucionales y muestras de artistas de reconocida trayectoria internacional. Esta prolífica producción artística es fundamental para el desarrollo de uno de los objetivos de esta investigación que coteja los movimientos culturales de otros lugares del mundo con los procesos de creación de este espacio artístico. Esto implica encontrar las relaciones distantes de los artistas y agentes culturales que han expuesto en la Sala ASAB, lo que se define tomando casos de estudio según se establecen los contenidos, bien se trate de propuestas de creación individuales o de exposiciones colectivas o académicas. Se abarcan así con esta estructura todos los aspectos pertinentes que hacen de esta investigación una excelente oportunidad para mostrar a la comunidad artística internacional el trabajo que se ha desarrollado en esta Sala de Exposiciones.

El trabajo se estructura metodológicamente a partir de un modelo cualitativo interpretativo cuya visión del mundo busca captar la realidad del contexto social contemporáneo. Para ello, se precisa de un lenguaje artístico que contraste los imaginarios de las personas sobre su entorno cotidiano y sobre la manera como el ser humano asume la realidad y su transformación, dependiendo del contexto. Con los artistas y el estudio de sus obras como insumos, se logra traducir y discernir lo acontecido en la Sala de Exposiciones. Es importante mantener los sentidos abiertos al mundo sensible y las manifestaciones o expresiones con las que se provoca una variada amalgama de interrogantes y conocimientos, en "un orden dinámico creado por la acción de los participantes, cuyas significaciones e interpretaciones guían sus acciones" (Bonilla y Rodríguez, 1997, p. 114); todo ello mediante el análisis de textos y los proyectos expuestos en la Sala ASAB.

Se incluyen gráficas y visualización de datos que representan importantes aspectos de la producción del espacio expositivo durante los dieciocho años de existencia. El material de consulta —como documentación de los proyectos expuestos en la Sala ASAB, catálogos, fotografías, textos curatoriales y material de difusión y divulgación— sirve como lectura comparativa a partir de los textos adquiridos, que

en su mayoría son de carácter museográfico y relacionados con la teoría de montaje de exposiciones. Estos materiales se consultaron para hacer el paralelo entre lo expuesto y lo que se ha venido debatiendo conceptualmente en el campo del montaje de exposiciones de arte contemporáneo, mediante los análisis de los contenidos relacionados así: contexto histórico, proyectos académicos institucionales, proyectos de creación artística, exposición como lugar de mediación, recopilación de datos y proyecto de publicación adicional bajo el nombre de *En correspondencia con la museografía*.

Contexto histórico

La vida se reserva cada cosa. Hace poco, el 26 de enero de 2015, recibí de manos del maestro Jorge Herrera Arias —artista y docente de Artes Plásticas de la ASAB desde su fundación, hoy director de la Casa del Parque— una serie de documentos relacionados con la Sala de Exposiciones ASAB, entre ellos, el primer documento fidedigno que alude a la creación de este espacio expositivo y que, de esta forma, contribuye al rastreo de su origen.

En 1996, el maestro Jorge Herrera se desempeñaba como Coordinador del programa de Artes Plásticas de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), cuando se aprobó la apertura del Salón de Exposiciones. El documento que así lo constata es el Acta N.° 4 del Consejo de Academia del 13 de marzo de 1996. El tema es tratado en el numeral tres del orden del día: "Acta de apertura [del] Salón de Exposiciones de la Academia Superior de Artes de Bogotá". Luego, en el punto 3 del Acta se consigna: "Sala de Exposiciones: Jorge Herrera presenta el proyecto de acta para la inauguración de la Sala de Exposiciones […]. Se aprueba la apertura del salón de exposiciones ASAB, por todos los miembros del Consejo". Entre los firmantes, aparecen: María Ángela Gualy Ceballos, Subdirectora académica; Jorge Herrera Arias, Coordinador de Artes Plásticas; José Assad Cuéllar, Coordinador de Artes Escénicas; Jorge Sossa Santos, Coordinador de Artes Musicales; Fabio Rincón, representante de profesores, y Jorge Castiblanco, representante de estudiantes. Me encontraba entonces frente al primer documento que oficialmente abordaba el origen de la Sala. Un espacio sin precedentes, adscrito a un proyecto académico universitario distrital en Bogotá: un espacio sin antecedente alguno.

Dada su trascendencia, este hecho tuvo eco en la prensa local y nacional. En el artículo de Rafael Gómez Pardo titulado "Cesar: la vida del objeto" en el *Magazín Dominical* de *El Espectador*, se hace referencia al suceso: "Hace poco se inauguró la Sala de Exposiciones de la Academia Superior de Arte de Bogotá" (1996). No se

precisa la fecha de la apertura de la Sala, pero enmarca explícitamente un contexto histórico a través del artículo (figura 1).

Figura 1. Nota en *Magazín Dominical* de *El Espectador*, 28 de abril de 1996



CHAMBRE À AIR, 1971. OBRA DE CÉSAR EN *DES ARTISTES DES MOUVEMENTS: LES NOUVEAUX RÉALISTES*.

Hace poco se inauguró la sala de *exposiciones de la Academia Superior de Arte de Bogotá. En colaboración con la Embajada de Francia se realizó allí una exposición de algunos artistas franceses, de los que el ensayista Gómez Pardo destaca a César y su estética de los objetos.*

En la sección "Cátedra especial: arte, ciudad y cultura" de la revista *Cobalto*, aparece una reseña del maestro Jainer León sobre la Sala de Exposiciones ASAB:

> Formando parte de la Academia Superior de Artes de Bogotá se encuentra la Sala de Exposiciones ASAB, espacio dedicado al análisis, confrontación y divulgación de las manifestaciones artísticas colectivas e individuales, abierta al público en general.
>
> Fundada mediante resolución N.° 195 del 4 de Julio de 1996 de la Alcaldía Mayor de Bogotá; de acuerdo con este documento "el carácter de la Sala es básicamente el encuentro y reflexión en torno a las propuestas plásticas y a las diversas tendencias artísticas" (1998).

Este documento contextualiza el derrotero y los primeros lineamientos que hicieron parte de la constitución de la Sala de Exposiciones. Para 1998, aparece una pequeña reseña en la revista *Viridian*, que da cuenta de la actividad realizada allí: "En la Sala de Exposiciones de la Academia Superior de Artes de Bogotá se inauguró el tercer Salón de Artes Plásticas ASAB" (Abaunza, 1999). En 2001, Jaime Cerón, Director de Artes Plásticas del Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT), resalta el doble valor del Salón:

> La existencia de una Sala de Arte al interior de una escuela de formación artística implica un doble valor: por un lado introduce nuevos componentes al campo del saber impartido, tanto para los estudiantes y profesores del área de artes plásticas, como a los miembros de las áreas adyacentes, y por otro lado se convierte en un canal de comunicación con el contexto cultural de la ciudad (Cerón, 2001b).

El programa de Artes Plásticas de la Academia Superior de Artes de Bogotá inicia formalmente labores el 13 de febrero de 1992 como resultado del convenio interinstitucional entre la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y el Instituto Distrital de Cultura y Turismo. En 2005, la Academia Superior de Artes de Bogotá pasó a ser la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y, a su vez, la denominación del programa de Artes Plásticas cambió, por lo cual fue registrado ante el Instituto Colombiano para la Evaluación de la Educación (ICFES) con el nombre de *Proyecto Curricular de Artes Plásticas y Visuales* (Academia Superior de Artes de Bogotá [ASAB], 2005).

En el documento *Proyecto Facultad de Artes ASAB* se describe la Sala de Exposiciones ASAB como "un espacio del proyecto curricular donde tiene lugar la realización y el encuentro de diversas manifestaciones del arte contemporáneo nacional e internacional, como una forma de interlocución del ejercicio académico con los ámbitos profesionales del arte" (p. 47). Nuevamente es mencionada la Sala ASAB en el documento "Condiciones mínimas de calidad" del *Proyecto Curricular de Artes Plásticas y Visuales*:

> La Sala de Exposiciones ASAB se caracteriza como espacio de interlocución entre la Academia, la ciudad y las comunidades artísticas y especializadas en el arte contemporáneo. Desde esta perspectiva realiza programas de exposiciones, conferencias y conversatorios, que implican la práctica académica e investigativa, mediante una programación anual en la que intervienen artistas y académicos a nivel local, nacional, e internacional (ASAB, 2005).

La exposición de apertura de la Sala de Exposiciones ASAB en 1996 fue la muestra francesa Artistas-Movimientos, evento reseñado en el *Magazín Dominical* de *El Espectador*: "En colaboración con la Embajada de Francia se realizó allí una exposición de algunos artistas franceses, de los que el ensayista Gómez Pardo destaca a César y su estética de los objetos" (figura 1). León (1998) hace otra alusión al evento en la revista *Cobalto*: "La inauguración de la programación se inició con la exposición francesa 'Artistas-Movimientos' en la que participaron artistas de renombre como Arman, César, Benson y otros de la llamada Nueva Objetividad". Al respecto, Edouard Valdman señala en el catálogo de la exposición:

> ¿Cada hombre podría llegar a ser creador? ¿Cada hombre podría ser poeta? Un velo tenía prisionero la creación y se levantó de repente. En todo caso, esto significa que cada hombre lleva consigo este deseo, esta inmensa esperanza (¿es una utopía?) es el desafío lanzado al mundo por el arte de Duchamp, una parte del arte moderno y sus herederos, como ocurre con los artistas que figuran en esta exposición. Que provengan del Nuevo Realismo, de Supports-Surfaces, de Fluxus como Arman o Cesar, Viallat o Cane, o Ben y Dupuy (Association Française d'Action Artistique, 1995, p. 4).

Entre los documentos entregados por el maestro Jorge Herrera se encontraban, además del Acta y el viejo recorte del *Magazín Dominical* ya citados, ocho folios de las fichas técnicas y de montaje de la exhibición "Artistas-Movimiento" en idioma francés.

Otros documentos que aportaron a la reconstrucción histórica del Salón fueron: el catálogo de la muestra expositiva Des artistes des Mouvements, editado por la Association Française d'Action Artistique, en 1995, donado por el maestro Janier León, y 16 diapositivas de la misma exhibición en las que aparecen las obras y algunos visitantes. Este material recopilado es de gran trascendencia, ya que permite valorar y visualizar el lugar expositivo y su transformación en el tiempo. Desde sus inicios, la Sala de Exposiciones ASAB realizó muestras de carácter nacional e internacional, con el fin de que tanto los estudiantes del Proyecto Curricular de Artes Plásticas y Visuales como la comunidad académica en general de la Facultad de Artes ASAB tuvieran acceso a las diversas manifestaciones artísticas y culturales contemporáneas.

Por otra parte, la Sala de Exposiciones ASAB se ha constituido en la plataforma de proyección del trabajo que realizan estudiantes, egresados y docentes del Proyecto Curricular de Artes Plásticas y Visuales, lo cual da cuenta de la importancia de la interlocución entre el ejercicio académico y los ámbitos profesionales del arte. Esta labor se entiende como una extensión del ser y el hacer de la comunidad académica hacia la colectividad profesional del arte, tanto local como nacional.

La coordinación de la Sala de Exposiciones ASAB ha estado en manos de docentes de Artes Plásticas, quienes hacen parte de este recorrido histórico: Camilo Velásquez (1996-1997), Jainer León (1997-1999), Liliana Abaunza (1999-2000), María Elvira Ardila (2001-2002), John Castles (2002-2007), Angélica González (2008-2009), Santiago Rueda (2009-2010) y Gustavo Sanabria (2010-2015). A propósito, en conversaciones con algunos de los docentes que en su momento fueron Coordinadores de la Sala de Exposiciones, se identificaron similares propósitos en cuanto a la utilización del espacio y su proyección dentro del ámbito institucional y cultural de la ciudad y el país.

El maestro Jorge Herrera comenta que, desde los inicios de la ASAB, se hizo manifiesta la iniciativa de los docentes por tener un espacio de exhibición. En 1993, dicha necesidad fue expuesta y, a pesar de las dificultades, en 1996 se sacó adelante el proyecto. Para esa época, Álvaro Restrepo era Director de la Academia Superior de Artes de Bogotá y María Ángela Gualy era la Subdirectora académica. Este proceso fue liderado en Artes Plásticas por parte de un equipo conformado por Jorge Herrera, Jainer León y Camilo Velásquez. Como primer resultado, el Consejo Curricular de Artes Plásticas aprobó la iniciativa y posteriormente el Consejo Académico dispuso los elementos estructurales; se eligió el salón, se contrataron los rieles, se hicieron nueve paneles, muy grandes, pero funcionales en su momento. Además, una coyuntura catapultó el proyecto, pues la Embajada de Francia traía una exposición muy interesante y no tenía un espacio para realizarla. Así que se aceleró la tarea de llevar a cabo la muestra. El IDCT se encargó de los seguros, la gestión se llevó a cabo con María Ángela Gualy y Jorge Herrera, quienes iniciaron las conversaciones con la Embajada. La Sala quedó muy bien organizada, se creó un comité, que en su momento quedó adscrito al Consejo de Artes Plásticas. La siguiente muestra fue la de Jean-Pierre Favreau. Además de contar con piezas fotográficas, incluyó un taller dirigido por el artista y la dotación del equipo de fotografía por parte de la Embajada. El espíritu de la Sala de Exposiciones nació ahí.

El maestro Jainer León asumió la coordinación de la Sala de Exposiciones ASAB a finales de 1997, una vez terminada la gestión del maestro Camilo Velásquez. La Sala fue dotada y adecuada en sus inicios con elementos de montaje, como módulos de diferentes dimensiones para obras tridimensionales y bidimensionales. Para él era importante el espacio expositivo en sus inicios, con sus ventanas abiertas, puertas de acceso y un rectángulo o paralelepípedo que permitía que las obras expuestas fuesen observadas desde cualquier ángulo.

Las primeras exposiciones fueron salones temáticos, como la muestra de cerámica en 1997 y talla en carbón en 1998, y algunas otras de intercambio con la Universidad Jorge Tadeo Lozano, las cuales fueron seguidas del Primer Salón de Estudiantes. Se vio la necesidad de vincular monitores que acompañaran los procesos de montaje

y realizaran piezas de mano. Así se contemplaron cuatro exhibiciones por semestre en donde se pudo exponer artistas reconocidos.

El maestro Jainer recuerda dos muestras en particular: Miradas al Salón Nacional, en la que participaron reconocidos artistas como María Teresa Hincapié y Wilson Díaz; y la exposición Pensadores, dirigida a los docentes de la Academia, en la que se mostraron trabajos académicos y, en particular, la obra de los maestros. La importancia de esta última radicó en la decisión museográfica, ya que se exhibió el registro de las obras en películas fotográficas montadas en visores de diapositivas, no las obras en físico (figura 2). Se proponía una mirada diferente y apreciar la obra como objeto, para crear una experiencia visual y entender la imagen artística a través de diapositivas. El proyecto en general aprovechaba la arquitectura y la luz del lugar, ya que el haz luminoso sobre los monóculos permitía observar con detalle cada pieza de la exhibición. El maestro León reconoce que el espacio de la Sala de Exposiciones ha ido evolucionando y se ha metamorfoseado con cada mirada de la coordinación de turno, lo cual ha propiciado nuevas dinámicas y distintas tendencias en el manejo del espacio.

Figura 2. Dispositivo visual de la exposición Pensadores, 1998



Fuente: Jainer León.

Liliana Abaunza cuenta que, al llegar a la Sala de Exposiciones ASAB en 1999, su primer encargo consistió en desmontar la exposición El Color que Soy de la artista Delcy Morelos (Roca, 1999) e iniciar el proceso de montaje para la exposición individual del artista John Castles. Para Liliana, fue importante vincular un programa educativo al espacio expositivo y aprovechar las alianzas interinstitucionales, además de involucrar cada foco académico a la Sala de Exposiciones y así convertirla en un espacio pedagógico, esto mediante escuelas de guías, grupos de estudio, visitas guiadas y la inclusión de la propia experiencia de cada artista y su proceso de montaje. Ella declara que la Sala ASAB tiene por objeto promover y fomentar las artes visuales con sus diferentes lenguajes y tendencias; así mismo es un lugar para el encuentro, el diálogo y la reflexión hecha por el arte plástico contemporáneo.

Por otro lado, la maestra Abaunza resalta la importancia de pensar la Sala de Exposiciones en términos de movilidad —espacial y temporal— con lo cual la programación genera dinámicas flexibles que vinculan otros programas, esto en aras de la interdisciplinariedad, la comunicación entre las distintas expresiones artísticas y el arte plástico en general.

Liliana recuerda de manera especial un importante proyecto desarrollado como prototipo: un encuentro bilateral e interinstitucional de intercambio de artistas de la ASAB y artistas de Quebec. El proyecto consistió en un estudio de portafolio para desarrollar de manera conjunta el proyecto Art Contex: Points de Reencontre, en el que participaron los artistas colombianos Raúl Naranjo, María Eugenia Cerón y Ángel Alfaro, quienes expusieron en la Galería L'Oeil de Poisson (Pelletier, 2000) en Quebec, Canadá, en 2000; mientras que en la Sala ASAB se realizó la exposición de los artistas canadienses Nathalie Bujold, Yvan Binet, Henri Chalem, James Partaik, Martin Dufrasne y Carl Bouchard, con la curaduría de Constanza Camelo y Sonia Pelletier.

María Elvira Ardila cree que su gestión como Coordinadora de la Sala de Exposiciones ASAB en 2001, junto con Beatriz Múnera como Directora de la ASAB y Fabio Rincón como Coordinador del Proyecto Curricular, fue una experiencia muy interesante y grata, por la cual conserva gran afecto. Inició como docente de Gestión y dirigió el Departamento de Comunicaciones y la Sala de Exposiciones. Recuerda el edificio de conservación en medio de las problemáticas de restauración: un espacio vital; una escuela de artes en un sitio precioso que se quería recuperar, con pocos recursos y muchas dificultades para llevar a cabo las muestras, por inconvenientes burocráticos y la tramitología propia de estos modelos. También recuerda el complicado acceso al sector y al parqueadero para visitar la Academia.

Su gran preocupación fue dar a conocer el espacio expositivo en la ciudad, con la certeza de que se debían hacer exposiciones para visibilizar y no desligar el contexto cultural exterior de lo que sucedía dentro de la Academia con los estudiantes y docentes. De esta manera, se realizaban exposiciones por convocatoria de artistas invitados que pudieran nutrir con otros lenguajes los existentes en la Academia. Gestionó por ello la forma de traer otros públicos, para lo cual invitó a galeristas y diversos agentes relacionados con el arte y divulgó cada muestra en reseñas en el periódico *El Tiempo*.

La maestra María Elvira recuerda de manera especial el proyecto curatorial Dibujando la Merced, una muestra que involucraba el espacio y entorno de la ASAB, sus vecinos y sus alrededores; un proyecto enriquecedor para docentes, alumnos y público en general (figura 3). Era un trabajo de dibujo o, más bien, de desdibujo, en el que un grupo de estudiantes, con una especial indumentaria aislante que impedía el contacto con el espacio exterior, realizaron una intervención espacial con el trazado de una cancha de fútbol en el patio central de la ASAB. Mediante un procedimiento de deconstrucción con una pulidora eléctrica, iban removiendo la capa de

pintura de los adoquines del patio, es decir, desvanecían y borraban la línea continua que demarcaba la cancha de fútbol, quizás interrogando sobre la pertinencia de la cancha en un espacio arquitectónico de gran complejidad y señalando la ausencia de zonas verdes, para el esparcimiento o los espacios propicios para el deporte. Una vez terminada la acción de desdibujar la línea del piso, procedieron a lavar los trajes para eliminar los rastros de las partículas y así prever cualquier contaminación del cuerpo: un cuerpo libre de cualquier elemento extraño y con el cual se pudiese salvaguardar la integridad física y, a la vez, estar en un ambiente aséptico.

Figura 3. Detalle de la invitación. Exposición Dibujando la Merced, 2001



Fuente: Archivo Sala Asab.

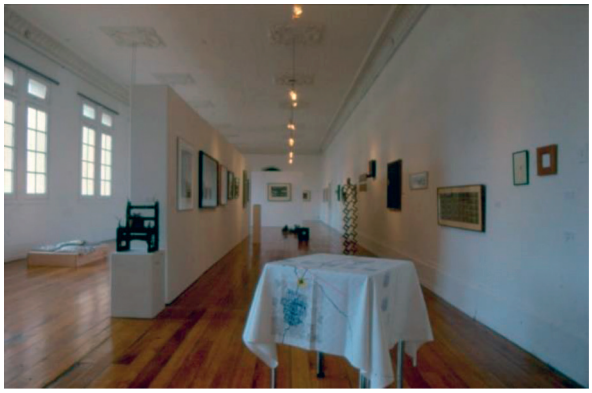
John Castles llegó en 2002 a la coordinación de la Sala de Exposiciones, nombrado por el maestro Umberto Giangrandi, quien era el Director operativo de la Academia. John recuerda que fue invitado a realizar una exposición individual en 1999 y que sus inicios en la Academia fueron como profesor de Tridimensional y de Taller integral. Las primeras exposiciones que realizó como coordinador correspondían a una programación establecida mediante convocatorias en convenio con el IDTC. Se propuso atender cinco frentes:

El primero fue trabajar las iniciativas de la Sala a través de curadurías hechas por el coordinador, en las que involucraba artistas de cierta trayectoria profesional, con una obra sólida, que se pudieran mostrar en la ASAB y tuvieran alguna influencia en los estudiantes y docentes; o bien, exposiciones realizadas por iniciativas de estudiantes, entendiendo que ellos desarrollaban procesos destacados en el contexto académico y artístico, entre los que se encuentran los de John Ángel Rodríguez y Widi Ortiz. El segundo frente correspondía a egresados, para el cual se estableció un premio consistente en una bolsa de trabajo para hacer una muestra individual en la Sala de Exposiciones. Un tercer frente era el de estudiantes, para dar continuidad a los Salones que se habían iniciado años atrás. El cuarto frente correspondía a exposiciones individuales de artistas invitados en las que participaron: Santiago Cárdenas, Johana Calle, Joseph Kaplan, entre otros. Por último, las Bienales ASAB

de Gráfica, las Bienales de Procesos Fotográficos y la exposición titulada Espacios Urbanos constituyeron el quinto frente.

La exposición que John Castles más recuerda es Colombia Años 70, realizada en 2002 (figura 4), con la participación de: Alicia Barney, Álvaro Barrios, Patricia Gómez, Fabio A. Ramírez, Becky Mayer, Sara Modiano, Jorge Ortiz, José Urbach, Feliza Bursztyn, Ramiro Gómez, Jon Oberlander, Carlos Restrepo, Lidia Azout, Alfredo Guerrero, Francisco Rocca, Mariana Varela, Pedro Alcántara Herrán, Augusto Rendón, María de la Paz Jaramillo, Clemencia Lucena, Luis Paz, Juan Antonio Roda, Ned Truss, Hugo Zapata, Rafael Echeverri, Margarita Gutiérrez, Ana Mercedes Hoyos y Álvaro Marín Vieco.

Figura 4. Exposición Colombia Años 70, 2002



Fuente: Archivo Sala Asab.

Fue esta quizás la primera exposición que indagó por la producción artística en el país, durante una de sus más convulsionadas e interesantes décadas, en la que finalizó el Frente Nacional —acuerdo entre los dos partidos políticos: el Liberal y el Conservador, antes antagónicos, por años unidos por el clientelismo, la burocrática administrativa y la corrupción— y se marcaron grandes cambios políticos, sociales y económicos en Colombia. Aparecieron por entonces los carteles de la droga que, con el poder del dinero fácil y cierta permisividad por parte de la sociedad, infiltraron y resquebrajaron la imagen del Estado. La exposición hacía "una revisión de los planteamientos y conceptos acerca del arte colombiano en ese momento, como son la figuración crítica a través del grabado, el realismo y la fotografía experimental, la abstracción geométrica y el desarrollo del arte conceptual" (Salasab, s. f., *Colombia años 70*, p. 3).

La citada exposición se convirtió en la primera revisión de la historia del arte en Colombia. La muestra incluyó obras de los primeros artistas conceptuales, muy significativas y dicientes de los procesos artísticos en Colombia y fue documentada en

un catálogo que contó con la participación de Carmen María Jaramillo. Al respecto de la publicación, señala el maestro John Castles, que se realizó una exhaustiva cronología con el apoyo de Sandra Rengifo y destaca su importancia, ya que permitió hacer cruces y comparaciones en el tiempo.

Otra exposición memorable fue La Ilusión de lo Real, de Santiago Cárdenas (1967-1992), realizada en 2004, la cual fue documentada en una publicación y, al igual que la anterior, con una rigurosa cronología realizada por Ivonne Villamil. Con sus obras, el artista indagaba por "la naturaleza de la pintura, comparando de manera antagónica y emotiva, la pincelada autónoma", de trazos abstractos y expresionistas que construían de manera realista algún objeto común "que emerge de la pintura misma y de su soporte material". De esa manera, la exposición permitía apreciar los singulares y lúcidos aportes de Santiago Cárdenas al desarrollo del arte que trata acerca de la ilusión y la realidad (Salasab, s. f., *La ilusión de lo real*).

Una exposición de iniciativa propia fue Subyacente. Realizada en 2002, en ella participaron Danilo Dueñas, María Elvira Escallón, Rodrigo Facundo, Consuelo Gómez, Juan Fernando Herrán, Víctor Laignelet, Jorge Ortiz, Miguel Ángel Rojas y Luis Fernando Roldán. Planteada la exposición para exhibir obras de artistas que no entregaran una idea explícita en su obra, de modo que, por consiguiente, se requiriera de un nivel de profundización para desentrañar lo oculto, lo que subyace en ella, el catálogo la describe de la siguiente manera:

> La exposición nos plantea unas formas, una manifestación sensible para las cuales nosotros tenemos que buscar unas ideas que nos señalen su interioridad conceptual, es decir, ir más allá del vacío material de las formas y llegar al mundo de la significación. El arte es, pues, y "Subyacente" lo pone de presente, la reconciliación de la materia y la idea, de lo externo con lo interno. Arte sin concepto, o sea, intuiciones e inspiraciones de musas; el mismo Hegel lo dijo criticando a los románticos: es un "disparo de pistola" con el cual se pretende alcanzar lo absoluto sin la mediación y la fatiga del concepto (Salasab, s. f., *Subyacente*).

Volviendo a la Sala de Exposiciones, John Castles concluye que esta puede convertirse en un núcleo de investigación que derive en muestras artísticas, es decir, exposiciones producto de una investigación, una hipótesis con soporte de publicación.

En cuanto a presencia y actividad, la Sala ha tenido un buen desempeño: se han montado exposiciones pequeñas, adecuando el espacio como una Sala alterna, y luego, al hacer el desmonte, se ha recuperado la dimensión de la Sala principal, lo que da una gran flexibilidad para atender los requerimientos de estudiantes y egresados. A propósito, la iluminación de la Sala era bastante precaria, pero la falla fue subsanada con la luz día que entraba por las ventanas del ala norte. Aunque para John las ventanas le daban cierta personalidad a la Sala de Exposiciones, una particularidad

en armonía con el edificio, que la alejaba del estereotipado cubo blanco, es decir, la forma como se piensa ahora el espacio, reconoce empero el cambio que realizó Angélica González, su predecesora, con el hecho de ocultarlas y ganar en iluminación en el espacio expositivo, a la vez que se realizó un cambio en el piso.

Angélica González estuvo como directora de la Sala de Exposiciones entre 2008 y 2009, un periodo de tiempo muy corto en el cual desarrolló una nutrida programación, con una mirada crítica a los procesos de investigación que acompañaban las exposiciones. Desde su punto de vista, la Sala era muy pequeña, por eso buscó otros espacios en los que se pudieran realizar muestras expositivas o eventos efímeros, como el Hall de los sótanos de la Jiménez, localizados en la calle 13 entre las carreras 7 y 8, en el centro de Bogotá. Allí se llevó a cabo una muestra de trabajos de grado, articulándolos a la dinámica cultural del sector. Así, estos espacios fueron habitados por breves periodos de tiempo y fueron vistos más como una plataforma de extensión de la Sala y un componente extra de la práctica artística-académica.

Angélica afirma que la exposición Homenaje a María Teresa Hincapié tuvo gran valor estético e íntimo, pues, además de ser una destacada artista en la historia del *performance* en Colombia, dejó una huella significativa en la Academia, por la forma de ejercer la docencia, muy propia, relacionada con su espacio y su experiencia vital. Por ser una agregada en su clase, Angélica pudo ver su experiencia desde distintos tópicos. A propósito, dice:

> A diferencia de la docencia en donde se citan algunos autores o se realizan ejercicios inacabados delante de un caballete, en la clase de María Teresa se aprendía y se experimentaba algo más. A veces una suerte de felicidad invadía el salón de clase y los estudiantes preparaban una cena en donde por principio, no se utilizaban los cubiertos en su lugar, los platos de frutas y aromas de especies se convertían en un manjar. En otras clases un tanto más intensas, los ejercicios consistían en largas jornadas de una actividad paciente que se prolongaba más allá del tiempo que por regla impone la academia (González, 2008, p. 55).

Si bien fue complicado hacer la exposición, era necesario plasmarla como una experiencia interesante que confrontaba el *performance* realizado con el reactivado, visto en retrospectiva, a través del registro de video y del registro fotográfico.

> El tiempo es en un sentido más intenso una noción existencial, no solo aquella que atraviesa un cuerpo que puede ser transitorio, sino aquella que atraviesa la vida misma y que no puede estar emparentada únicamente con el tiempo de los hombres, y tal vez por ello se encuentra más cercana a la lentitud del crecimiento de la naturaleza (González, 2008, p. 55).

Dentro de las obras que se mostraron, se tiene el registro de *El espacio se mueve despacio*, *performace* de la 51 Bienal de Venecia de 2005; *Parquedades: escenas de parque para una actriz*, video y música de 1987 (figura 5); *Vitrina*, *performance* de 1989; *Evento artístico* presentado en CompuExpo 91 y *Peregrinos*, registro fotográfico del *performance* colectivo de 2005.

Figura 5. *Parquedades: escenas de parque para una actriz* de María Teresa Hincapié, 1987. Detalle de la exposición



Fuente: Archivo Catálogo de Exposiciones 2008.

Angélica comenta que el trabajo con los archivos de exposiciones se está proyectando de manera virtual como una condición contemporánea, lo que permite un acceso más real para ver cómo estaban las piezas instaladas en el espacio; es una estrategia de visibilidad. Dice que las exposiciones deben fortalecer la narración crítica que viene después de su realización, lo que genera dinámicas de escritura, reflexión y análisis. El ideal sería que las exposiciones tuvieran, por ejemplo, una itinerancia que permitiera circular las obras en colección, como las exposiciones temporales, lo que garantiza que proyectos expositivos tengan una continuidad. Es pensar en homologar, en términos de espacio, conocimiento e interés, con otras entidades. Es una forma de mostrar la Sala extramuros, es comprender que la Sala es más que un concepto, más que un espacio físico, ya que representa muchas otras cosas: una presencia y una programación, entendida no solo como exposiciones, sino como un trabajo artístico producto de una previa investigación.

Finalmente, quien esto escribe asume la coordinación de la Sala de Exposiciones ASAB en 2010 y en su gestión da curso al proyecto *Memorias y olvido*, con el propósito de hacer visible experiencias y acontecimientos en el recorrido de este espacio expositivo desde su creación.

Proyectos académicos institucionales

La Bienal ASAB

Para entender la forma como se ha constituido la Bienal ASAB y se proyecta en el contexto del arte colombiano, es importante nombrar algunas bienales que han tenido lugar en la región. Las bienales, por lo general, se han definido de acuerdo con sus propios objetivos. Aunque han generado controversia en cuanto a su conceptualización y forma de convocar e integrar las manifestaciones más representativas de cada época, estos eventos han contribuido de forma amplia y generosa al panorama del arte y la difusión de las tendencias del arte de vanguardia.

Las bienales de arte en Colombia han contribuido al reconocimiento del arte latinoamericano. Entre las principales, podemos encontrar: la Bienal de Arte de Coltejer, realizada en Medellín entre 1968 y 1972. Esta bienal marcó un hito en la historia del país y en el contexto latinoamericano, al consolidar obras en diferentes técnicas, soportes y lenguajes de gran trascendencia, de artistas nacionales como internacionales. Este es un aparte del artículo sobre las Bienales de Arte Coltejer: "El impacto de las bienales en la esfera artística y social de la época fue amplio y se evidencia, por ejemplo, en la realización del Coloquio de Arte No Objetual y la creación del Museo de Arte Moderno de Medellín" (Museo de Antioquia, s. f.). La IV Bienal de Arte de Medellín fue posible gracias a la Corporación Bienal de Arte de Medellín.

> Se trató de un evento artístico que logró unir aportes económicos y de trabajo de la empresa privada, las universidades, el sistema educativo, el medio artístico y las entidades culturales de la ciudad, con el apoyo marginal del Estado. En otras palabras, el mayor interés desde el punto de vista organizativo fue desarrollar un gran proyecto cultural y social "de ciudad" (Fernández, 2007).

La Bienal de Arte de Bogotá fue creada en 1988. Su primera versión distinguía tres bloques: uno conformado por personalidades de inicios de los años setenta

(Antonio Caro, John Castles, Ramiro Gómez, Óscar Muñoz, Ofelia Rodríguez, Miguel Ángel Rojas y Hugo Zapata), grupo que aún hoy es un referente generacional, y los otros dos grupos fueron conformados por artistas de finales de los años setenta (entre ellos, María Fernanda Cardozo, Jaime Franco, Enrique Jaramillo y Rafael Panizza).

La Bienal de Arte de Bogotá constituyó en los últimos diez años la brújula más confiable con relación al derrotero del arte nacional. En ella figuraron un buen número de obras cuya ejecución fue imaginativa y coherente con los contenidos que revelaron. Este evento hizo posible que la exposición se proyectara más allá del edificio del Museo, abriendo campo a todos aquellos artistas sobresalientes cuyo trabajo tuvo que ver con el contexto urbano o incluyó la participación de la comunidad.

