

Imaginar un campo.

Una genealogía de la carrera de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana en clave de estudios visuales*



Figura 1. Fachada del Edificio Pablo VI. Primer edificio sede de la Facultad de Artes en la Pontificia Universidad Javeriana. Fotografía: Camilo Ordóñez Robayo, 2023.

(palabra)

(pensamiento), (palabra)... Y OBRa



María Sol Irene Barón Pino** 

Camilo Ordóñez Robayo*** 

-
- * Este artículo surge como uno de los resultados del proyecto de investigación “Genealogía de la carrera de Artes Visuales en relación con los conceptos de cultura visual, estudios visuales y artes visuales situados contextualmente”, financiado por la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia, en el marco del diseño de la Reforma curricular de la carrera de Artes Visuales de esta universidad.
 - ** Magíster en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia. Profesora de planta del Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. baronm@javeriana.edu.co
 - *** Magíster en Estudios Artísticos, Facultad de Artes (ASAB), Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia. Profesor de planta de la Facultad de Artes (ASAB), Universidad Distrital Francisco José de Caldas, y profesor cátedra del Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. caordonezr@udistrital.edu.co

Figura 2. Daiana Rosales en el Edificio Pablo VI. Fotografía: Archivo personal Lore Ezpeleta, ca. 1996.

Resumen

En este artículo, presentamos una aproximación genealógica sobre la carrera de Artes Visuales en la Pontificia Universidad Javeriana, la primera en usar la categoría *artes visuales* en Colombia, para comprenderla dentro de una trama de cambios sociales al final del siglo XX que impactaron la visualidad, las formas de imaginación política y las prácticas artísticas locales. Varias situaciones coyunturales para la sociedad colombiana son paralelas y dialógicas con la emergencia de este programa: la apertura económica, la firma de la Constitución de 1991 con la consecuente Ley de Cultura, la transformación del campo artístico en diálogo con la cultura visual y las nuevas tecnologías, y la emergencia de los estudios visuales como un nuevo campo de trabajo a escala global. Por medio de entrevistas y revisión de documentos institucionales, registramos las situaciones y la información necesaria para describir el contexto de reorganización política nacional en el que se situó la transformación institucional de la Pontificia Universidad Javeriana, y en el que luego surgió la carrera de Artes Visuales que, de manera intuitiva, asimiló estas transformaciones de la visualidad en diálogo con las artes plásticas.

Palabras clave: educación artística; artes visuales; estudios visuales; campo artístico; política cultural; años 90

Imagining a Field. A Genealogy of the Visual Arts Program of the Pontificia Universidad Javeriana on Visual Studies` s key

Abstract

In this article, we present a genealogical approach to the Visual Arts program at the Pontificia Universidad Javeriana, the first to use the category “visual arts” in Colombia, in order to understand it within a plot of social changes at the end of the 20th century that impacted visuality, forms of political imagination, and local artistic practices. Several conjunctural situations for Colombian society are parallel and dialogical with the emergence of this program: the economic opening, the signing of the 1991 Constitution with the consequent Culture Law, the transformation of the artistic field in dialogue with visual culture and new technologies, and the emergence of visual studies as a new field of work on a global scale. Through interviews and review of institutional documents, we reconstructed situations and information to describe a context of national political reorganization where the institutional transformation of the Pontificia Universidad Javeriana took place, and in which the Visual Arts career emerged, intuitively assimilating these transformations of visuality in dialogue with the visual arts.

