



“Calle de La Candelaria”, Bogotá, Viviana Aguillón García.

Cómo citar: Martínez, R.A. & Molano-Valdés, U. (año). La curaduría colaborativa como estrategia para la catalogación en línea de arte en espacio público en Colombia. *Desbordes*, vol.(número), pp. doi: <https://doi.org/10.22490/25394150.3726>

Martínez, R.A. & Molano-Valdés, U. (año). Collaborative curatorship as a strategy for the online cataloging of art in a public space, in Colombia. *Desbordes*, vol.(número), pp. doi: <https://doi.org/10.22490/25394150.3726>

Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0.
This work is under the Creative Commons Attribution 4.0 license.

La curaduría colaborativa como estrategia para la catalogación en línea de arte en espacio público en Colombia

Collaborative curatorship as a strategy for the online cataloging of art in a public space, in Colombia

Raúl Alejandro Martínez¹

Publicista de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Especialista en Periodismo de la Universidad de los Andes y Magíster en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia. Líder nacional del Programa de Artes Visuales, UNAD

Uliana Molano Valdés²

Lic. En Lingüística y Literatura de la U. Distrital Francisco José de Caldas, Antropóloga y Maestra en Museología y Gestión de Patrimonio de la U. Nacional de Colombia. Docente del Programa de Artes Visuales, UNAD

Resumen

Este artículo es producto del desarrollo del proyecto de investigación "Diseño y realización de una estrategia curatorial a través de un sistema de trabajo informático en línea (wiki) para visibilizar y promover la circulación de la producción de obra de arte de las diferentes regiones de Colombia a través de la plataforma del Museo Universitario de Artes Digitales, MUNAD". La propuesta pretende la realización de un ejercicio de curaduría colaborativa que permita la documentación, selección, organización y divulgación de obras de arte en el espacio público en Colombia.

El proyecto propone un ejercicio de selección a través del uso de un sistema de wiki que integra diferentes obras de arte en espacio público de artistas de las distintas regiones de Colombia. Por medio de esta estrategia se propone consolidar una base de datos para identificar categorías de las diferentes prácticas artísticas, investigaciones y tendencias en el ámbito de la producción de obra en Colombia, que se ubica y emplaza en el espacio público. Este proyecto ha permitido relacionar a los estudiantes de primer semestre del programa de Artes Visuales de la UNAD con un proceso de investigación formativa en relación con la identificación de la producción de los artistas en las diferentes regiones del país.

Abstract

This paper is the product of the development of the research project "Design and elaboration of a curatorial strategy through an online computer based system (wiki) to make visible and promote the circulation of artwork's production in the different regions of Colombia through the MUNAD platform". The proposal aims to carry out a collaborative curatorial exercise that allows the documentation, selection, organization and dissemination of works of art in the public space in Colombia.

The project proposes a selection exercise based on the use of a WIKI system that integrates different works of art in public space by artists from the different regions of Colombia. Through this strategy, it is proposed to consolidate a database to identify categories of the different artistic practices, investigations and trends in the field of artwork production in Colombia located in the public space. This project has allowed the first semester students of the UNAD Visual Arts program to be related to a formative research process in relation to the identification of the artists' production in the different regions of the country.

1 raul.martinez@unad.edu.co ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-1601-0361>

2 uliana.molano@unad.edu.co ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5087-0026>

Palabras clave:

Curaduría colaborativa, arte público, arte en espacio público.

Keywords:

Collaborative curatorship, public art, art in public space.

El espacio público es un escenario en permanente construcción en donde diferentes actores sociales, los ciudadanos, el Estado y el mercado se presentan en constante tensión para significar ese territorio que, en teoría, nos pertenece a todos. Muchos artistas siempre han procurado presentar sus obras para la mirada del colectivo no solo a pequeños grupos. Estas expresiones, desde las pinturas rupestres hasta los murales en los edificios en el centro de Bogotá, plantean la necesidad de la expresión como una condición inherente a lo humano. En ese sentido, el arte se configura como un actor decisivo en la vida pública que más allá de una función de ornato hace parte de los elementos que fundamentan la memoria histórica colectiva y la constante reconfiguración del espacio.

Para comenzar el ejercicio que aquí se expone fue necesario situar nociones problemáticas y cambiantes como espacio público, arte público, arte urbano y arte en espacio público. En este sentido se propuso una revisión de términos para operar bajo abordajes flexibles que permitieran desarrollar las acciones de catalogación. Clasificar obras ubicadas en el espacio público requiere plantear un marco para identificar esta noción, Fernando Escobar (2012: 137) propone un tema de discusión sobre la ciudad en Latinoamérica y particularmente en Medellín cuando afirma: *“Las Ciudades son lugares concretos en donde tiene lugar con mayor frecuencia e intensidad las nuevas experiencias del espacio público relacionadas con el acceso y circulación de numerosos dispositivos tecnológicos y las defensas más visibles por el alcance de los derechos culturales por parte de distintas comunidades, organizaciones e individuos”* (Escobar, 2012: 137).