En esta dirección, funcionó La Otra Bienal de Arte Bogotá 2013, concebida para la realización de intervenciones artísticas en espacios públicos, talleres, conferencias, ciclos de video arte y cine documental ambulante, que ocuparon los barrios La Perseverancia, La Macarena y Bosque Izquierdo. La octava edición de La Otra Bienal se presentó en tres ejes conceptuales: 1) espacio público: fronteras in/visibles; 2) devenir histórico: la memoria y contemporaneidad del tejido urbano y 3) ecología radical: ciudad, sostenibilidad y soberanía alimentaria. Como complemento teórico-práctico, se invitó al público al programa de conversatorios y talleres gratuitos de "Conversando con la otra" y "A formar parte en la otra", experiencia que propuso consolidar una plataforma expandida en espacios como: la otra radio, huerta comunitaria, rutas guiadas, periódico y muestra de cine documental ambulante (González, 1988).

La Bienal de Venecia creada por Franklin Aguirre en 1995 se abrió como un espacio expositivo de visibilidad a partir de una bienal con trayectoria internacional; una bienal conformada por un conjunto de prácticas artísticas contemporáneas, vinculadas a un nodo local, donde las obras y el público encuentran un escenario a partir de la experiencia de un barrio popular de Bogotá.

> La primera Bienal de Venecia de Bogotá surgió en un momento particular del arte bogotano, donde al parecer los discursos, al igual que los espacios para el arte contemporáneo, se veían desgastados, reiterativos en sus limitantes, sobrepolitizados y algo ajenos. El planteamiento inicial fue desplazar el arte de los espacios convenientes u oficiales hacia otros menos habituales, para acopiar nuevos públicos y sugerir un giro al proceso de cada artista, confrontándolo con un contexto específico, al tener que relacionar su trabajo con los nuevos espectadores que lo leerían posteriormente (Aguirre, 2009, pp. 22-23).

Recientemente creado, el III Premio Bienal de Artes Plásticas y Visuales 2014 convocó a artistas de mediana y larga trayectoria a presentar proyectos de un sitio específico que involucraran la arquitectura y la memoria del lugar. Estaban concebidos

para las Salas de Exposición de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño. De acuerdo con Natalia Gutiérrez: "Esta bienal de arte propuesta como una reflexión *in situ*, pretende pensar el espacio y el tiempo encerrados en una casa situada en La Candelaria, la sede de FUGA, para estimular un pensamiento inclusivo, que no deje nada por banal o importante que sea, sin hacerse visible" (Fundación Gilberto Alzate Avendaño [FUGA], s. f.). Según Carolina Ponce de León:

> El jurado seleccionó ocho propuestas que ofrecen una amplia gama de modelos de arte de sitio específico a través de prácticas que incluyen el arte de proceso (Bernardo Montoya), el performance (Nadia Granados), el arte relacional (Eduard Moreno), la investigación histórica (David Lozano, Ana Mejía Macmaster, Mario Opazo), la crítica institucional (William Bahos), y el arte público (Ana Karina Moreno). En cada uno de estos proyectos, hay una inseparabilidad de la obra y el contexto único que ofrece la casa de la Fundación. La diversidad de estas propuestas servirá para problematizar el concepto de sitio específico con relación a las nociones contemporáneas de lugar, identidad, historia y espacio público (FUGA, s. f.).

La Bienal ASAB es una muestra expositiva que se realiza desde 2003 en el recinto de la Sala de Exposiciones y documenta los más recientes aportes del arte contemporáneo. Se ha instaurado como un espacio de debate, confrontación y reflexión acerca de la naturaleza del arte, las relaciones con el entorno social y el devenir propio de ideas y conceptos abordados como conocimiento. Reúne expresiones artísticas que, por el desarrollo y la creación de los planteamientos, suscitan el interés y la atención por parte de la comunidad académica, artística y de la crítica, tanto local como nacional.

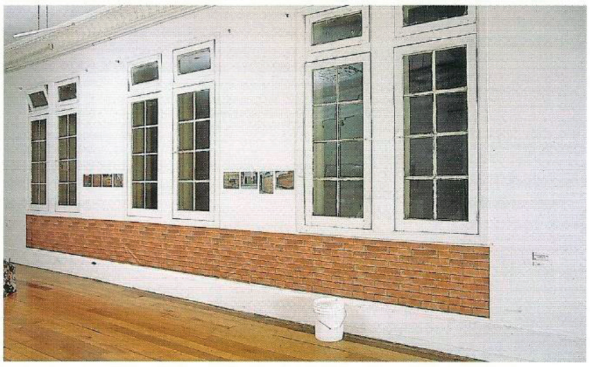
Las principales manifestaciones artísticas que se han abordado en las bienales de la Sala de exposiciones ASAB abordan temas como el cuerpo, el arte sonoro, las tecnologías, el arte urbano, la fotografía y la gráfica. La Bienal ASAB constituye un puente entre las prácticas artísticas, los contenidos teóricos que se generan entorno al arte contemporáneo y la comunidad académica de la Facultad de Artes ASAB.

La I Bienal ASAB denominada Gráfica Alternativa, realizada en 2003, se llevó a cabo por convocatoria conjunta entre la Academia Superior de Artes de Bogotá y el Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Esta exposición hizo evidente los medios gráficos que constituyen las técnicas alternativas con respecto a las técnicas tradicionales del grabado, conservando su esencia conceptual, es decir, la impresión, la huella o la reproducción múltiple tridimensional, entre otras. Se ahondaba en el problema del original y la copia y se confrontaba la reproducción en la era de la tecnología digital y los medios gráficos como herramientas de expansión y multiplicación en el contexto social.

José Roca, jurado de la muestra, planteó a propósito que "el grabado recupera su dimensión pública al hacerse accesible, precario, gratuito, callejero, efímero, reproducible hasta el infinito, realizable por el público mismo y muchas otras estrategias de libre circulación" (2003, p. 9). Los artistas seleccionados fueron Johanna Calle, Óscar Danilo Vargas, Barbarita Cardozo, Fernando Pertuz, Humberto Junca, Óscar Ardila, Natalia Rodríguez, Tangrama (figura 6), Esteban Rey, Yesid Vergara, Juan Carlos Acevedo, Antonio Caro, Raúl Naranjo, Beatriz Pinaud y Alberto Roa.

La II Bienal ASAB denominada Prácticas Fotográficas contó con la participación de artistas como Andrea Acosta, Denise Buraye, Julián Andrés Hernández Silva, Álvaro Ricardo Herrera, Juan Sebastián Peláez, Sandra Liliana Rengifo, Juan Alonso Rico, María Isabel Rueda, Camila Salgado, Luis Saray y Sergio Vega Arias. Esta bienal abordó manifestaciones fotográficas, registro documental de los comportamientos sociales, registros de recorridos y procesos urbanos, exploración de diferentes soportes y materialización del medio fotográfico. Se planteó la condición de la fotografía frente al carácter de representación y, por consiguiente, su veracidad frente a la realidad y sus infinitas posibilidades de registro como imagen en un contexto contemporáneo. Ana María Lozano, jurado de la muestra, destacaba en un aparte del catálogo de la II Bienal "el carácter de signo indexical, es decir, de huella, de ruina, impronta que requirió de la coexistencia física de signo y referente para poder tener lugar, como cuestionamiento a la ontología del procedimiento que tiene la aproximación a la fotografía" (2005, p. 6).

Figura 6. Exposición I Bienal ASAB, 2003. Grupo Tangrama



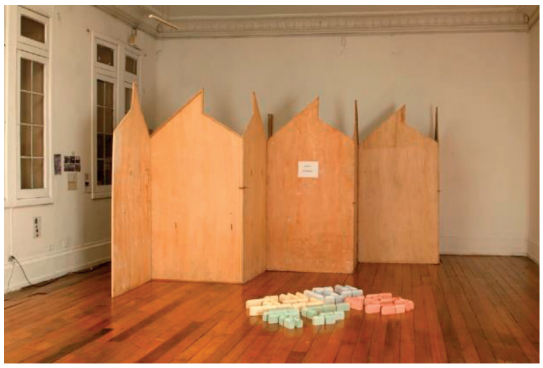
Fuente: Archivo Sala ASAB.

Lo urbano —sus manifestaciones, análisis, disertaciones y miradas— es otro de los conceptos que constantemente se han abordado en las Bienales ASAB. La ubicación, el andamiaje institucional y la población a la que se dirige este espacio hacen necesario replantear con frecuencia cuál puede ser la función social y antropológica

de una Facultad de Artes en el centro de San Victorino y cómo este sector comercial e industrial de la ciudad sirve de laboratorio de creación y lienzo de las realidades que a su alrededor se gestan, pues la Facultad de Artes ASAB está rodeada de depósitos y proveedores de materiales de construcción y confección. De allí que las Bienales hayan abordado la fotografía, la gráfica urbana alternativa y las bajas, medias y altas tecnologías. Y si bien las Bienales congregan artistas locales en torno a un concepto específico que se plantea desde el interior de la ASAB, pretenden así mismo ser el residuo de los movimientos urbanos y culturales de la comunidad artística.

Continuando con esa línea, se desarrolló la III Bienal ASAB en 2007, en el marco de Fotográfica Bogotá. Bajo la modalidad de concurso nacional, se realizó una exposición colectiva que propuso una reflexión en torno a los *espacios urbanos*, a través de lenguajes y prácticas artísticas contemporáneas. Participaron los siguientes artistas con sus obras: Gustavo Sanabria, con *Apuntamiento*; Leonardo Castaño, con *Deckerinnerung*; Colectivo Intermunicipal Berlinas, con *3.8 millones de desplazados en los últimos 20 años*; Widy Ortiz, con *Serie cambiante* N.° 2 y N.° 3; Ángel Rodríguez, con *Bogotazoz*; Andrés Londoño, con *Rogelio*; Luis Saray, con *Panorama Bogotá*, y Juan Carlos Alonso, con *Estatuas*. Los jurados destacaron la obra de Paulo Licona, denominada *Paulo Seudo, un homenaje a sí mismo* (figura 7).

Figura 7. *Paulo Seudo, un homenaje a sí mismo* de Paulo Licona. Exposición de la III Bienal ASAB, Espacios Urbanos, 2007



Fuente: Archivo Sala ASAB.

La IV Bienal ASAB realizada en 2009 se denominó Bajas, Medias y Altas Tecnologías, con la participación de artistas como: Johana Maldonado, Andrés Bustamante, Nerd Bots, Sonia Sierra, Juan David Laserna, Marion Cruz, Camilo Bojacá, Ana Karina Moreno y David Salge. En esta muestra se indagó por el carácter no instrumental de los elementos y lenguajes tecnológicos, con el resultado de una arqueología diversa de apropiación y reciclaje. No se impusieron límites a las propuestas convocadas, lo

cual dio libertad de manejo de los conceptos y del espacio y permitió la apertura a la imaginación e intervención espacial de los participantes en la muestra. Se destacó el trabajo del artista Alberto Roa con la obra *Ruido blanco*, consistente en una instalación sonora donde enfatizó la naturaleza física de los procesos informáticos y el principio básico del código binario.

La quinta versión de la Bienal ASAB realizada en 2011 abordó el planteamiento según lo indica su nombre: Material y Pensamiento Sonoro. En este sentido, las propuestas versaron sobre el arte sonoro. Se adecuó el escenario como un espacio acústico, de reflexiones auditivas y de reflexiones espacio-temporales en el contexto contemporáneo de las prácticas artísticas. Estas prácticas poseían elementos conceptuales y técnicos que expandieron la noción de lo sonoro y sus componentes, como materia de trabajo y expresión en la que el componente visual se constituye en elemento imprescindible de esta manifestación. Participaron Juan Camilo Kupitrá, Cristian Prieto, Ricardo Hernández Forero, Vladimir Cortés Montero, Leonel Vásquez y Sebastián Sandoval Quimbayo.

El cuerpo como plataforma de creación, eje de conceptualización y territorio de experimentación ha sido un lugar donde han convergido distintas miradas curatoriales y discursivas de los artistas que han participado en las exposiciones y proyectos de creación colectivos de la Sala ASAB. La sexta versión de la Bienal ASAB realizada en 2013 se desarrolló en torno al tema "Pensar con el cuerpo", como espacio de reflexión y creación en el contexto contemporáneo de las prácticas artísticas. Estas prácticas contaban con elementos conceptuales y técnicos que expandían la noción del cuerpo hacia una comprensión contextual de sus posibilidades expresivas.

Figura 8. *Performance El amor es más frío que la muerte* de Guillermo Marín. VI Bienal ASAB, Pensar con el Cuerpo, 2013



Fuente: foto de Eduardo Soriano.

Esta bienal contó con la participación de Guillermo Marín, quien realizó el *performance El amor es más frío que la muerte* (figura 8), Edwin Jimeno con el *performance Sagrado corazón de hielo* y David Lozano con *El doble o nada*; así mismo, se proyectaron obras de Carlos Pérez Jaramillo, Maladrés, Adrián Gómez, Juan Fernando Cáceres, Estefanía García, Colectivo Zunga, Liliana Caicedo, Colectivo Branquial, José Alejandro Restrepo, María Teresa Hincapié, Orlán, Germán Arrubla, Raúl Naranjo, Nadia Granados, Erika Mabel Jaramillo y Jorge Ríos Loaiza.

Del Salón de Estudiantes ASAB al Salón Interuniversitario

Los Salones de Arte en los espacios académicos universitarios, en el contexto colombiano, se han constituido en un escenario pedagógico, es decir, se muestran obras que son el producto de un proceso de formación, aprendizaje y experimentación. En estos espacios se formalizan lenguajes con características y estéticas particulares propias, en argumento y contenido, bajo el interrogante de un interés personal. Ante todo, es un escenario que ubica la obra frente a la mirada y el escrutinio de un espectador, así que se hace pública la muestra para propiciar la discusión, la comunicación y la interacción con otras comunidades dentro de la tradición de espacios de exhibición.

En nuestro país contamos con varios Salones de Estudiantes. Entre ellos, el Salón Cano, de la Universidad Nacional de Colombia, es un espacio de exhibición de procesos pedagógicos que se convirtió en un laboratorio, donde se desarrollan actividades de formación y creación. El Salón Cano ha tenido dos etapas: la primera va de 1958 hasta 1965 y la segunda, luego de casi dos décadas sin abrir, de 1982 hasta hoy. En 2014, tuvo una gran actividad: durante ocho meses se realizaron conferencias y talleres sobre curaduría, espacio público, montaje y conservación, entre otros, y se coordinaron exposiciones dentro y fuera del campus en las localidades Rafael Uribe Uribe y Puente Aranda de Bogotá.

Este Salón Cano 2014 nació de la iniciativa de los estudiantes de la Facultad de Artes, apoyados por la Red de Museos del *alma mater*, la Escuela de Artes Plásticas, la Maestría en Museología y la Dirección de Bienestar de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Se inauguró con el Encuentro de Crítica, del cual formó parte el [es.ka.ke.] Ambulante de México, una actividad crítica que dialogaba sobre la producción artística: "Una imagen, un objeto o un sonido que entra a ser interrogado dentro de la interacción de dos personas, pero en el que el público en general también participa", explica David Lozano, docente de la Universidad Nacional de Colombia, quien participó de la actividad. Catalina Hoyos García, estudiante de Artes Plásticas y una de las gestoras del Salón Cano 2014, afirma que "este fue un escenario en el que los alumnos y el público en general compartieron alrededor del arte" (Unimedios, 2014).

El Salón Séneca, espacio de muestra fundado en 1984 y retomado por estudiantes de la Universidad de los Andes en 2014, permaneció inactivo por más de una década.

Fernando Pertuz, uno de los artistas que ha sobresalido en el ámbito artístico nacional, participó en varias versiones del Salón de Estudiantes Séneca (1992, 1994, 1995, 1996) y ha liderado el Festival Internacional de Performance Perfomartnet, plataforma en línea que permite que los artistas del *performance* realicen sus acciones simultáneamente en distintas partes del mundo, mediante tecnologías mediáticas tales como el *streaming*, el video y la internet. Otra importante artista que participó en el Salón Séneca de 1989 fue Beatriz Eugenia Díaz, maestra en Artes Plásticas de la Universidad de los Andes. Es evidente que la intención de este Salón es ir más allá de las fronteras connaturales de un evento vinculado a un espacio universitario, ya que se expande a otros medios y no termina al cierre del Salón, sino que se prolonga como una reflexión constante a partir de las miradas planteadas allí y repercuten en el arte local y nacional.

En 2012 aparece el Salón Tollota, realizado entre la Universidad de los Andes y la Universidad Jorge Tadeo Lozano, en donde la experiencia fue un eje de situación para la muestra, así como descentrar la escuela y sus procesos de formación académica en otros contextos y espacios de exhibición. Aparece también el Salón Javeriano de Artes Visuales, que los estudiantes de la Universidad Javeriana han venido realizando desde 2006. Ambos espacios de presentación donde el modelo de Salón se mueve entre formatos conservadores de muestra de obras, frente a diversos dispositivos y procesos contemporáneos de emplazamiento, circulación y confrontación, como lugares de formación académica.

El Salón de Estudiantes ASAB ha tenido transformaciones que van desde su denominación hasta su dinámica de participación. En sus inicios, en 1996, era una muestra que exhibía los trabajos más representativos de la producción académica y creativa realizada por los estudiantes de distintos semestres y talleres de la Academia Superior de Artes ASAB, hoy Facultad de Artes ASAB. Este Salón significaba un reconocimiento a la innovación tanto conceptual como técnica. Los estudiantes tenían la oportunidad de exhibir allí sus trabajos en un contexto profesional y montar sus obras de manera que el contacto con el público ampliara las concepciones de experimentación y las llevara a un espectro en donde las obras establecieran una conversación con distintos discursos artísticos.

El Salón de Artes ASAB se hizo oficial bajo la Resolución N.° 003 del 11 de diciembre de 1996, en la que se manifiesta que "se creó el salón de Artes ASAB para promover el trabajo de los estudiantes de la Academia en la modalidad de exposición concurso". La primera exposición de estudiantes Primer Salón de Arte ASAB se realizó del 12 de noviembre al 5 de diciembre de 1996. Los jurados otorgaron dos segundos premios a Jaime Contreras por la pintura *Sin título* y a Gustavo Sanabria por sus tres esculturas. También participaron Fabio Zambrano, Rafael Flórez y Luis Ricardo Castillo, según consta en el Acta del 2 de diciembre de 1996, firmada por los jurados Francois Vuillemin, agregado cultural de la Embajada de Francia; Ana María Lozano, representante del Departamento de Curaduría del Museo de Arte

Moderno de Bogotá, y Trixi Allina, representante de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Jainer León comenta a propósito: "Los estudiantes han encontrado en la Sala un espacio apropiado para la exhibición de trabajos y procesos académicos como es el caso de los primeros Salones de Estudiantes ASAB, y las primeras muestras de fotografía, cerámica y video. De igual forma se realizan muestras de trabajos de grado cada semestre" (1988, p. 80).

El Segundo Salón de Arte de Estudiantes ASAB se realizó en 1998 y en él participaron Santiago Bartivas, Fernando Cuervo, Andrea Vergara, Claudia Henao, Javier Flechas y Carolina Hernández. El Tercer Salón de Artes Plásticas ASAB se inauguró el 14 de octubre de 1999 y participaron Gigiola Cáceres, Eduardo Lora, Enrique Ochoa, Carol Guerrero, Luis Fernando Hernández y Edward Tapia. Liliana Abaunza (1999), coordinadora de la Sala de Exposiciones, comentó: "El salón rinde un homenaje a lo visible como único argumento válido para percibir los momentos a través de instantáneas sincronizadas, con obras realizadas en diferentes medios, como la pintura, la fotografía, el video animación y la instalación" (p. 108).

El Cuarto Salón de Estudiantes ASAB 2001 estuvo enmarcado en el proyecto expositivo Dibujando La Merced, en el cual participaron estudiantes y docentes. En el Quinto Salón de Estudiantes ASAB 2002 participaron 16 estudiantes y Saúl Sánchez obtuvo el primer puesto con una pintura realizada en acrílico titulada *Radio Recuerdo*. En la sexta versión del Salón de Estudiantes ASAB, realizado en el 2003, Laura Lancheros logró el primer puesto; en él participaron quince estudiantes. Para el séptimo Salón de Estudiantes ASAB 2004 (figura 9), se crearon dos categorías de participantes: una que agrupaba a estudiantes de los primeros semestres y otra de los últimos semestres; participaron veinticuatro estudiantes y fueron premiados Gabriel Márquez, Carlos Peñón y Leonardo Galeano.

Figura 9. VII Salón de Estudiantes ASAB, 2004



Fuente: Archivo Sala ASAB.

En 2006 se produjo un cambio importante en la ASAB: de hacer una convocatoria interna a los estudiantes de la ASAB pasó a convocar a estudiantes de las facultades de arte de diferentes universidades de Bogotá. Con este cambio se instauró el I Salón Universitario ASAB. El objetivo era propiciar un espacio abierto de participación con otras instituciones universitarias, donde los estudiantes tuvieran un escenario de muestra y confrontación a partir de la creación y un lugar de encuentro de los diferentes procesos desarrollados en espacios académicos. Esta muestra contó con la participación de 22 estudiantes de seis universidades de Bogotá y obtuvieron premio Jasón Contento con la propuesta *Anuncie aquí* y Camilo Abarca con la propuesta *Noticiero*. Al respecto, el jurado Fernando Uhía (2006) comenta en el catálogo de la muestra:

> Los trabajos de los estudiantes vistos en este salón apuntan a denunciar y mostrar una compleja situación cultural mundial, local y personal, las facultades de arte se empeñan en enseñar desde la técnica, mientras las facultades de arte insisten en la formación técnica *per se* y en la historia del arte como una pauta general, invariable (p. 8).

El Segundo Salón Universitario ASAB 2007 tuvo una participación de catorce estudiantes y fue premiado Alejandro Sánchez con la obra *Sala de exposiciones ASAB* y Juan Camilo Ortiz con la obra *Reflexión de lo irreal*. Al respecto de la muestra, Mariángela Méndez (2007), jurado de selección y premiación, comenta:

> Puede ser que a través de los salones Universitarios o las muestras estudiantiles ya no sea posible expresar nada, pero hay que aprender a profanarlos, hay que distraer su intención para poder comunicar la de uno, la propia, no la maqueta, ni su réplica, sino la obra. Que no sean los medios expositivos o los rótulos los que condicionen o intimiden con su obsoleta grandilocuencia. Tal vez haya que secuestrar los medios para decir lo que uno quiere decir, de pronto ni siquiera es necesario secuestrarlos. Los medios están dispuestos a mostrar lo que uno quiere mostrar, lo que no genuinamente produce, sobre todo si el terreno en cuestión es la segura y protectora academia. Tan solo hay que entrar en el difícil juego de la honestidad y eso que la honestidad es sobre todo una cualidad sobrevalorada (p. 5).

A partir de 2009 se denominó Salón Interuniversitario ASAB (figura 10). Se incorporó el prefijo *inter* para especificar su significado 'entre' o 'entre varios', con lo cual dejó de llamarse Salón Universitario. Este cambio se entiende como una formalidad, ya que, desde 2006, bajo la coordinación del maestro John Castles, se había

ampliado la participación de estudiantes de otras universidades de Bogotá; solo que, a partir de 2009, la participación quedó ampliada al orden nacional.

Figura 10. Salón Interuniversitario, 2013



Fuente: Archivo Sala ASAB.

Santiago Rueda (2009c) se refiere a este proceso de la siguiente manera:

> El primer Salón Interuniversitario se estableció como una respuesta ante el excesivo celo y ostracismo de las diferentes Facultades de Arte y sus respetables carreras de artes plásticas y visuales. La falta de comunicación y colaboración entre ellas, las diferencias y la distancia entre las instituciones privadas y las públicas caracterizan nuestro medio académico. En su edición 2009, el Salón Interuniversitario se propuso como una convocatoria abierta para estudiantes de todas las universidades con Facultades de Arte y Medios Audiovisuales de la capital y del país (p. 31).

En esta versión del Salón Interuniversitario 2009, participaron estudiantes de la Universidad Nacional de Colombia, de la Facultad de Artes ASAB y de la Universidad Javeriana. Un total de catorce estudiantes, entre ellos, Lina Herrera, Juliana Góngora, Lina Mazeneth, María Leguízamo, Felipe Barreiro, Camilo Losada, Milton Arias, Andrés Castaño, Colectivo Monstruación, Juliana Chavarro y Diana Sarasti.

El Salón Interuniversitario de 2010 contó con la participación de doce estudiantes de las universidades Distrital, Jorge Tadeo Lozano y Javeriana. Le otorgaron premio a Milton Figueredo con la obra *Dibujo concreto*. Víctor Albarracín (2010), jurado del Salón, en el libro *Pasado reciente, presente vigente: exposiciones artísticas 2010*, anota que "los salones estudiantiles sirven para proyectar al artista en formación

hacia un área profesional en la que, se supone, una vez egresado, el otrora estudiante se debe desempeñar con maestría" (p. 53).

Al Salón Interuniversitario de 2011 fueron seleccionados catorce estudiantes de diferentes universidades, de un total de 68 postulados mediante convocatoria. María Sol Barón (2011), jurado del Salón, en el libro *En torno a un mismo lugar: exposiciones artísticas 2011,* argumenta que este Salón marcó "una diferencia al convocar estudiantes de todas las escuelas de arte del país, convirtiéndose en un evento atractivo que supliría, en parte, la ausencia de salones de algunas escuelas, y que además podría ser un valioso termómetro para analizar la formación universitaria del país" (p. 71).

En el Salón Interuniversitario de 2012 participaron 19 estudiantes. En el capítulo "¿El salón sigue vigente?", de *El cubo blanco: exposiciones artísticas 2012*, Andrés Gaitán, jurado del salón, se refiere así a esta experiencia:

> Entre estudiantes y docentes se teje una combinación de fuerzas que ayuda a convertir la academia en un lugar perfecto para "crear artistas". Esto hace que la formación artística entre en un circuito exclusivo que maneja la información y que crea círculos de entendimiento y de consensos acerca del manejo de problemas estéticos (2012, p. 73).

La Academia y el Salón de Egresados

El Salón de Egresados, adscrito al Proyecto Curricular de Artes Plásticas y Visuales de la Facultad de Artes ASAB, por su parte, congrega a los creadores activos artísticamente, quienes después de dejar la academia siguen en un constante proceso de investigación y creación, lo cual genera un vínculo permanente entre la comunidad académica y artística. En cada versión del Salón de Egresados se hacen visibles los diversos lenguajes creativos de los artistas, en distintos formatos, y sus preocupaciones conceptuales. El Salón satisface una de las condiciones mínimas de calidad del Proyecto Curricular de Artes Plásticas y Visuales ASAB, que busca centrar sus expectativas "en la creación de vínculos que permitan indagar sobre la actividad artística de los egresados, propiciando encuentros en donde se interactúe con la comunidad académica y con el entorno artístico y cultural de la ciudad" (ASAB, 2005, pp. 122-123). Entre los valores agregados de este Salón está establecer una plataforma de proyección a partir de procesos creativos y propiciar encuentros que hagan visibles los diferentes lenguajes potenciados en la vida profesional y artística.

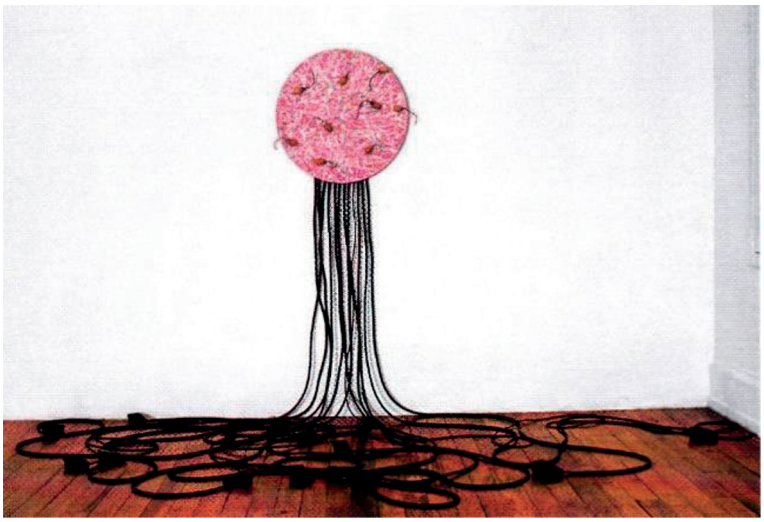
El Salón de Egresados se sitúa en un contexto de grupos generacionales en el campo artístico profesional local de Bogotá. Se caracteriza por su convocatoria, dirigida a artistas jóvenes, amparados en su punto de vista crítico y analítico, y por la

importancia de la puesta en escena de las propuestas, en correspondencia con el sentido creador. Mediante estas muestras se hace evidente la correspondencia de la formación académica frente a la práctica en el panorama artístico contemporáneo y los intereses propios de cada artista, los cuales se traducen en exposiciones que revelan procesos de transformación y materialización, así como los intereses y las concepciones propios de la confluencia del arte y la vida. Por esa vía, el Salón de Egresados establece un puente importante con el arte moderno, en correlación con el arte contemporáneo, y resalta la incidencia de nuevas prácticas artísticas en las que hay lugar para las expresiones visuales, sonoras, performáticas, digitales y tecnológicas.

El I Salón de Egresados ASAB se llevó a cabo en 2005, diez años después de haber salido su primera promoción. Nació como una iniciativa para hacer manifiesto el trabajo creativo de los egresados. Es de anotar que no se realizó con la primera convocatoria debido a la baja participación y a los criterios propuestos por los jurados de selección. El maestro Pedro Pablo Gómez (2005a) se preguntaba al respecto "si los egresados presentan o no sus mejores trabajos a este tipo de convocatorias, como una forma de confrontación hacia la Institución, hacia los criterios de inclusión/exclusión de los jurados y las lógicas de validación de las prácticas artísticas" (p. 2).

Por recomendación de los jurados, se efectuó una segunda convocatoria, en la que se obtuvo mayor participación y permitió seleccionar un número suficiente de obras, al punto de propiciar que fuera en adelante un evento bianual. Este Salón se originó por la gestión del maestro Fabio Rincón y Gustavo Sanabria en el marco del proceso de acreditación iniciado en el 2003. "Esta exposición, realizada del 13 al 29 de abril de 2005, reflexiona en torno a las manifestaciones artísticas contemporáneas y a la pertinencia en la creación, producción y proyección del quehacer estético y plástico del egresado ASAB" (ASAB, 2005, pp. 122-123). En esta primera versión del Salón de Egresados, los expositores fueron: Daniel Navas, Eduardo Soriano Cabrera, Sandra Liliana Rengifo, Rafael Rincón, Carlos E. Rojas, Jaime Contreras, Enrique Osorio (figura 11), Erika Giovanna Romero, Luis Saray, Sary Murillo y Ruth Liliana Martínez. Los jurados de premiación otorgaron el primer puesto a Jaime Contreras, consistente en una bolsa de trabajo económica para la realización de una exposición individual, la cual se llevó a cabo en 2006 con el título "Objeto". El maestro Gómez (2005a) señala, respecto de la primera exposición de egresados, que estos "son una comunidad en proceso de dispersión que poco a poco se van dando cuenta de la disolución de los vínculos construidos entre sus miembros con la mediación del Alma Matter" (p. 3), con lo cual demarca los componentes académicos y políticos y el vínculo de los egresados con el funcionamiento institucional.

Figura 11. "Pisando Huevos" de Enrique Osorio. I Salón de Egresados ASAB, 2005



Fuente: Archivo Sala de exposiciones ASAB

La II Exposición de Egresados ASAB, realizada en 2007, contó con la participación de Marcela Rodríguez, Eduardo Soriano, Efrén Rodríguez, Leonel Vásquez, Orlando Tovar, Saúl Sánchez, Gloria Bulla, Luisa Vélez y Lisset Roya. Paula Silva (2007), jurado de la muestra, argumenta con respecto a la exposición:

> Finalmente estas obras nos demuestran que entender el arte ya no solo requiere de tener un buen ojo o un buen gusto; sino que además exige activar el oído, el tacto y el olfato de manera simultánea, necesitamos convertirnos en mucho más que espectadores, pues nos enfrentamos a la conciencia de que pensar sobre el arte es necesariamente pensar sobre nuestra situación en el mundo en que vivimos y nuestra relación con la vida que llevamos (p. 4).

En esta muestra, el ganador fue Leonel Vásquez con la obra *Oído mayor*, quien obtuvo una bolsa de trabajo económica y la posibilidad de proponer una exposición individual, muestra que se realizó en 2008 con el título Refulgente. El desempeño artístico del variado grupo de egresados que respondió a la convocatoria no solo se midió por los premios obtenidos en eventos nacionales o internacionales. También se seleccionaron artistas destacados en el ámbito artístico local, como Saúl Sánchez, un pintor que ha explorado distintas formas de configurar el espacio con su obra. Desde sus inicios, Saúl Sánchez participó en proyectos colectivos en la Sala de proyectos de la Galería Santafé, la Bienal de Bogotá, Salones Universitarios y un amplio número de exposiciones individuales en galerías privadas de Bogotá, como la Galería Nueve Ochenta.

Estuvo también el ganador Leonel Vásquez, quien ha logrado posicionar su práctica creativa e investigativa en el arte contemporáneo colombiano. Ha fusionado la escultura con el arte sonoro. Sus elaboradas piezas escultóricas en madera invitan al espectador a interactuar con ellas, a participar de la experiencia sonora que de ellas emana. Luisa Vélez ha venido combinando su práctica e investigación artísticas con la docencia y los proyectos interdisciplinares, centrando sus intereses en recuperar los formatos, las técnicas y las texturas de la fotografía análoga. Su más reciente proyecto de este tipo fue una comisión para el Instituto Nacional de Cancerología, que consistió en recuperar espacios del Hospital mediante intervenciones visuales que ofrecieran información acerca de la historia de esta entidad, sus directores y logros investigativos, relatando mediante cuatro episodios o ejes temáticos cómo se ha desarrollado la investigación y el tratamiento del cáncer en este recinto.