Keywords: art education; visual arts; visual studies; artistic field; cultural policy; 90’s

Imagine um campo. Uma genealogia da Carreira de Artes Visuais da Pontificia Universidad Javeriana na chave dos Estudos Visuais

Resumo

Neste artigo, apresentamos uma abordagem genealógica do curso de Artes Visuais na Pontificia Universidade Javeriana, a primeira a utilizar a categoria “artes visuais” na Colômbia, a fim de compreendê-la dentro de uma trama de mudanças sociais no final do século XX que impactaram a visualidade, formas de imaginação política, e práticas artísticas locais. Várias situações conjunturais para a sociedade colombiana são paralelas e dialógicas com a emergência deste programa: a abertura econômica, a assinatura da Constituição de 1991 com a consequente Lei de Cultura, a transformação do campo artístico em diálogo com a cultura visual e as novas tecnologias, e a emergência dos estudos visuais como um novo campo de trabalho em escala global. Através de entrevistas e uma revisão de documentos institucionais, reconstruímos situações e informações para descrever um contexto de reorganização política nacional no qual ocorreu a transformação institucional da Pontificia Universidade Javeriana, e no qual surgiu o curso de graduação em Artes Visuais, assimilando intuitivamente estas transformações da visualidade em diálogo com as artes visuais.

Palavras-chave: educação artística; artes visuais; estudos visuais; campo artístico; política cultural; anos 90

Introducción

En 2009, iniciamos un primer proyecto de investigación curatorial, como profesores del Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana, para indagar sobre los lazos y encuentros entre la producción artística plástica y la cultura visual que se consolidaron en nuestro contexto durante la década de 1970. Nuestra vinculación al programa de Artes Visuales como profesores del área de historia del arte, mediando la década del 2000, nos orientó desde la práctica docente, y luego, desde la investigación, a considerar la ampliación de la economía visual y su impacto en las prácticas de creación artística analizadas históricamente. Eso motivó el desarrollo de una curaduría presentada en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño entre 2010 y 2011, y el libro-catálogo titulado *Múltiples y originales. Arte y cultura visual en Colombia, años 70* (2019). Desde entonces, nos ha interesado indagar y proponer investigaciones que pongan en diálogo la historia del arte y la cultura visual. Esta nueva investigación sobre la genealogía de la carrera de Artes Visuales de la Javeriana sigue este curso.

Esta carrera de Artes Visuales fue el primer proyecto académico de formación profesional que incorporó la categoría de *artes visuales* en Colombia. Tal disposición funciona hoy como una coordenada histórica y conceptual respecto al rol y comprensión de la visualidad y cultura visual en el campo del arte y las prácticas artísticas contemporáneas, pues aportó un giro respecto a denominaciones vigentes hasta entonces en el campo, como *artes plásticas* y *bellas artes*, categorías con las que se seguían denominando algunas escuelas, programas académicos y divisiones administrativas de la gestión pública, entre otros. Hoy, justamente, algunos incluyen la categoría *artes visuales* en su enunciación institucional.¹

Tal giro, de las artes plásticas a las artes visuales, podría explicarse como una asimilación y comprensión del campo de trabajo conocido como *estudios visuales*, por parte de los agentes que participaron en la formulación del programa. En 1997, la aparición de la carrera de Artes Visuales (en adelante CAV) coincidió con la emergencia

global de los estudios visuales, un campo de trabajo sobre la producción de significado cultural a través de la visualidad (Brea, 2005), cuyo origen se enlaza con la consolidación de los estudios culturales, un cuestionamiento de la historia del arte y la estética desde sus propios campos, y la renovación de medios y tecnologías, a la par de una producción crítica sobre la imagen y tecnologías visuales desmarcada de la historia del arte.²

Si bien, luego de nuestra investigación, comprendemos que tal integración de los estudios visuales a la discusión académica que dio origen a este programa no se dio explícitamente, sí podemos rastrear un paralelismo, que se expresa en una serie de acontecimientos que dialogan con esa suerte de “giro visual” del que da cuenta ese nuevo campo transdisciplinar, pues coincidió y afectó las condiciones de posibilidad para la emergencia de la carrera de Artes Visuales de la PUJ bajo este nombre. Incluso, la primera versión del programa incluyó una asignatura de primer semestre que, literalmente, se denominó estudios visuales. Sin embargo, los entrevistados no manifestaron una vinculación concreta con dicho campo, más bien se trató de un espacio académico dado a la experimentación creativa, a partir de problemas situados en asuntos perceptivos o vinculados a la construcción de realidad desde lo visual, en suma, un escenario creativo para confrontar la cultura visual desde la práctica artística. Aun así, es claro que, intuitivamente, los problemas planteados en esta asignatura se aproximaron al campo de trabajo descrito por los estudios visuales, particularmente al componente genealógico de este campo situado en la historia del arte, la iconología y la percepción visual (Rampley, 2000).