En este sentido, se comprende que las ciudades son lugares en donde la cotidianidad convive con la historia y evidencia enfrentamientos históricos, pero también coyunturales entre diferentes actores sociales e individuos, lo que hace comprender que hay múltiples formas de apropiación de estos escenarios. Así, el espacio público también es un espacio conflictivo, entre la propuesta de configuración y planeación de la memoria desde los estamentos oficial y las vivencias, muchas veces, antagónicas, subversivas y diversas de los sectores excluidos o marginados. Como lo afirma Jeffrey Hou (2012) cuando define el espacio público insurgente como aquel que permite la participación y las acciones de los individuos y grupos en la renovación de las ciudades como un espacio de intercambios y debates cívicos. Mediante la expresión

y la continua lucha, la presencia y la construcción del espacio público insurgente sirve como barómetro del bienestar democrático y de la inclusión en nuestra sociedad actual (Hou, 2012: 44).

En este contexto, las tensiones entre los actores sociales complejizan la memoria histórica, muchas veces narrada desde el Estado a partir de piezas como monumentos, obeliscos, placas que representan los poderes que se configuran como fundamentales para determinados grupos sociales, generalmente, en el centro de los poderes hegemónicos de una gran ciudad o de un pequeño pueblo. Ante este escenario muchos artistas plantean alternativas de expresión, a veces efímeras, con contenidos altamente políticos para dar voz a lo marginal, a las expresiones contrahegemónicas que también constituyen memoria histórica (Fernández Quesada, 2004).

A partir de la reflexión enunciada, para el proyecto se propuso catalogar las obras de arte que se podían identificar en el espacio público. Empero, es necesario ahondar la tipología de obras de arte público, arte urbano y arte en el espacio público. Las definiciones siempre son insuficientes, pero necesarias para delimitar el alcance de aquello que se iba a clasificar. De esta forma, el semiólogo Armando Silva (2015) aborda los alcances del arte público desde un ámbito decididamente político y sitúa su origen en los años sesenta. Plantea una diferencia con el arte en espacio público toda vez que las prácticas de arte público, según él, apelan de manera decidida a la mediación. Para Silva (2015:115) hay una diferencia entre el arte que se exhibe en el espacio público (de carácter elitista y gastado, afirma) y el arte público, este último como aquel que “ha re-semantizado el nombre” e “involucra a vecinos o visitantes del sitio”.

Villada propone una aproximación a la definición de obra de arte público cuando afirma que “Se ubica en el escenario urbano, configurando múltiples entramados simbólicos, en los cuales confluye la percepción del sujeto y la experiencia visual de la misma, dando lugar a la fusión entre el mundo de la representación artística y los hechos de la cotidianidad. Las obras de arte, han establecido en el paisaje urbano, un territorio estético en donde se construyen las interacciones comunicativas, producto de la apropiación del objeto estético y la asunción de significados individuales y acuerdos colectivos” (Londoño Villada, 2015) en este ámbito para el proyecto se plantea asumir la catalogación de obras en el espacio público con la mirada puesta en fases posteriores, donde se pueda comenzar a incluir los registros y las acciones del arte público. No obstante, es necesario indagar más acerca del activo rol que desempeñan las ciudadanías activas y las prácticas disruptivas de arte público. Es así, que se lograron identificar las tensiones que ocurren entre las prácticas de arte público y aquellas que se sitúan en el espacio público, así mismo la permanente tensión por los derechos de uso.

En medio de las tensiones expuestas una diferencia fue necesaria para establecer el lugar que se configura como espacio público y espacio privado, y, una de las escisiones

básicas estriba en el derecho de uso. El espacio público es de todos, permite la circulación, el tránsito libre de los ciudadanos, y es importante señalar que en Colombia, las instituciones gubernamentales deben realizar el mantenimiento del mismo; es así como algunas obras de arte, como el mobiliario de ornato, deben su existencia gracias al reconocimiento de las entidades oficiales para su existencia. Esta operación no siempre logra “domesticar” las prácticas artísticas, tal y como se ha expuesto, existe un número cada vez más activo de artistas que intervienen en lo público y actúan por la autonomía del arte. Además de esta tensión entre libertad, subvención estatal y autonomía de los artistas, se presenta la esfera privada. El espacio privado, por su parte, es de uso restringido, la circulación requiere de permisos. Los límites que en algunas ocasiones están bien definidos (adentro/afuera, espacio abierto/ espacio cerrado), en otras ocasiones difusos. Los espacios públicos pueden convertirse fácilmente en privados (p.e. Plazoleta del Concejo, Atrio de la Iglesia) por cerramientos, vigilantes o barreras tangibles e intangibles; y así mismo, espacios que siendo privados en ocasiones abren sus puertas a la libre circulación (p.e. Cementerio, pared exterior, pasajes). Como lo señala Jeffrey Hou (2012: 35) “en la medida en que las calles, los barrios y los parques se convierten en malls, conjuntos cerrados y lugares de promoción de empresas, el espacio público está sujeto a nuevas formas de propiedad, mercantilización y control”. En estos escenarios, algunas prácticas artísticas trabajan entre esos intersticios con acciones de resistencia.