En 2009 se llevó a cabo el III Salón de Egresados ASAB, con la participación de Luis Saray, Evelyn Tovar, Iván Ortegón, Diego Gómez, Rafael Flórez, Luis Molina, Enrique Osorio, el colectivo La Prenda, José Manuel Gutiérrez y Frey Español. El ganador del Salón fue José Manuel Gutiérrez con su proyecto *Taxidermista* y, como los anteriores, fue invitado a realizar una exposición individual en 2009. Santiago Rueda (2009c) habló así del evento: "El Salón de Egresados ASAB, con una tasa de convocatoria muy baja, demostró diferentes estratos de elaboración y concepción de las ocupaciones artísticas, aunque es evidente una fuerte preocupación por las estéticas relacionales" (p. 8). En este Salón participaron como jurados Natalia Gutiérrez, Sandra Rengifo y Pedro Pablo Gómez.

El IV Salón de Egresados ASAB se llevó a cabo en 2011 con la participación de Daniel Mauricio Navas, Darío Rojas, Diana Santa Fe, Gimena Zambrano, Cristian Prieto, Ismael Barrios, Andrés Felipe Castaño, Luis Saray, César Romero, Milton Arias, Fredy Forero y Leonel Vásquez. Fernando Escobar (2011), jurado del Salón, destacó que:

> Se apostó por conformar un grupo de trabajos que dieran cuenta de la actualidad de la formación en la academia, que además fuera diverso y amplio al incluir propuestas con una evidente cercanía a repertorios y modos de hacer de momentos concretos del arte reciente, como el apropiacionismo, el bricolage, el arte para sitio específico, el posconceptualismo, actualizaciones críticas de técnicas artísticas tradicionales como el dibujo y la pintura, entre otras en el libro *Entorno a un mismo lugar: exposiciones artísticas 2011* (p. 53).

En esta muestra, el jurado otorgó el primer premio al artista Leonel Vásquez con la obra *Estar apretado* (figura 12) y a Daniel Navas con la propuesta *Los animales asombrados pasaron su mirada del cerdo al hombre, y del hombre al cerdo; y nuevamente del cerdo al hombre, pero ya era imposible distinguir quién era uno y quién era otro*.

Figura 12. Detalle de la obra *Estar apretado* de Leonel Vásquez.
Salón de Egresados ASAB, 2011



Fuente: Archivo Sala ASAB.

Proyectos de creación artística

Instalaciones individuales

La Sala de Exposiciones ASAB está ubicada en importantes coordenadas: funciona en el Palacio de La Merced, edificio de estilo neoclásico francés catalogado como Monumento Nacional desde 1989, el cual, a su vez, se ubica en San Victorino, sector del centro de Bogotá y eje histórico que se ha transformado en un territorio industrial y comercial de gran importancia. En esta zona se convive con las imperfecciones urbanísticas de distintas administraciones públicas y los vestigios de memoria de lo que fue Bogotá en décadas pasadas. Juan Carlos Pérgolis (1998) asegura que los espacios públicos de la ciudad permiten construir una red de relaciones, dado que en sus calles "se encuentran lo cercano y lo lejano" que algunas veces se confunden y otras se superponen; dice que quizás de ahí viene "la autenticidad de muchos comportamientos, conductas o gestos que creemos nuestros" (p. 17). En tal sentido, se podría entender que en el espacio social se articula, a través del espacio externo —y en referencia al interior de los lugares que generan una concepción de nosotros con respecto al entorno en que se habita o se ha de trasegar—, un espacio expositivo que tiende a ampliarse a la comprensión espacial, vinculada como una cartografía de relaciones. Es entonces un lugar en donde se ubican diferentes manifestaciones del arte que innovan y alteran los límites espaciales y significativos. Josu Larrañaga (2001) resume su idea sobre estos espacios así:

> En términos generales, podríamos decir que se había pasado de la concepción de un espacio donde se incluyen las cosas y las personas, a un espacio donde se exponen esos mismos sujetos y sus objetos, y después a un espacio como confluencia y elaboración, un espacio que se activa o se construye, un espacio como relación (p. 27).

Las exposiciones individuales en este recinto se han caracterizado en su gran mayoría por redescubrir aspectos específicos del contexto sociocultural, del espacio

urbano, de la arquitectura del edificio y del propio espacio de la Sala de Exhibición. Esto ha permitido el intercambio de conocimientos con otras esferas sociales de la ciudad y el reconocimiento de nuevas manifestaciones y fenómenos culturales. El sentido de las exposiciones individuales es abordar aquellas propuestas, instaladas espacialmente para interactuar de forma consciente con su discurso y propiciar un acontecimiento artístico, mediante construcciones arquitectónicas efímeras.

En 2001 se realizó una convocatoria para dar cabida a cuatro exposiciones individuales. De estas muestras, tres se articularon de manera clara y precisa a las condiciones espaciales, físicas y arquitectónicas de la Sala de Exposiciones. Entre los participantes se encontraban: Nadia Granados, con *La espectral*, instalación sombría a partir de una iluminación tenue, con muñecas de plástico y dispositivos eléctricos, usados para generar movimientos mecánicos que desplazaban sombras por el lugar de exhibición; Roberto Sarmiento, con la obra *Después... Azul*, consistente en un objeto lumínico dispuesto en el piso a lo largo de la Sala, el cual contenía agua, lo que permitía construir diferentes grafías producto de los reflejos en el espacio expositivo a partir del movimiento del líquido y la iluminación azul; y Óscar Moreno, con *Espaciamiento*, obra compuesta por una serie de bastidores que daban continuidad a las ventanas hasta el piso (figura 13). Esta proyección o elongación espacial modificaba transitoriamente la arquitectura, a la vez que incidía en la conducción de la luz diurna que ingresaba al lugar.

Figura 13. *Espaciamiento* de Óscar Moreno, 2002



Fuente: Archivo Sala ASAB.

En 2002, la artista Beatriz Eugenia Díaz exhibió la propuesta *Septentrión*, para la cual dispuso un círculo de gran formato en el centro del espacio expositivo, convirtiendo este objeto en el eje del montaje. Dicho círculo estaba conformado por múltiples segmentos de papel amarillo intervenidos con dibujos en tinta blanca. Esta fue una propuesta pensada para generar una experiencia visual y sonora, ya que se articularon los efectos visuales y los sonidos envolventes. Marta Rodríguez (2002) reseña en el catálogo de la exposición que Beatriz Eugenia Díaz comentó:

> El blanco es el soporte. En él se dibuja la posibilidad dinámica de otro dibujo estático que aparece en la pared del fondo. Veintiocho dibujos en tinta blanca sobre cuadrados de papel amarillo, son cuatro veces el dibujo que propone Septentrión al amanecer. Cuatro, las direcciones del espacio. Siete las estrellas luminosas. A distancia, por la escala del espacio de la Sala se convierten en puntos. Cada uno de estos puntos recibe un dibujo circular, recordando la posibilidad, también dinámica, del caos que plantea al espectador imaginarios que podrían coincidir con sus memorias de posibles constelaciones. El soporte sonoro también es blanco: sonido blanco que es la suma de todos los sonidos. Sobre un sonido blanco, dinámico, envolvente, circular, se dibujan sonidos puntuales, precisos, con la duración del instante. Estáticos como el presente cuando pretende permanecer (p. 3).

El proceso de emplazamiento se da como una gran caja de resonancia que articula el sonido a partir de veintiocho parlantes ubicados estratégicamente en el espacio y un sinnúmero de hojas de papel livianas sobre la madera.

> Teniendo en cuenta que la Sala está ubicada en una escuela de Artes en la que, además de artes plásticas, teatro y danza, hay una escuela de música, quiso integrar los sonidos provenientes del exterior; con este fin quitó los paneles de las ventanas, que convierten a este lugar en un espacio aséptico para la exhibición de obras de arte, y recuperó su aspecto habitual: un gran salón alargado que da cuenta del mejor estilo de arquitectura republicana, con pisos de madera, paredes blancas, un cielo raso hermosamente decorado y numerosos ventanales a lado y lado (Díaz, 2002, p. 3).

El artista Joseph Kaplan desarrolló la exposición Estreno, en 2003. La intervención abarcó todo el recinto de la Sala convirtiéndola en un gran contenedor al cual solo se podía acceder mediante dos cabinas de vidrio ubicadas en extremos opuestos del espacio expositivo que aislaban al público de la obra. El espacio ofrecía este bloqueo debido a que las paredes de la Sala fueron tapizadas con formatos de tela en donde se fijaron estampas de camisas hechas con material orgánico sanguíneo:

> Mediante una serie de monotipos de camisas impresas sobre algodón planchado sobre las paredes, [se] logra que se tome conciencia de la vulnerabilidad y fragilidad del ser humano, puesto que la apreciación de la obra se hace a través de una cabina de vidrio que aísla asépticamente al observador. El artista limpia de culpa a cada uno de los espectadores a fin de que su inocencia les permita ser impresionados. El monotipo sugiere, despierta el ánimo, el sentimiento de lo que tenemos apenas esbozado y nos pone en los alrededores de la seducción y la sospecha, del temor y el consuelo (Salasab, s. f., *Estreno J Kaplan*).

La obra *Reflejo* de Beatriz Olano, realizada en marzo de 2004, intervino las ventanas del espacio de la Sala de exposiciones, aludiendo a ellas de forma real. Las representaciones con color negro construyen imágenes en espejo que sugieren una modificación de la geometría y el espacio arquitectónico que las contiene; así mismo hizo visible una serie de reflejos que se proyectaban sobre el plano del piso, poniendo en evidencia la incidencia de luz sobre el espacio real. Olano (2004) lo describe con estas palabras:

> Mi trabajo se ha caracterizado por un interés en intervenir el espacio, buscando modificar la percepción del mismo. Estas intervenciones generalmente son efímeras. Su creación toma diferentes formas y se realiza con materiales diversos, pero siempre teniendo un lenguaje geométrico ligado al arte abstracto. Es así como el espacio es el principal elemento de mi trabajo; es el que fija las pautas para el desarrollo de la obra. Este cobra vida propia y se da un proceso adicional de retroalimentación, lo cual me genera un diálogo con el espacio. En la medida en que desarrollo la intervención, este diálogo se intensifica, enriqueciendo de esta manera la obra final. La instalación "Reflejo" [...] es un ejemplo concreto de este proceso (p. 4).

En 2008, el artista Leonel Vásquez realizó la propuesta *Refulgente* (figura 14), la cual consistió en "una instalación sonora compuesta por una serie de altavoces que pendulaban automatizados por mecanismos electromagnéticos, suspendidos del techo frente a las ventanas" (2008, p. 42), los sonidos reproducían el estallido de vidrios de ventanas, los cuales hacen referencia a la onda explosiva que generó una bomba de bajo poder, detonada el 19 de marzo de 2008 en inmediaciones de la ASAB. Durante el transcurso de la instalación, los parlantes tenían un movimiento pendular señalando el adentro y el afuera del espacio y la fragilidad de la arquitectura ante un acontecimiento violento.

> *Refulgente* es una arquitectura inexacta, sus medidas varían en cada momento de la experiencia, ella no divide ni delimita, sino que expande y recorre. La

> arquitectura tradicional construye paredes para abrir espacio, la arquitectura del tiempo construye en el vacío, sus paredes (Vásquez, 2008, p. 43).

Figura 14. *Refulgente* de Leonel Vásquez, 2008



Fuente: Archivo Sala ASAB.

La fragilidad humana, material y cultural se muestra mediante la instalación sonora que funciona como un dispositivo de la memoria que dispone un espacio que alerta sobre los procesos de transformación producto de hechos traumáticos, al tiempo que evoca la presencia y ausencia en los espacios habitados por el hombre.

Por ejemplo es el título de la instalación de Gustavo Sanabria realizada en 2008 en la Sala ASAB. La propuesta consistió en el emplazamiento de un objeto escultórico inflable de 15 metros de largo y un metro de diámetro, ubicado a lo largo del espacio obstaculizando la entrada al recinto expositivo. Sobre la muestra, el artista comentó:

> El espacio de exposición al interior de una galería o museo se presenta como un lugar contenido, es decir, que es un espacio acorazado a manera de una fortaleza que instiga de adentro hacia afuera y de afuera hacia adentro; por tanto es indudable que allí se devana con cierta naturaleza un juego de poder que por oposición acontece en un acto de inclusión o exclusión (Sanabria, 2008, p. 105).

El objeto inflable se encontraba soportado por tensores que lo mantenían suspendido a una altura de 150 cm. Eso hacía que el público que ingresaba o salía del

espacio de exhibición interactuara con la obra, al verse obligado a empujar el objeto que desplegaba "en su condición simbólica, al ariete, como referente de lo que otrora fue un instrumento para derribar murallas o fortalezas; dicho aparejo se convirtió en la primer arma de asedio que de manera eficaz permitía sortear los obstáculos de los mencionados baluartes" (Sanabria, 2008, p. 105).

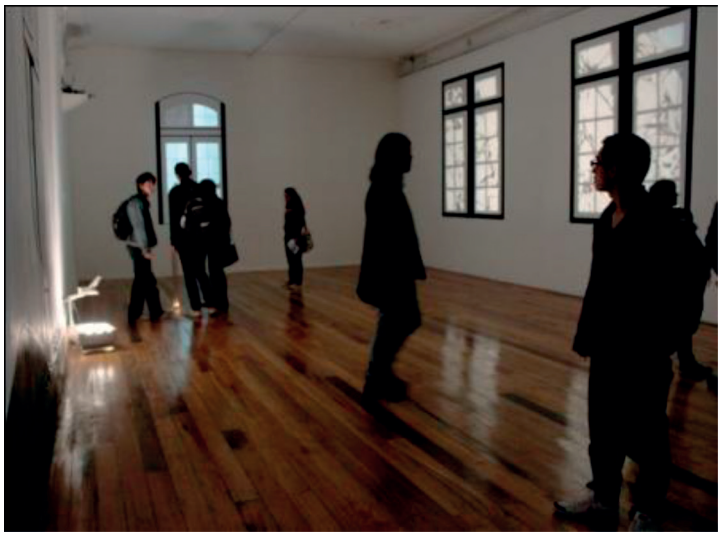
Para la instalación del objeto escultórico, se tuvo que desmontar la puerta de entrada, ya que el objeto en mención sobresalía un metro. Aparecía como una prótesis adherida a la construcción del espacio físico, es decir, que se atravesaba en la arquitectura del lugar ocupando un espacio de circulación, lo cual se mantuvo durante el transcurso de la muestra, dado que se buscaba generar una reflexión acerca de que "hay cosas que se hacen visibles, que emergen de lo oculto, de las entrañas de las mismas cosas, pero son evidentes en la medida en que son precisamente un tropiezo u obstáculo en el camino" (Sanabria, 2008, p. 105). La Sala de Exhibición es un espacio que enmarca la condición de límite, estar adentro o afuera; siempre existe una frontera de las cosas expuestas, las personas y su entorno y, en consecuencia, existe la posibilidad de operar desde el borde, lo que implica asumir la distancia necesaria para encontrar un punto de quiebre en el espacio.

En abril de 2013, la artista Angélica Teuta expuso la obra *Aquello que es visto y aquello que no*, un proyecto de intervención específica en la Sala de Exposiciones ASAB (figura 15). Su planteamiento era repensar la arquitectura del lugar mediante operaciones visuales y sonoras en las que el dibujo fuera el elemento por excelencia que insinuaba la aparición de ventanas sobre la pared de la sala. La artista comentaba en el texto curatorial de la exposición que, como Monumento Nacional, el Palacio de La Merced:

> Tiene una carga histórica muy fuerte que es difícil dejar atrás. Al ver y comparar los planos y las fotos de la Sala que me enviaron para realizar mi propuesta de intervención, me sorprendió las letras V y P, que en la esquina inferior izquierda del plano las destacan como ventanas y puertas selladas. Aquel cubo blanco que estamos acostumbrados a usar en las Salas de exposiciones, esconde siete ventanas y dos puertas.

Se plantea la posibilidad de revelar partes de la construcción que han sido modificadas, cubiertas, disimuladas o tapiadas. Se descubre a través de los planos lo que está detrás de lo que se ve, en medio de construcciones flotantes que ocultan la arquitectura real. "En este caso me interesó muchísimo trabajar con la aparición de estos fantasmas arquitectónicos. Trabajar de manera *in situ*, me permitirá hacer reaparecer ventanas y puertas a partir del dibujo y la animación" (Salasab, s. f., *Aquello que es visto y aquello que no*). El espacio arquitectónico del edifico revelaba así sus partes ocultas, como apariciones fantasmagóricas que daban paso a una memoria rota o fragmentada por el uso y la disposición real del lugar.

Figura 15. Lo que es Visto y lo que No de Angélica Teuta, 2013



Fuente: Archivo Sala ASAB.

> Las ventanas las reconstruiré en el mismo lugar por medio de dibujos directos en la pared como especie de bocetos arquitectónicos. Una animación por medio de *mapping* estaba localizada en cada hueco, donde estaba el vidrio, [y] a medida que la gente entraba a la Sala, estas ventanas virtuales se rompían, como si alguien hubiera tirado una piedra desde afuera, pero la piedra no existió, solo la acción del romper. Las dos puertas fantasmas se abrirán un poco y en un momento estas se cerrarán agresivamente (Angélica Teuta, texto curatorial).

Entrar al lugar era hacer una irrupción que implicaba de forma simultánea ser cómplice de la ruptura de los vidrios; era imposible no ser parte del acontecimiento visual y sonoro, ya que se activaban los sensores al entrar y desde ese momento el espectador presenciaba el deterioro provocado con cada golpe, con cada temblor de la imagen y con cada trazo que se repetía.

Exposiciones bidimensionales de dibujo y pintura

El dibujo y la pintura son manifestaciones plásticas que acompañan el proceso de formación académica y hacen parte del lenguaje que permite visualizar y materializar las ideas en soportes que parten del plano. Los registros, dibujos o bocetos se configuran como señales de expresión en el mundo de las ideas, por tanto, son enunciados visibles del pensamiento del artista, sus ideas preliminares plasmadas por escrito. Para el maestro Pedro Pablo Gómez, "el dibujo es movimiento seriado de desconexiones

y múltiples variaciones. Significantes que tienen que ver sobre todo con otros significantes afirmando en este sentido, su carácter radicalmente simbólico" (2005b, p. 71). Las líneas constituyen el borde de algo y los contornos se definen o diluyen entre la luz y la sombra para cuestionar el mismo límite; los trazos conservan la intensión primordial del registro, es una marca con una intensidad acorde con la potencia del gesto que la produce; mediante el dibujo y sus procesos, se establecen relaciones significativas para responder a lo que se ve. Juan José Gómez (1999) plantea que:

> Nadie puede renunciar al dibujo, a la estrategia que define la imagen. Lo que sí es posible es aislar o no las técnicas que lo determinan. Muchos pintores pueden diferenciar sus procesos con técnicas alternativas, otros introducen en la indiferenciación que establece la pintura, el dibujo que subyace en ella. Lo que marca la actividad de ambos es el papel protagonista que adquieren las partes del proceso para convertirse en el tema predominante del sentido de la obra (p. 47).

Por su lado, González (2008) observa:

> El escenario del dibujo permanece como una posibilidad permanente de observación y resolución de narrativas e ideas en la contemporaneidad. Es evidente que en la contemporaneidad se encuentra la necesidad de repensar los medios más allá de ellos mismos, también, aparece como necesario pensar los límites de la práctica precisamente en un momento en donde cualquier límite parece caer fácilmente en un precipicio (p. 5).

En general, en las exposiciones ASAB se advierte un número amplio de trabajos presentados en dibujo y pintura, especialmente en las exposiciones colectivas como el Salón de Estudiantes, el Salón de Egresados, la Bienal ASAB y en Dibujando La Merced, de 2001, en la que se expusieron dibujos relacionados con el contexto y su arquitectura desde diversas miradas e imaginarios en el interior de la comunidad académica de la ASAB. También la pintura y el dibujo han estado presentes en proyectos de creación docente, como Pintura 2008 y El Dibujo como Expresión Contemporánea 2005.

En junio de 1999 se realizó la muestra de pintura de Delcy Morelos. Mediante formatos abstractos o bloques pictóricos, se aludió a la condición humana a través de la piel pigmentada. La piel como una densa capa contenedora de material orgánico y fluidos sanguíneos; la piel como una pregunta entre la vida y la muerte; la piel que interroga el color que se es, que infiere la mezcla indígena, la mezcla de razas. Confronta el producto étnico de las migraciones humanas mediante un lenguaje diverso y categóricas composiciones de color. Fue reseñada así por José Roca (1999):

> Durante el mes de junio se presentó en la bella Sala de la Academia Superior de Artes de Bogotá, ASAB [...] la exposición "Color que soy" de la artista Delcy Morelos. La muestra consiste en 13 grandes pinturas sobre papel industrial (la mayoría dispuestas como dípticos) en las que las fuertes superficies de color que caracterizan la obra de Morelos ocupan la casi totalidad del formato pictórico.

Fue esta una manera de exponer fragmentos de cuerpo, de exteriorizar el color que prevalece en la piel de los seres humanos; un gesto estético elaborado desde la teoría del color, de escalas tonales, de pigmentos, de matices cromáticos que se aproximaban para demostrar la mezcla de razas de indios, negros y blancos.

> La propuesta en la serie "Color que soy" que se presentó en la ASAB, una inspección a los grandes campos de color revela sutilezas pictóricas imposibles de ver desde la distancia que sugieren las formas: las pieles están construidas con la paciente superposición de velos de pintura, resultando en texturas irregulares, donde se puede sentir la presencia menos literal de fluidos corporales como la sangre y el sudor: son obras en donde la proverbial corporeidad de la pintura toma una fuerza conmovedora (Roca, 1999).

En 2001, se realizó la exposición Echando Lápiz, un proyecto en colectivo de Manuel Santana y Graciela Duarte. Se adelantaron procesos en colaboración con las comunidades a partir de los cuales se propuso el reconocimiento de saberes singulares que poseen las personas con respecto al dibujo de plantas. Se confrontó entonces la mirada poética con la mirada científica, una poética del ver y del registro gráfico que se encuentra en la naturaleza de las plantas, en la flora que circunda los lugares. Santana y Duarte plantean que el dibujo es propio de los seres humanos y, por tanto, cada gesto o esbozo que realizan las personas contribuye en la construcción de imaginarios, experiencias de vida e intercambio de saberes:

> Hasta que llegó "Echando lápiz" y se volvió un proyecto de vida. Que no reñía con ese oficio anterior, casi chamánico, pero se acercaba a una tarea más cercana al pensamiento que produce dibujar. Algo, además, que nos convoca a todos, por resistencia o por nostalgia: la naturaleza. Ahora, más que producir experiencias para los otros, buscaban que cada cual descubriera su propio lugar desde sus propias líneas. Que cada persona trazara sus recorridos y fijara la mirada en los detalles. Que cada quien descubriera en lo más profundo de su ser su sentido del arte, esa zona del deseo y de la imaginación que opera justo allí, en el territorio sensible (Banco de la República, s. f.).

Mediante el dibujo de las plantas se crean espacios de encuentro e indagación por las prácticas ancestrales, los imaginarios y las creencias con respecto a los usos medicinales, ornamentales y alimentarios. Fue un gesto de reconocimiento de la vida y de descubrimiento de las cualidades y posibilidades de expresión que surgen del dibujo. Se abordaron técnicas tradicionales con herramientas sencillas como lápiz negro, lápices de colores, pinceles, papel y acuarelas. La muestra expositiva reunió varias libretas de dibujo realizadas por personas que en su mayoría no tenían conocimiento de arte; las libretas contenían dibujos de la naturaleza en la urbe y del entorno natural, del ecosistema o lugar en que se habita; ello para:

> Explorar las representaciones culturales de la naturaleza dentro de los terrenos específicos de la Ilustración Botánica, un campo de la representación visual cuyo sustrato está formado históricamente por las interacciones de naturaleza, ciencia, arte e ideología. [...] propone una mirada a nuestro entorno inmediato como el paradójico descubrimiento y apropiación de la vida cotidiana. Un proceso en el que podamos representar la vida urbana con el sentimiento, con poesía y sumergirnos en ella para empezar a leerla a través del diálogo entre nuestra forma de dibujar, nunca pensando en fragmentarla en unidades para asimilarla y domesticarla[1].

En 2004 se realizó la exposición Después de la Pintura, con curaduría del estudiante Widi Ortiz, en la cual participaron: el colectivo Abundancia de Escasez, Alberto Roa, Alejandro Mancera, Angélica Jaramillo, Boris Pérez, Camilo Martínez, Carlos Castro, Carolina Convers, Catalina Rincón, César Ocampo, Franklin Aguirre, Juan José Gracia, María Ángela Méndez, Miler Lagos, Nadín Ospina, Ricardo León y Sandra Rengifo. Esta fue una muestra que reflexionó sobre la pintura desde su materialidad como pigmento, lenguaje y expresión, hasta la exploración y experimentación de diferentes medios técnicos con los cuales se podía abordar la dimensión conceptual, desbordar los propios límites y evidenciar las transformaciones por las que el medio pasa: "Tal es el caso de la pintura actual, la cual ha llegado a superar planteamientos tales como el estilo y la originalidad, términos que la determinaron durante la modernidad, para entrar a explorar el campo de la experimentación conceptual" (Ortiz, 2004, p. 2).

Las propuestas presentadas ofrecían formas diversas de relación con el plano, lo tridimensional e intervenciones espaciales, de tal forma que los planteamientos conceptuales contribuyeron a ampliar el panorama de contingencias que cada artista enunciaba en su quehacer. "La pintura de hoy ha asumido toda la carga que plantea el pluralismo, el entrecruzamiento y falta de modalidad artística dominante,

1 Documento de trabajo, 2001. En proceso de archivo digital en www.salasab.com.

asimilando toda carga argumental que le ofrece la historia del arte. Ya no existen planteamientos fijos a seguir" (Ortiz, 2004, p. 2). En Después de la Pintura se interrogó por lo que había venido sucediendo en la historia del arte, la posible disolución del límite del registro pictórico, las nuevas formas de realización, las coincidencias y las divergencias conceptuales: un bricolaje de posibilidades pictóricas en el que día a día se dan en un quehacer fáctico.

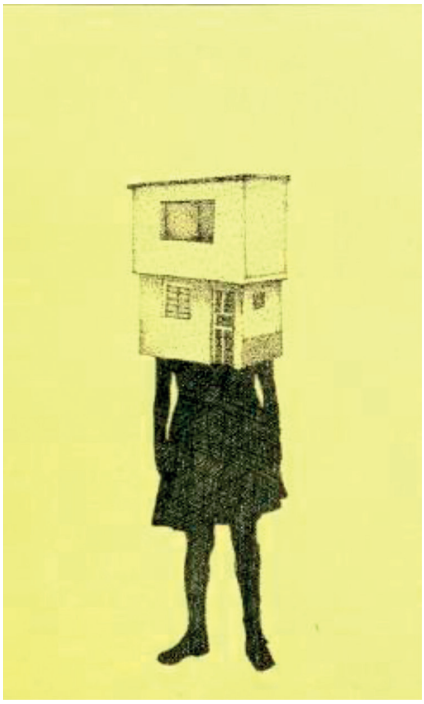
La exposición Tangencias de Johanna Calle (2005) estuvo conformada por una selección de dibujos, bocetos y apuntes como una forma de mostrar procesos abiertos en la construcción de las obras. Se destacó por la presencia del dibujo como un trazado lineal compuesto de diferentes elementos y materiales, acorde con la intensión o el semblante que se entretejía en cada idea. Dibujos milimétricos realizados con movimientos concéntricos y repetitivos como un remolino de diferentes tamaños; bosquejos que absorbían o ingerían objetos que aludían a casas; espacios para residir, pero desolados; dibujos, caligrafías de una gran sutileza, como si fueran inofensivos, pero con una intensidad que atrapaba y no dejaba escapatoria. El recurso de gestos gráficos fue recurrente en su manifestación, con letras que formaban un recorrido en la palabra y en la oración continua, gráficos que sentenciaban y sometían a una reflexión o crítica de lo que acontecía en las personas, en el medio ambiente o en el semblante de un país que cruza por difíciles situaciones de orden público y político.

La propuesta Zona Tórrida relataba y constataba mediante dibujos lo que sucede en la vida cotidiana de un país, para visionar un futuro lleno de incertidumbre social. Las obras presentadas en esta muestra abordaron diferentes procesos de experimentación a través del dibujo y la confluencia de otros medios de expresión con fotogramas, dibujos con lápiz y tinta sobre papel y dibujos con hilos en los que se muestra:

> La deformación de las hojas de algunos árboles nativos a causa de la contaminación de la ciudad de Bogotá. Si no se supiera que el trazado de las hojas está hecho con palabras tras palabras de investigaciones relacionadas con la contaminación y sus efectos nocivos en la naturaleza, sería un bello dibujo, inofensivo. Bello sigue siéndolo, pero tiene todo para causar terror; hojas bífidas, de dos puntas, o más; unas especies de mutantes que solo ayudan a preguntarse cómo se verá afectado el hombre (Rodríguez, 2005, p. 2).

En un cuaderno de anotaciones se apreciaba el dibujo de una niña que, en proporción, era más grande que la casa que habitaba y la casa se hacía estrecha para su cuerpo, y, quizás para aludir a *Alicia en el país de las maravillas*, ella se escapaba o estaba atrapada, no podía salir y huyó con la casa a cuestas, como las personas que son desplazadas de sus territorios (figura 16).

Figura 16. Imagen del catálogo de Tangencias, de Johanna Calle, 2005



Fuente: Archivo Sala ASAB.

Los bocetos fueron de vital importancia allí, ya que eran una señal de cómo se construía y conformaba una idea y, de manera sutil, se introducía la fragilidad, el abandono, la ruina, el dolor, la muerte:

> Todos los dibujos de Johanna Calle están rodeados de una aparente fragilidad, inocente, de nuevo, que logran cautivar, si no hipnotizar a seguir mirándolos. Cada dibujo está hecho desde las entrañas, con el tiempo de asimilación necesario para nunca ser lastimero. Las líneas lo van llevando a adentrarse en su mundo; es como meterse en esos cuentos infantiles ilustrados que leía de niña en alemán —para que aprendiera— que siempre terminan con un final trágico pero fascinante (Rodríguez, 2005, p . 4).

Este fue un repertorio visual que ofrecía la posibilidad de entender que el dibujo era una dimensión que no tenía límites y abordaba procesos y matices que casi siempre conducían a la materialización de la obra.

En 2008 se exhibió la curaduría Sin Borrador de Angélica González y Andrés Foglia, con la participación de José Arboleda, Felipe Cortés, Lorena Correa, Miguel

Jara, Caín Press, Manuel Quintero, Luisa Roa, Jeisson Torres, Johanna Villamil, Ana María Villate y Angélica Zorrilla: una muestra que albergaba de forma dinámica diversas prácticas artísticas, basadas en el dibujo. Estas se materializaron en soportes poco convencionales e interrogaban la expansión del dibujo en el espacio. Para ello, se emplazaron dibujos en la superficie de la pared, en formatos pequeños, en *post it* dispuestos sobre una mesa y papeles de gran formato, mayor del pliego, dispersos sobre la pared, con gran recurso gráfico sobre sus planos. Variedad de formatos, herramientas y materiales gráficos —como tinta, lápices, lapiceros, marcadores, papeles, telas y pantallas— formaron un encuentro de manifestaciones tradicionales en confluencia con medios electrónicos, monitores, computadores, televisores y ejercicios de dibujo. Estos elementos exaltaron el proceso y propusieron una interacción con el público circundante. También se problematizó la autenticidad de la obra de arte, en correspondencia con los procesos del arte que se desataron en el siglo pasado.

Andrés Foglia se refiere a este fenómeno así:

> Los modos empleados para y por el arte conceptual y los movimientos que se formaron bajo su influencia dieron una particular visibilidad al dibujo, revitalizando su hacer como un proceso de pensamiento, y no exclusivamente como un despliegue técnico. La instalación, el minimalismo, el *land-art*, incluido el performance, contribuyeron a que los límites del dibujo se ampliaran y se pudiera pensar esta actividad como una práctica independiente. No cabe duda de que las nociones de espacio, de simplificación, de recorrido (movimiento) y de tiempo aportaron al dibujo unas características renovadas y una naturaleza tautológica que es posible reconocer hasta hoy en día (González y Foglia, 2008, p. 13).

En 2012, se exhibió El Precio, de Rafael Flórez. La propuesta de la exposición individual manejó dos momentos: en primera instancia, en la pared occidental de la Sala de Exposiciones, se realizó una instalación de pequeños formatos de papel con dibujos de liebres; en segunda instancia, el acto repetitivo del dibujo de la misma liebre sobre cada formato se convirtió en una suerte de multiplicación incesante, una producción en serie y masiva de animales que estarían aludiendo a individuos sin identidad, a una compleja confluencia de unidades que se transformaban automáticamente en modelos de repetición y reproducción. A su vez, perdían fidelidad con respecto al primer dibujo, de modo que se trataba finalmente de un único dibujo compuesto por muchos dibujos, que a su vez se deformaban.

> No hay permanencia en las cosas, ni en los seres, ni en los mundos. Existen para morir, para dejar de ser, para ser nada. Carecen de relevancia, de

> trascendencia. La sociedad de consumo que ha modelado este mundo (y lo sigue modelando) se vuelve contra sí misma: se auto-consume. Las sociedades actuales mantienen saturado el mercado con productos seriados, la mayoría superflua y aun nociva, con gran impacto sobre los recursos naturales, ambientales y humanos. Los refrescos de cola son el prototipo de esta producción desaforada. La voracidad del consumo ha hecho del hombre una criatura utilizable y desechable como un "kleenex" o una botella vacía (Salasab, s. f., *El precio*).

De otro lado, se presentó una serie de cuadros con dibujos delicados y minuciosos, líneas de dibujos que conformaban personajes y mundos extraños que se diluían e interrumpían impetuosamente; dibujos inmersos con un gran recurso del *collage*; objetos de papel sobrepuestos en papel, dibujos suspendidos y objetos, y una superficie de trabajo en blanco con una gran carga poética y de ficción:

> La Genética se aparta de la secuencia natural y el pie se transforma en un insecto y del trazo que avanza para contornear con deleite una pierna se convierte en una larva que bien puede dar origen a una quimera o a una mariposa nocturna (Salasab, s. f., *El precio*).