La metodología de esta investigación comprendió tres líneas de trabajo: rastrear la asimilación contextualizada del concepto de artes visuales en la gestión del campo artístico local; identificar documentos institucionales valiosos para comprender la formulación, enunciación y asimilación del programa de Artes Visuales en la Pontificia Universidad

1 Por ejemplo, la Universidad Nacional de Colombia y la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) renombraron los programas de Artes Plásticas como Artes Plásticas y Visuales cerrada la primera década del siglo XXI; entre tanto, la universidad Jorge Tadeo Lozano llamó a su programa Bellas Artes hasta el año 2010 cuando lo renombró Artes Plásticas, mientras el de la Universidad de los Andes, hace cerca de una década paso de llamarse Artes Plásticas a Arte.

2 Tal emergencia se manifiesta con la publicación de textos que hoy son referencia de ese campo, como *The art of describing* (1983), de Svetlana Alpers, con primera edición al español de editorial Blume como *El arte de describir*; en 1987, *Picture Theory*, de W.J.T. Mitchell (1994), traducido al español quince años después (2009) como *Teoría de la imagen*; *An introduction of visual culture* (1999), de Nicholas Mirzoeff, traducido a español en 2003 como *Una introducción a la cultura visual*, y *Estudios visuales, la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (2005), de José Luis Brea. Este conjunto de libros registra una trayectoria de dos décadas que, en la franja temporal más cercana, incluye la circulación publicaciones en español sobre estudios visuales, muy posterior a la consolidación de la carrera de Artes Visuales, pero que no deja de señalar trayectorias y emergencias paralelas.

Javeriana; y realizar entrevistas a gestores, profesores y estudiantes activos durante el momento germinal de la carrera de Artes Visuales para reconstruir la memoria oral sobre su emergencia. El periodo de estudio va desde 1990, momento en el que surgen el plan de reforma constitucional y la reforma de la universidad que mencionaremos más adelante, y el 2002, cuando se empieza a regularizar el egreso de los profesionales de la carrera de Artes Visuales. Las regularidades materiales y la producción discursiva del campo artístico colombiano —o particularmente bogotano— generaron las condiciones para intervenir y transformar la noción y comprensión misma de este campo, con una confrontación de tecnologías, prácticas y relatos que nos permitieron empezar a hablar de artes visuales bajo un ejercicio de imaginación y autorrepresentación, en el que la Pontificia Universidad Javeriana tomó una valiosa alternativa como pionera de las artes visuales en el escenario de la educación superior en Colombia. Esta correspondencia, entre uno y otro fenómeno, se vincula con un enfoque propio de los estudios visuales y del contextualismo radical con el que Lawrence Grossberg (2012) caracteriza los estudios culturales.

Aun así, y comprendiendo el impacto que tuvo la asimilación de este nuevo concepto para un proyecto curricular en una ciudad que había contado con una oferta constante de varios programas en artes plásticas durante las últimas décadas del siglo XX, llama la atención que hasta el momento no existan aproximaciones sobre este giro a nivel contextual o institucional. Esta circunstancia, sumada al creciente número de publicaciones sobre la historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Ferro, 2017; Huertas, 2013, 2016; Vázquez, 2014; entre otros), describe un panorama de motivaciones y tareas pendientes en torno a la construcción de historias sobre otras escuelas de arte, privadas o regionales, en el país.

A continuación, se registrarán algunos acontecimientos contextuales que permiten señalar cómo, detrás de la formulación de la CAV, hubo una comunidad académica, artística e intelectual que asimiló el giro visual o giro pictórico global que caracterizó el final del siglo XX desde una perspectiva situada, y cómo detonó la aparición de la denominación y formulación de ese nuevo programa.