Uno de los elementos que define una sociedad es su cultura. El patrimonio cultural es una invención y una construcción social (Prats, L. 1998) que identifica a las personas que hacen parte de esa comunidad. Es necesario que la gestión cultural considere la participación social como elemento fundamental en la planificación de proyectos, desde las relaciones colaborativas. (Garrido Arroyo, & Hernández Carretero, 2014: 63) A lo largo de nuestra historia, la mayoría de las instituciones han demostrado su poder mediante el discurso simbólico y narrativo que implica un buen número de expresiones del arte público. La historia de la conformación de las naciones se representa en estatuas y bustos de héroes, que más allá de ser admiradas pretenden fundamentar la memoria histórica. Sin embargo, al entenderse las dinámicas de la historia, ese ir y venir entre memoria y olvido, el espacio público como territorio en disputa se apropia de diferentes discursos temporales. El arte es apropiado de diversas formas por los diferentes grupos sociales y ello está ligado a los procesos identitarios.

El conjunto de procesos socioculturales en que se realiza la apropiación y los usos de los productos culturales del patrimonio es lo que Néstor García Canclini (1999) define como consumo cultural. Analizar los actos de consumo como hechos de la cultura es indispensable, ya que la apropiación de cualquier bien es un acto que afecta simbólicamente, integra y comunica, objetiva los deseos y ritualiza su satisfacción. Sin embargo, esta operación se distingue del resto de prácticas de consumo, en parte, por la independencia de los campos artísticos, que se han liberado del control religioso y político desde la modernidad. Se han formado públicos diferenciados consumidores y

un conjunto de instituciones especializadas en la circulación de las ofertas culturales. Es así que los productos culturales, a pesar de su valoración de uso y de cambio, son medidos principalmente por su valor simbólico.

De esta manera, se puede definir el consumo de bienes culturales como “*el conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica*” (García-Canclini. 1999: 42). El consumo de bienes culturales implica una interacción entre los distintos proyectos de modelación social (nación), con los procesos de hibridización cultural, y los estilos de apropiación y uso de los productos. La apropiación social del patrimonio se puede entender entonces como un proceso “*colectivo*” y “*democrático*”, a través del cual se crean “*condiciones materiales y simbólicas para que todas las clases (sociales) puedan compartirlo y encontrarlo significativo.*” (García Canclini, 1999: 22). Se entiende que el consumo no es un acto estático y sin participación del consumidor, por el contrario, ocurren movimientos de asimilación, rechazo, negociación y refuncionalización, en el que los consumidores resignifican los bienes culturales en un diálogo permanente. Cualquier estrategia de registro y documentación debe tener en cuenta que “*el efectivo rescate del patrimonio incluye su apropiación colectiva y democrática, o sea: crear condiciones materiales y simbólicas para que todas las clases puedan compartirlo y encontrarlo significativo*”. De esta manera, “*convertir lo que es significativamente importante para la comunidad en patrimonialmente relevante, constituye una estrategia espontánea y eficaz de preservación*” (García Canclini, 1999a)}

II

Uno de los signos de la era de Internet y el entramado que acontece en las redes sociales es la construcción de narrativas, objetos, proyectos y casi cualquier actividad humana a partir de operaciones colaborativas. La interconexión de múltiples actores ubicados en lugares distantes entre sí, pero interactuando en tiempo real, supone una afectación de las relaciones en todos los ámbitos y niveles. El arte y buena parte de sus circuitos no son ajenos a esta lógica de relaciones. ¿Quiénes determinan cuáles son las obras o los procesos de creación que se deben exponer o conservar? En una época de redes sociales y dispositivos móviles para registrar, seleccionar y clasificar imágenes o acciones, la respuesta no es tan evidente. La figura tradicional de los curadores comienza a modificarse en la esfera de lo público, en donde, como lo señala Fernando Escobar (2012) nuevos dispositivos tecnológicos hacen más visibles las defensas por el alcance de los derechos culturales.

El ejercicio curatorial supone el accionar de un individuo que, de acuerdo con Fowle, “*explora, descubre, documenta y exhibe las ideas del arte. Y se las presenta al mundo con buen gusto y conocimiento, tomando un profundo interés por los artistas, sus obras*

y, por supuesto, analizando las formas de las exposiciones” (Fowle, 2007: 12-14). Esta definición implica una serie de preconcepciones que están en crisis, conceptos como “buen gusto” resultan anacrónicos para abordar la exhibición de obras de arte en la actualidad. Los problemas del arte contemporáneo centran los planteamientos de los artistas en un ámbito más crítico de las relaciones entre el arte y la sociedad. En este sentido se trasciende la exhibición de obras como un espacio que determina el “buen gusto” o aquello que es digno de preservarse, por un espacio que suscita reflexiones, preguntas, y, no necesariamente, placer estético.