Exposiciones de fotografía

En la historia del arte, la fotografía ha tenido un papel importante desde su desarrollo en el siglo XX, ya que es uno de los medios de representación y concepción del mundo que nos permite entender y conocer el instante o un fragmento de la realidad. En la fotografía, las imágenes capturadas no solo dependen del ojo del fotógrafo, sino que se actualizan con los nuevos dispositivos de lentes y cámaras, hasta convertirse en un lenguaje preponderante en las prácticas artísticas contemporáneas.

La fotografía, en su condición de representación, advierte una impronta susceptible de ser transcrita o trasladada por diferentes medios, con lo cual conserva inevitablemente su condición de registro. Ana María Lozano (2005) señala que "el carácter de signo idexical [sic] de la fotografía haría comprensible su consideración como prueba, evidencia y memoria, siendo el carácter de la fotografía predominantemente constatativo" (p. 6). Sin duda, la condición de la fotografía pasa por procesos de manipulación para obtener obras legibles que capturen y fijen un instante como una imagen. Hubert Damisch (1990), en el prefacio del libro *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*, señala:

> La fotografía no solo ha invadido las paredes de los museos y de las galerías. Su entrada —relativamente reciente— en el terreno de la crítica, como objeto de

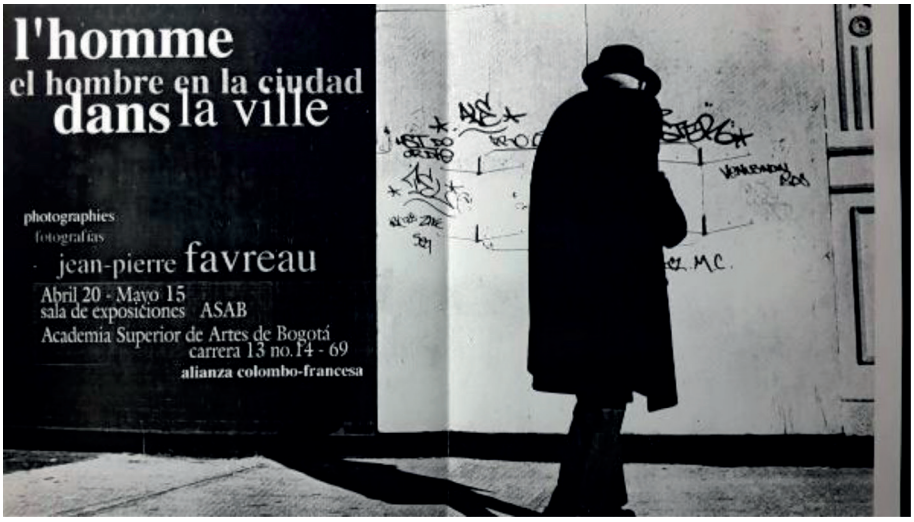
> saber y de análisis, como tema de investigación o de reflexión, tiene el efecto paradójico de ocultar la realidad de la que es a la vez signo y producto (p. 7).

La fotografía, como índice y testimonio del instante, irrumpe en los sistemas de representación para trastocar el momento y su historia.

La primera exposición de fotografía realizada en la Sala de Exposiciones ASAB se presentó entre abril y mayo de 1996 y correspondió al artista Jean-Pierre Favreau, bajo el título El Hombre y la Ciudad (figura 17). En *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo* se señalaba que la exposición:

> Presenta varias fotografías, sacadas en diferentes ciudades del Planeta, que expresan la relación íntima, a veces dramática, hecha de soledad y desencanto, del hombre aislado en el laberinto de la ciudad. Por New York, Viena, Lisboa, Madrid, París y un sinnúmero de ciudades más, el hombre pasa, va, viene, yerra, vagabundea, se pierde, se encuentra, titubea… (Beugler, 1996).

Figura 17. Tarjeta de invitación de El Hombre en la Ciudad de Jean-Pierre Favreau, 1996



Fuente: Juan Páez.

En 2002, Pablo Adarme presentó Salón América en Cuatro Exposiciones IDCT 2001. Las imágenes fotográficas aludían al espacio doméstico con un lenguaje referente al simulacro y agudamente irreales desde el ámbito de su propia producción.

En agosto de 2003, se registra la exposición Miradas Análogas con artistas como Adriana Castro, Andrés Duplat, Angélica González, Bernardo Salcedo, Jaime Ávila, Jorge Ortiz, Juan Fernando Herrán, Marcos Roda, María Isabel Rueda, Miguel Ángel Rojas, Milena Barón, Margarita y Juan Antonio Monsalve, Nicolás Consuegra, Pablo Adarme, Patricia Bravo, Óscar Muñoz, Rodrigo Facundo, Rosario López, Víctor Robledo y Wilson Díaz. En el texto "Miradas análogas, miradas subjetivas", que hizo parte del catálogo de la muestra, el crítico de arte Eduardo Serrano (2003) señalaba:

> La Sala de Exposiciones de la Academia Superior de Artes de Bogotá, ASAB, ha desplegado en los últimos tiempos una serie de muestras penetrantes y pertinentes tanto por los conceptos curatoriales alrededor de los cuales se han conformado, como por el interés individual de cada una de las obras que han sido incluidas. Tal es el caso de *Miradas análogas*, una exposición curada por el escultor John Castles, en la cual se reunieron un buen número de los fotógrafos que han puesto de presente una aproximación contemporánea a este medio expresivo cuya vigencia artística sólo fue unánimemente reconocida a partir de la segunda mitad del siglo XX. No hay que olvidar que durante largas décadas la fotografía no fue admitida como arte sino considerada como un oficio o una industria debido al componente técnico implícito en su realización. Inclusive pensadores de tanta trascendencia en el desarrollo de la cultura Occidental como Charles Baudelaire y Walter Benjamín se resistieron con enjundiosos argumentos a otorgarle a la fotografía posibilidades como arte.

Sin lugar a dudas, los Salones de Fotografía han consolidado una fuerte alianza con instituciones y agentes culturales, fuera del ámbito académico de la Facultad ASAB. En primer lugar, se hizo un convenio con el Festival Internacional de Fotografía de Bogotá Fotología. En agosto de 2004, en el marco de Fotología 3, el artista Miler Lagos presentó la obra *Inmersos* en la Sala de Exposiciones ASAB. La exposición video-fotográfica hizo referencia a los bustos presentes en diferentes espacios públicos de la ciudad, como un recurso para proponer una reflexión sobre la escultura conmemorativa y su pertinencia en la ciudad actual. La muestra se compuso de registros fotográficos de estos bustos, algunos intervenidos en su pedestal, en procura de construir la idea de cuerpo continuo, como si el resto de la figura se encontrara embebido en el interior de la base. Las intervenciones eran fragmentos del cuerpo adheridos a esta y ubicados de modo que sugerían continuidad, como la complementación de las figuras. *Inmersos* se enfocó en la figura humana como un todo y no tanto en el personaje representado. Así, la estatua es desacralizada, para ser vista como un bloque rocoso del cual surge la figura, una forma de acercarse al pensamiento de Miguel Ángel Buonarroti, quien dice al respecto: "La figura se

encuentra en el interior del mármol y el trabajo del escultor es retirar lo que sobra" (Salasab, s. f., *Inmersos*).

En Fotología 4, realizado en 2005, con el nombre Entre lo Verdadero y lo Imaginario, participaron cuatro fotógrafos españoles: Joan Fontcuberta, Carmen Calvo, Rosa Muñoz y Sergio Belinchón. En Fotología 6, realizado en el 2008, la artista Katharina Mouratidi, de origen alemán, expuso la obra *Cáncer de seno*, compuesta por 22 fotografías de mujeres semidesnudas que habían sufrido cáncer de seno, en una visión fidedigna de la cruda realidad a la que deben enfrentarse estas mujeres. La selección quedó descrita por la artista con las siguientes palabras:

> Para el proyecto retraté a 22 mujeres a quienes conseguí en las páginas de clasificados de diferentes periódicos. No hice selección de ellas. Las acepté en la secuencia de las llamadas telefónicas que hicieron en respuesta a los avisos. Fotografié a todas las que se interesaron en participar, independientemente de su estado de salud o físico, eran mujeres entre los 25 y los 30 años de edad. Habían tenido cirugías, mastectomías, con o sin reconstrucción de seno, e igualmente, usaban o no prótesis (Mouratidi, 2008).

De otro lado, una de las alianzas interinstitucionales que ha prevalecido desde 2007, de manera consecutiva y bianual, es Fotográfica Bogotá, organizada por Fotomuseo. Las distintas versiones de los encuentros fotográficos han aproximado al público bogotano a la actividad de la ASAB, y la Sala de Exposiciones se ha vinculado al circuito de los espacios expositivos más consolidados de Bogotá.

Fotográfica no solo es un evento que arrastra audiencias y miradas a la Sala de Exposiciones, también es una oportunidad para establecer conexiones y gestionar proyectos con profesionales de las artes, fuera del espectro de los debates académicos formales de la Facultad de Artes ASAB. Fotográfica entrelaza distintas comunidades de artistas, gestores, curadores y audiencias. Este encuentro fotográfico trae artistas de otras latitudes, de manera que el público puede observar la producción contemporánea de las principales capitales culturales del mundo y conocer de primera mano cómo se configuran distintos temas, acciones, técnicas y motivos alrededor de la práctica fotográfica.

Otro aporte de las exposiciones internacionales es el de conocer las tendencias y los debates conceptuales que se gestan en otras comunidades artísticas, gracias al trabajo de sobresalientes maestros en este campo de la creatividad. Dentro de la alianza estratégica de cooperación con Fotomuseo, la Sala de Exposiciones ASAB patrocina un artista internacional para que exhiba su trabajo y realice un taller en interacción con la comunidad académica de la Facultad de Artes.

El proceso de acercamiento con Fotomuseo se podría dividir en dos momentos: el que corresponde a exposiciones con artistas nacionales en las versiones 2005 y

2007 y, posteriormente, el que se enfoca en la participación de un artista internacional mediante el apoyo institucional. Así, en Fotográfica Bogotá 2005, se registra la participación de los artistas colombianos Álvaro Ricardo Herrera, María Isabel Rueda, Julián Andrés Hernández, Sandra Liliana Rengifo, Juan Sebastián Peláez, Juan Alonso Rico, Luis Saray, Sergio Vega, Camila Salgado. En Fotográfica Bogotá 2007, III Bienal ASAB, Espacios Urbanos, contó con la participación de Gustavo Sanabria, Leonardo Castaño, Paulo Licona, Colectivo Intermunicipal Berlinas, Widy Ortiz, Ángel Rodríguez, Andrés Londoño, Luis Saray y Juan Carlos Alonso.

En el III Encuentro Internacional de Fotografía, Fotográfica Bogotá 2009, Laberintos del Rostro, Paisajes de la Conciencia, la Sala de Exposiciones contó con la participación de los artistas Camilo Becerra de Colombia, Black Metal de Noruega y Biel Moreno de España. Al respecto, la curadora de la muestra reseñó:

> En el siglo XXI lo que la fotografía ofrece es la posibilidad de un diálogo abierto con su propio entorno visual, que en ocasiones hace difícil reconocer la estabilidad del medio y que por lo tanto suscita el pánico ante la posibilidad de su disolución. Sin embargo, más allá de ese miedo, lo que seguimos reconociendo como fotográfico alimenta con exuberancia la experiencia del hombre contemporáneo (Fotomuseo, 2009, p. 148).

En esta ocasión, el artista Nelson Garrido, de Venezuela, desarrolló un taller de dos días en el auditorio Samuel Bedoya para la comunidad académica. El artista abordó un lenguaje fotográfico iconográfico, en el que está presente la imaginería popular en constante relación con la religión, el sexo y la violencia. Enfatizó en la importancia de la puesta en escena para la realización de sus trabajos fotográficos, donde da lugar a la experimentación con sus medios expresivos. Los organizadores del evento lo reseñaron así:

> En las obras de este artista se evidencia una rebeldía sin tapujos que ataca las bases mismas de lo que percibimos como bello en las imágenes, esos códigos y derroteros que se adentran en la historia de nuestra mirada y que, por lo tanto, están en estrecha relación con los componentes simbólicos que la han acompañado (Fotomuseo, 2009, p. 208).

Los trabajos expuestos en el IV Encuentro Internacional de Fotografía, Fotográfica Bogotá 2011, Testimonio y Visión, contaron con la curaduría de Guillermo Santos, en una visión humanista del otro y la contingencia creativa. Se exhibió la obra de los fotógrafos colombianos Juan Pablo Gutiérrez y Fernando Cano y de la española Marisa González. Al respecto, Guillermo Santos (2011) planteaba:

> La tradición de la fotografía documental humanista se enfrenta hoy a un reto mucho mayor que aquel que ha tenido en el siglo XX. Este tipo de fotografía ha utilizado el poder testimonial de la imagen en un intento por superar las distancias sociales, culturales y económicas que se alzan entre los distintos grupos humanos. Sin embargo, en el contexto mediático contemporáneo, junto con la industria visual que lo acompaña, y con las transformaciones que el medio ha sufrido en las últimas décadas, esta tarea se hace cada vez más difícil (p. 126).

La artista Gabriela Morawetz de Polonia realizó un taller e hizo la revisión de portafolios de los estudiantes de Artes Plásticas de la Facultad de Artes ASAB. En sus intervenciones, subrayó la forma como ella se apropiaba de las imágenes fotográficas que representaban las multitudes humanas y las articulaba de forma tridimensional en el espacio, para propiciar la interacción con el público, a la vez que abordaba la noción de lo real e ilusorio. Estas son sus reflexiones a propósito de su método:

> Sabemos que la fotografía nos permite atrapar los instantes de la realidad que pueden ser percibidos como el testimonio, pero también como el medio para crear ilusión de una nueva realidad. Para que una situación real sea el punto de partida es necesario pasarla por el filtro de la mirada consiente y subconsciente y de alguna manera ponerla en distancia (Morawetz, 2011, p. 185).

En el V Encuentro Internacional de Fotografía, Fotográfica Bogotá 2013, Panorama del Paisaje, la Sala de Exposiciones ASAB presentó a las artistas Polixeni Papapetrou de Australia y Cecilia Paredes de Perú. El trabajo con el cuerpo y su inserción en el espacio y el paisaje son búsquedas comunes para ellas, por eso, a partir de escenas reales y construidas, ellas presentan ese paisaje como un lugar imaginado, vivido y experimentado. Desde su origen cuestiona la postura del cuerpo-ser en relación con el tiempo, la materialidad, el estar, el alejarse, el regresar, el hacer parte de y el inventarse cada vez, en un intento por comprender las narrativas del misterio entre lo ficticio y lo real que supone la vida y el paisaje como territorio.

La obra de la artista australiana Polinexi Papapetrou comprende una serie de fotografías en las que se representan personajes asumiendo cualidades animales, producto de la ficción y la fabulación en espacios o escenarios idílicos, de modo que:

> Al usar máscaras, las figuras sugieren un estado intermedio entre lo humano y animal. Así como, al ser niños, ellos habitan en la etapa de transición entre el niño y el adulto. Las fotografías son a la vez familiares y extrañas. Inmediatamente reconocemos a los sujetos como niños pero ellos misteriosamente se presentan como animales (Martínez, 2013, p. 150)

La artista Cecilia Paredes mostró una serie de fotografías en donde el cuerpo se mimetiza con entornos que representan la naturaleza. El espacio sale al encuentro del cuerpo y aborda su presencia con la misma estética; en tal sentido, el cuerpo se observa siempre en un abandono complaciente, habitual y recurrente: "La obra de Cecilia Paredes constituye un debate existencial y una cuestión de naturaleza ontológica perennemente abierta. Es entonces el cuerpo el recipiente adecuado de ese canal interno que da forma a nuestra existencia en nuestro constante deambular por la vida" (Martínez, 2013, p. 146). En el marco de esta exposición, Cecilia Paredes realizó una presentación de su obra y revisión de portafolios de los estudiantes de Artes Plásticas y Visuales de la Facultad de Artes ASAB. Con estas actividades contribuyó de manera significativa al proceso académico de los estudiantes de la Facultad, sobre todo respecto de las formas de trabajo con material fotográfico.

Arte sonoro y escultura

Uno de los formatos para destacar de la Sala ASAB han sido las exhibiciones que abordan el arte sonoro y su relación con la escultura, bien sea que usen objetos como detonadores de la pieza sonora o apropiaciones de objetos que complementan la obra de arte con un sonido particular. Según Estévez (2008), "la sonoridad se diferencia de la experiencia auditiva al considerar los componentes culturales y sociales que se sirven de la pantalla para representar socialmente aquello que se oye" (p. 13). Con esta premisa afloran asuntos que inquietan a los artistas sonoros e invitan a reflexionar sobre las categorías y convenciones que aluden a lo que se escucha y lo que se oye, y a precisar conceptos propios de las prácticas sonoras, aplicables a debates sociales y culturales sobre el entorno.

En octubre de 2008, se realizó la muestra Música Plástica. Músicos en la Plástica Sonora y Artistas Plásticos en la Creación Musical, como un escenario de encuentro en la producción e interpretación musical en vivo y dispositivos de escucha. Participaron en ella Mauricio Bejarano con *Esquizofonia No. 1*, Carlos Felipe Mahé con *Alo*, Fernando Rincón Estrada con *Conmesto…* , Julián Jaramillo con *Comala*, Andrés Ñáñez con *Infiernos*, Rafael Adolfo Llanos con *Figuras* y Luis Fernando Sánchez con *Giro de las voces*.

En mayo de 2008, el artista Leonel Vásquez expuso Refulgente, propuesta de creación basada en la escultura y los medios afines (instalaciones, acciones, gráfica y video). Su interés giró en torno al poder de la transformación y construcción de lo sonoro en contextos propios del quehacer artístico. Así se forman procesos creativos y de investigación extendidos al campo público y multidisciplinar, donde prima el acontecer social.

En octubre de 2010, se presentó la propuesta Pequeños Movimientos, en el marco del proyecto de creación Obra en Construcción con la participación del Grupo Ps-S: Pensar Sonido, Jaidy A. Díaz, Catalina Contreras, Samuel Céspedes, Laura

Muñoz, Leonel Vásquez, Violeta Ospina, Laura Wiesner, Aníbal Maldonado, Paula Maldonado, Ana Quintero y Paola Ospina. Sanabria (2011b) lo definió como:

> Contenedor de dinámicas abiertas al público con un carácter de producción colectiva. El espacio se pensó a partir de una configuración continua de acciones, actos, maniobras, jornadas y sucesos en donde se exploraban distintas posibilidades o intensiones con las personas y las cosas en un determinado momento definido por la dinámica interna de cada proyecto (p. 61).

Los participantes del Grupo Pensar Sonido desarrollaron durante una semana una propuesta de articulación sonora relacionada con las condiciones físicas del espacio expositivo, en la que abordaron múltiples sucesos, dando prelación al proceso. Sobre su experiencia, ellos afirmaban:

> La naturaleza efímera y evanescente del sonido nos ha llevado a inventar maneras de nominarlo, memorizarlo y representarlo; nos ha permitido desarrollar métodos e instrumentos para domesticarlo: fijándolo, sintetizándolo y estabilizándolo. La configuración del sonido mediante el lenguaje, la música y el arte ha recurrido a medios mnemotécnicos que con el transcurrir del tiempo han pasado de orales a escritos y, recientemente, a diversos soportes y dispositivos eléctricos, electrónicos, ópticos y digitales. Una lectura de estos medios nos permite comprender y reconocer cómo hemos asimilado y asumido el control del sonido como objeto de estudio. También, cómo hemos definido y proyectado sus alcances matéricos, asimilables a la masa escultórica, con una fuerza poderosa para la creación artística y con potenciales plásticos genuinos (Grupo Pensar Sonido, 2011, p. 67).

En septiembre de 2012, se realizó la muestra Sonantes, exposición para la Primera Semana del Sonido en Bogotá, con el tema *lo cotidiano*. Humberto Junca propuso una exposición de arte sonoro que pretendía ser realizada con una serie de "presentaciones" como una exhibición. Contó con la participación de Carlos Bonil, Gabriel Zea, Camilo Martínez, Máximo Flores, Beatriz Eugenia Díaz, Natalia Marín, Adriana Salazar, Walter García, Gabriel Sierra, Diana Ordóñez, Andrés Vilá, Efrén Aguilera, Nathalie Buenaventura, Laura Muñoz, Liliana Vélez, Carlos Castro, Elkin Calderón, Leonel Vásquez y el colectivo Zunga.

En esta muestra de arte sonoro confluyeron el ruido y el silencio como binomio para una experiencia del sentido auditivo. Gritos, silencios, golpes, acallamientos, reiteraciones, dilaciones, objetos, objetos transformados en instrumentos, objetos que suscitaban acciones y acciones que revelaban objetos e invitaban al cuerpo expectante a aguzar su oído y adentrarse en un espacio donde su paso estaba atravesado por

canciones con notas discordantes, ecos silentes (paradoja inerme), golpes de instrumentos ignorados, todo en un *crescendo* de impactos, indicativo de la relación objeto-sujeto a través del oído y del tiempo, de la paciencia, de la expectativa y de la sorpresa. Era probable el encuentro con objetos comunes que, transformados o intervenidos, presentaban esculturas sonoras, instalaciones sonoras, un poema sonoro o un *performance* sonoro, en el que las reflexiones sobre "lo cotidiano" marcaron el ritmo.

La exposición se presentó en dos estados: una exposición silente y una serie de acciones-conciertos. El cuerpo presencia, el cuerpo sonido y ruido, participó como sujeto sonante (sonidos producidos por los cuerpos de los artistas) que interpretaban objetos sonantes (esculturas eléctricas o mecánicas que reproducían sonidos ambiente habituales) y ejecutaban instrumentos sonantes (objetos accionados a voluntad del artista, en improvisaciones).

En el catálogo de la Bienal ASAB, en su quinta versión, denominada Material y Pensamiento Sonoro, se reseñó:

> Los inicios del arte sonoro, aposentados en las revueltas y exploraciones de futuristas, dadaístas, estridentitas, surrealistas, madis, esto es, en manos de varios de los más iconoclastas y desobedientes exploradores de las vanguardias históricas, europeas o latinoamericanas; tanto como en los concretos, en Cage y las operaciones Fluxus, pondrían en evidencia un panorama de por lo menos una centuria de revisiones a lo sonoro, a la materia sonora. Mientras tanto, en Colombia, la academia parecía pasársela perfectamente sin la necesidad de hacerse permeable a estas operaciones. Aun a pesar de que más y más presión ejercieran otros medios, más nuevos, como el video, y que dispositivos híbridos emergentes, como la instalación, llamaran a gritos la necesidad de problematizar la actividad sonora (Lozano, 2011, p. 95).

En tal sentido, en la muestra se abordaron prácticas artísticas experimentales en relación con dispositivos que emitían y transmitían prácticas sonoras y, de cierta manera, permitían redefinir la sonoridad en otros bordes posibles de escucha, en una interacción con el espacio sonoro y su instauración, un lugar de construcción de sentidos para hacer visible o audible todo aquello que vislumbra por su presencia sonora, en un territorio de silbidos, susurros, murmullos, ruidos, suspiros, chirridos, estridencias, quejidos, ecos y voces. Los artistas que hicieron parte de esta muestra fueron Juan Camilo Kupitrá, Cristian Prieto, Ricardo Hernández, Vladimir Cortés, Leonel Vásquez y Sebastián Sandoval.

La gráfica en la práctica artística de la ASAB

Desde sus inicios, las artes gráficas en Colombia han estado relacionadas con la documentación de hechos históricos, religiosos o coloniales, a partir de la producción

de estampas en la técnica de litografía por parte de los artistas. En el siglo XX, por la década de los cincuenta, la gráfica tuvo un gran auge, impulsada por el ambiente social y político. A propósito, Álvaro Medina (2009) señala en su libro *Historia del grabado en Colombia*, que "Carlos Correa, Luis Ángel Rengifo y Alejandro Obregón fueron los primeros en llevar al grabado el drama de la violencia política que ha venido sufriendo Colombia" (p. 99) y resalta así mismo la solidez de la obra xilográfica de Obregón sobre la violencia, en 1958:

> No solo por el tema, sino también por las dimensiones considerables del taco utilizado (en un tamaño equivalente a casi un pliego), y [por] la tensión dramática del conjunto [todo lo cual] fue solucionado plásticamente dentro del constructivismo propio de una etapa que estaba a punto de finiquitar (p. 101).

Por su parte, Luis Ángel Rengifo dirigió el taller de grabado en sus inicios en la Universidad Nacional de Colombia y recibió a su vez el primer premio de grabado en el Salón Nacional de Artistas.

A partir de los años setenta, el grabado tuvo un nuevo impulso y alcanzó mayor trascendencia, por la amplitud de lenguajes y procesos técnicos. Destacan, entre otros artistas, Luis Paz, Pedro Alcántara, Humberto Giangrandi, Juan Antonio Roda, Alonso Quijano y José Antonio Suárez. De esta suerte, se afianzó la enseñanza de las artes gráficas en los espacios universitarios y se posicionaron algunos talleres de gran importancia en el país, como el del maestro Umberto Giangrandi y el Taller Arte Dos Gráfico de Luis Ángel Parra, en Bogotá. Roca (2003) señala en el catálogo de la primera Bienal ASAB de Gráfica Alternativa:

> En sus inicios, la gráfica se planteó como un intento consciente de lograr una inserción de la obra artística en el ámbito público, aprovechando su reproductibilidad por diferentes medios artísticos. Esta voluntad de democratizar la obra artística que llegara a un público más amplio surgía de una reflexión sobre el papel del arte en la sociedad, y el grabado, una forma de arte reproducible a bajo costo, era el vehículo adecuado para llevar a cabo tal empresa. Pero desde muy temprano la gráfica traicionó su ideario político al sucumbir a una "nostalgia del original" (p. 3).

Con los grabados populares introducidos por Álvaro Barrios se plantea una alternativa de reproducción gráfica que se inserta de manera dinámica en el arte contemporáneo. Al respecto, Roca (2003) dice: "Los grabados populares del artista colombiano Álvaro Barrios plantean justamente que un impreso en el periódico puede ser considerado como un grabado que circula de manera amplia trascendiendo de un golpe los límites usuales al ejercicio grafico" (p. 7).

En 1999, se llevó a cabo la exposición Gráfica Internacional I, que se presentó como parte de una selección de la colección del Museo de Arte Moderno de Bogotá. En ella participaron obras expresionistas como las de Kokoshka y Weber y representantes de la escuela de París —Masson, Ernst, Miró—, entre otros artistas como Kollwitz, Debuffet, Kandinsky, Magritte, Giaccometi, Severini, Villon, Zadkine, Moore, Poliakoff, Hayter, Santomasso, Dalí, Rouault, Vasarelly, Trova, Gotusso y Genovés.

En 2000, se realizó la exposición de Gráfica Internacional II, con una selección de grabados de la colección del Museo de Arte Moderno de Bogotá, entre los que se encontraba la obra gráfica de artistas europeos y norteamericanos de finales de los años cincuenta. Se exhibieron obras de Pierre Alechinsky, Karel Appel, Francis Bacon, Willi Baumeister, Joseph Beuys, Rafael Canogar, Giuseppe Capogrossi, Antoni Clavé, Guilleaume Cornelis van Beverloo, Christo Javacheff, Rupprecht Geiger, Richard Hamilton, Hans Heinrich Ernst Hartung, Sol LeWitt, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Meret Oppenheim, Gerhard Richter, James Rosenquist, Lucas Samaras, George Segal, Joel Saphiro, Richard Smith, Frank Stella, Antoni Tàpies, Mark Tobey, Ernest Trova, Jack Youngerman y Andy Warhol.

En 1999 y 2001, se registraron las primeras muestras de gráfica en la Sala de Exposiciones ASAB. Participaron algunos docentes con sus carpetas de grabado, entre los que se encontraban: Ángel Alfaro, Fabio González, Marcos Roda, Fabio Rincón, Jainer León, Alberto Díaz y Jorge Herrera.

El grabado tradicional y el grabado alternativo son los componentes académicos más destacables de los talleres de la ASAB. Grandes maestros con amplia trayectoria han participado en el programa de Artes y han hecho importantes contribuciones técnicas y conceptuales a esta práctica artística. Estas contribuciones van desde salones de gráfica alternativa, carpetas de grabado, exposiciones de creación docente, proyectos de creación colectiva en la consecución de una pieza de grabado, muestras itinerantes de gráfica y el intercambio artístico de docentes especializados en esta área.

Como resultado, en 2003, se realizó la I Bienal de Gráfica Alternativa ASAB. Este evento presentó el desarrollo de medios gráficos que constituyen técnicas alternativas a las tradicionales del grabado, conservando su esencia conceptual, es decir, la impresión, la huella o la reproducción múltiple tridimensional. Se presentaron medios gráficos, producto de la investigación y experimentación personal, que resultaron tan diversos como diverso es el pensamiento de los artistas. Tal es el caso del colectivo Tangrama, que ganó el primer premio en la Bienal ASAB de Gráfica Alternativa en 2003 con la obra *Prohibido fijar avisos*, realizada en afiches de papel mediante el proceso de litografía industrial; obra que Roca (2003) comentó en su momento:

> En relación con los carteles públicos, el colectivo Tangrama trabaja en los muros de las ciudades identificando aquellos puntos en que la profusión de signos

> de diversa procedencia (desde el afiche publicitario al graffiti político) ha creado un caos visual que le resta efectividad a la función comunicativa de la gráfica. Mediante carteles impresos con la imagen del muro "limpio", Tangrama le restituye la voz a la ciudad, proponiendo una forma gráfica en donde el silencio es más elocuente que las palabras (pp. 6-7).

En 2005, se realizó la muestra de grabados Impresiones de América Latina, con la colaboración del Museo de Arte Moderno de Bogotá y del Taller Arte Dos Gráfico. En ella participaron Lam, Matta, Soto, Szyszlo, Dittborn, Meirelles y Lairner, entre otros importantes artistas. El sitio web de la Sala de Exposiciones reseñaba así esta exposición:

> El grabado en Latinoamérica puede remontarse a épocas prehispánicas, en las cuales pintaderas y sellos cerámicos son utilizados como medios de impresión. Durante la colonia arriban desde los países bajos grabados cuyo objetivo es servir de modelo para la reproducción de imágenes religiosas con las normas correspondientes al concilio de Trento. Entre los siglos XIX y XX se convierte en una herramienta revolucionaria a través de caricaturas políticas y es a mediados del siglo XX que adquiere un mayor reconocimiento a causa de la vinculación de causas socio-políticas e iconográficas propias del pasado colonial e indígena latinoamericano. Esta exposición presenta una visión de los desarrollos del arte moderno y contemporáneo en América Latina por medio del grabado en donde diversas manifestaciones —expresionistas, figurativas, racionalistas, políticas, conceptuales y documentales— son trabajadas por artistas que se han alimentado tanto de sus raíces como de su entorno social, político y artístico sin dejar a un lado la visión y búsqueda de su propia identidad (Salasab, s. f., *Impresiones de América Latina. Grabados*).

En noviembre de 2006, se presentó la muestra Tránsito entre Medios que articulaba instalaciones, *performances* y obras gráficas realizadas con diferentes técnicas y procedimientos de creación y de estampación, en el lenguaje gráfico contemporáneo. Esta muestra se desarrolló a partir de la investigación-creación en torno a la gráfica y en ella participaron los artistas docentes Umberto Giangrandi, Marcos Roda, Favio Rincón, Ferney Shambó, Gustavo Sanabria, Daniel Monje, Julio Gálvez y Luciano López. Al respecto, Favio Rincón (2008) comentaba en el catálogo de la muestra:

> El grabado artístico contemporáneo ha ampliado significativamente sus posibilidades de uso, generando nuevas perspectivas tanto en los modos de producción como en la concepción de los elementos más característicos: las

> matrices han trascendido ya el límite de la virtualidad; el concepto de original ha sido revaluado y no se pierde con la reiteración del objeto, la idea de lo múltiple, más que un problema, es una alternativa (p. 4).

En septiembre de 2010, se realizó la exposición individual del artista Ángel Alfaro Echevarría llamada Collage Gráfico en el marco del proyecto Exposiciones en Tránsito. Las obras presentadas eran, en su mayoría, producto de un ejercicio de corte, rasgado y encolado, a partir de las técnicas del *collage* y el *decollage* en operaciones de composición y reinvención de la imagen deconstructivista. El artista, con un lenguaje imaginario y poético, abordaba el ritual como algo propio de su experiencia sincrética y religiosa de su cultura cubana. Al respecto, el mismo Ángel Alfaro señalaba: "San Juan de los Remedios, pueblo colonial de leyendas y rituales, hábitat por excelencia de los Orishas, es por decisión personal el escenario del que me apropio para colocar los personajes fabulados de Ritual Barroco en esta versión de Collage Gráfico" (Salasab, s. f., *Collage gráfico*).

En abril de 2013, se exhibió la muestra Xilografía: Inscripciones Fijas, en el marco del proyecto Exposiciones en Tránsito. Esta estuvo conformada por las propias "matrices" en madera que habían sido grabadas, talladas, manipuladas e intervenidas por cada uno de los participantes: Umberto Giangrandi, Juan Carlos Rivero, Marcos Roda, Armando Chicangana, Ángel Alfaro, Ferney Shambó, Gustavo Sanabria, Favio Rincón y Mauricio Sosa. Así fue posible apreciar las distintas formas de acercamiento a los procesos técnicos y a las particularidades de las posturas artísticas.

Exposiciones de video y video arte

En 2001, José Alejandro Restrepo presentó el proyecto curatorial Fragmentos de un Video Amoroso II. Este proyecto contó con la participación de 37 artistas, entre ellos: Liliana Abaunza, Rolf Abderhalden, Pablo Adarme, Víctor Albarracín, Felipe Soler, François Bucher, Gilles Charalambos, Wilson Díaz, Santiago Echeverri, Rodrigo Facundo, Diana Gamboa, Juan David Giraldo, Ángela Gómez, Angélica González, Alberto Roa, Pierre Heron, Roberto Herrera, Miguel Huertas, Carolina Lizcano, Rosario López, Margarita Jiménez, Alejandro Mancera, José Horacio Martínez, Asdrúbal Medina, Juan Mejía y Giovanni Vargas, Mario Opazo, Clemencia Poveda, Marcos Roda, Catalina Rodríguez, Miguel Ángel Rojas, Carlos Salazar, Bibiana Sarmiento, Magda Torres, Harold Trompetero, Rubén Darío Lozano y Rolando Vargas. El proyecto se realizó con el apoyo del Instituto Distrital de Cultura y Turismo y la Academia Superior de Artes de Bogotá.