Abordaremos algunos cambios registrados a final del siglo XX relativos a la política, la economía, la cultura y el campo artístico en paralelo a la transformación que vivió la Universidad en su interior, esto para construir un relato



Figura 3. Noticia de *El Tiempo* sobre acto inaugural del Ministerio de Cultura, agosto 8 1997, Bogotá, página 23C.

sobre la emergencia de la carrera de Artes Visuales en la Javeriana, entendiéndola como un índice de esas mismas transformaciones, y participe del giro visual de carácter global que emergió en los noventa y en tránsito al nuevo siglo. Esos cambios en concreto se refieren, por un lado, a la discusión sobre el papel de la cultura y su institucionalización en el organigrama del Estado luego de amplios debates nacionales; por otro, al nuevo orden mundial, las políticas neoliberales y su relación con el crecimiento, así como el desborde de las tecnologías involucradas en la producción, distribución y consumo de la visualidad y la comunicación, y cómo todo ese conjunto de acontecimientos cambiaron las formas de ser, al tiempo que relacionarnos en comunidad, pero también en las formas de hacer arte, así como las dinámicas del campo del arte y las prácticas artísticas.

Constitución y debates sobre la cultura.

Imaginación cultural y participación ciudadana

En la última década del siglo XX, se produjo en Colombia un proceso político y social que le otorgó un papel central a la cultura en la transformación hacia un país democrático y pacífico, tal como lo registran tres acontecimientos consecutivos y enlazados: la firma de una nueva Constitución en 1991; seis años después, la creación de la Ley de Cultura, y el surgimiento del Ministerio de Cultura.

La indignación de amplias capas sociales se manifestó en Colombia desde finales de los ochenta ante la vulnerabilidad del Estado, lo que se expresaba en la corrupción, las masacres y el asesinato de jueces, magistrados, policías y líderes políticos. Un amplio movimiento estudiantil declaró el apoyo a las instituciones democráticas para frenar la acción del narcotráfico, la guerrilla y los paramilitares, y convocó a la reforma de varias instituciones del Estado, coincidiendo con iniciativas semejantes a las planteadas en los diálogos que adelantaban las guerrillas y el gobierno de Virgilio Barco (Indepaz, 2013). Pronto se consolidó la propuesta de insertar en las seis elecciones simultáneas de 1990 una papeleta adicional, “La séptima papeleta”, para consultar a los colombianos sobre una reforma constitucional (De Zubiría, 2012). Uno de los grupos, que comúnmente se ha reconocido en la memoria de aquel proceso como parte de este movimiento, se denominó “Todavía podemos salvar a Colombia”, sin embargo, es claro que la propuesta de modificar la Constitución vigente se apalancó en varios sectores sociales que coincidieron en esta iniciativa desde diferentes perspectivas.

La carta constitucional de 1991 transformó un modelo estatal conservador y restrictivo a uno que defendía libertades y derechos de los ciudadanos, “para fortalecer la unidad de la nación y asegurar a sus integrantes la vida, [...] la convivencia, [...] la libertad y la paz, dentro de un marco jurídico, democrático y participativo en el contexto de un orden político, económico y social justo” (*Constitución Política de Colombia*, 1991, Preámbulo), dando respuesta institucional a los reclamos de la ciudadanía sobre las formas de violencia que azotaban al país. Según Camilo Garzón (2017), surgió un imaginario de superación de la crisis y el desequilibrio moral, para caminar hacia un futuro promisorio de progreso social, acompañado de una pacificación y avance económico, fruto del trabajo de muchos colombianos. Esto, a pesar de la continuidad de una violencia desencadenada por la guerra del Estado contra el narcotráfico, la estrategia de expansión territorial de las FARC para alcanzar la toma del poder, y el surgimiento del paramilitarismo.