Autores como Dewar (2010: 5) amplían el ámbito de actuación del curador. No obstante, siguen caracterizando esta figura desde funciones específicas como:

- *Articular el concepto para la exhibición del arte y conceptualizar la manera en que estas obras se pueden presentar al público;*
- *Organizar e implementar esa presentación, representando al(los) artista(s) y su trabajo;*
- *Funcionar como intermediario entre la institución encargada de la exhibición (galería/museo/institución) y el artista, asegurándose de que se aborden todas las áreas de responsabilidad del proyecto. El conservador debe tener en cuenta un panorama amplio y garantizar una atención cuidadosa a los intereses del artista respetando el mandato, las necesidades y las prioridades de la galería;*
- *Brindar acceso profesional y público a las ideas y el arte del proyecto organizando la exhibición o el proyecto en sí, escribiendo varios tipos de textos (curatorial, didáctico y promocional) y organizando presentaciones públicas asociadas al proyecto.*

Se trate de una bienal, una exposición colectiva o un salón de artistas, los criterios de los curadores son claves para la estructura de la presentación de las obras que van a presentarse. En el arte contemporáneo la figura del curador ha adquirido un papel superlativo para la mediación del artista - obra - circuito de exposición, configurando una profesión necesaria en la generación de exposiciones, más allá de ser un diseñador, museógrafo o gestor de colecciones/ exposiciones, son las personas encargadas de brindar los lineamientos conceptuales, pues además de diagnosticar, prevenir, detectar tendencias e inclinaciones, generan una interpretación semiótica, trabajan con las lecturas entre los artistas, las obras y los espectadores, crea significantes y participación cultural. La solidez del criterio curatorial concibe postulados en pro a la opinión crítica y relaciona las audiencias según sea el público especializado o no.

Desde que eventos como La documenta de Kassel en Alemania, la Bienal de São Paulo en Brasil, el Salón Nacional de Artistas en Colombia o las ferias de arte han crecido en influencia e impacto para el arte global, la figura del curador se ha convertido

en determinante para establecer criterios acerca de qué obras se exponen, cómo se exponen y cuáles artistas o grupos de artistas deben ser representativos de la época. Fowle afirma que la curaduría puede proporcionar una plataforma para realizar las ideas y los intereses de los artistas, debe ser sensible a las situaciones en las que ocurre, y debe abordar temas artísticos, sociales, culturales o políticos de manera creativa (Fowle, 2007: 14-16). En el caso de los circuitos del arte en Colombia replican muchas veces la dinámica mundial de exhibiciones y circulación a través de salones, bienales y ferias de arte. Esta serie de acciones curatoriales responden, en gran medida, a relatos hegemónicos y globales en donde se desconoce la producción emergente y periférica. Como lo afirma Haskote (2015) la periferia es a menudo un teatro mucho más dinámico de desarrollo que el centro.

Es en esta medida que podemos encontrar otro punto de vista alternativo al rol de curador y es el de generador de contenidos significativos, que en palabras de Suazo es “un hacedor de lecturas, un inventor de hermenéuticas que incentiva la complicidad entre los artistas, las obras y sus destinatarios potenciales” (2007: s.p.)

Tal y como lo señala J. Feldman (2012) “*las formas curatoriales del arte contemporáneo vienen adoptando, desde hace algunos años, dos características: por un lado, un predominio de la discursividad y, por otro lado, un movimiento hacia prácticas cada vez más colaborativas*”. El autor comprende la emergencia de múltiples lugares meta-discursivos, donde la relación entre artistas y curadores es puesta a prueba a partir del reconocimiento de que ambas posiciones pueden ser tanto productivas como meta-productivas. En cuanto a la transición a una autoría más colaborativa, se presenta en la actualidad un diálogo más fluido entre artistas y curadores, que permite exponer procesos cooperativos, de intercambio, y coproducción de obras y eventos de carácter artístico. El autor expresa que “*existe también un cierto consenso en que la actividad curatorial (especial pero no únicamente la producción de exposiciones) como forma de colaboración implica además una “urgencia por encontrar un lenguaje común (...) para explorar los procesos de producción artística a través de sistemas de mediaciones temporarios...*” (O’Neil, 2012: 116 citado por J. Feldman 2012: 895). Esto implicaría que la noción de autoría individual ya no alcanza para dar cuenta de las actuales condiciones de producción artísticas, en tanto la cooperación se entiende como una necesidad más que como una opción”.

Para Cuahatemoc Medina, un curador es el...

“organizador de exhibiciones de la galería pública o el agente intelectual/decorativo de la galería privada, y el promotor ya no de la institución estatal, sino del mundo del arte y su mercado. Como nueva profesión, el curador es fruto de la división del trabajo y del mapa epistemológico. A la vez es el amalgamamiento de una serie de funciones anteriormente

diversificadas en un territorio vago, cambiante, móvil y multifuncional. En tanto el universo conceptual del crítico de arte, historiador, museógrafo, artista, comisario de exhibiciones, pseudo-connoisseur, diseñador de exhibiciones, administrador, galerista, publicista, directorio telefónico, guerrillero y activista cultural, cajuelera y pensador nos plantea el campo ordenado de subdivisiones disciplinarias de la modernidad, la ambigüedad y plurifuncionalidad de la noción “curador” nos lanza de lleno en el mélange postmoderno de la confusión disciplinaria” (2001: 7-8)