Estos videos fueron realizados a partir de los capítulos de *Fragmentos de un discurso amoroso* de Roland Barthes, asignados según el inexorable destino del azar: abismarse, abrazo, adorable, afirmación, alteración, angustia, anulación, ascesis, átopos, ausencia, carta, catástrofe, celos, circunscribir, colocados, compasión,

comprender, conducta, convivencia, contactos, contingencias, corazón, cuerpo, declaración, dedicatoria, demonios, dependencia, desollada, despertar, desrealidad, dolido, drama, encuentro, errabundeo, escena, escribir, espera, exilio, *fading*, faltas, fastidio, fiesta, gasto, gradiva, habladurías, imagen, incognoscible, inducción, indumentaria, informante, insoportable, languidez, loco, locuela, llanto, magia, monstruoso, mortificación, mutismo, noche, nubes, objetos, obsceno, ocular, por qué, querer así, rapto, recuerdo, resonancia, saciedad, salida, signos, soledad, suicidio, tal, te amo, ternura, visión, verdad…

Estos eran puntos de partida y no objetos por ilustrar. Resolver creativamente un problema se convierte en juego y ejercicio de libertad. Reunir estos fragmentos equivale a interconectar circuitos de contingencias en busca de sentido. Valorar lo fragmentario y movilizar lo discontinuo es una forma de componer en términos musicales y video-artísticos. Al respecto, Angélica González, partícipe del proyecto, comentó:

> La palabra que le salió mediante un protocolo precedido por el azar fue "errabundeo". El grupo seleccionado estaba conformado por artistas reconocidos y estudiantes de Arte y se tenía como punto de partida el texto de Roland Barthes *Fragmentos de un discurso amoroso*, obra que se encuentra realizada como un diccionario de palabras sobre el amor. Cada participante tomaba una palabra —que se encontraba en una bolsa plástica— y, a partir de la palabra, se tenía la libertad de trabajar y de proponer un video. José Alejandro también tuvo libertad de elegir los videos que podían presentarse en la muestra final. Luego venía el proceso de grabación y de montaje. Durante el proceso de selección de los fragmentos, se presentaban de manera colectiva, y bajo la dirección de José Alejandro, se hacían los ajustes o se tomaban nuevas imágenes. De la presentación en el espacio de la Sala, se concibió una Sala de proyección con una pantalla gigante en el fondo, hecha con sillas de diferentes procedencias y diferentes estilos (Comunicación personal, marzo de 2015).

En 2007, se llevó a cabo la muestra de creación docente Aproximación al Video, con la participación de grupos de artistas docentes: Armando Chicanganá, Carolina Martínez y Jorge Peñuela; Angélica González y Ricardo León; Rafael Méndez, Andrés Corredor, Omar Valbuena y María José Arbeláez; Javier Barbosa, Dilia Morales y Daniel Navas; Álvaro Ayala, Ángel Alfaro y Fidel Álvarez; Ferney Shambó, Dilma Valderrama, Gustavo Sanabria y Diva Velásquez; y Ricardo Forero, Daniel Monje y Adrián Gómez.

Andrés Foglia (2007) daba contexto a la muestra así:

> En la década de los sesenta del siglo XX la aparición del video constituye un cambio en el sistema democrático televisual como medio de comunicación.

> Entre otros, los factores que hacen posible este giro están representados por la facilidad que brinda el medio para su manipulación y la accesibilidad económica para la producción audiovisual que antes no se tenía con el cine y la televisión. Estas condiciones permiten que el video se convierta en vehículo de la cultura *underground* y un medio alternativo de información, del mismo modo que tras múltiples usos experimentales se favorecen la cooperación entre las artes y la apertura de espacios y lenguajes interdisciplinares (p. 11).

El proyecto de creación de los docentes de artes plásticas en esta muestra exploraba un lenguaje audiovisual abordando los principios fundamentales del tiempo y el movimiento. Este fue un proyecto que abarcó múltiples contenidos de las prácticas artísticas y su desarrollo en el espacio académico.

En 2009, se realizó una exhibición de la producción en video de Mike Kelley y Paul McCarthy, con Santiago Rueda como curador. La muestra contó además con la colaboración de otras obras, *performances* e instalaciones que contenían el video en su creación. La serie correspondiente a los años ochenta y noventa propiciaba una mirada a las patologías sicológicas y sexuales de la cultura de la época. Al respecto, Rueda (2009b) hizo una detallada descripción:

> La Sala de Exposiciones ASAB presentó en el mes de agosto dos de sus más sorprendentes trabajos. El primero de ellos, Heidi (1992), es un cuestionamiento al mito de la pureza en América y Europa a través de una deconstrucción del relato infantil de Joanna Spyri con el mismo nombre, en el que Kelley y McCarthy exhiben una serie de viñetas donde la represión a las funciones corporales, el incesto, la violencia y las relaciones de poder son exhibidas para desnudar el horror que se esconde en agenciamientos "puros" como la familia y la educación. Los films de horror estructuran la obra a través de una serie de apropiaciones de recursos escénicos y narrativos como el uso de prótesis, los modelos tridimensionales de caucho y el énfasis en la fractura del relato. Kelley y McCarthy se valen de "La matanza en Texas" (*The Texas Chain Saw Massacre*) de Tobe Hooper, película a la que Stephen Koch calificó como de una "implacable violencia sádica, tan extrema y espantosa como una completa falta de imaginación puede llegar a generar" y de sus personajes, específicamente de la familia de caníbales conformada por el abuelo, Leatherface y el Hitchhiker, para enmascarar y desenmascarar a los protagonistas del cuento de Spyri —Heidi, Pedro y el Abuelo—. El otro video, Fresh Acconci (1995), es una serie de reinterpretaciones de los tempranos video-performances del artista Vito Acconci en la estética del "Porno suave" de los 90, un cruce entre la vanguardia neoyorkina de los 70 y el probable Hollywood postmoderno. Usando actores profesionales y tomando como escenario una mansión de la

> costa de California, la obra responde al interés por el performance surgido en la década de los noventa y la percepción del mismo como una combinación especializada de erótica y voyeurismo. Las piezas representadas y despresentadas son: Contacts (1971), en la que una persona intuye el tacto de otra cerca de su propio cuerpo; Theme Song (1973), un intento de seducción/manipulación en el que una mujer desnuda invita al espectador a acercarse y a confiar en ella, estableciendo una dudosa intimidad; Claim Excerpts (1971), en la que una figura vendada defiende rabiosamente un espacio privado, en una agresiva exploración sicológica; Focal Point (1971), en la que dos personajes intentan adivinar el lugar de la mirada del otro en su propio cuerpo; y Pryings (1971), un ejercicio sobre la coerción y la violencia, en que una persona trata de abrir a la fuerza los ojos de otra (p. 27).

Otra importante muestra colectiva de video fue Pasado Imperfecto. 10 Presentes en el Videoarte Ecuatoriano. Con la curaduría de Rodolfo Kronfle, en ella participaron Juan Carlos León, Ilich Castillo, Manuela Ribadeneira, Graciela Guerrero, Karina Skvirsky Aguilera, Miguel Alvear y Estefanía Peñafiel. El curador presentó la muestra de esta forma:

> Esta muestra reúne una selección de videos a cargo de algunos de los más notables artistas contemporáneos del Ecuador. El criterio de la compilación surge de la concepción filosófica del "eterno retorno", aquella repetición infinita de situaciones, acontecimientos, pensamientos, sentimientos e ideas. Este ángulo de aproximación permite enfatizar el permanente contraste entre el pasado y el presente que se concentra en los trabajos, tanto de maneras literales como en evocativas metáforas que nos remiten a la resonancia actual de un conjunto de experiencias socioculturales que arrastra el país. El recorrido abarca obras de muy variados temas, recursos y aproximaciones estético-conceptuales. Todas, sin embargo, activan sus sentidos ante el fluctuante horizonte ideológico de la región, y demandan —dentro de una visión cíclica del tiempo— la reevaluación de contenidos políticos, históricos e identitarios que han dejado huella tanto en el inconsciente colectivo como en la vivencia personal de sus autores (Kronfle, s. f.).

De igual manera, en 2010, se presentó la muestra de video y fotografía Espejito/Espejismo, curada por Santiago Rueda Fajardo, en la que participaron Mariana Dicker, Diana Granados, María Leguízamo, Paula Villegas, Agustín Parra, Sebastián Restrepo, Lina Herrera, Juliana Góngora y el Colectivo Zunga (Karla Moreno, Lorena Morris, Ana María Villate y María Natalia Ávila). El curador introdujo la muestra con estas palabras:

> Una exposición en la que los artistas y colectivos juegan con el concepto de autorretrato y las distintas posibilidades artísticas y creativas que ofrece este género a través del video. La intención de la curaduría de esta exposición, a cargo de Santiago Vélez y Santiago Rueda, era explorar la idea de autorretrato y la manera en la que se pone en duda el concepto del yo y la identidad propia. "Soy a la vez demasiado grande y demasiado débil para la escritura: estoy a su vera, porque es siempre concisa, violenta, indiferente al yo infantil que la solicita. Cierto que el amor tiene parte ligada con mi lenguaje (que lo alimenta), pero no puede alojarse en mi escritura". Roland Barthes describe así nuestra relación frente a la escritura, frente a la representación. Nuestra propia imagen puede ser en ocasiones tan hostil a nosotros mismos que es difícil de conjurar y de sobrellevar y, aunque pareciera anacrónico imaginar hoy una exposición que tome el autorretrato como tema, es difícil pensar que hoy los artistas dejan de sentir esa necesidad básica, inherente a todos nosotros, de explicarnos qué somos y qué sentimos. Quizá para un artista sea menos conflictivo describirse a sí mismo que para un escritor, o mejor, que para un escribiente, porque, si seguimos a Barthes, "la imagen se destaca; es pura y limpia como una letra (…) es perentoria, tiene siempre la última palabra; ningún conocimiento puede contradecirla, arreglarla, sutilizarla". Aprovechando esta condición incontestable, mecánica de la imagen, el grupo de artistas en Espejito/Espejismo utilizan el video y la fotografía donde la identidad "real" se opaca, donde los sonidos no verbales se escuchan y, finalmente, donde el deseo de ficción arrastra estos relatos cortos (Rueda, 2010, p. 15)

Desde el Lugar del Ausente fue una muestra realizada en 2013 por el artista Fernando Grisales y se desarrolló como una video-instalación en la que se generaron diferentes espacios de visualización y los videos recogían de manera precisa una simbología de la violencia. El tema fue tratado con un recatado y poético manejo del contexto que hacía referencia a la intimidación en un país agobiado por múltiples escenas de dolor y desplazamiento. Las imágenes posibilitaron un acercamiento a los lugares ausentes, a los territorios habitados por el olvido y el temor. Cabe citar por extenso las reflexiones del propio Grisales (s. f.):

> Esta experiencia se inicia a partir de los viajes que he hecho a mi casa materna en el campo. Este re-encuentro con lo maternal, el hogar, lo vivido, configura una mezcla anacrónica de pasados y futuros que, desde la distancia propia generada por el paso del tiempo, nos conduce al paisaje de la infancia puesto al olvido. Allí no logro reconocerme, ni enfrentar los rostros de los que ahora está. Mucho menos de aquellos que ya no están. Con la cámara de video he podido transportarme a ese lugar donde logro ser consciente de haber perdido

> algo, una parte innombrable y desconocida que solo se evidencia por su ausencia y me obliga a enfrentarme con un vacío que encarna el hecho de no saber quién me ha creado. A partir de aquello que ya no está y que va más allá de una simple pérdida, propongo un ejercicio a través del video: ver aquello que pasa desapercibido, aquello que nos falta y nos afecta, lo que de alguna manera nos hace ausentes. Desde el lugar del ausente, nos inserta en lo cotidiano, en las labores diarias y la contemplación, simples datos que una vez desencadenados y expuestos al público se cargan de significados colectivos y sentidos individuales, haciéndonos partícipes de una experiencia íntima que sin ser propia no nos es extraña. La narrativa del ausente propuesta se construye con la puesta en escena de las imágenes visuales y sonoras para abrir la posibilidad de habitar el vacío del otro e interpelarnos por el propio.

El proyecto de video Ruido Blanco, con la curaduría de Luis Saray, se desarrolló en 2013 con la presentación en un video monocanal de un número amplio de artistas latinoamericanos, quienes plantearon sus obras como "videoartivismo". Tras un proceso de investigación, ellos creaban obras con sentido crítico de su entorno y en su instauración abarcaban contenidos sociales, políticos, ambientales, económicos y de género. Las propuestas audiovisuales se establecieron en múltiples lenguajes de expresión y dispositivos estéticos mediáticos. La muestra se realizó en la Sala Alterna de Exposiciones a través de una proyección que permitía de manera secuencial visualizar las obras de Andrés Felipe Uribe, Angie Bonino, Angélica Teuta, Cintia Clara Romero, Cooperativa Guatemalteca, Cristóbal Leonardo Riffo (Proyecto ASDF), Edén Bastida Kullick, Helena Tejada Herrera, Elkin Calderón, Federico Wittenstein, Fernando Pertuz, Fernando Domínguez, Guillermina Bustos, Ignacio Mendía, Javier Plano, Javier Robledo, Jerónimo Rojapiel, José Carlos Juárez, Julius Mirlo, Lucía Lanfrit, Luis Almendra, LV31 Villa 31, Mauricio Delgado, Nadia Granados (La Fulminante), Natalia Guevara, Noëlle Lieber, Óscar Salamanca, Paula Massaruti, Paola Vaño, Roberto Jaffier, Santiago Cao, Renzo Palacios, The Trans, Thomas Rawski, Verónica González y Yesid Calderón Rodelo (Pinina Flandes).

Para la muestra, el curador Luis Saray (s. f.) señalaba:

> Las prácticas artísticas contestatarias adquieren mayor fuerza a partir de los sesentas, es la época auge de las dictaduras en Latinoamérica y en consecuencia de los movimientos de resistencia; en los noventas el videoarte se potencializa con la popularización de las *handycams* y aparatos de reproducción casera; la tv y el video han sido empleados por los artivistas por ser de los medios más adecuados para recoger energía social y lograr información alternativa, el poder de la tv y el video hacen del medio, cámara y canales una potente arma de lucha, en el activismo videográfico se mide la calidad de la obra y la eficacia

> de sus propuestas por su poder de impacto, por su potencial comunicador; iniciando este siglo los formatos digitales, internet y más recientemente sus redes sociales han repotenciado el poder del video facilitando e incrementando el copiado y la difusión [...]. Esta muestra reúne diversas video subjetividades que comparten una actitud estética crítica que explora, reflexiona, denuncia y explota una visión a veces dramática, apuntando reivindicaciones de la realidad y que permiten nuevas lecturas, reflexiones y comprensión de diversos contextos socio-culturales y socio-políticos. El trabajo de imagen propone otras formas de asimilación y representación del estado presente, constituyendo una fuerza visual ideológica. Más allá de fronteras geopolíticas es una muestra que no solo se refiere a circunstancias de algún lugar, sino también a la lógica propia de la evolución del arte como lenguaje y su función; lo contestatario es lo que da razón de ser al arte en un contexto de crisis. Siempre ha sido esencia del arte ser revolución. El primer objeto contra el que se dirige un arte contestatario es el discurso amañado mediante el que se justifica y se pone en escena la manipulación en el ejercicio del poder a diferentes niveles.

Proyectos curatoriales

La figura del curador se mueve en un territorio de convenciones en donde ha de prevalecer un juego de significados. Se propicia un diálogo de intereses entre determinados artistas y el sentido particular de las obras que van a ser exhibidas. Sin duda, en un proceso curatorial, se validan parámetros de inclusión o exclusión que derivan en maneras de selección. José Ignacio Roca (2001) trae a cuento la metáfora cartográfica de John Tagg:

> Cada exposición es particular, resaltando sus rasgos principales y puntos significativos y omitiendo o simplificando otros, [...] también representa el territorio de acuerdo con un método de proyección: un juego de convenciones y reglas bajo las cuales el mapa es construido. El problema radica en que las exposiciones, como en los mapas, la naturaleza convencional de la representación tiende a estar oculta durante su utilización. Las leyes de proyección se vuelven invisibles (p. 75).

Un proceso curatorial ante todo debe contemplar el diálogo comprensivo con el público, pues, como Miguel Huertas (2001) precisa:

> El arte no tiene sentido si no se configura como un hecho público. A pesar de lo que muchos piensan —que el arte tiene una misión—, es decir, sabiendo que la única misión del arte es darse forma a sí mismo, si esperamos que esa

> autoconstrucción tenga algún sentido social, ninguna más importante que la de ser un bastión de resistencia contra esa pérdida del sentido de lo público que constituye la muerte de las comunidades (p. 96).

El proceso de comunicación se desarrolla frente a un público que observa y se relaciona, apropia, asimila, impugna o es indiferente, en tanto que:

> El concepto obra abierta proporciona la mirada múltiple, la que se realiza en momentos diferentes y en espacios distintos. El mismo objeto recoge significaciones múltiples, las que han incorporado los elementos del contexto, y con ello varía el sistema para interpretar la apropiación simbólica del objeto artístico o del bien cultural (Calaf, 2009, p. 63).

Sobre la curaduría, Jaime Cerón (2001a) señalaba en "Mira quién mira" que esta implica:

> Un proceso de articulación de las imágenes dentro de un cierto tipo de discurso, que a manera de pantalla sostiene la proyección de las distintas argumentaciones que la exposición acarrea, conduciendo así las obras por un sendero que parece común a todas ellas. La selección de los objetos que un proyecto curatorial implica, tiene como finalidad establecer un patrón de concordancia entre una obra como tal y la mancha que proyecta sobre la pantalla del discurso. Sin embargo, esta situación también conduce toda obra conformadora de una propuesta curatorial, a un inevitable cuestionamiento del discurso que intenta abarcarla (p. 64).

Los proyectos curatoriales realizados en la Sala de Exposiciones ASAB han tenido la importante función de establecer puentes de intercambio cultural, ya que estas iniciativas ofrecen miradas, planteamientos y discursos que oxigenan el repertorio discursivo de la Facultad de Artes ASAB y acercan estos movimientos artísticos a la realidad urbana y social de Bogotá. Lo particular de este formato de exposición es que introduce de manera presencial a creadores y obras distantes en un recinto académico. Su presencia permite a los estudiantes tener una experiencia real en la que pueden apreciar y analizar las obras sin la intermediación de dispositivos virtuales, diapositivas, videos documentales o textos de análisis discutidos en las diferentes asignaturas teóricas.

En 2010, se realizó el proyecto Estéticas Decoloniales, una curaduría de Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez, con la participación de Benjamín Jacanamijoy, Mercedes Angola, Rolando Vásquez, Manuel Barón, Tanja Ostojic, Historias Portátiles,

Carlos Bonil, Fabiano Cueva, Fredy Jiménez y Mayra Estévez. En el catálogo de exposición se señalaba:

> Las Estéticas Decoloniales tienen en común la experiencia colonial; surgen en espacios y cuerpos para los cuales la experiencia colonial no es algo lejano, sino una experiencia vivida, interiorizada, experimentada por diversas formas de racismo y patriarcado. Una activista nativa Americana dijo una vez, "Soy Americana, India y Mujer". En ese orden de clasificación, como India Americana, prima la colonialidad. Su respuesta es frente a esa clasificación en un lugar de la matriz colonial de poder. La muestra exhibida en la Sala de Exposiciones ASAB ofrecía visualmente variadas respuestas a la colonialidad del sentir, del ser y del saber. Respuestas estéticas que son el lugar donde la experiencia de la herida colonial y el razonamiento se reúnen, donde el cuerpo dicta y la razón meramente escribe. Todas ellas son respuestas decoloniales y estéticas, provenientes de historias locales con-formadas entre la colonialidad que mutila y la des-colonialidad que libera. Todas ellas son respuestas estéticas decoloniales (Mignolo, 2010, p. 75).

En el siguiente año, el proyecto curatorial Gran Enciclopedia Acémila: Tomo II fue presentado por Andrés Jurado, Julio García Murillo, Jorge Sepúlveda e Ilze Petroni, quienes mediante convocatoria seleccionaron a Javier Arango Garfias, Fernando Caridi, Leonel Castañeda, Jimmy Espinosa Porras, Adrián E. Gómez, Bruno Juliano, Alberto Lezaca, Alejandro Méndez, Manu Mojito, Rodrigo Ortega, Mónica Pulido, Constanza Ramírez, Gustavo Romero, Laura Snyder y Arlén Vásquez. La muestra abordó el espacio expositivo de una forma particular, pues se llenó con escaparates, mesas, cajones y armarios, dentro de los cuales se dispusieron las obras de los artistas, articulando un sistema de emplazamiento complejo y saturado. La iluminación generaba un entorno tenue y evocaba un lugar o contenedor de conservación, a manera de archivo. Una construcción retórica que aludía a un gabinete de curiosidades en donde se coleccionaban mobiliarios, objetos e imágenes raras. En este caso particular, los artistas realizaron sus obras exclusivamente para la exposición a través del proceso curatorial. En la reseña de la muestra expositiva, se destaca que:

> Gran Enciclopedia Acémila. Tomo II – "De indigencias y otras bestias" se anuncia como el segundo ensayo curatorial ejecutado por El Mal Salvaje & La Sociedad de los Perros. La muestra se inscribe como exhibición y fase última de "Animal, Animal, Animal" —proyecto crítico desarrollado desde la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y que consistió en una mutua cooperación entre Curatoría Forense, Sala de Exposiciones ASAB y El Mal Salvaje & La Sociedad de los Perros—. El eje conceptual del proyecto

> pretende problematizar distintas figuraciones políticas, económicas, estéticas y artísticas de lo animal y, desde estos cruces heterotópicos, cuestionar y producir enunciaciones críticas a partir de diferentes registros y prácticas del arte contemporáneo. En todo caso, la tarea va de cuestionar desde las figuraciones de lo animal por un arco histórico que reconfigure la noción manoseada y resbaladiza de "lo contemporáneo" y su mistificada estructura temporal. Animal, Animal, Animal, reiteración desplazada por cuñas ortográficas, se agazapa como un ejercicio de cuestionamientos del que surge la Gran Enciclopedia Acémila. Preguntas y operaciones que van desde la tortura y la masacre, hasta las más patafísicas soluciones y peces solubles constituyen una celebración que se elabora como desvencijado gabinete de curiosidades, que invierte cualquier rebuzno en un cúmulo de asnadas económico-políticas, cualquier embrutecimiento en condición de conversación contemporánea, cualquier divinidad en adoración de los más insignificantes animales. En pocas palabras, una pregunta por otros tiempos posibles en donde el animal no es tema, sino operativo de movilización acémilca. Un catálogo de curiosidades, de mundos divididos, más allá de categorías simplistas como artificial y natural, norte y sur, centro y periferia, carnívoro y vegetariano, azul y rojo. Una exhibición de rarezas contemporáneas que hacen de cualquier momento y registro, como en la mítica fiesta del asno, un lapso de inversiones descomunales, incongruentes, anticontemporáneas y heréticas (Jurado, 2011, pp. 87-88).

La curaduría de Sandra Rengifo y Liliana Cortés titulada Europa Después de la Lluvia: Micronarraciones de la Posguerra se realizó en 2011 y dio cuenta del fenómeno participativo y presencial, mediante obras que fueron pensadas para ser parte de un proceso curatorial en el espacio expositivo de la ASAB. Alrededor de las propuestas, se advertía en la muestra el dominio de los recursos técnicos, en condiciones o atmósferas de un depurado manejo espacial, donde confluyeron el movimiento y diversas dimensiones interpretativas de lo contemporáneo y el hacer por placer, en una sinfonía profunda de imágenes fijas en movimiento, de oscuridades, misterio y revelaciones donde los imaginarios suscitan la presencia del cuerpo en instantáneas que van más allá de lo surreal.

Se presentaron una serie de fotografías de gran formato del artista finlandés Juha Arvid Helminen, como parte de la representación visual de una situación de la cual él fue testigo, en clara referencia a la represión policial, al ocultamiento de personas detrás de un uniforme o tras una capucha, para evidenciar el anonimato y advertir patrones de conducta, posiciones políticas, filiaciones religiosas y formas de pensamiento que tienen que ver con la forma de vivir y estar en el mundo. Así se mostraba con ello una autoridad que crea muros para confrontar a las personas y sus comportamientos. Sandra Rengifo (2011) señaló:

> *Europa después de la lluvia* surgió como una suerte de reflexión sobre las micronarraciones y el terror post-industrial, que, heredadas de Ballard, se pueden localizar en estas propuestas nórdicas contemporáneas. Sin embargo, toneladas de absurdos, traspiés y soluciones rebuscadas, terminan haciendo de las suyas y llevándonos a otras miradas que resultan más abiertas que las que en principio se tienen en mente (p. 20)

Los escenarios se construyen con tal intensidad que advierten el semblante y la hostilidad de la guerra, el lenguaje que habla del abuso, el miedo y la fragilidad de las personas.

> La objetualización y arquitectura del sujeto en la obra de Helminen está completamente emparentada con una disciplina frente a diversas manifestaciones plásticas, literarias, fotográficas, cinematográficas y notas sonoras. El negro sobre negro se convierte en un acto estético que pretende distanciar al espectador de alguna suerte de identificación del artista con su obra. Esta situación aumenta el nivel de múltiples superficies que están ocultas detrás de un par de luces que dibujan los contornos, de vestuarios armados al mejor modelo frankeinsteniano, con chaquetas, correas y múltiples accesorios que logra conseguir en el mercado, para poder construir estos retratos sin rostro —suerte de pinturas barrocas—, que al enfrentarnos con ellas, nos dejan pensando no solo en una dimensión política de su obra, sino en la profundidad del ser que está detrás: el que obtura la cámara (Rengifo, 2011, p. 21).

Por su parte, el artista noruego Karl Erik Brøndbo presentó una serie de fotografías y microvideos en los que la luz mantiene el protagonismo con relación a los personajes y el entorno. El movimiento resalta la extrañeza del tiempo y, a través de la ficción, confronta la naturaleza desde los mundos imaginarios posibles, como realidades fantásticas y nostálgicas de lugares vacíos. Para Rengifo (2011):

> Enfrentarse a una suerte de una fantástica realidad en Brøndbo, puede ser también una mirada desnuda de un proceso más complejo de la construcción de la imagen. En este caso, es importante saber que su aparente sensación nostálgica y atmosférica en sus fotografías y videos, es una síntesis de la luz como medio fundamental de la fotografía, que combinada con el movimiento, compone sinfonías que logran de alguna manera, una afección más profunda, de lo que aparentemente es, en su concebir automático (p. 20).

En 2012, se presentó la exposición El Manto del Arlequín de la artista francesa Orlan, con la propuesta curatorial de Ricardo Arcos-Palma. Una exposición individual

de gran relevancia, visibilidad y reconocimiento internacional en la esfera del arte contemporáneo. Para la presentación del video documental, se realizó un emplazamiento escénico que dividía la Sala de Exposiciones en dos partes: una correspondía a una antesala y la otra al espacio de proyección; estos espacios estaban separados por dos cubiertas en tela que aludían al ropaje del arlequín y permitían pasar de un lugar al otro. Toda persona que ingresaba o salía del lugar necesariamente era tocada por el manto o cubierta, igual que el manto del arlequín cubrió el cuerpo de la artista, en el procedimiento quirúrgico en el cual extraían sus células de la piel para ser cultivadas. Arcos-Palma (s. f.) señala que:

> Es indudable que el cuerpo es "un lugar de discusión pública" tal como lo enuncia la artista Orlan. Un lugar donde los discursos de la ciencia y el arte se encuentran para desarrollar una verdadera discusión política. El arte y la ciencia siempre han ido de la mano para recordarnos que las fronteras que se erigen por doquier en nuestras sociedades, no son infranqueables, sino, por el contrario, superables, desbordables, transparentes y móviles.

La presencia de la artista en la Sala de Exposiciones ASAB activaba con precisión los dispositivos creados en el espacio y su apariencia movilizaba el accionar del cuerpo, en un *performance* continuo, por el lapso de tiempo que su presencia ocupó el escenario dispuesto para ella. Así mismo, Arcos-Palma reitera:

> La obra de Orlán, como un verdadero grito, propone otro terreno de creación donde los materiales "plásticos" no son los naturales. "La escultura de sí", como diría Michel Onfray, o "el cuidado de sí", tal como ya lo enunciaba Michel Foucault, es sin lugar a dudas un punto fundamental en la estética orlaniana. Se ha conocido a la artista a partir de sus cirugías e intervenciones-performances.

Al respecto de la subjetividad del cuerpo, Arcos-Palma (2013) plantea:

> El manto del Arlequín, donde ORLAN trabaja en colaboración con un colectivo de artistas australianos del grupo denominado SymbioticA, bajo la dirección del teórico del biotech art Jens Hauser. En esta obra, fragmentos de sus células han sido puestas en cultivo en un laboratorio especializado de la Universidad de Perth. Este trabajo es una metáfora perfecta del mestizaje de culturas y de hibridaciones, donde la células de la piel de ORLAN se mezclan con otras incluso de animales. Impecable utopía que encarna el sueño de la abolición de las fronteras, donde el ser humano sería uno solo, con lo cual se borrarían las diferencias (p. 206).

El montaje a través de las teorías contemporáneas

Además de entregar un panorama conceptual y una revisión de las exposiciones de la Sala ASAB, hay que encontrar referentes en los movimientos artísticos globales. Las exposiciones de la Facultad de Artes de la ASAB han reflejado situaciones específicas del arte colombiano y la manera como estas se gestan en Bogotá. Así mismo, este recinto ha albergado proyectos de intercambio universitario que promueven el diálogo entre los distintos centros académicos, proyectos interinstitucionales como Fotográfica Bogotá y las exposiciones curadas por comisarios invitados.

También es indispensable señalar los aspectos concernientes al montaje de exposiciones y la forma en que el espacio físico y conceptual de la Sala ASAB ha sido utilizado. En esta dirección, podemos encontrar teorías relacionadas con el montaje de exhibiciones, que en el arte contemporáneo se han denominado *exhibition display theory*, término con que se alude a la concepción y perfomatividad curatorial, cuya traducción literal del término anglosajón es 'teoría del montaje de exhibiciones'. Esto quiere decir que se intenta incorporar un término que da mayor alcance al concepto de museografía a través de la investigación teórica e histórica que potencia el concepto de exhibición y da lugar a la articulación, activación y participación con la audiencia. Este término también puede verse como la práctica artística, crítica y teórica que transita otras áreas del conocimiento y que se canalizan en el montaje y la visualización de una exposición de arte contemporáneo. Nikolett Erőss (s. f.) esboza la defensa de la implementación de esta nueva perspectiva de la museografía así:

> La teoría del montaje de una exposición incluye la disposición espacial, el diseño de la instalación, así como los aspectos visuales y conceptuales de presentar la información. El montaje de una exposición es el entorno físico e interpretativo en el cual se presentan obras de arte y artefactos. Desde la expansión de las prácticas curatoriales en la década de los noventa (discursividad y performatividad curatorial) la teoría del montaje de una exposición se ha convertido en un campo importante de la investigación histórica-teórica y artística. La reciente proliferación de formatos de exhibición y el aumento de la auto-reflexión de las estrategias curatoriales han propiciado diversos enfoques en la investigación histórica y la práctica actual del diseño de exposiciones. Algunos de los nuevos aspectos de estas investigaciones incluyen: la relación de la exhibición de la exposición con la articulación del poder, o su papel en la activación y la participación de la audiencia (interpretación de culturas expositoras, nueva museología, participación y discursividad). El montaje de las exposiciones ha sido muy influenciado por las técnicas de presentación de exposiciones comerciales y de propaganda desde principios del siglo XX, el análisis de este aspecto no debe limitarse tan solo al ámbito de las artes visuales. También es

> necesaria la aplicación de la comprensión científica de la percepción humana (por ejemplo: los innumerables dispositivos ópticos, la reorganización de los conocimientos y la genealogía del observador como lo conocemos a través de los escritos como Jonathan Crary) (Erőss, s. f.).

Estas intervenciones filosóficas y ontológicas también han tenido un impacto definitivo en la formación de la teoría del montaje y diseño de exposiciones. En la exhibición se generan modos de visualización que hacen parte fundamental en las decisiones curatoriales y ello configura de manera significativa las herramientas de comunicación, percepción y experiencia, al tiempo que la discursividad da forma al discernimiento y la apreciación de las obras en el espacio expositivo y en el contexto del arte contemporáneo. Las decisiones abordan múltiples técnicas de visualización expositiva para que los visitantes tengan así mismo mayor posibilidad de pensar, comprender y participar de las obras montadas. La teoría del montaje de exposiciones sitúa al visitante en el espacio expositivo a través de la construcción, los procesos, el despliegue de relaciones, y articula manifestaciones y estrategias discursivas junto con los objetos de arte. En tal sentido, la interpretación del estado del arte en su exhibición se da como reflejo del acopio o encuentro de aspectos políticos, económicos y estéticos. Como análisis y crítica de los usuales componentes de una galería, Thomas McEvilley (1986) manifestaba que:

> El cubo blanco era un dispositivo de transición que intentó blanquear hacia fuera el pasado y al mismo tiempo controlar el futuro apelando a los modos supuestamente transcendentales de presencia y poder. Pero el problema con principios transcendentales es aquel por definición ellos hablan de otro mundo, no éste. Esto es este mundo (p. 11).

El cubo blanco se concibe en un principio como un espacio neutral, transparente, limpio, discreto; un espacio de montaje que señala y acoge la defensa y autonomía de la obra de arte. Es un modelo que, por sus características conceptuales, visuales y espaciales, aborda una narrativa en el campo ideológico del cubo blanco estandarizado en la forma esencial del espacio-museo.