En ese contexto, la cultura se empezó a nombrar en el anhelo social de superar el conflicto armado, focalizándola como una figura fundamental en este nuevo

proyecto nacional (Ochoa, 2004) y, en consecuencia, se discutió el papel y potencial de la cultura en la sociedad y la responsabilidad del Estado frente a esta y las relaciones constitutivas entre cultura, sociedad y Estado³ (Instituto Colombiano de Cultura, 1990, citado en Bustos, 2015). Según la nueva concepción cultural en los tiempos de transición política hacia la paz, los tres desafíos del Estado en 1991 eran: consolidar la democracia a través de una ampliación de la participación ciudadana, enriquecer la afirmación de una identidad cultural, múltiple y diversa, y descentralizar la administración de la política cultural (Departamento de Planeación Nacional, citado en Tafur, 2016). Esta comprensión sobre lo cultural permitió considerar menos los productos culturales y dirigirse más hacia el reconocimiento de las tradiciones y prácticas culturales de las comunidades en todo el territorio. Así se manifiesta en el programa CREA, que Colcultura implementó entre 1992 y 1998 (Ministerio de Cultura), y que buscaba “rescatar, valorar promover y difundir las manifestaciones culturales del país” para establecer una cultura de paz a través del diálogo artístico (Ochoa, 2003).

Tal ampliación en la definición de lo cultural dio origen a la Ley de Cultura y al Ministerio de Cultura, entonces comprendido como el Ministerio de la Paz (Bustos, 2019). La Ley, siguiendo el concepto de cultura postulado por la Unesco en 1982, amplió el restringido, conservador y estático concepto predominante en Colombia —centrado en las expresiones artísticas, sus productos y resultados, al tiempo que en el cuidado del patrimonio, las bibliotecas y los museos—, así como se orientó a un reconocimiento de la diversidad étnica y cultural, y al libre desarrollo de la personalidad promovidos por la nueva Constitución (Bustos, 2015).

Paralelamente, se empezó a concebir la cultura como una instancia desde la cual se podría construir paz, en calidad de reconstructora de la convivencia y del tejido social, e incluso transformar el mismo sentido de la política y fomentar procesos de inclusión (Ochoa, 2004). Justamente, durante ese proceso, surgieron políticas públicas que buscaban escindir lo violento de la cultura y las artes, entre ellas la de Cultura Ciudadana, que se

3 Un primer paso fue la realización de dos foros sobre cultura en diferentes sectores y regiones del país convocados por Colcultura en 1990 para los debates constitucionales (Bustos, 2015).



Figura 4. *Catálogo del 37 Salón Nacional de Artistas, 1998* gestionado por el área de Artes Visuales del Ministerio de Cultura, y *Catálogo de POST. Reflexiones sobre el último Salón Nacional, 1999*, Mincultura.

declaró en el programa de gobierno distrital “Formar Ciudad” (Alcaldía Mayor de Bogotá, 1995), y, durante el gobierno distrital —entre 1995 y 1998—, buscó la regulación de lo cultural, en congruencia con la moral y la ley para propender por una sociedad sana, no violenta y sin corrupción (Mockus, 2002). El punto de partida fue estimular la autorregulación del comportamiento ciudadano y abrir un camino para la consolidación de lo público. De allí, surgieron varios programas que cambiarían las formas de habitar Bogotá, muchos enfocados al sector juvenil, y que marcarían fuertemente a una generación y la manera de comprender el arte y las manifestaciones culturales dentro del concepto de ciudadanía.

De esa manera, se abrieron más espacios de participación ciudadana desde la estructura institucional de la cultura, tal como lo registra el Programa de Estímulos del Ministerio de Cultura creado en 1998,⁴ amparado en

el derecho de acceder a la cultura, al respeto y promoción de la libre expresión artística y cultural (artículos 71 de la Constitución y 18 de la Ley General de Cultura), así como en la responsabilidad del Ministerio de establecer estímulos especiales y promocionar la creación, la actividad artística y cultural, la investigación y el fortalecimiento de las expresiones culturales, a través de bolsas de trabajo, becas y premios, entre otros. Esta política generó en las siguientes décadas un impacto en la producción, circulación y visibilidad de las prácticas artísticas y culturales de diferentes agentes del arte a nivel nacional, lo que pronto tendría eco a nivel regional cuando su estructura se asimiló también en las administraciones de gobiernos locales, la primera de estas en Bogotá a través de su Alcaldía Mayor.