A las dinámicas de la globalización que propenden por un discurso unificado y global, se ha planteado la inclusión de producciones desde el sur, así como lo expresa Mosquera y Papastergiadis (2015: 24) que se han desplazado de las categorías de folclor estático a producciones artísticas que proponen avances conceptuales que sitúan las reflexiones emergentes (Sur) en el debate contemporáneo y promueven una visión más cosmopolita del mundo. En este sentido, la curaduría es un ejercicio político donde se crean discursos alternativos a las propuestas hegemónicas. Una de estas respuestas es descentralizar el poder del curador para generar narrativas incluyentes, de ahí la necesidad de abordar la co-curaduría como una herramienta para dar voz a las comunidades que comúnmente no son visibilizadas en los ejercicios museográficos

De esta manera, Mosquera y Papastergiadis (2015: 25) proponen una conjunción significativa entre la práctica artística, las estrategias curatoriales y las investigaciones teóricas. Dicha operación permite ampliar la base conceptual de los ejercicios de circulación propuestos desde el sur y que tienen como propósito central “desprovincializar” la producción emergente. En el centro de esta operación los autores citan los ejercicios curatoriales de Cuahtemoc Medina o Lee Weng, cuyos propósitos centrales abordan el asunto de poner en juego o diálogo lo local con lo global. Una ampliación de las fronteras y en algunos casos una fusión entre los dos conceptos para permear las reflexiones globales del arte.

Una vez revisada la figura y los ámbitos del curador en las prácticas artísticas es necesario señalar que el proyecto abordó una intuición sobre el papel activo de los ciudadanos para revisar, analizar y presentar obras que podrían circular en un museo abierto a través de una herramienta colaborativa con permanentes revisiones de las obras catalogadas. Las relaciones colaborativas en los ejercicios curatoriales se pueden plantear desde diferentes escenarios y niveles. Es importante señalar que una de las apuestas para indagar sobre el concepto de “curadurías colaborativas” es que el uso de las Tecnologías de la Información y la Comunicación es fundamental para que el desarrollo de un proceso curatorial sea efectivo, eficaz, y, en última instancia, viable. La intuición anterior sobre la colaboración para catalogar obras no solo contempla la aceleración de los procesos, sino también las posibilidades de selección, clasificación, presentación y circulación que de otra forma tomaría años o sería impensable: muchas

personas en lugares distantes y que no se conocen entre sí agregando información sobre obras en tiempo real y con la posibilidad de revisar, corregir y ajustar casi de manera inmediata. La acción colaborativa es un rasgo de la web semántica y las redes sociales, pero también de buena parte de las estrategias de operación del arte contemporáneo. En un contexto donde las fronteras disciplinares y jerárquicas comienzan a diluirse se planteó la siguiente estructura para el proyecto:

Escenarios de lo colaborativo en la curaduría

Primer escenario: Redes de artistas y colectivos que trabajan determinada propuesta de exhibición desde un eje curatorial adecuado a un contexto (problemática, espacio, territorio, entorno).

Segundo escenario: Modificaciones en la curaduría de una bienal o un espacio establecido de exhibición en donde se realiza una invitación a grupos de artistas para intervenir un espacio, como en alguna ocasión se planteó en una de las bienales de Sao Paulo.

Tercer escenario: La selección que realizan ciudadanos convocados con un propósito curatorial (eje temático, práctica, intenciones de preservación patrimonial) pero que no requiere una “alfabetidad” o formación visual previa. En este escenario se propone hablar de niveles del ejercicio curatorial colaborativo. Dichos niveles comparten una serie de categorías que se propusieron para abordar el ejercicio de la mirada hacia el arte en el espacio público.

Niveles del ejercicio curatorial colaborativo

Nivel de base colaborativa. Comprendería aquellas acciones que realizan de manera libre e intuitiva un número de ciudadanos de un lugar con el fin de proponer una serie de prácticas artísticas en un marco determinado. Es una curaduría de imágenes que comprende a personas con cierta sensibilidad hacia las expresiones artísticas que no necesariamente tenga una cualificación en artes. Aquí se debe puntualizar específicamente como se comprende esto en los dos proyectos (uno de carácter urbano y otro regional o rural).

Este nivel supone la conformación de una serie de obras, acciones, intervenciones o ejercicios desarrollados a partir de la experiencia colaborativa de los ciudadanos. Un modelo análogo supone el trabajo de una wiki o un repositorio de obras.

Nivel de articulación temática. En este nivel intervienen una serie de personas con experiencia en la exhibición o circulación de prácticas artísticas. No necesariamente se requiere la intervención de “curadores” en un sentido estricto del término, pero sí de

investigadores, artistas o de un equipo interdisciplinar capaz de establecer relaciones entre las obras que fueron seleccionadas y plantear una categorización de todo el registro que se encuentra propuesto en el nivel anterior.

Exhibición o circulación. Una vez consolidada la base por articulaciones temáticas, categorías, regiones, es el momento para organizar muestras, exposiciones o estrategias de interacción a través de los dispositivos tecnológicos en plataformas como el MUNAD pero también en espacios “físicos” tales como centros culturales, museos, galerías o espacios expositivos alternativos.