En el contexto específico de la Sala ASAB, el modelo del cubo blanco ha sido adaptado de forma parcial, y aunque la Sala se ha alterado para que pueda albergar obras de arte, en ocasiones los modelos de montaje que allí se han aplicado cuestionan el rol del cubo blanco frente a la obra de arte, amparados como están en las convulsas reescrituras alrededor del significado del arte, como la que sigue:

> Creo que en nuestra generación pensamos que podríamos desmitificar el papel del museo, el papel del coleccionista y la producción de la obra de arte; por

> ejemplo, cómo el tamaño de una galería afecta la producción del arte, etc. En ese sentido intentamos desmitificar las estructuras ocultas del mundo del arte (O'Neill, 2007, p. 13).

En la Sala ASAB, el espacio de exposición es flexible y se puede transformar cuando así se requiera. De esta forma, la exhibición se convirtió en un punto focal de la participación crítica de los artistas y curadores y dio lugar a una nueva museología; por ende, a una nueva interpretación de las culturas expositoras. En consecuencia, el dispositivo de exhibición (*exhibition display*) reinventa el modelo dominante del cubo blanco. Estas teorías del montaje han incentivado líneas, tendencias conceptuales y crítica institucional desde finales de 1960. Los artistas y curadores han utilizado las exposiciones de arte como medio de interlocución, empleando la teoría e instalación de una exposición como práctica de interpretación o mediación de sus análisis, con lo que dan lugar a la interpretación y puesta en escena de puntos de vista críticos. Adicionalmente, el comentario de las estrategias expositivas ha involucrado agentes culturales de otros campos de acción social y del conocimiento, por ejemplo, la física, la biología, las investigaciones científicas, la tecnología y la informática, entre otras.

Los establecimientos de arte han incursionado en procesos de reflexión e interpretación de una nueva museología, discursividad y performatividad a partir de las prácticas artísticas, asumiendo la crítica institucional y vinculando proyectos, en colaboración con artistas invitados, curadores y comisarios que exploran críticamente su contexto y posición. La comprensión de la teoría del montaje ha hecho que determinados proyectos logren un balance asertivo entre lo exhibido y lo concebido conceptualmente para hacer visible los significados en la exhibición.

El creciente interés por la historia de la teoría del montaje de exposiciones se fundamentó en investigaciones sobre la exhibición de la exposición y el diseño. Tomando el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) como caso de estudio, Mary Anne Staniszewski abordó el contexto político, ecológico y cultural del montaje de exhibiciones de la década de los veinte. Ella escribió sobre lo que denominó "amnesia colectiva" y se refiere a la historia como el borrado de una exposición y esta como un medio. Para contrarrestar esta amnesia, en su libro *El poder de la visualización*, Staniszewski (1998) analiza los formatos de exhibición concebidos por los principales artistas de vanguardia de los años veinte y treinta. Retomando las estrategias de presentación, diseño y propaganda de exposiciones, así como los diversos aspectos de la fotografía en el marco de exposiciones, cuestionó la poca innovación a la luz del desafío que presenta el modelo del cubo blanco, en donde la responsabilidad de la apariencia de las exposiciones recaía en los artistas que exponían. Si bien las técnicas de visualización y diseño de la exposición aplicadas al cubo blanco se podían entender como modos triviales en sus didácticas, estos dispositivos se

convirtieron en parte integral de las exhibiciones y fundamentaron el arte. Ello fue posible a partir de la instalación, entendida como una práctica contemporánea de creación, con valores, pensamientos, políticas, estéticas, donde la ideología de cubo blanco se da como una posibilidad espacial de experimentación en que se hace visible lo explícito y aquello que está encubierto.

Es importante señalar que la nueva disciplina del montaje de exposiciones ha hecho que la historia del arte introduzca una tendencia más amplia que comprende la crítica de los formatos expositivos. Los formatos expositivos que se han incorporado en el arte contemporáneo colombiano se han visto condicionados por el contexto de la Europa occidental de posguerra y de los Estados Unidos (Staniszewski, 1998); por tanto, este ejercicio conceptual y práctico de montaje está marcado por la operativa del sistema capitalista tardío. Sin embargo, muchas exposiciones locales han basado sus observaciones históricas y críticas en esta dirección. En el presente, el arte colombiano goza de un reconocimiento internacional. Por esta razón, el estudio de montaje de exposiciones es importante en un contexto académico, pues puede generar modelos en contravía del establecimiento institucional que paulatinamente podrían innovar las estructuras importadas de las instituciones y los movimientos europeos.

Para abordar este tema, se referencian enseguida algunas exposiciones que brindan elementos prácticos, teóricos o críticos sobre la teoría del montaje de exposiciones, a la luz de los montajes efectuados en la Sala ASAB, como el que configuró el proyecto Apuntes Cotidianos, exposición colectiva que se realizó en 2010 en la Sala de Proyectos de la Universidad Nacional Autónoma de México y, posteriormente, en 2011, se llevó a cabo en la Sala de Exposiciones ASAB, de la que hicieron parte cincuenta artistas de la universidad mexicana y doscientos estudiantes, egresados y docentes del Proyecto Curricular de Artes Plásticas y Visuales de la Facultad de Artes ASAB[2].

El proyecto estuvo conformado por obras de pequeño formato (tamaño postal) consistentes en la intervención libre de una pieza de papel entregada a los participantes. El objetivo fundamental era reflexionar, desde la experiencia de lo cotidiano, sobre la creación de imaginarios y el papel de la memoria en el proceso

2 Entre ellos, Andrea Rivera, Andrés Guerrero, Camilo Acosta, Catalina Contreras, César Romero, Claudia Ávila, Diana Salas, Diego Galiano, Edwin Duarte, Efrén Rodríguez, Fabio Arias, Gustavo García, Héctor Gutiérrez, Javier Barbosa, Jonathan Mayorga, Juan Castillo, Lina Zambrano, Luisa Fernanda Sánchez, Luis Saray, Manuel Quintero, Marcos Roda, Mauricio Sosa, Mónica Vanegas, José Miguel Pantoja, Missael Alfaro, Nataly Quintana, Pilar Buitrago, Pilar Vargas Pinzón, Ricardo Forero, Silvana Flórez Rincón, Sofía Lagos, Sol Emanuel Calderón, Wilmer Osuna, Ximena Díaz, Octavio González, Adriana Olarte Fuentes, Álvaro Iván Romero, Camilo Guerra Téllez, Cindy Johanna Niño, Dalim Villalba, David Alejandro Quito, Deisy Hernández C., Ferney Andrés Cortés, Gustavo Romero, Jerónimo Mejía, Juan Carlos Susa Rincón, Julián Chavarro Vargas, María Constanza Rizo R., Mónica Pulido Vásquez, Natalia Rincón, Nathalia Dueñas, Sergio Melo Torres, Stefany Laytor Cuervo, Wilson Javier Cruz Fagua, Xiomara Noguera, Miguel Suárez, Andrea Ospina, Wilmer Echeverry y Luciano López.

de reconocimiento individual de aquello que, por excelencia, es múltiple, diverso o ajeno. En ese sentido, se quiso consolidar la posibilidad de entablar un diálogo gráfico con las cosas que denotan y contextualizan nuestro entorno inmediato. Se podría entender que, mediante el registro o apunte visual, se resaltó un aspecto o carácter de las cosas propias del lugar, espacio o territorio que se habitaba. El proyecto se propuso entonces como un intercambio de experiencias que posibilitó la comunicación y la integración cultural, mediante el reconocimiento de un espacio común que era interpretado desde diversos sentidos. El resultado de este proceso se evidenciaría en las particularidades de cada realidad y en las diversas expresiones surgidas de ella. La proposición, o búsqueda de sentidos, posibilitó una aproximación donde las visiones y los imaginarios develaron aquello que habla del vínculo frente a las particularidades propias de la cotidianidad. De otra parte, se propuso activar un despliegue creativo que involucrara la percepción atenta de lo que significa la cultura, así como las diversas formas de pertenencia en donde lo que se descubría caracterizaba e identificaba la diversidad. En síntesis, la exposición pretendía inscribirse en una dimensión de la investigación que se materializara en la creación artística, de tal forma que, desde el lenguaje del arte —entendido como experiencia individual—, se promoviera un acto de reciprocidad cultural (Sanabria, 2011, p. 29).

Apuntes Cotidianos exploró la capacidad nómada de una exhibición colectiva, mientras que el gesto de intervenir una postal, que es una pieza gráfica de pequeño formato, nos adentró en la "potencialidad" de la configuración del espacio donde fue presentada la exposición. Esta propuesta constó de una serie de obras que, además de establecer un diálogo entre distintos artistas, también amplió la noción de expansión del espacio de exposiciones. Esta iniciativa hubiera podido continuar la lógica cardinal y hacer uso de la retícula cartesiana para el montaje de las postales intervenidas, pero también hubiera podido abordar una disposición no lineal o de cuadrantes. Ello indica que la exposición fue un organismo viviente susceptible de adaptarse a distintos contextos de exhibición.

Como apunté en otro lugar (Sanabria, 2011, p. 9), es posible circunscribir la exposición como una variada colección de instantáneas que recogió múltiples lenguajes de expresión —como es la gráfica, el dibujo, el *collage*, la fotografía, la pintura— y en ellos se plasmó sugerentes indicios sobre la vida, la cotidianidad, las formas, los colores y texturas que aparenta el mundo. Mirar, fijar la mirada e interpretarla es un ejercicio propio del creador; distanciarse de esta para producir una escena a partir del pequeño instante de acercamiento es la tarea del compositor de apuntes; un compositor que hurga en sus experiencias y en las de los demás para hacer parte de un laboratorio de co-creacion e intercambio cultural, participando así de la construcción del memorial de asuntos cotidianos entre dos espacios universitarios: Colombia y México.

Adaptación y evolución son elementos básicos del tejido vital de un organismo y también pueden ser las características que posibiliten la predisposición de las piezas

sobre una estructura arquitectónica o del espacio que disponga la muestra itinerante. Uno de los propósitos de la teoría del montaje de exposiciones apunta a la capacidad de generar distintos vínculos entre contextos culturales distantes geográficamente. El emplear postales que, de por sí, tienen una carga significante global fue un reto para reinventar esta noción del viaje y el mensaje entre dos partes.

En su primer montaje en México, Apuntes Cotidianos obedeció a lineamientos establecidos por las técnicas de montaje museográfico, con el cubo blanco como marco de referencia. Sin embargo, este proyecto podría ser montado en distintos formatos de visualización, lo que posibilitaría la evolución del tejido de imágenes que lo conforman.

Esto quiere decir que la retícula a la que obedeció en su primera instancia puede ser repensada en otro espacio expositivo. De esta manera, el rol del texto, del que algunas postales e imágenes se valieron como estrategia de visualización, funcionó como un dispositivo para superar la barrera del lenguaje. Así, pues, la idea fue adentrarse en nociones de montaje que descentralizaran la universalidad de la imagen y el contenido local del que algunas se valían, con la advertencia de que esta dinámica también podría ser reconfigurada en cada montaje expositivo.

De otro lado, el *performance* que se aborda en el espectro de la teoría del montaje advierte los indicios de las acciones en el espacio expositivo como constitución de significados mediante actos o prácticas, establece prácticas curatoriales performativas a través de la participación activa del artista y de un público en un entramado participativo y colaborativo; los formatos de exhibición propician posicionamientos radicales de montaje al interior del cubo blanco, dando lugar a experiencias irrepetibles, en cuanto que es una obra intangible y efímera. Por ello es que se dice que los formatos de exhibición propician posicionamientos radicales de montaje dentro del cubo blanco y dan lugar a experiencias irrepetibles, por cuanto se trata de obras intangibles y efímeras.

En 1966, el Accionismo de Viena recibió el reconocimiento de la crítica internacional. Este movimiento fue formado por la necesidad de liberarse de las tradiciones de la pintura. Si bien cada *actionists* encontró su propia forma de expresión, las acciones del grupo se convirtieron en una continuación del pensamiento pictórico que se manifestó en un tiempo y espacio real.

> El uso del cuerpo como superficie y lugar de creación artística era un punto común de origen para los "Actionists". La cámara también se convirtió en una herramienta esencial para capturar estos eventos en composiciones formales, estrictamente concebidas, desafiando el contenido de la expresión pictórica y presagiando el concepto de la fotografía conceptual y organizando uno de los paradigmas performativos más grandes, el arte conceptual y el performance. El rol de la fotografía en este tipo de manifestaciones artísticas funcionó como

> un puente entre la documentación y la acción visceral. *Rite of Passage: The Early Years of Vienna Actionism, 1960-1966* reunió una muestra representativa de los años tempranos y formativos del accionista de Viena. Esta exposición contó con la inclusión de una selección única y rara de los primeros grabados de época y hojas de contacto originales, así como pinturas y collages, también contó con algunas de las obras más importantes de colecciones privadas (Gallery Hauser and Wirth, 2014).

En la segunda mitad del siglo XX, en aras de trascender la sombra de la Segunda Guerra Mundial, el paradigma performativo definió un estilo radical que desplegó las prácticas del cuerpo en un contexto social y político, lo que derivó en acciones legítimas y contundentes de la realidad e involucró argumentos y manifestaciones relacionadas directamente con la experiencia, la sensibilidad y lo sensorial.

La Sala de Exposiciones ASAB ha congregado *performances* y acciones que han contribuido a la extensión del espacio expositivo y han hecho un importante aporte a la comprensión del montaje de obras efímeras y temporales. Celia Caturelli, de Argentina, realizó la acción plástica-instalación *La última camisa no tiene bolsillos* en septiembre de 2003. Por medio de caminatas y el reconocimiento de diferentes barrios del entorno bogotano, la artista se propuso recolectar diferentes objetos para plantear un espacio que evocara las migraciones de las personas, inclusive la suya, de la que habla en los siguientes términos:

> Bogotá me sonaba ríspida y dura y me llenaba a la vez de vida, de una vida que palpitaba en las calles de San Victorino. De esta manera recolecté —siempre acompañada por los jóvenes estudiantes de la ASAB— aquellos objetos y materiales que me permitieron elaborar un centro (mi instalación), metáfora de aquel centro, el de cada uno, el existencial. Aquel centro que perdemos demasiado rápido o violentamente cuando tenemos que huir de la guerra o del hambre, de la violencia o de la pobreza, o cuando partimos hacia lejanos países sin saber que no hay regreso (Caturelli, 2003, p. 3).

Cecilia Caturelli propició un *performance* en Sala de Exposiciones que convirtió el espacio expositivo en un contenedor en donde se acumularon diferentes objetos. Los elementos recogidos por la artista durante sus recorridos por Bogotá eran armados y desarticulados. De ellos quedaba solo un vestigio residual como muestra de la acción, aludiendo con ellos a la existencia de las personas y la pérdida de las raíces.

En 2010, se realizó la muestra Obra en Construcción, a través de la convocatoria de grupos o colectivos de trabajo artístico. En ella participaron el Grupo 029, Grupo Pensar Sonido y el Colectivo Auto Art. En este proyecto, el espacio expositivo se planteó como contenedor de dinámicas abiertas al público con carácter de

producción colectiva. El espacio se pensó a partir de una configuración continua de acciones, actos, maniobras, jornadas y sucesos, en donde se exploraban distintas posibilidades o intensiones con las personas y las cosas, en un momento definido por la dinámica interna de cada proyecto. El objetivo principal de esta serie de muestras —que se exhibieron secuencialmente durante períodos de una semana cada una— consistía en plantear una suerte de cuerpo orgánico que se adaptara al lugar de enunciación y con ello evidenciar aspectos particulares de relación en un sentido ampliado de producción en el proceso o construcción de la obra, en donde la distancia era neutralizada por mecanismos abiertos de interacción o persuasión. Se pretendía concretar una acción: decir, hacer o ser parte de lo que ocurría en el espacio de exposición, en sus diferentes formas y, por tanto, ser menos indiferente a lo que ocurría allí.

En mi valoración personal de 2010, apuntaba que el espacio expositivo estaba dado como un área de trabajo abierto en interacción constante, un laboratorio que develaba la producción de sentidos, encuentros, palabras, sonidos, etc., frente a lo que pudiese estar establecido o preconcebido. Lo que se entendería por una obra en construcción denotaba una serie de valoraciones que incorporaban formas de diálogo, discurso, pensamiento, materia, espacio y todos aquellos elementos que componen una muestra expositiva. A través de este proceso, se revelaron entonces las diversas intensiones que solo podían manifestarse al disponer del espacio como un taller abierto para el encuentro con las cosas y las personas. El espacio de exhibición se constituía así en el tema de trabajo donde se propondría una interacción continua vinculada a la creación (Sanabria, 2010, p. 61).

El Grupo 029 abordó el trabajo desde la perspectiva de "procesos abiertos, acción directa, consumo crítico y medios de comunicación". Los artistas participantes fueron David Ayala Alfonso, María Fernanda Ariza, Carlos Guzmán Cuberos, Alix Camacho Vargas, Juliana Escobar Cuéllar y William Gutiérrez. Como Grupo 029, ello supuso la oportunidad de:

> Conocer e involucrarse con prácticas de resistencia a través de nueve proyectos en marcha, en los cuales el espectador podrá ser medio, jugar, editar, piratear, copiar y de cualquier manera, pensar la deconstrucción de la estructura de liderazgo de la opinión sustentada por la política pública, los medios de comunicación y los sistemas de producción y consumo (Grupo 029, 2010, p. 63).

El Grupo Pensar Sonido[3] denominó la muestra Pequeños Movimientos, sustentado en que "la configuración del sonido mediante el lenguaje, la música y el arte ha

3 En el trabajo participaron Jaidy A. Díaz, Catalina Contreras, Samuel Céspedes, Laura Muñoz, Leonel Vásquez, Esmeralda Ramírez, Aníbal Maldonado, Violeta Ospina, Laura Wiesner y Paula Maldonado.

recurrido a medios nemotécnicos que con el transcurrir del tiempo han pasado de orales a escritos y, recientemente, diversos soportes y dispositivos eléctricos, ópticos y digitales" (Pensar Sonido, 2010, p. 67).

Por su parte, el Grupo Auto Art —Gimena Zambrano, Frey Alejandro Español y Cristian Prieto— denominó su propuesta Moderno, La Persistencia de los Discursos de Nuestra Formación, pensada como:

> Un laboratorio encauzado por un solo canal, [consistente en] el mural titulado *El hombre y el drama de la vivienda*, para establecer relaciones donde se promueva la participación, el encuentro y el reconocimiento de espacios para el fortalecimiento de una conciencia creativa, así mismo, se pretende establecer un diálogo entre nuestra producción plástica y las situaciones propias de nuestro contexto (Auto Art, 2010, p. 71)

Desterritorialidades Culinarias fue el nombre de la exposición individual de la artista Natascha de Cortillas Diego, realizada en mayo de 2011 en el Patio Francés de la Facultad de Artes ASAB. El *performance* propuso un intercambio artístico de saberes culturales basados en la comida; brindar un alimento procedente de otros lugares u orígenes ancestrales a otras comunidades en contextos nacionales diferentes. Llevar un alimento como un contenido o información de un territorio a otro es una forma de propiciar la desterritorialización, mediante sistemas de manipulación e intercambio.

En este caso particular, la artista preparó una comida típica de Chile, llamada Tomaticán, un alimento a base de maíz, huevos, tomates, cebolla y chorizo, que no son ajenos a la cultura colombiana, pero difieren de las formas particulares de integrar los alimentos frente a su cocción. Se ofrecieron los alimentos a personas que circundaban el lugar, se trasladaron a un lugar público los escenarios en donde, por costumbre, se cocina y se come. Se prepararon los alimentos frente a las personas y, de la misma manera, se consumieron; todo abierto y dispuesto a los ojos de todos; al gusto, rompiendo las barreras culturales, sociales y políticas.

> Este performance propone establecer una metáfora de intercambio artístico en la escena regional colombiana, concibiendo la cuestión alimenticia como propiciadora del encuentro entre sistemas locales que fortalecen políticas y relaciones internacionales integradoras y de contenidos diversos. Natascha propone el emplazamiento de su cuerpo desde tres ámbitos: el biológico, en tanto el acto de comer se entiende como un hecho inmanente al hombre, vertical; sociológico, puesto que a través de la historia el encuentro para comer ha sido entendido como una huella cultural, un ir sembrando hábitos, tradiciones, saberes y que además definen la manera como el hombre es y está en el mundo;

> y social en la medida del acto, efecto de preparar e ingerir y las conductas del hombre frente a la comida. Implica un encuentro, compartir y conocernos como un grupo social, ya que el hombre se hace a sí mismo respecto a lo que está en su entorno (Sanabria, 2011, p. 10).

Neira (2011) apuntaba al respecto:

> Sin embargo, todo ser vivo come o es comido por el otro, por consiguiente el acto de producir cocina estando en conciencia de ello, deviene acto estético; porque el soporte biológico es dado transversalmente a todos por igual, en lo amoroso ocurre un portento, se activa la milagrosa máquina de los significados estéticos, se enciende la mística máquina de la multiplicación de los peces y se activa la levadura y la sal de los panes (p. 40).

Luto fue el título de la exposición individual de Álvaro Emilio Villalobos, realizada en el Patio Francés de la Facultad de Artes ASAB en mayo de 2011, la cual puntualizaba algunas similitudes entre Colombia y México, su país de origen. Esta consistía en un *performance* que aludía a los problemas políticos y sociales que tenemos en común, con muertes violentas e indiscriminadas y población civil afectada por los desplazamientos forzosos, la inseguridad, el narcotráfico y la extrema pobreza. La acción evidenció el uso de dos colores que contrastan, pero a su vez hacen parte de una realidad visual. El color negro aludía al luto, a la muerte, a la desaparición del cuerpo, y el rojo, por su puesto, a la sangre, elemento cargado de sentido. El *performance* acudía a una figura recíproca, solidaria y a la vez extraña, en la que el padre limpiaba al hijo, cuyo cuerpo estaba cubierto de rojo y, luego, el hijo cubría a su padre con el pigmento negro de la muerte. Finalmente, salían los dos de la mano, enfrentando la incertidumbre que nos acompaña en el día a día, un reflejo en el espejo de las cosas que quedan a través de la violencia que viven ambos países, en muchos matices, parecidos.

> Popularmente se dice que México se está colombianizando, de la misma manera que desde hace tiempo y por muchas razones Colombia también se está mexicanizando. Algunos problemas políticos y sociales que tienen en común Colombia y México, en la actualidad están relacionados con muertes violentas indiscriminadas, inseguridad, narcotráfico y extrema pobreza como contraparte, que ocasionan abusos de poder generalizados obligando a la población civil a vivir en un estado de conmoción, alerta e inconformidad. En la actualidad, en los dos países hay demasiados casos de "luto" que revisten las familias que han tenido que enfrentar asesinatos de familiares y amigos. Una gran parte de la sociedad ha participado en manifestaciones públicas en las que se

> denuncian casos de padres cuyos hijos han sido asesinados injustamente por ajuste de cuentas entre sicarios o por el hecho de atreverse a revelar casos delictivos comprometedores para quienes detentan el poder. En alusión a este flagelo, trabajaremos una performance de padre e hijo en la que se utilizará pintura corporal con los colores, negro y rojo para tratar los temas del luto y la sangre. La presente performance es la continuación de una serie presentada con anterioridad en México, España y Colombia, con los colores de las banderas de los países. Expandiendo su repercusión hacia el luto social, hacia el registro público de una pérdida masiva que ahora transita por los sesenta mil muertos, LUTO convoca también a una reflexión sobre el modo en que nos involucramos, el modo en que nos afecta el in crescendo de las muertes violentas (Diéguez, 2011, p. 36).

Imágenes y Mestizajes Culturales se llamó la exposición colectiva internacional realizada en 2012, con la participación de los artistas docentes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y la Université du Québec à Trois-Rivières de Canadá: Ángel Alfaro, Lorraine Beaulieu, Philippe Boissonnet, Jean-François Côté, Armando Chicanganá, Javier A. Escamilla H., Umberto Giangrandi, Besnik Haxhillari, Branka Kopecki, Slobodan Radosavljevic, Favio Rincón, Juan Carlos Rivero, Marcos Roda, Gustavo Sanabria, Ferney Shambo y Aymé Zayed. Era ese un proyecto que integraba:

> La noción de 'intervención artística urbana' a la realidad de nuestras ciudades, dinamizando el diario vivir con la ciudadanía en general y el arte contemporáneo. [...] una manera de promover las actividades culturales para socializar el arte con la comunidad en las ciudades participantes a nivel internacional (Salasab, s. f., *Imágenes y mestizajes culturales*).

Producto de la interacción y la reciprocidad creativa, las obras fueron realizadas a dos manos, es decir, que cada uno de los trabajos se consolidó aproximadamente durante tres meses a través de la web, utilizando recursos, fotográficos y digitales de dibujo. Una vez terminado el proceso de construcción de la imagen, se procedió a la impresión en formatos grandes, en soportes de material microperforado, un material traslúcido que permitía visualizar la imagen impresa por un lado. Cada una de las dieciséis impresiones se instaló en los ventanales de los edificios, lo que permitió un emplazamiento en el lugar y señalar, entre otras cosas, el límite entre lo que está afuera y lo que está adentro. El material de impresión permitía que las imágenes impresas se vieran desde el exterior, mientras que desde el interior la película dejaba traspasar la luz, por ser un material poroso, traslúcido, que no invadía la arquitectura del lugar.

Las ventanas de los edificios se convirtieron en soportes transitorios en donde reposaban las obras para ser descubiertas por los transeúntes. Algunas de las edificaciones intervenidas fueron: la Biblioteca Virgilio Barco en Bogotá, el Archivo de Bogotá, los ventanales de la Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR) y la Biblioteca Gatien-Lapointe de Quebec, Canadá.

Imágenes y Mestizajes Culturales fue también una continuación del proyecto de intercambio interuniversitario UQTR-ASAB, en el que se realizaron diferentes proyectos entre 2011 y 2012, en especial, los proyectos Hecho en Colombia, propuesta colectiva a partir de diferentes medios y lenguajes plásticos como la pintura, el dibujo, el grabado, la fotografía, la instalación y el video —en la cual participaron estudiantes, egresados y docentes de artes plásticas— y Mosaicos Urbanos, otra muestra de intercambio que propició el compartir diferentes nociones de trabajo y procesos colaborativos, con la participación de artistas y estudiantes de artes, canadienses y colombianos.

Exponer como lugar de mediación

El museo es hijo de la historia. De manera muy simplificada, y aun a riesgo de incurrir en reductivismos (sic) no ortodoxos, podríamos decir que la historia se configura como un continuum sustentado en dos pivotes fundamentales: el recuerdo y la memoria

(Balerdi, 2008, p. 99)

Creados desde un comienzo por el interés de coleccionistas privados del siglo XVIII que buscaban mostrar su estatus a través del importante acervo guardado en sus gabinetes de curiosidades de historia natural y arte, los museos han tenido que evolucionar, al punto que actualmente tienen otros intereses que varían según sus piezas, las necesidades de cada temática, el carácter mismo del museo o de la institución, los retos que afrontan las sociedades y las políticas y el momento cultural que vive cada comunidad. Y así como los gabinetes de curiosidades que albergaban colecciones de especies naturales, hoy en día, se han convertido en museos de historia natural que abarcan grandes espacios naturales para la conservación y exhibición de especies naturales vivas, lo mismo ha ocurrido con otros museos (de antropología, historia y arte) que, aunque mantienen la mayoría de sus colecciones en espacios cerrados, se han comenzado a concebir atendiendo a otras posibilidades, marcadas por espacios físicos públicos dentro de una comunidad, piezas viajeras (itinerantes), espacios virtuales, espacios a cielo abierto o espacios mixtos, todo lo cual genera nuevas prácticas en conservación e investigación y de diálogo con las piezas y con los públicos.

Los jardines botánicos y zoológicos del siglo XIX pusieron a prueba su aptitud pedagógica con exposiciones nacionales y coloniales, organizadas a partir de la reconstrucción de paisajes, biotipos y atracciones vivientes, con gran éxito al reportar visitas multitudinarias para la época. Por ejemplo, en 1930, el Palais de la Découverte propuso estrategias dirigidas por estudiantes que invitaban a los visitantes a participar de las demostraciones. Es así como se realizan los primeros progresos

para una nueva actividad dentro de los museos, las guías o los mediadores entre los objetos y los públicos.

En cuanto a las prácticas museográficas y espacios para la investigación, las primeras gestiones datan de 1633, cuando Luis XIII ordenó construir el Jardin des Plantes que años después se convirtió en laboratorio de investigación y enseñanza gratuita, en lengua francesa, de disciplinas como botánica, química y anatomía. El jardín, hoy Muséum National d'Histoire Naturelle, tuvo esta nueva denominación gracias a su creciente colección de plantas y animales conseguidos en las expediciones científicas, coloniales y de los descubrimientos.

Después de la Segunda Guerra Mundial, los museos han tenido una rápida evolución en cuanto a los temas de conservación, museología, curaduría y de diálogo con los públicos. Cada vez se generan nuevos retos museográficos debido al aumento del público que los visita y de los riesgos de las colecciones, que en ocasiones las construcciones antiguas difícilmente pueden cubrir, lo que desemboca en nuevas estrategias que apoyan la gestión de conservación y de públicos.

> Las colecciones han ido transformándose de un espacio privado, erudito y único, a espacios abiertos al público que ya no solo se encuentran en las espacios museales, sino que ahora también se pueden ver en instituciones culturales, académicas, privadas, alternativas, independientes, que según las políticas de cada entidad, las características de las salas o el estado de sus colecciones deben restringir el acceso: públicas, para una cantidad de público determinada o reservadas solo a los investigadores, profesores, estudiantes autorizados. En el siglo XX el museo adopta la función docente e interpretativa de sus colecciones para beneficio de la sociedad, siendo esta idea la base para acercar los museos a todas las clases sociales de la población (Jiménez-Curats, 2008, p. 123).

Desde este punto de vista, vemos cómo las instituciones contemporáneas son testigos y conservadores de los descubrimientos y las transformaciones del mundo, como entidades constructoras, educadoras, generadoras de memoria y de identidad de una comunidad que está en constante cambio. Por tales motivos, las instituciones museales, públicas y privadas, se ven en la necesidad de buscar e identificar nuevas formas de preservar sus colecciones y exhibir las piezas permanentes (que hacen parte de la colección) y temporales (préstamos, colecciones que no se muestran continuamente), ya sean de carácter científico, histórico, natural, cultural o artístico y de apertura a diferentes públicos. Estas necesidades hacen que busquen apoyo en arquitectos y especialistas (conservadores, museólogos...) para la recepción y creación de nuevas propuestas, la construcción de nuevos edificios o el mejoramiento de los ya existentes, de modo que estos cumplan con los requerimientos de las colecciones y exposiciones (temporales y permanentes) y estén acordes con

su misión, visión, museografía, curaduría, investigación, acercamiento de públicos a las exposiciones y conservación de las piezas. En la obra *Venezia,* de Alfredo Jaar, hace evidente la construcción de un lugar de la memoria, un espacio propicio para pensar la cultura a través de un escenario mundial de semejanzas, la melancolía y la tragedia se encuentran frecuentemente en un plano que vaticina el futuro, evoca la inestabilidad de las arquitecturas ante la naturaleza, el poder y la riqueza ante la pobreza, un lugar en la memoria que emerge en medio de la diversidad y la cultura contemporánea, como promesa de cambio en aquello que colapsa, una forma de pensar el mundo (figura 18).

Figura 18. *Venezia, Venezia* de Alfredo Jaar, Padiglione del Cile, 2013



Fuente: Il Palazzo Enciclopedico, Esposizione Internazionale d'Arte, Biennale di Venezia.

En estos tiempos de cambio, cabe anotar la importancia de las estrategias instauradas por instituciones artísticas en las transformaciones museales y de acercamiento al arte contemporáneo. Entidades que, viendo la creciente necesidad de apertura a los públicos, han demandado nuevas estrategias museográficas de los espacios de exhibición y de las colecciones, lo que conlleva revisar y generar nuevas habilidades de conservación en cuanto a iluminación, cambios climáticos, riesgos naturales, antrópicos y todo lo que lleve al deterioro o pérdida de las piezas. También han motivado la creación de estrategias para el acercamiento a los públicos y de identificación de los mismos (públicos habituales, públicos potenciales y no públicos). En la actualidad, las acciones museográficas se piensan partiendo de las piezas hacia el espacio de exhibición, teniendo en cuenta las herramientas de comunicación que les permitan a los visitantes comprender de una mejor manera el objeto

exhibido. Las herramientas interactivas permiten a los públicos crear sus propios recorridos y sus propios cuestionamientos, pero la información se debe suministrar acorde con el tipo de público (edad, idioma, nivel educativo, discapacidad, entre otros). Estas acciones y razones inducen, por tanto, el rescate de las piezas, vistas como constructoras de una imagen e identidad de comunidad, ciudad y país.

La finalidad de la nueva museografía es acercar al público a nuevas experiencias museográficas y eliminar la idea del museo como el gran cubo blanco o el espacio designado solo para los eruditos. Entre las instituciones que han empezado a establecer las estrategias de la nueva museología, se destacan las siguientes:

El Museo Reina Sofía es una institución innovadora en la implementación de nuevas prácticas museológicas, al abrir sus espacios para exposiciones temporales y para la intervención de artistas contemporáneos. Es una entidad que ha visto la importancia de dar respuesta a las necesidades planteadas por el Museo y por el espacio en el que se instaura. La institución creó una plaza pública que permite que el Museo Reina Sofía sea una entidad más cercana a la comunidad y a la interacción con diferentes tipos de públicos. Tal es el caso de la exposición El Tiempo y las Cosas de Hanne Darboven (figura 19) realizada del 26 de marzo al 1 de septiembre de 2014 en el edificio Sabatini, planta 3. La exhibición detalla su casa-estudio, atiborrada de obras de su propiedad, ante todos se hacen visibles los objetos que hablan del contexto cotidiano, artesanías, *souvenires*, historias e invenciones de toda clase y curiosidades llegadas de todos los rincones del mundo. Hace alusión de manera metafórica a un gabinete de curiosidades incrustado en una naturaleza real y en la invención de una casa-estudio.