Teórico e histórico. Desde la propuesta de la curaduría colaborativa de base hasta las exposiciones, los historiadores, críticos, artistas e investigadores del arte, cuentan con una robusta base de obras, artistas y categorías para trabajar de manera efectiva en la formulación de trabajos de orden teórico y crítico a través del uso de las plataformas que facilitan el trabajo colaborativo en red.

III

Este proyecto derivó en el desarrollo de una herramienta informática tipo Wiki (visible en <http://munad.unad.edu.co/arte-en-el-espacio-publico/>) que permitió el registro y documentación de obras de arte en espacio público mediante un ejercicio de curaduría colaborativa. A través de esta operación de wiki, en la actualidad, se pueden registrar obras de arte en distintas regiones de Colombia con el propósito de consolidar una base de datos para identificar categorías de las diferentes prácticas artísticas, investigaciones y tendencias en el ámbito de la producción de obra, en especial la que se ubica en espacio público. Para esta etapa de la investigación se propuso una serie de categorías que excluían prácticas de arte urbano como el grafiti, las pintas o las pegatinas; así mismo prácticas de arte vivo tales como el performances o acciones de contexto, todas estas, es importante señalar que serán consideradas para fases posteriores del ejercicio.

Esta iniciativa pretendió relacionar a los estudiantes del programa de artes visuales por medio de un proceso de investigación formativa en relación con la producción de los artistas en las diferentes regiones del país, y de igual manera robustecer y articular procesos de comunicación e investigación con el Museo Universitario de Artes Digitales, MUNAD.

Para la realización de este ejercicio fue necesario establecer categorías de ingreso de la información para así registrar y documentar las obras de arte en espacio público a detalle. Se optó por la utilización inicial de un formulario en línea (Google Docs) en el cual se crearon las siguientes secciones:

1. Identificación y registro

- a. Título y texto de referencia a la actividad.
- b. Datos de la persona que presenta la información (nombres y apellidos, número de identificación, datos de contacto y fecha de la observación)

2. Descripción inicial de la obra, este espacio pretende indicar el contexto de la obra y sus características básicas. Para tal efecto se establecieron las siguientes categorías de arte en espacio público

- a. Nombre de la obra
- b. Denominación
 1. Esculturas
 2. Estatua
 3. Busto
 4. Fuente
 5. Mural
 6. Relieve
 7. Escudo
 8. Serie de estatuas
 9. Obelisco
 10. Otra
- c. Datos de localización: Departamento, municipio, dirección.
- d. Espacio público donde se encuentra
 1. Plazoleta
 2. Parque
 3. Avenida
 4. Pared
 5. Calle
 6. Otra
- e. Datos de autoría: Nombre del artista o colectivo de la obra, año de encargo y/o realización; Entidad o persona que realiza el encargo de la obra
- f. Dimensiones de la obra
- g. Materiales involucrados en el proceso de creación y en la imagen final que constituye la obra
- h. Principales afectaciones de la obra

3. Análisis de la obra

- a. Descripción formal (forma, color, materiales, etc.) de la obra y análisis del significado de esta. (análisis iconográfico)
 - b. Interpretación de la obra ¿Qué quiere decir lo que está representado teniendo en cuenta el contexto histórico y social del artista? (análisis iconológico)
 - c. ¿Qué importancia tiene la obra para el entorno? ¿La comunidad tiene conocimiento y apropiación de la obra? (apropiación social actual)
4. Adicional, se tiene en cuenta el cargue de al menos 5 fotografías y posterior, se contempló espacio para contenido multimedia (vídeo, audio, fotografía, mapa de ubicación)
 5. Para finalizar, el formulario contó con un espacio de autorización para la publicación de la información recolectada.

Para las pruebas del comportamiento de este formulario se realizó prueba piloto con seis (6) estudiantes del semillero de investigación y cursos avanzados del programa. Los dos primeros registros fueron realizados por los estudiantes Daianna Sierra y Oscar Javier Morris Montoya, con el análisis de obras conceptual, simbólica y de apropiación disímiles. Los semilleristas dieron sus comentarios al piloto para correcciones que se aplicaron.



Figura 1. Monumento al zapatero. Barrio El Restrepo, Bogotá D.C. Fotografías Daianna Sierra. Semillerista del proyecto. 2019

“El análisis para este piloto se realizó en el monumento al zapatero que se encuentra ubicado en la ciudad de Bogotá, en el Barrio Restrepo. Carrera 24 H con Calle 20, localizado este en un pequeño parque del sector, reconocida por ser lugar en donde se fabrica calzado y venta de insumos.

Por medio de este análisis se observa falta de conservación por el deterioro que el monumento presenta y el difícil acceso a la información que nos lleva a la fecha de realización o los motivos por los cuales se realizó esta obra, por otro lado, por la forma en que se construye esta, se percibe que su procedencia no es oficial, no hay registro distrital o institucional alguno.

Por último, al registro de esta prueba se adjuntan 5 fotos las cuales resultan muy funcionales para el análisis de la obra puesto que las descripciones muchas veces pueden resultar cortas y al momento de tener el registro gráfico resulta más fácil la comprensión de la observación realizada y su correspondiente investigación”. (Sierra, D. 2019)



Figura 2. El carretillero. Cartagena DT. Fotografía Oscar Morris. Semillerista del proyecto 2019

“Sobre el “Piloto Instrumento de Sistematización de información sobre obra de arte en espacio público” el cuestionario es adecuado, permite un reconocimiento de los elementos de identificación e investigación de la obra. Sin embargo, la sección No 3; correspondiente al análisis de la obra, podría generar confusiones al momento de aplicar los pasos de la metodología Panofsky, en relación con la reformulación del cuestionario en este ítem.

Por lo que se refiere al ejercicio de análisis de la obra artística en el espacio público, no existe un plan de conservación preventiva de esta pieza. La obra presenta un deterioro significativo, principalmente producto de la corrosión por óxido (en otras piezas de la colección inicial faltan algunos elementos) por los altos índices de salitre del entorno. De igual modo, no hay información pertinente al autor ni a la obra, lo que dificulta el ejercicio investigativo sobre esta pieza”. (Morris, O. 2019)

Una vez realizados los ajustes y la validación del instrumento, se procedió al trabajo de registro con los estudiantes de primer semestre. La población fue bastante heterogénea toda vez que proviene de 63 regiones urbanas y rurales de Colombia y cuyas edades fluctúan entre los 16 y 55 años, las condiciones socioculturales se ubican en un alto porcentaje en estratos económicos 2 y 3. El período de desarrollo tuvo en cuenta 3 periodos de matrícula de febrero a agosto de 2019, dentro del curso de introducción a las artes visuales. Este curso pertenece al Núcleo Problémico Pensamiento artístico y transformación de la expresión visual dentro del programa y declara en su syllabus³ que “orienta a los estudiantes en la construcción de sentido necesario para reconocer relaciones vitales entre el artista y su obra, así establecer el vínculo entre la obra de arte y su público”. Durante el periodo académico se explora la búsqueda de sentido de una obra a través del estudio iconográfico e iconológico de las obras, además de un ejercicio vinculado a la dupla investigación-creación que está orientado por el concepto de revival y remake, hasta llegar al punto en donde las artes plásticas se convierten en artes visuales y se transforman en arte vivo, que son las relaciones tejidas con la cotidianidad y las problemáticas sociales de la actualidad. Parte de las actividades desarrolladas por los estudiantes consisten en el análisis de una obra de arte, este momento del curso fue indispensable para el ejercicio que se realizó en el desarrollo de la base de información de la herramienta wiki. A lo largo de la experiencia del curso se han obtenido importantes datos y reflexiones que lastimosamente no son visibilizados luego de terminar el curso, en ello radica la importancia de convertir este ejercicio de clase en una propuesta sistemática con el valor agregado de la divulgación a un público más abierto.

3 Instructivo con las declaraciones básicas de los cursos académicos en la universidad que permite establecer unos contenidos y las actividades de estrategias pedagógicas relacionadas con los propósitos de aprendizaje.

EL COLONO

[Arte En El Espacio Público](#) > [Estatua](#) > [El Colono](#)

El Colono

Descripción

Su figura consiste en un hombre de mediana edad, el color de la escultura es actualmente de un color verde debido al tiempo de exposición, el material de la figura base es de bronce con la técnica la cera perdida y la base de la estatua es de fundición en cemento luminoso, es una clara representación de la parte agropecuario de la región, con la forma del hombre campesino, y el toque c de la misma es el hacha que encontramos en la mano derecha, como también en la base de la estatua, herramienta significativa.

Interpretación

Su contexto histórico se basa en un homenaje a hombres y mujeres que dieron su vida en la colonización de la colonización, en lo social los campesinos son la base fundamental en la sostenibilidad de la ciudad, considerando el tiempo de crisis que se vivió en el tiempo en que fue realizada la obra, debido al número de asesinatos y desplazamiento forzoso que vivieron la mayoría de los campesinos, sin importar las crueldades circunstancias que sufrieron siguen en el día de hoy, con su duro trabajo.

Importancia

En los últimos años, se encuentra en un estado de abandono por parte de la administración de la ciudad, al igual a perdido su importancia, en la opinión de sus personas que ignoran su significado histórico, es considerado un monumento sin valor para la mayoría de la población.

Afectaciones

abandono.




Información de la obra

Artista:	Cesar Augusto Vega Castañeda
Denominación:	Estatua
Espacio público:	Plazoleta
Fecha realización:	2002
Materiales:	bronce y cemento luminoso.
País:	Colombia
Departamento:	Meta
Municipio:	Orzada
Dirección:	El porvenir carrera 10, calle 29, Avenida el colono.

Figura 3. Página arte en espacio público proyecto wiki, Arte en espacio público. Recuperado de <http://munad.unad.edu.co/arte-en-el-espacio-publico/el-colono/>

Como parte de la recolección sistemática de la información por parte de los estudiantes del curso Introducción a las Artes Visuales se utilizó el formulario en línea “Sistematización de información sobre obra de arte en espacio público”. Se realizaron

un total de 440 registros, los cuales depurados (algunos registros no pertenecían a la categoría de arte en espacio público, o estaba repetido, o no se localizaba en Colombia) se redujeron a 84 registros finales.