Figura 19. El tiempo y las cosas de Hanne Darboven, Museo Reina Sofía, 2014



Fuente: Archivo, Museo Reina Sofía, España

El Matadero de Madrid es una institución que, siendo de carácter publico-privado, se destaca por interesarse en favorecer el encuentro entre creadores y el diálogo de los creadores con el público. Él mismo se ha pensado como un gran laboratorio de creación interdisciplinar (artes visuales, escénicas, literarias, musicales, arte sonoro, cine, diseño, moda, arquitectura y urbanismo), vinculado a la ciudad a través de la generación de espacios para crear, reflexionar, aprender y disfrutar a partir del intercambio de ideas sobre la cultura y los valores de la sociedad contemporánea. En el recorrido realizado en la nave 16 para el programa Gran Escala de Matadero Madrid, comprendido entre el 13 de junio y el 31 de agosto de 2014, se emplazó la obra *En silencio* de la artista brasileña Sandra Cinto (figura 20). Se propició una experiencia escénica mediante la presentación de un paisaje imaginario con gran sentido poético de la sociedad y la ausencia de ruido; un espacio mental, de contemplación, de reflexión individual, frente a la carga simbólica de los elementos presentes y la ansiedad espacial del contenedor con su connotación industrial con respecto a la instalación *site specific*.

Figura 20. *En silencio* de Sandra Cinto, Matadero de Madrid, 2014



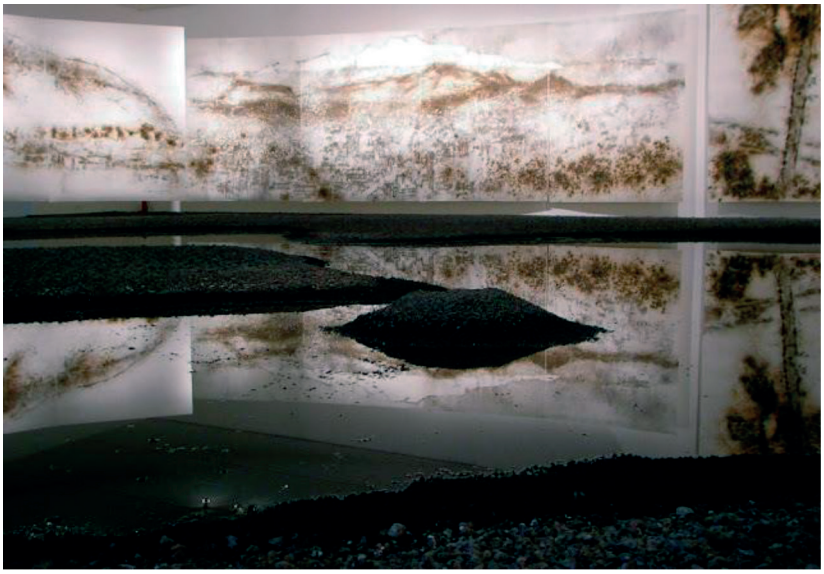
Fuente: Matadero de Madrid, España.

El Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona y la Casa Encendida también generan puntos de encuentro e interacción interdisciplinar entre creadores, públicos y otras instituciones. Estas entidades crean espacios y programan actividades que fomentan el ingenio con el uso de nuevas tecnologías, la investigación artística y ambiental, el intercambio de productos con otras entidades nacionales e

internacionales y permiten el debate y la reflexión sobre la ciudad, su entorno, su memoria, su patrimonio, el espacio público, el medio ambiente y temas de actualidad.

En América, podemos destacar entidades como el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), en México, que no solo es el poseedor de la primera colección pública de arte actual del país, sino que además genera nuevos paradigmas para la creación artística y la construcción de conocimiento, a través de aprendizajes significativos para sus públicos a partir del espacios para el debate y la crítica. El MUAC es un museo de carácter institucional y académico; un espacio del saber que permite que la comunidad tenga experiencias sensibles y afectivas del conocimiento, las cuales hacen que el público se relacione activamente. El MUAC se interesa en una museografía pensada en el individuo (figura 21).

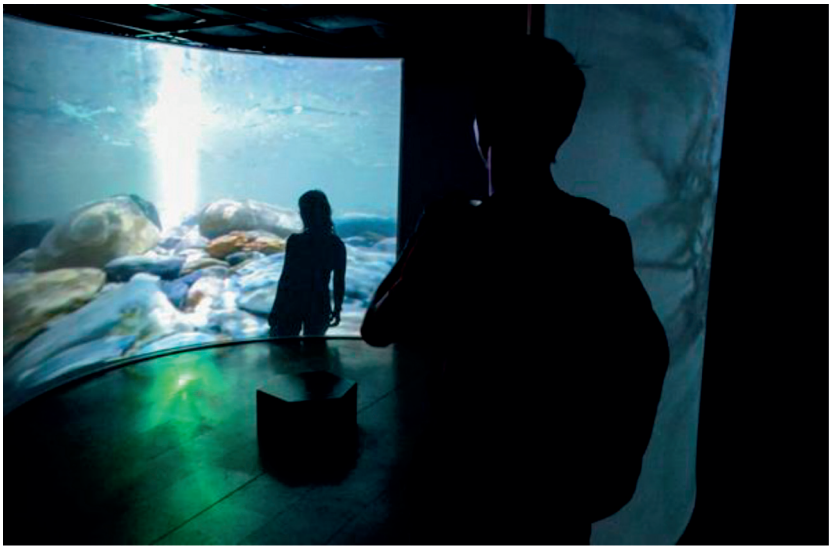
Figura 21. *Resplandor y soledad*, intervención de Cai Guo-Quiang, MUAC, México, 2010



Fuente: MUAC, Universidad Nacional Autónoma de México.

En este mismo sentido, el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia (MUUA) es un espacio de trabajo comunitario que permite el encuentro de los sentidos y el conocimiento interdisciplinario; genera apropiación del patrimonio material e inmaterial de la institución universitaria y de la región. A pesar de que su interés principal es rescatar y salvaguardar la cultura antioqueña, también abre sus espacios a nuevas prácticas museológicas y de mediación que marcan grandes paradigmas en la construcción de espacios de interacción con los públicos, los creadores, los críticos e historiadores, nacionales e internacionales (figura 22).

Figura 22. *Hidrofonías* de Leonel Vásquez, Museo de Antioquia, 2014



Fuente: Museo de Antioquia.

En Bogotá podemos señalar nuevos espacios, como NC-Arte. Con el ánimo de desarrollar las artes en Colombia y Latinoamérica, este lugar promueve la investigación y contextualiza las prácticas artísticas por intermedio de actividades y espacios, como laboratorios de creación, exposiciones y proyectos interdisciplinarios que propician e invitan a la reflexión a los agentes del sector y a los públicos. De la misma manera, FLORA ARS+NATURA se dedica a generar espacios para el arte contemporáneo en relación con la naturaleza y propicia la producción a partir de comisiones y residencias que crean vínculos con el resto del país y con creadores internacionales, que permiten el acercamiento y la educación de los públicos en temas relacionados con el arte contemporáneo y con problemáticas medioambientales.

En la misma línea, la Sala ASAB cada día toma más relevancia en el ámbito artístico y en las nuevas prácticas museológicas, curatoriales, expositivas y académicas. Gran parte de su posicionamiento se debe a que desde sus inicios ha propendido por abrir espacios para el análisis, la confrontación y la divulgación de manifestaciones artísticas que permitan el encuentro y la reflexión de las artes plásticas y visuales y sus nuevas tendencias, entre el público en general, artistas, investigadores, curadores, historiadores y otras instituciones nacionales e internacionales. Se establece allí un acto medidor entre el público como sinónimo del visitante que participa, percibe e interpreta y el objeto expuesto con su carga de significados: "Es una puesta en escena de carácter discursivo basado en los objetos, su naturaleza, relación y

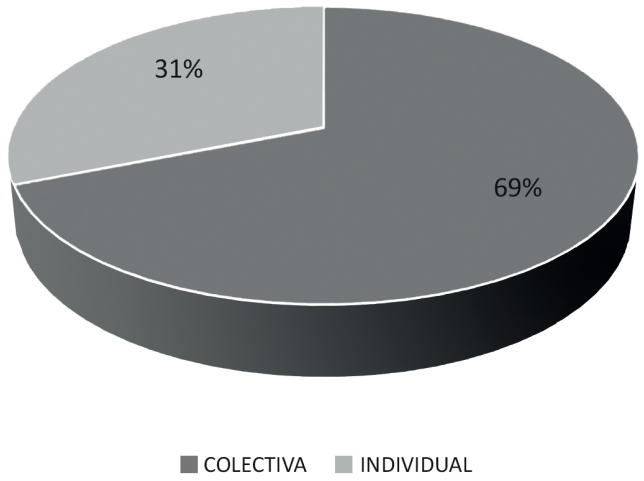
significado. Exponer es codificar, interpretar y proponer modelos de percepción y entendimiento sobre lo expuesto" (Díaz-Balerdi, 2008, p. 141).

La importante gestión que realiza la Sala de Exposiciones ASAB cuenta con el apoyo de la comunidad académica en la que se encuentra y busca incentivar cada vez más los espacios de creación y de encuentro entre los diferentes públicos. Se dinamizan las relaciones entre la Sala de Exposiciones ASAB, como espacio académico, artístico y cultural, con otros lugares de la misma naturaleza en la ciudad, el país y el exterior. Hay lugar para reflexiones que incentivan la extensión, investigación, creación, circulación y difusión de procesos y prácticas artísticas, con el fin de consolidar los componentes culturales y proyectar la producción artística frente a las discusiones y dinámicas que movilizan el campo artístico y cultural. Se cuenta por tanto con la participación de artistas invitados, ponencias, curadurías y convocatorias, y se generan procesos de investigación a través de exposiciones, documentos y memorias que dan cuenta del acontecer de la Sala de Exposiciones ASAB.

Palabras finales

La Sala de Exposiciones ASAB es un espacio abierto a la comunidad académica y artística así como al público en general que viene realizando muestras expositivas entre 1996 y 2013, lo que evidencia un trabajo constante con respecto a los circuitos del arte (véase Anexo 1). Durante estos dieciocho años han pasado de manera relevante 1455 artistas y se han podido rastrear un estimado de 133 exposiciones programadas a través de un comité curatorial. El 69% de estas exposiciones han sido colectivas, frente a un 31% de exhibiciones individuales, como se muestra en la figura 23.

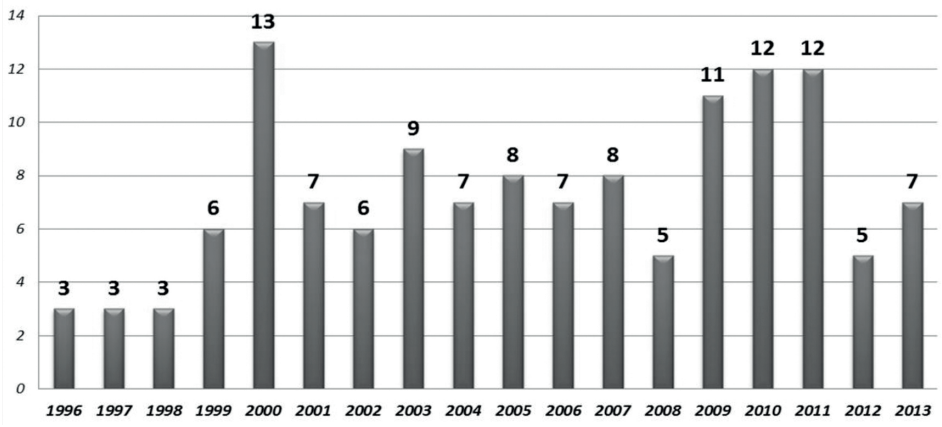
Figura 23. Relación entre muestras de carácter colectiva e individual



Estas exposiciones se pueden caracterizar por ser individuales o colectivas y por comprender muestras de estudiantes y egresados, enmarcadas en un contexto nacional o internacional. Esto significa que una exposición puede ser individual, plantearse

particularmente para el lugar de exhibición y puede ser también de obra reciente o una retrospectiva. Una exposición colectiva congrega un número de artistas y obras siguiendo criterios o parámetros curatoriales. Existen muestras que han ido consolidando una trayectoria importante en el tiempo, como es el Salón de Estudiantes, hoy día Salón Interuniversitario, el Salón de Egresados y la Bienal ASAB; así mismo, con el ánimo democrático de las exposiciones, se han albergado artistas y obras del orden local, nacional e internacional.

Figura 24. Comparativo de número de exposiciones entre 1996 y 2013



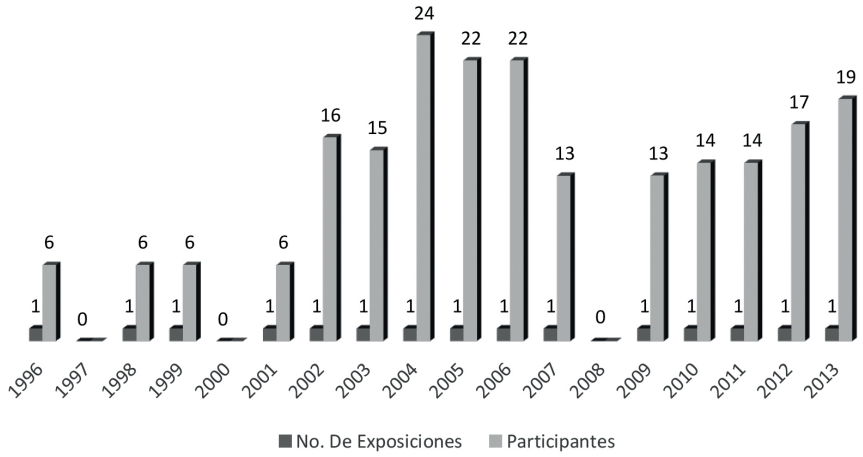
En la figura 24 se identifica que la Sala de Exposiciones ha funcionado de manera ininterrumpida desde su creación. Si bien en los tres primeros años hubo tres exposiciones anuales, se presenta una tendencia creciente en los años subsiguientes, lo que permite suponer una dinámica sólida tanto en la programación como en las actividades específicas de la Sala de Exposiciones durante los 18 años de existencia. En 2000 se evidencia una tendencia alta, debido a que se realizaban muestras expositivas en el Salón de las Columnas de la Biblioteca Antonio Nariño de la Academia Superior de Artes, de tal suerte que se fortaleció este espacio al exhibir diferentes propuestas artísticas con el apoyo de la Embajada de Francia —entre otras, Tira Cómica en Francia y Bretón e Hitos del Teatro Colombiano.

Reconstruir la memoria de la Sala de Exposiciones ASAB nos ha permitido hacer un recorrido por diferentes momentos de la historia del arte local y nacional, mediante la revisión, catalogación, búsqueda y descubrimiento de los registros de las exposiciones que se han promovido desde, en compañía y para este espacio. En ella se acogieron propuestas que responden a inquietudes plásticas y estéticas relacionadas con el contexto artístico, y debido a que la Sala se encuentra en el centro

de la ciudad capital y no se presume indemne al acontecer político, económico y social del cual hace parte, se posiciona como un ente que protege y garantiza la participación tanto de estudiantes como artistas en distintos peldaños del arte. Transformaciones como la que sufrió el Salón de Estudiantes, el cual se convirtió en Salón Interuniversitario, ponen de manifiesto el interés de la Facultad por hacer que sigan existiendo espacios de intercomunicación con otros programas de arte del país promovidos desde la academia, como una antesala a lo que será el desempeño profesional de los actuales estudiantes.

En la figura 25 se aprecia que, durante los primeros 18 años, el Salón de Estudiantes se ha dejado de realizar en 1997, 2000 y 2008. Al respecto, no se encontró información que pudiera dar cuenta del motivo de su ausencia. El Salón de Estudiantes, en sus primeras ocho versiones, se realizó con la participación exclusiva de 101 estudiantes de la ASAB mediante convocatoria e invitación de jurados externos, quienes fungieron como jurados de selección y premiación. Desde el 2006, el Salón de Estudiantes se ha caracterizado por incluir la participación de estudiantes de diferentes universidades del país e incentivar la participación en los procesos de creación académica interinstitucional. En tal sentido, son ocho versiones de inclusión mediante convocatorias abiertas en las que han participado 112 estudiantes, lo que ha hecho de él un espacio de proyección en la vida profesional de los artistas. Las conversaciones acaecidas en este tipo de encuentros promueven la movilización, dinamización y conformación de discursos centrados en el quehacer de la plástica desde el ejercicio práctico e incluso el pensamiento conceptual y sus consiguientes impactos en el imaginario de la sociedad.

Figura 25. Histórico de exposiciones y participantes del Salón de Estudiantes ASAB y el Salón Interuniversitario



Así mismo, la Sala de Exposiciones promueve la actividad de los otrora estudiantes, al institucionalizar el Salón de Egresados. Desde este espacio, se analiza la particular forma de entender y ampliar los factores y las circunstancias que son del interés de estudio de los artistas, como un evento que los presenta en el ámbito arte-sociedad-ejercicio profesional. Como quedó dicho, el Salón de Egresados ASAB nació en 2005 con carácter bianual y se ha realizado mediante convocatoria a través de jurados que seleccionan los participantes en cada evento expositivo.

La figura 26 muestra 42 participantes en cuatro versiones del Salón de Egresados, de 2005 a 2013, lo cual evidencia el interés por institucionalizar las muestras de los procesos de creación de los egresados del programa de Artes Plásticas y Visuales de la ASAB. Sin embargo, se han realizado exposiciones individuales con anterioridad, como La Perfección del Diseño, de Alberto Roa; Cartografía del Desmembramiento, de Willmer Echeverri Gómez; Objeto, de Jaime Contreras; o Refulgente, de Leonel Vásquez, Manuel Gutiérrez, Gustavo Sanabria y Rafael Flórez. La muestra de 2013 no se realizó y fue aplazada para el 2014.

Figura 26. Histórico de exposiciones del Salón de Egresados ASAB



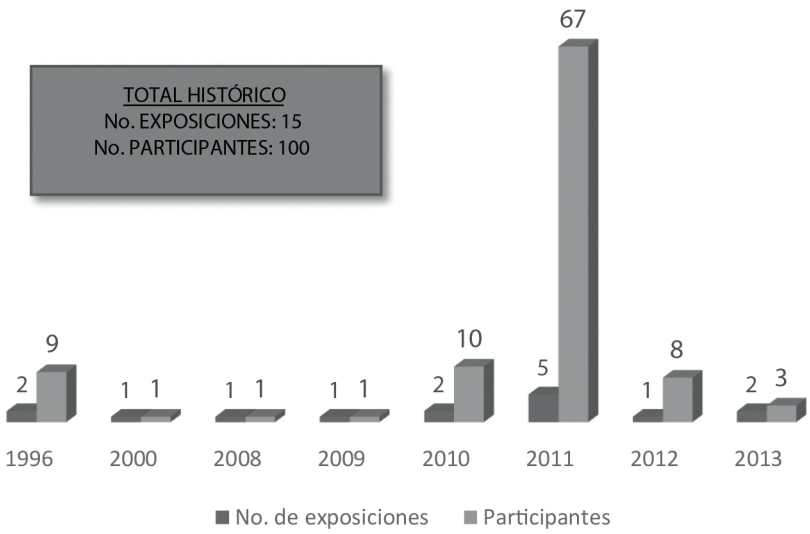
Se puede apreciar, entonces, que la Sala funciona como una extensión de la Academia ASAB en busca de la visibilización y promoción del arte, ya sea desde lo fáctico relacionado con la técnica, ya sea desde el campo curatorial, de la gestión cultural o de la historia, de manera que la participación no se limita a los concursantes, sino que además ha incluido curadores como Consuelo Pabón, con Actos de Fabulación, Arte, Cuerpo y Pensamiento; Jaime Iregui, con Prácticas de Espacio # 2; Ana María Lozano, con Naturaleza Muerta / *Still Life* (Naturaleza y Conflicto); y ha invitado jurados que participan en el Salón de Estudiantes, el Salón de Egresados y la Bienal

ASAB, como Jaidy Astrid Díaz Barrios, Andrés Gaitán Tobar, Mauricio Bejarano, Elisabeth Vollert, Juan Reyes, María José Arbeláez, entre otros.

La Sala de Exposiciones también se interesa por la producción plástica y la conceptualización del arte del cuerpo profesoral, como prueban algunos proyectos de creación docente que han hecho parte del itinerario anual de la Sala, entre estos están El Dibujo como Expresión Contemporánea, El Papel del Papel y El Objeto. En este espacio, es posible ver que se construye un proceso integral que comprende autocrítica y lecturas del ejercicio pedagógico, lo que redunda en el alcance de la técnica en relación con los discursos político-artísticos y la cimentación de nuevas prácticas artísticas aplicadas al campo de la enseñanza. De esta manera, la actividad expositiva reviste un halo constante de construcción conjunta en el que el entramado simbólico comunicativo instaurado en la obra va más allá del aula y se expande en un espacio vivencial enmarcado en el cubo blanco-galería.

Desde 1996 se ha tenido la presencia de artistas y muestras de carácter internacional en la Sala de Exposiciones ASAB, como lo ilustra la figura 27. Estas muestras han propiciado un espíritu abierto frente al conocimiento, así como la interacción con prácticas que eliminan las barreras geográficas e ideológicas y establecen un puente con el entorno académico, artístico, cultural, social, político y económico. En relaciones de cooperación e intercambio, se ha fomentado la transferencia de información, ideas, conocimientos, prácticas, modos de hacer, en un proceso de internacionalización en el que se han integrado nociones de interculturalidad y globalidad en el mundo contemporáneo.

Figura 27. Participación de artistas internacionales



Como se ve en la figura 28, de las 133 exposiciones realizadas, 11% corresponde a la participación internacional. Con ello se ha evidenciado que los lenguajes de expresión artística empiezan a ser visibles en diferentes contextos de procedencia. El arte, en sentido amplio, no es entendido únicamente como un objeto o resultado final, entre muchas otras concepciones, pues también es un generador de procesos creativos que van de la mano de investigaciones, en el plano tanto individual como colectivo, en concordancia con las culturas que emergen desde cualquier parte del mundo.

Figura 28. Proporción de exposiciones internacionales de 1996 a 2013



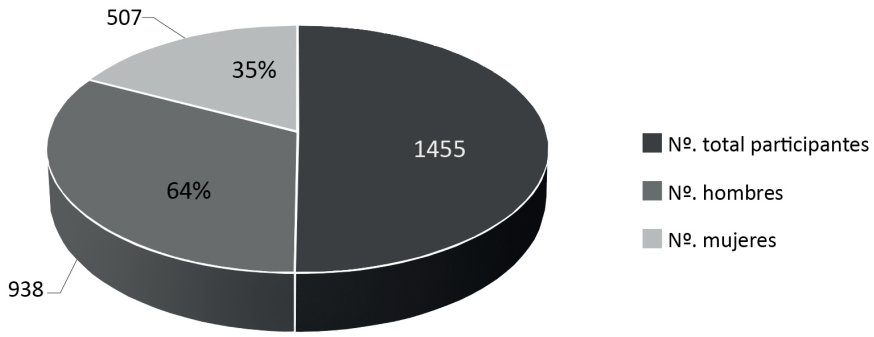
Siguiendo la dinámica de las interrelaciones y la construcción de un tejido amplio, dispar y geográficamente distante, la Sala también promueve la actividad artística del cuerpo docente y del estudiantado mediante proyectos de exposiciones y colaboraciones con universidades de otros países como Canadá, México y Panamá. Si bien la mayoría de estos proyectos versan sobre la gráfica contemporánea, se ha ido incursionando en la implementación de nuevos formatos, técnicas y medios, como la impresión a gran escala, la video-instalación, obras sonoras y el *performance*.

Las prácticas académicas, artísticas y culturales que se han realizado se articulan de forma indiscutible con el acontecer cultural de nuestras comunidades. Una de esas prácticas ha sido la proyección al exterior de la universidad, con eventos como el Encuentro Fraterno, en la Universidad de Panamá (2009); Apuntes Cotidianos, en la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), en Ciudad de México (2011); Lugares Comunes, en la UAEM (2011); Echo en Colombia, en la Université du Québec à Trois–Rivières (2011); Mosaicos Urbanos, en la misma universidad en Québec, Canadá

(2012); Dispositivos de LECTURA, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, en México (2013), e Imágenes y Mestizajes Culturales. De tal suerte, estos proyectos han sido la plataforma constitutiva de la proyección internacional a partir de proyectos de creación en colaboración de carácter interinstitucional (2013).

Acoger exposiciones de temas coyunturales de acuerdo con los momentos en que se han incubado demuestra un denodado interés por leer lo que pasa a nuestro alrededor, por entender el valor del arte como un ente que interpreta la sociedad y resignifica sus productos en pos de una mejor comunicación y comprensión. En la figura 29 se observa que la participación de hombres casi duplica la de mujeres. Esto indica baja presencia de artistas mujeres en las diferentes exposiciones realizadas; sin embargo, hay una particular forma de abordar el mundo a través de diversas manifestaciones artísticas con una presencia decidida y protagónica en la cual se da testimonio del papel de la mujer en el arte y su incidencia tanto en el contexto histórico como en el contemporáneo.

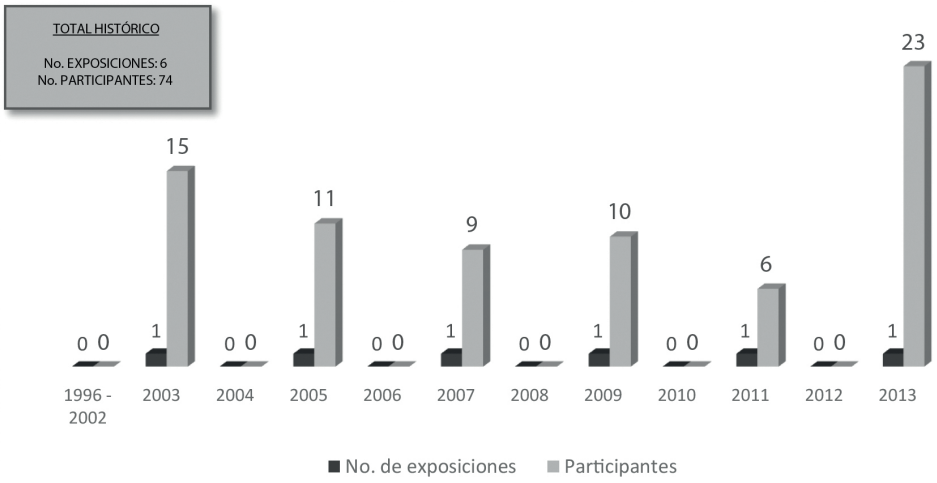
Figura 29. Distribución de participantes por género



Si bien este dato no es indicador de una posible dinámica excluyente por razones de género, sí permitiría establecer las pautas para definir hacia el futuro proyectos que abran la participación igualitaria de géneros (y transgéneros), particularmente enfocados en reducir la segregación y la discriminación, con el ser humano como centro de las preocupaciones del desarrollo. Este tipo de estrategias permitiría definir un carácter más político al devenir de la Sala, en correspondencia con las dinámicas y exigencias del arte actual.

La Bienal ASAB, creada en 2003, ha planteado una temática para cada versión. Con la participación de 74 expositores, entre 2003 y 2011, la muestra se ha realizado por convocatoria. A partir de 2013, la exhibición se lleva a cabo por invitación directa a los artistas que representan el enfoque de cada versión. En la figura 30 se visualiza el número de exposiciones y participantes por año: es notorio un incremento importante en la asistencia de la exposición de 2013.

Figura 30. Histórico de exposiciones de la Bienal ASAB



Las bienales ASAB han hecho posibles distintos encuentros creativos, basados en una plataforma transdisciplinar. Un comité curatorial ha formulado las líneas temáticas. Este comité se encarga de contactar a los artistas, discutir las posibilidades de desarrollo con cada uno de ellos y, en ocasiones, comisionar obras para los proyectos específicos. La convocatoria es pública o por invitación del comité curatorial. Una vez se decide el tema, se entra en la etapa de producción, fase que contempla los elementos técnicos por resolver. De esta manera, se cubren tanto las necesidades conceptuales como los aspectos específicos de la exposición colectiva, en el caso de la Bienal ASAB.

En cada una de las versiones de la Bienal, se busca indagar el estado del arte contemporáneo en Colombia y cómo este se manifiesta en Bogotá, y aunque no se busca exclusivamente escudriñar las manifestaciones urbanas y antropológicas de los habitantes de Bogotá, sí es una iniciativa que se gesta en el centro del país y esta condición influye en el contenido. Esto se ve claro en un paneo a las obras que en este evento se han exhibido. Por ejemplo, el colectivo de Gabriel Zea y Camilo Martínez es una propuesta que involucra la tecnología análoga; así, en la IV Bienal ASAB presentaron *Nerd bots*, obra que formulaba una pregunta y almacenaba las respuestas de los usuarios en una base de datos para generar estadísticas que se asemejan a las visualizaciones de transacciones financieras. Esa pieza en particular resultó un dinamizador de sentidos y una fuente de acceso para los espectadores a creaciones que se han exhibido en distintas ciudades del mundo. Este colectivo de artistas ha mostrado su trabajo en distintos contextos y laboratorios de creación donde la tecnología es repensada y, en ocasiones, desmontada de su alto aparataje instrumental.

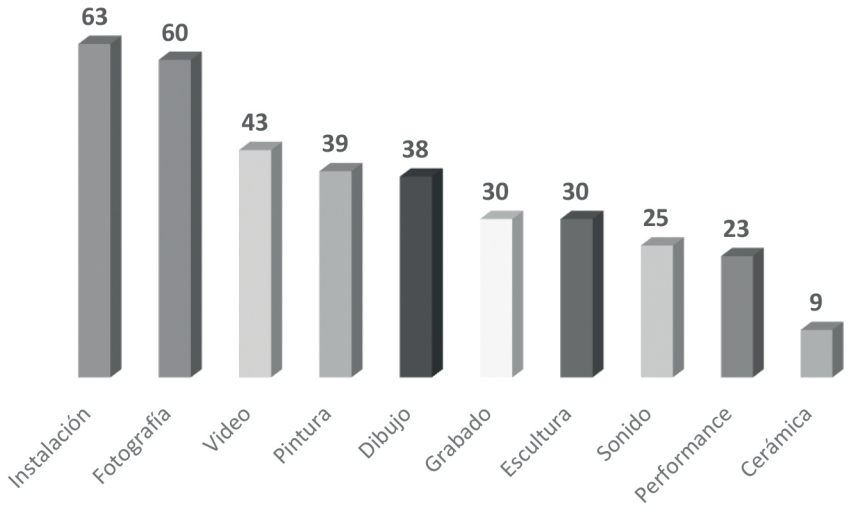
La dinámica de las prácticas artísticas que se gestan en Bogotá y que pueden ser apreciadas en las Bienales podría describirse de la siguiente manera: el contenido se prepara en el momento en que el comité decide qué tema se tratará en relación con un concepto específico de relevancia para las prácticas artísticas contemporáneas y cómo estas pueden establecer un diálogo con las audiencias que asisten a las exposiciones de la ASAB. La idea detrás de cada una de estas bienales es cuestionar y explorar las prácticas artísticas locales, iniciativa que ha conseguido congregar artistas de amplia visibilidad en el ámbito nacional y otros que han logrado circular a nivel internacional. Las bienales han transitado distintos conceptos que han abordado tanto el imaginario urbano de Bogotá como expresiones relacionadas con el cuerpo y sus distintas connotaciones performáticas. Es importante destacar esta característica, teniendo en cuenta que el rol de la Sala ASAB como espacio de exposiciones está demarcado como complemento académico de una entidad oficial de educación superior en artes que ofrece un programa académico a un sector específico de la población colombiana.

La Sala ASAB además vincula iniciativas de circulación internacional e intercambio cultural con los creadores invitados, quienes comparten durante un mes en promedio sus experiencias en el marco de una exposición temática. La interacción se logra mediante la disposición de las piezas en el espacio expositivo, en cada tema explorado, en cada formato de montaje acorde con el discurso de cada bienal, más las actividades complementarias y de apoyo consistentes en coloquios, conferencias y talleres desarrollados por los artistas que participan en cada versión. Por tanto, al contar con una proyección extracadémica, la Bienal ASAB se configura como un recinto académico y de formación al que los artistas traen sus experiencias. De esta forma, actúa como un puente entre dos mundos distintos: el académico y el profesional de las artes; acción que acerca la comunidad estudiantil a dinámicas creativas gestadas en otros contextos culturales.

Esta mirada retrospectiva permitió descubrir que quienes han estado al frente de la Sala ASAB han sido maestros que desempeñaron el papel de tutores y organizadores y lo han hecho de distintas maneras, acordes a los planteamientos museológicos, teóricos y artísticos propios de cada época y espíritu. En consecuencia, podría decirse que en la Sala se recogen distintas posturas venidas, lo que en perspectiva permite hacer una cartografía de los saberes, las referencias, los alcances y las influencias que ha tenido el espacio expositivo en sus 18 años de existencia. En una versión historiográfica de lo que ha sido la Sala y de cómo se ha proyectado en los medios artísticos locales, nacionales e internacionales, retrospectivamente se ve que ha acogido exposiciones venidas de todas las latitudes y ha participado en proyectos curatoriales de gran envergadura. En tal sentido, en la figura 31, se observa cómo ha sido el flujo de exposiciones, entendidas como técnicas o lenguajes de expresión artística, y se puede ver la relevancia que tienen prácticas artísticas como

la instalación, la fotografía y el video. Estas han sido las técnicas predominantes, lo cual da cuenta del enfoque del espacio expositivo que se orienta a la promoción del arte contemporáneo. No obstante, en esa misma línea, también se observa que el *performance* y las obras que involucran el sonido como medio expresivo no poseen la misma importancia relativa. Así mismo, entre las técnicas tradicionales, se evidencia la importancia comparativa de las obras de pintura, dibujo y grabado y la escasa participación de artistas que utilizan la cerámica como medio expresivo. Cabe aclarar que muchas de las exposiciones, por su carácter colectivo, involucran diversas técnicas, por lo cual es común que en una misma muestra se expongan tanto obras que apelan a recursos contemporáneos como aquellas de carácter tradicional.