Paralelo a este proceso se creó la Wiki a partir de plugins desarrollados para Wordpress, que permiten incluirla en el Museo Universitario de Artes Digitales MUNAD, importando la información desde los formularios de Google Forms. La Wiki posibilita también generar artículos desde ella, por ahora restringida a los administradores. En este momento el proyecto tendrá continuidad con estudiantes del curso Conservación y Preservación del Patrimonio Artístico, donde realizarán estudio de riesgos y propondrán trabajos, proyectos de acción preventiva al arte en espacio público. Se espera que, al ser estudiantes con un mayor recorrido en el programa, puedan aportar análisis más robustos para mejorar los datos iniciales. El objetivo de esta Wiki es permitir el registro de obras en espacio público de forma abierta a la ciudadanía, esto se espera para en el término de un año, espacio durante el cual el ejercicio de curaduría colaborativa permitirá un mayor alcance y expansión del reconocimiento de obras en el espacio público en Colombia 

Referencias

- Dewar, B. (2010). *Curatorial Toolkit. A practical guide for curators*. Legacies Now. Vancouver. https://visualarts.net.au/media/uploads/files/Curatorial_Toolkit.pdf
- Escobar, F. (2012). *Algunos apuntes sobre la producción de espacios públicos desde prácticas culturales y artísticas: un caso en el barrio Moravia de Medellín*, En: Revista Em_ergencia (5) Bogotá. https://issuu.com/em_ergencia/docs/em_05web
- Feldman, J. (2014). *Lo curatorial: discurso y colaboración*. En Universidad Nacional de las Artes (Ed.), I Congreso Internacional de las Artes (pp. 885–899). <https://congresointernacionaldeartes.una.edu.ar/files/actas/0313.pdf>
- Fernández Quesada, B. (2004). *Nuevos lugares de intención: intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales Estados Unidos 1965 -1995* [Universitat de Barcelona]. http://www.ub.edu/escult/epolis/bfdez/blanca_fdez01.pdf
- Fowle, K. (2007). *Who Cares? Understanding the Role of the Curator Today*. En Rand, S., y Kouris, H. (Eds.). *Cautionary Tales: Critical Curating* (pp. 10-19). Nueva York: Apexart.
- García-Canclini, N. 1999. *El consumo cultural: una propuesta teórica*. En: *El Consumo cultural en América Latina: Construcción teórica y líneas de investigación*. Guillermo Sunkel (Coordinador). Bogotá: Convenio Andrés Bello. Pp.26 – 49.
- García-Canclini, N. 1999a. *“Los usos sociales del patrimonio cultural”* En: Aguilar Criado, Encarnación. Cuadernos Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Pp. 16-33. <http://ciudadespatrimonio.mx/descargables/Los-usos-sociales-del-patrimonio-cultural.pdf>
- Garrido Arroyo, M. del C., & Hernández Carretero, A. M. (2014). *El patrimonio cultural: una propuesta de gestión participativa*. En Tejuelo: Didáctica de La Lengua y La Literatura. Educación, 19, 62–75. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4725192&info=resumen&idioma=ENG>
- Hoskote, R. (2015). *Arte global e historias regionales perdidas*. En Errata, 14. https://issuu.com/revistaerrata/docs/errata_14

- Hou, J. (2012). *(No es) su espacio público cotidiano*. En: Revista Em_ergencia (5) Bogotá. https://issuu.com/em_ergencia/docs/em_05web
- Londoño Villada, C.-M. (2015). *Arte público y ciudad*. En Revista de Ciencias Humanas Universidad Tecnológica de Pereira, 9(31), 1–8. <http://revistas.utp.edu.co/index.php/chumanas/article/view/885/463>
- Medina, C. (2001). *La más indirecta de las acciones: bastardía de orígenes, traición a la patria y oportunismo militante del juego curatorial post-mexicano*. En “La Esmeralda” Museo Carrillo Gil y Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado (Ed.), Ambulancia del Centro Nacional de las Artes (pp. 1–20). México, D.F. <https://issuu.com/cuauhtemocmedina/docs/vendepatriasres>
- Morris, O. (2019). *Análisis El Carretillero*, Cartagena.
- Mosquera, G., & Papastergiadis, N. (2015). *La geo-política del arte contemporáneo*. En Errata, (14), 18–39. https://issuu.com/revistaerrata/docs/errata_14
- O’Neil, P. (2012). *The culture of curating and the curating of culture(s)*. Massachusetts: MIT Press.
- Prats Canals, L. (1998). *El concepto de patrimonio cultural*. En Política y Sociedad, 27, 63–76. <https://doi.org/10.34096/cas.i11.4709>
- Sierra, D. (2019). *Análisis Monumento al Zapatero*, Bogotá.
- Silva, A. (2015). *Atmósferas ciudadanas: grafiti, arte público, nichos estéticos*. Universidad Externado de Colombia. <https://publicaciones.uexternado.edu.co/hc-atmosferas-ciudadanas-grafiti-arte-nichos-esteticos-diseno.html>
- Suazo, F. (2004). *El (sano) oficio de curar*. En Revista Electrónica Esquife, (40). <http://www.esquife.cult.cu/revista/40/10.htm>