Figura 31. Técnicas exhibidas en la Sala ASAB



En las muestras colectivas e individuales que han hecho parte de la programación de la Sala, presentaron procesos ligados a la creación y al quehacer plástico como una búsqueda personal, enmarcada en el proceso de acompañamiento. Se exalta de su galería el hecho de abrigar a artistas de renombrada trayectoria y de desempeñarse a la vez como una impulsora de nuevos nombres en la escena del arte local y nacional. Se observa que las exposiciones colectivas conservan la misma dinámica de la evolución anual de las exposiciones totales, es decir, la dinámica de las exposiciones colectivas muestra una clara tendencia creciente a lo largo del período evaluado. Por su parte, tanto las exposiciones individuales como las académicas lucen una dinámica relativamente estable a lo largo del mismo período. La correlación positiva entre las exposiciones colectivas y la dinámica global de las actividades de la Sala de Exposiciones se aprecia en el Anexo 1.

Uno de los aspectos que cada artista ha enfrentado al planear, montar y realizar una exposición individual en la Sala ASAB es la fuerte carga conceptual de este espacio. Cabe mencionar nuevamente que la Facultad de Artes se encuentra rodeada de un conglomerado de locales comerciales e industriales en donde se puede encontrar una amplia gama de materiales para la construcción (plantas eléctricas, elementos de iluminación, maderas, plásticos, insumos para la industria farmacéutica, etc.). Esta fuente de materiales ha sido fundamental para la producción e instalación de obras como *site-specfic projects*. Exhibir una obra en la Sala ASAB conlleva un reto, pues se debe interactuar con el espacio físico de la galería y se debe entender el contexto territorial. En perspectiva, es posible tener una conversación con momentos históricos que han sido reinterpretados por los participantes. Es el caso de temas como la indigencia, el cual fue tratado en las obras *Bogotazo* de John Rodríguez y *Panorama Bogotá* de Luis Saray. Como producto de un devastado sistema que deviene en violencia y como fruto del desamparo estatal, con desechos industriales, Pablo Licona mostró en *Paulo Seudo. Homenaje a sí mismo* los distintos procesos políticos y electorales y la memoria como eje de la reconstrucción del pasado urbano y familiar. Otros trabajos dignos de resaltar son *3.8 millones de desplazados en los últimos 20 años* del Colectivo Intermunicipal Berlinas, *La pasión* de Chócolo y *Parque Nacional* de Luis Fernando Mellizo.

San Victorino es un centro de negocios informales y formales en el cual los vendedores ambulantes ofrecen otra alternativa de comercializar productos y servicios en comparación con la formalidad de los locales. Los vendedores callejeros se han apropiado de los espacios públicos y del inmobiliario urbano; por eso han reinventado el uso de los andenes y las rejas. Estos se transforman en tiendas movibles y actúan como un seudomercado de variedades. Las condiciones de circulación y movilidad de este sector de Bogotá son sinónimo de caos, de ahí que los artistas evidencien las falencias administrativas de los entes estatales, los accidentes arquitectónicos y la tipología de sus habitantes. El eje urbano del centro de Bogotá es un palimpsesto de los errores, aciertos, intentos e intermitentes planes de desarrollo de las administraciones locales. Los alcaldes de momento han propuesto soluciones que han operado como placebos a problemas que no se solucionan tan solo con la modernización de la infraestructura urbana del centro de la ciudad. A este respecto, debemos entender que los intercambios comerciales y la economía informal de esta área se presentan como una respuesta social a la insuficiencia del Estado para solventar las necesidades laborales de la población. De allí que los artistas señalen estos movimientos con su producción creativa y algunos hayan intervenido la Sala ASAB con sus obras directamente sobre el espacio y otros lo manifiestan en obras bidimensionales o en instalaciones. En el caso de las exposiciones interuniversitarias, los planteamientos son propuestos por el curador o el comité de exposiciones. Por esta

razón, algunos artistas deben ajustar su estructura de montaje cuando hacen parte de un proyecto de estas características.

De otro lado, la página web de la Sala (www.salasab.com) es un sitio fundamental para la comunicación con la comunidad académica, artística y público en general. Es una plataforma de interacción a través de una estructura que se encarga de transmitir el mensaje de manera oportuna a la comunidad de usuarios. En tal sentido, es un canal de dos vías que retroalimenta la información y hace viva la web, al estar visible y crear puentes de relación virtual con la comunidad. Esta página web es una herramienta de memoria colectiva y se articula con los intereses del medio artístico, en constaste actualización y acorde a las posibilidades de sostenibilidad, con los planes estratégicos que se pueden trazar con ellos. Este espacio se ha consolidado como el principal canal de comunicación de nuestra era; es el medio ideal para registrar y dar cuenta de las exposiciones, sirve de vitrina del archivo de la Sala y cumple con el objetivo primordial de hacer visible el posicionamiento de Sala ASAB en Internet. La información de la página de la Sala no solo es la depositada en las bases de datos y espacios virtuales, tiene además un valor agregado propio de los sistemas de información digital, para crear metadatos y relaciones entre los datos. Por tanto, se dispone de información detallada desde la ubicación de la Sala hasta el rastreo de los artistas en ella, y quienes hacen los registros y las curadurías hacen que el archivo se vuelva interesante en varios aspectos, entre ellos, el estadístico.

En este caso, el diseño de la estructura de la información se beneficia en virtud de la temporalidad, como principal dimensión que contiene los eventos expositivos y su continuidad y permanencia. Las categorías a las que pertenecen las exposiciones son: Sala Alterna, Sala Principal y Sala Virtual, en relación con el espacio. Estas categorías, además, tienen otras taxonomías, como individual, colectiva, *performance*, instalación, grabado, etc., que obedecen a características formales de la museografía o de las técnicas, las cuales ayudan a refinar las búsquedas o los análisis de la información. También se tiene otro tipo de información, conformada por las noticias y las páginas estáticas. En las noticias se consignan los comunicados de prensa asociados a la Sala y en las páginas estáticas está la información referente al qué, cómo, cuándo y quién de la Sala.

Las exposiciones se han subido a la plataforma desde marzo de 1996. Este proceso se inició haciendo rastreos a través de los impresos y demás medios que han dejado huella de los eventos realizados en la Sala. El proceso de consolidación de la información en la página web no solo estandariza la Sala técnica y formalmente en el mundo digital, sino que crea una norma para próximas generaciones. El proceso de revisión de los archivos de artistas ha sido arduo, ya que se deben definir los mínimos parámetros para tener una hoja de vida actualizada y relacionar a los artistas con las exposiciones. Las imágenes del registro de obras, exposiciones y eventos

van aumentando debido a la facilidad de crear este material en los últimos años, en comparación con el material que se ha podido recuperar de años pasados.

La continua investigación nos permite estar a la vanguardia en el uso de tecnologías web, sin descuidar los estándares de calidad que garantizan que los navegadores puedan ver la página web y que los principales buscadores puedan indexar correctamente sus contenidos. La publicación de contenidos (creación, edición y publicación) no depende de un departamento de sistemas ni de funcionarios responsables del sitio web. En lugar de eso, el monitor de la Sala puede crear nuevos usuarios que editen, creen o eliminen contenidos dentro de su sitio web, todo esto sin preocuparse por el diseño, ya que el administrador se encarga de gestionar la unificación visual del contenido del sitio.

El diseño de la página tiene en cuenta el público al que va dirigido, para que este se sienta identificado y entienda muy rápido los recorridos que debe realizar a través del sitio para llegar a la información que está buscando. Este diseño contempló los siguientes criterios: usabilidad, navegabilidad, legibilidad y dinamismo. Para realizar esta labor, se utiliza un *software* de edición de imágenes. El diseño está basado en retículas de 960 *grid system*, buscando que el diseño sea consistente en todas las páginas tipo y en todas sus versiones (dispositivos móviles). Con este archivo se pueden editar cada una de las partes del diseño del cual está compuesto el *layout* de la página. La evaluación heurística tiene como objetivo servir de guía general para evaluar la usabilidad de los diseños que se han realizado. Es un documento sencillo a modo de *checklist*, donde un grupo seleccionado tiene la oportunidad de revisar algunos puntos claves que hay que tener en el desarrollo del proyecto.

Referencias

Abaunza, L. (diciembre, 1999). Sala de Exposiciones ASAB. *Viridian ASAB*, 2, 108.

Academia Superior de Artes de Bogotá. [ASAB]. (2005). *Proyecto curricular de artes plásticas y visuales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Aguirre, F. (6 de diciembre, 2009). La Bienal de Venecia de Bogotá - BVB. *Revista Plus*, 6, 22-27. Recuperado de: http://revistaplus.blogspot.com.co/2009/12/la-bienal-de-venecia-de-bog ota-bvb.html

Albarracín, V. (2010). El salón fue un robo. En G. Sanabria, *Pasado reciente, presente vigente: exposiciones artísticas 2010.* Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Arcos-Palma, R. (s. f.). El Manto del Arlequín. *Salasab*. Recuperado de: http://www.Salasab.com/exposicion/el-manto-del-arlequin/

Arcos-Palma, R. (Abril, 2013). Cuerpos otros, subjetividades otras. *Revista Nómadas*, 38, 206.

Association Française d'Action Artistique. (1995). *Des artistes des Mouvements*. Paris : Association Française d'Action Artistique.

Banco de la República. (s. f.). *Manuel Santana y Graciela Duarte*. Recuperado de: http://www.banrepcultural.org/obra-viva/2006/manuel-santana-graciela-duarte

Barón, M. S. (2011). *Ejercicios académicos. En torno a un mismo lugar: exposiciones artísticas 2011.* Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Beugler, J.-J. (14 de abril, 1996). Cazador en acecho. *Lecturas Dominicales*. Recuperado de: http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-319686

Bonilla, E. y Rodríguez, P. (1997). *Más allá del dilema de los métodos: la investigación en ciencias sociales*. Bogotá: Ediciones Uniandes.

Burnham, R. (2011). *Teaching in the Art Museum*. China: Gettyb Publications.

Calaf, R. (2009). *Didáctica del patrimonio: epistemología, metodología y estudio de casos*. Gijón: Ediciones Trea.

Caturelli, C. (Septiembre, 2003). *La última camisa no tiene bolsillos* [Catálogo]. Sala de Exposiciones ASAB. Bogotá: Academia Superior de Artes de Bogotá.

Cerón, J. (2001a). Mira quien mira. En *Reflexiones, la investigación y la curaduría en arte* (p. 63). Bogotá: Post II, Ministerio de Cultura y Uniandinos.

Cerón, J. (marzo, 2001b). Una sala de exposiciones en la academia. *Escarlata*, 3, 78-79.

Crary, J. (1990). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: The MIT Press.

Damisch, H. (1990). Prefacio. En R. Krauss, *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos* (p. 7). París: Macula.

Dever-Restrepo, P. y Carrizosa, A. (2013). *Manual básico de montaje museográfico*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.

Díaz, B. E. (2002). *Septentrión* [Catálogo]. Bogotá: Academia Superior de Artes de Bogotá.

Díaz-Balerdi, I. (2008). *La memoria fragmentada, el museo y sus paradojas*. Madrid: Trea.

Diéguez, I. (2011). Álvaro Villalobos: Luto. En *En torno a un mismo lugar: exposiciones artísticas 2011* (p. 36). Bogotá: Academia Superior de Artes de Bogotá.

Erőss, N. (s. f.). Exhibition display. En *Curatorial Dictionary.* Recuperado de: http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/exhibition-display/.

Escobar, F. (2011). Anotaciones al proceso de selección y premiación del IV Salón de Egresados. En *En torno a un mismo lugar: exposiciones artísticas 2011*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Estévez, M. (2008). *Estudios sonoros. Desde la región Andina*. Quito-Bogotá: Centro Experimental Oído Salvaje y Trama.

Fernández, C. A. (2007). *Arte en Colombia 1981-2006*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Fernández, L. A. (2010). *Museología y museografía*. Barcelona: Editions del Serbal.

Fidelis, G. (2006). La invención de la escala: notas para una mayor precisión de la denominación "arte público". En *Transformaciones del espacio público*.

Foglia, A. (2007). *Aproximación al video* [Catálogo]. Sala de Exposiciones ASAB (p. 11). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas y Equilatero diseño impreso.

Fotomuseo. (Enero, 2009). *Laberintos del rostro. Paisajes de la conciencia* (p. 148) [Catálogo de Fotográfica Bogotá]. Bogotá: Fotomuseo.

Fundación Gilberto Alzate Avendaño. [FUGA]. (s. f.). *III Premio Bienal de Artes Plásticas y Visuales*. Recuperado de: http://www.fgaa.gov.co/iii-premio-bienal-artes-pl%C3%A1sticas-y-visuales-0#.VMY6Ai7F_8k

Gallery Hauser & Wirth. (2014). *Rite of Passage: The Early Years of Vienna Actionism, 1960-1966*. Exposición en New York. Recuperado de: https://www.hauserwirth.com/exhibitions/2220/rite-of-passage-br-the-early-years-of-vienna-actionism-1960-y-1966-br-b-curated-by-hubert-klocker-b/view/%20si

Gómez, J. J. (Ed.). (1999). *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra.

Gómez-Pardo, R. (28 de abril, 1996). César: la vida del objeto. *Magazín Dominical*, 8.

Gómez, P. P. (2005a). *I Exposición de Egresados ASAB* (p. 2) [Catálogo]. Sala de Exposiciones Sala ASAB. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Gómez, P. P. (2005b). Sobre los límites de dibujo. En *El dibujo como expresión contemporánea* (p. 71) [Catálogo]. Proyecto de Creación Docente. Sala de Exposiciones ASAB. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

González, A. y Foglia, A. (2008). *Catálogo de exposiciones 2008*. Bogotá: La Silueta.

González, M. (Diciembre, 1988). I Bienal de Arte de Bogotá. *Arte en Colombia Internacional*, 38.

Grisales, F. (s. f.). Desde el lugar del ausente. *Salasab*. Recuperado de: http://www.Salasab.com/exposicion/desde-el-lugar-del-ausente/

Grupo Pensar sonido. (2010). Pequeños movimientos. En *Pasado reciente, presente vigente: exposiciones artísticas 2010.* Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Grupo 029. (2010). Procesos abiertos en construcción. En *Pasado reciente, presente vigente: exposiciones artísticas 2010.* Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Grupo Auto Art. Moderno. (2010). Moderno, la persistencia de los discursos de nuestra formación. En *Pasado reciente, presente vigente: exposiciones artísticas 2010.* Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Hernández, F. (2001). *Manual de museología*. Madrid: Síntesis.

Hernández, F. (2011). *El museo como espacio de comunicación*. Madrid: Trea.

Huertas, M. (2001). La recuperación de la visibilidad: un problema público. En *Reflexiones, la investigación y la curaduría en arte* (p. 95). Bogotá: Post II, Ministerio de Cultura y Uniandinos.

Instituto Distrital de Cultura y Turismo. (13 de marzo, 1996). *Acta N.° 4 del Consejo de Academia ASAB*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Jiménez-Curats, M. R. (2008). Nuevas formas de acercamiento a los museos: propuestas de aproximación a la sociedad. En J. C. Rico (Ed.), *Cómo enseñar el objeto cultural*. (p. 123). Madrid: Sílex Ediciones.

Jurado, A. (2011). El mal salvaje y la sociedad de los perros [Ensayo Curatorial]. En *Entorno a un mismo lugar: exposiciones artísticas 2011.* Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Kronfle, R. (s. f.). Pasado imperfecto, 10 presentes en el videoarte ecuatoriano. *Salasab*. Recuperado de: http://www.salasab.com/exposicion/pasado-imperfecto-10-presentes-en-el-videoarte-ecuatoriano/

Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones* [Colección Arte Hoy]. Guipúzcoa: Nerea.

Layuno, M. Á. (2007). *El museo más allá de sus límites*. Segovia: Universidad de Segovia.

León, J. (Noviembre de 1998). Arte y Pedagogía. Academia Superior de Bogotá. [Cátedra Especial Arte, Ciudad y Cultura]. *Revista Cobalto ASAB*, 1, 80.

López-Barbosa, F. (1993). *Manual de montaje de exposiciones*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia y Subdirección Nacional de Museos.

Lozano, A. M. (Noviembre, 2005). Las prácticas fotográficas en Colombia [Catálogo]. *II Bienal ASAB, Prácticas Fotográficas*, 6.

Lozano, A. M. (2011). Ruidos, susurros y otras presencias sonoras. En *Entorno a un mismo lugar: exposiciones artísticas 2011.* Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Martínez, D. (agosto, 2003). *Panorama del paisaje* (p. 150) [Catálogo]. Fotográfica Bogotá. Bogotá: Fotomuseo.

Medina, Á. (2009). *Historia del grabado en Colombia*. Bogotá: Planeta.

Méndez, M. (2007). Una excusa para no decir nada [Catálogo]. *II Salón Universitario ASAB*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Mignolo, W. (2010). Estéticas Decoloniales. En *Pasado reciente, presente vigente: exposiciones artísticas 2010*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Ministerio de Cultura. (2012). *Museología, curaduría, gestión y museografía - Manual de producción y montaje para las Artes Visuales*. Bogotá: Mincultura.

Morawetz, G. (2011). *Testimonio y visión* (p. 185) [Catálogo]. Fotográfica Bogotá. Bogotá: Fotomuseo.

Mouratidi, K. (2008). *Cáncer de seno* (p. 79) [Catálogo de exposiciones 2008]. Bogotá: La Silueta.

Museo de Antioquia. (s. f.). *68 70 72 Bienales de Arte Coltejer*. Recuperado de: https://www.museodeantioquia.co/exposicion/68-70-72-bienales-de-arte-de-coltejer/#dialogo/0/

Neira, E. (2011). Desterritorialidades Culinarias. En *En torno a un mismo lugar: exposiciones artísticas 2011.* Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Neufert, E. (1974). *Arte de proyectar en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

O'Doherty, B. (1976). *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Berkely: University of California Press.

Olano, B. (2004). *Reflejo* (p. 3) [Catálogo]. Bogotá: Academia Superior de Artes de Bogotá.

O'Neill, P. (2007). El giro curatorial. De la práctica al discurso (p. 13). En J. Rugg (Ed.), *Cuestiones en Curating Contemporary Art and Performance.* Chicago:

Ortiz, W. (2004). *Después de la pintura* (p. 2) [Catálogo]. Bogotá: Academia Superior de Artes de Bogotá.

Pelletier, S. (2000). *Propos d'artistes. Entrevue avec Constanza Camelo*. Programmation de la galerie L'Oeil de Poisson de 1985 à 2001. Recuperado de: http://www.oeildepoisson.com/__archives/expos/archives/bogota_quebec/bogota_quebec.html

Pérgolis, J. C. (1998). Redes, nodos y comportamientos. En *Arte y Ciudad* (pp. 17-24). Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Rengifo, S. (2011). Micronarraciones de postguerra. En *En torno a un mismo lugar: exposiciones artísticas 2011.* Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Rico, J. C. (2010). *Manual práctico de museología, museografía y técnica de expositivas*. Madrid: Silex.

Rincón, F. (2008). *Del grabado a la imagen mediada* (p. 2) [Catálogo]. Tránsito entre Medios, Grupo de Investigación Creación. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Roca, J. I. (2001). Curaduría crítica. En *Reflexiones, la investigación y la curaduría en arte*. Bogotá: Ministerio de Cultura y Uniandes.

Roca, J. I. (13 de julio, 1999). Pintora de color. *Columna de arena*, 15. Recuperado de: http://universes-in-universe.de/columna/col15/col15.htm

Roca, J. I. (Noviembre, 2003). Tráfico libre inserción de la gráfica en lo público [Catálogo]. *I Bienal ASAB, Gráfica Alternativa* (p. 9). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Rodríguez, D. D. (2005). *Tangencias. Los dibujos nada inocentes de Johanna Calle o la metáfora de un país* (p. 2) [Catálogo]. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Rueda, S. (2009a). *La década que cierra* [Catálogo de exposiciones 2009]. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Rueda, S. (2009b). *Mike Kelley / Paul McCarthy: videos* [Catálogo de exposiciones 2009]. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Rueda, S. (2009c). *Salón Interuniversitario de Estudiantes: Deriva y transgresión* [Catálogo de exposiciones 2009]. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Rueda, S. (2010). Espejito / Espejismo. En *Pasado reciente, presente vigente*: e*xposiciones artísticas 2010.* Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Salasab. (s. f.). *Collage gráfico*. Recuperado de: http://www.Salasab.com/exposicion/collage-grafico/

Salasab. (s. f.). *Colombia años 70*. Recuperado de: http://www.Salasab.com/exposicion/colombia-anos-70

Salasab. (s. f.). *El precio*. Recuperado de: http://www.Salasab.com/exposicion/el-precio-de-la-liebre/

Salasab. (s. f.). *Estreno J Kaplan*. Recuperado de: http://www.Salasab.com/exposicion/estreno-j-kaplan/

Salasab. (s. f.). *Imágenes y mestizajes culturales*. Recuperado de: http://www.Salasab.com/exposicion/imagenes-y-mestizajes-culturales/

Salasab. (s. f.). *Impresiones de América Latina. Grabados*. Sala de Exposiciones ASAB. Grabados. Recuperado de: http://www.Salasab.com/exposicion/impresiones-de-america-latina-grabados/

Salasab. (s. f.). *Inmersos*. Recuperado de: http://www.Salasab.com/exposicion/inmersos/

Salasab. (s. f.). *La ilusión de lo real (1967-1992)*. Recuperado de: http://www.salasab.com/exposicion/la-ilusion-de-lo-real-1967-1992/

Salasab. (s. f.). *Subyacente*. Recuperado de: http://www.Salasab.com/exposicion/subyacente/

Sanabria, G. (2010). Obra en construcción. En *Pasado reciente, presente vigente: exposiciones artísticas 2010.* Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Sanabria, G. (2008). *Por ejemplo*. [Catálogo de exposiciones 2008]. Bogotá: La Silueta.

Sanabria, G. (2011a). Apuntes cotidianos. En *En torno a un mismo lugar: exposiciones artísticas 2011.* Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Sanabria, G. (2011b). Un lugar en suspensión. En *En torno a un mismo lugar: exposiciones artísticas 2011.* Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Santos, G. (2011). *Testimonio y visión, más allá de la reportería* [Catálogo de Fotográfica Bogotá]. Bogotá: Fotomuseo.

Saray, L. (s. f.). *Ruido blanco*. Salasab. Recuperado de: http://www.Salasab.com/exposicion/ ruido-blanco/

Serrano, E. (agosto, 2003). *Miradas análogas, miradas subjetivas* [Catálogo]. Bogotá: Academia Superior de Artes de Bogotá.

Silva, P. (2007). *II Exposición de Egresados ASAB* [Catálogo]. Exposiciones Sala ASAB.

Staniszewski, M. A. (1998). *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge: MIT Press.

Teuta, A. (s. f.). *Aquello que es visto y aquello que no*. Salasab. Recuperado de: http://www.Salasab.com/exposicion/lo-que-se-ve-y-lo-que-no/

Timbie, W. H. y Moon, P. H. (1981). Iluminación de edificios. En K.-Parker (Ed.), *Manual del arquitecto y del constructor*. México: Uteha.

Traba, M. (1974). *Historia abierta del arte colombiano*. Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia.

Uhía, F. (2006). La actualidad de los salones [Catálogo]. *I Salón Interuniversitario ASAB*.

Unimedios. (25 de febrero, 2014). Salón Cano 2014: ocho meses de arte, crítica, montajes y curaduría. *Agencia de Noticias UN*. Recuperado de: http://www.agenciadenoticias.unal.edu.co/ndetalle/article/salon-cano-2014-ocho-meses-de-arte-critica-montajes-y-curaduria.html

Vásquez, L. (2008). *Refulgente* [Catálogo de exposiciones 2008]. Bogotá: La Silueta.

Anexo

Año	No.	Nombre exposición	Carácter de las exposiciones	
1996	1	Artistas Movimientos	colectiva	Internacional
	2	Hombre y Ciudad - Jean Favraou	individual	Internacional
	3	I Salón de Estudiantes	colectiva	Estudiantes
1997	4	Contradicciones en 6X28	colectiva	Nacional
	5	Intermedios - Orden Público- Jainer León	individual	Docentes
	6	Primera Muestra de Cerámica	colectiva	Estudiantes
1998	7	Niños Talladores de Colombia - Talla en Carbón	colectiva	Nacional
	8	II Salón de Estudiantes ASAB	colectiva	Estudiantes
	9	Egresados I - Seis Graduandos	colectiva	Estudiantes
1999	10	Una Mirada a los Salones	colectiva	Nacional
	11	El Color que Soy - Delcy Morelos	individual	Nacional
	12	John Castles	colectiva	Nacional
	13	III Salón de Artes Plásticas ASAB	colectiva	Estudiantes
	14	Gráfica Internacional	colectiva	Internacional
	15	1° Carpeta de Grabado de los Profesores de la Academia Superior de Artes de Bogotá 1999	colectiva	Docentes
2000	16	Tira Cómica en Francia	colectiva	Nacional
	17	Fracciones - Pedazos - Piezas- Prolongaciones	colectiva	Nacional
	18	Actos de Fabulación. Arte, Cuerpo y Pensamiento.	colectiva	Nacional
	19	En Blanco	colectiva	Nacional
	20	Hitos del Teatro Colombiano del Siglo XX	colectiva	Nacional
	21	De lo cotidiano a lo Trascendente	colectiva	Nacional
	22	André Bretón	individual	Internacional
	23	Art Contex: Points de Reencontre	colectiva	Internacional
	24	Gráfica Internacional II	colectiva	Internacional
	25	Inextricable – Mariana Varela	individual	Nacional
	26	Disecciones Cartográfica	individual	Nacional
	27	Grabados de Interpretación en la colección Pizan	colectiva	Internacional
	28	Patafísica	individual	Nacional
2001	29	Segunda Carpeta de Grabado ASAB	colectiva	Docentes
	30	Fragmentos de un video amoroso II	colectiva	Nacional
	31	Echando Lápiz	colectiva	Nacional
	32	Cuatro Exposiciones- Después Azul - Roberto Sarmiento	individual	Nacional
	33	Cuatro Exposiciones- Pablo Adarme - Salón América	individual	Nacional
	34	Cuatro Exposiciones - Óscar Moreno - Espaciamiento 6	individual	Nacional
	35	Dibujando La Merced	colectiva	Estudiantes

Año	No.	Nombre exposición	Carácter de las exposiciones	
2002	36	Cuatro Exposiciones - Espectral - Nadia Granados	individual	Nacional
	37	Subyacente	colectiva	Nacional
	38	Colombia, años 70	colectiva	Nacional
	39	V Salón de Estudiantes	colectiva	Estudiantes
	40	Prácticas de Espacio # 2	colectiva	Nacional
	41	Septentrión	individual	Nacional
2003	42	Estreno Joseph Kaplan	individual	Nacional
	43	4 Grados	colectiva	Estudiantes
	44	La Perfección del Diseño	individual	Egresados
	45	Miradas Análogas	colectiva	Nacional
	46	La Última Camisa no tiene Bolsillos	individual	Internacional
	47	VI Salón de Estudiantes ASAB	colectiva	Estudiantes
	48	I Bienal de Gráfica Alternativa ASAB	colectiva	Bienal ASAB
	49	Homenaje al Maestro Juan Antonio Roda (1921 - 2003)	individual	Nacional
	50	Historia de la Fotografía en Colombia 1950-2000	colectiva	Nacional
2004	51	El Papel del Papel - Proyecto de Creación Docente 2004	colectiva	Docentes
	52	Reflejo	individual	Nacional
	53	Después de la Pintura	colectiva	Nacional
	54	La Ilusión de lo real (1967 -1992)	individual	Nacional
	55	Inmersos	individual	Nacional
	56	VII Salón de Estudiantes ASAB	colectiva	Estudiantes
	57	El Artista Docente	colectiva	Docentes
2005	58	El dibujo como Expresión Contemporánea - Proyecto de Creación Docente	colectiva	Docentes
	59	I Exposición de Egresados ASAB	colectiva	Egresados
	60	Tangencias	individual	Nacional
	61	Impresiones de América Latina - Grabados	colectiva	Internacional
	62	Entre lo Verdadero y lo Imaginario - 4 Fotógrafos Españoles. Fotología 4	colectiva	Nacional
	63	VIII Salón ASAB	colectiva	Estudiantes
	64	II Bienal ASAB Prácticas FotográficaS	colectiva	Bienal ASAB
	65	De lo Popular al Arte	colectiva	Nacional
2006	66	Procesos de Intercambio y Conversión	colectiva	Nacional
	67	El Objet - Proyecto de Creación Docente 2005	colectiva	Docentes
	68	Alma Matter	colectiva	Nacional
	69	Abdú Eljaiek, Cincuenta Años	individual	Nacional
	70	I Salón Universitario ASAB	colectiva	Estudiantes
	71	Tránsito Entre Medios	colectiva	Docentes
	72	Objetos	individual	Egresados

Año	No.	Nombre exposición	Carácter de las exposiciones	
2007	73	Cartografía del Desmembramiento	individual	Egresados
	74	Fotografía - Proyecto de Creación Docente	colectiva	Docentes
	75	Egresados II	colectiva	Egresados
	76	Naturaleza Muerta / Still Life (Naturaleza y Conflicto)	colectiva	Nacional
	77	Desbordando la Objetivida - Fotográfica Bogotá 2007	colectiva	Nacional
	78	II Salón Universitario ASAB	colectiva	Estudiantes
	79	Espacios Urbano - III Bienal ASAB	colectiva	Bienal ASAB
	80	Beatriz Daza, Testimonio de los Objetos	individual	Nacional
2008	81	Pintura - Proyecto de Creación Docente	colectiva	Docentes
	82	Sin Borrador	colectiva	Nacional
	83	Refulgente	individual	Egresados
	84	Por Ejemplo	individual	Docentes
	85	Homenaje a María Teresa Hincapié	individual	Nacional
	86	Katharina Mouratidi, Cáncer de Seno	individual	Internacional
2009	87	Video - Proyecto de Creación Docente	colectiva	Docentes
	88	Parque Naciona	individual	Nacional
	89	La Pasión de Chócolo	individual	Nacional
	90	Laberintos del Rostro, Paisajes de la Conciencia - (Fotográfica Bogotá 2009)	colectiva	Internacional
	91	Gráfica desde la ASAB	colectiva	Docentes
	92	Mike Kelley / Paul Mc Carthy: Videos	colectiva	Internacional
	93	Salón Interuniversitario ASAB 2009 / Deriva y Transgresión	colectiva	Estudiantes
	94	Egresados	colectiva	Egresados
	95	El Ahí de la Creación - Proyecto de Creación Docente 2009 APV	colectiva	Docentes
	96	Bajas, Medias y Altas Tecnología - IV Bienal ASAB	colectiva	Bienal ASAB
	97	Bill Viola Videos 1977 / 1980	individual	Internacional
2010	98	Implosión	colectiva	Nacional
	99	Pasado Imperfecto, 10 Presentes en el Videoarte Ecuatoriano	colectiva	Internacional
	100	Espejito / Espejismo	colectiva	Nacional
	101	Rastreando el Texto	colectiva	Docentes
	102	Salón Interuniversitario ASAB 2010	colectiva	Estudiantes
	103	Balankanché	individual	Nacional
	104	Collage Gráfico	colectiva	Docentes
	105	Común y Corriente	individual	Egresados
	106	Procesos Abiertos. Acción directa, consumo crítico y medios de comunicación	colectiva	Nacional
	107	Pequeños Movimientos	colectiva	Nacional
	108	Moderno, La Persistencia de los Discursos de Nuestra Formación	colectiva	Nacional
	109	Estéticas Decoloniales	colectiva	Internacional

Año	No.	Nombre exposición	Carácter de las exposiciones	
2011	110	Sin Fronteras	colectiva	Internacional
	111	Xilografía, Inscripciones Fijas	colectiva	Docentes
	112	Europa después de la Lluvia, Micronarraciones de la Postguerra.	colectiva	Internacional
	113	Apuntes Cotidianos	colectiva	Internacional
	114	Testimonio y Visió - Fotográfica Bogotá 2011	colectiva	Internacional
	115	Luto	individual	Internacional
	116	Desterritorialidades Culinarias	individual	Internacional
	117	IV Salón de Egresados ASAB 2011	colectiva	Egresados
	118	Uno de estos Días	individual	Docentes
	119	Salón Universitario de Estudiantes 2011	colectiva	Estudiantes
	120	Gran Enciclopedia Acémila	colectiva	Internacional
	121	V Bienal ASAB: Material y Pensamiento Sonoro	colectiva	Bienal ASAB
2012	122	El Precio	individual	Egresados
	123	El Manto del Arlequín	individual	Internacional
	124	Imágenes y Mestizajes Culturales	colectiva	Internacional
	125	Sonantes	colectiva	Nacional
	126	Salón Interuniversitario ASAB 2012	colectiva	Estudiantes
2013	127	Desde el lugar del ausente	individual	Nacional
	128	Lo que se Ve y lo que No	individual	Nacional
	129	“Panorama del Paisaje” Fotográfica Bogotá 2013	individual	Internacional
	130	Silente	colectiva	Internacional
	131	Ruido Blanco	colectiva	Internacional
	132	Salón Interuniversitario ASAB 2013	colectiva	Estudiantes
	133	Pensar con el Cuerpo, VI Bienal ASAB 2013	colectiva	Bienal ASAB

AUTOR

Gustavo Sanabria Hernández

diplomado en Arte Moderno Latinoamericano, de la Universidad Jorge Tadeo Lozano; especialista en Docencia Universitaria, de la Universidad el Bosque; magíster en Artes Plásticas, de la Universidad Nacional de Colombia y maestro en Artes Plásticas, de la Universidad Distrital Francisco José Caldas. Docente de planta de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en el Proyecto Curricular de Artes Plásticas y Visuales de la Facultad de Artes ASAB. Se desempeñó como director de la Sala de Exposiciones ASAB desde 2010 hasta 2015, realizando múltiples proyectos curatoriales. Pertenece al grupo de investigación Poiesis XXI desde 2008. Como artista, su obra ha sido expuesta a nivel local y nacional, y expone de manera activa desde 1996; participa en exposiciones de orden colectivo e individual y ha sido merecedor de varios premios y estímulos a la creación. En el contexto internacional ha expuesto en países como Canadá, México, España, Francia, Bélgica, Croacia.

Este libro se
terminó de imprimir
en agosto de 2017
en la Editorial UD
Bogotá, Colombia