Otras estrategias de participación se manifestaron desde muy temprano en el área de Artes Visuales del Ministerio de Cultura, como la que se generó con la crisis del modelo del Salón Nacional de Artistas tras su versión número 37 realizada en Corferias en 1998, como uno de

⁴ Vale aclarar que Colcultura había iniciado un programa semejante desde 1988, por lo que puede decirse que el Ministerio mantuvo o renovó tal iniciativa (Moreno, 2009).

los eventos emblemáticos del apoyo estatal a los artistas plásticos, por su impacto, visibilidad y continuidad desde 1940. Fue así que el equipo del área de Artes Visuales convocó a un debate público sobre el modelo de gestión del salón, invitando a expertos para construir conjuntamente una ruta de cambios, lo que en unos años consolidó el modelo curatorial que ha caracterizado al Salón desde entonces (Ordóñez, 2018).⁵

En suma, el conjunto de cambios en la política cultural y la cultura política, derivados de la acción y demanda de diversos sectores sociales y políticos del país manifiestos en esa última década del siglo XX, alimentaron la atmósfera que nutriría las reflexiones y posibilidades de imaginación política en la cultura y las prácticas artísticas durante esos años, y detonaron un crecimiento en la oferta de formación artística a nivel de educación superior, como registra la creación de dos nuevas Facultades de Arte en Bogotá en medio de la coyuntura descrita en esa década: la de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) y la de la Javeriana.⁶

No podemos dejar de señalar el lugar de participación de algunos de los primeros profesores de la CAV en estas transformaciones, ya sea como agentes del cambio o como beneficiarios de aquel: Guillermo Gaviria, primer decano de la Facultad de Artes creada en 1995, fue asesor del sector de Música en Colcultura (*El Tiempo*, 1993) durante la etapa en que, desde allí, se empezó a trabajar en la creación del Ministerio de Cultura:

Yo ya había trabajado en el 91 y en el 92 como asesor de Colcultura, trabajé con Ramiro Osorio que es un personaje fundamental de los noventa, primero vino como director de Colcultura y luego fue el gestor de la Ley de Cultura, yo lo acompañé en eso con un grupo de gente de la ley de cultura y de la creación del Ministerio de Cultura, yo estuve con él en el año que él estuvo de ministro, yo era la cabeza de Música en el Ministerio [...] con ese equipo de artes visuales, de escénicas, de danza, de antropología fue que se creó la ley de cultura, se redactó, se generó y estaba en concordancia con la nueva constitución, aparece la Ley de Cultura que lo primero que hace es reconocer la diversidad y la multiplicidad cultural de nuestro país. (Gaviria, 2021a)

5 Una buena parte del debate generado a partir del 37 Salón Nacional de Artistas se registró en dos publicaciones: *POST I* y *POST II*, ambas derivadas de seminarios y discusiones públicas; de algún modo, ambas dan cuenta del ánimo de discusión y transformación que caracterizó el campo cultural a partir de la creación del Ministerio, la reorganización de las unidades de artes y la búsqueda de estrategias que permitieran articular prácticas artísticas contemporáneas y prácticas culturales, por ejemplo, en torno a la curaduría (Ordóñez, 2018).

6 La ASAB surgió del proceso iniciado por las escuelas distritales de arte establecidas en los años sesenta y, en articulación con la transformación de la administración distrital iniciando los noventa, se materializó en 1992 por medio de un convenio entre el Instituto Distrital de Cultura y Turismo y la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, donde actualmente corresponde a la Facultad de Artes ASAB.



Figura 5. Fachada de Barbie, fuente: *Con el corazón en la mano*, 2014, p.12. Bogotá: IDARTES. Foto de Aterciopelados, fuente: *El Tiempo*, Agosto 20 1993. Volantes de Barbie, fuente: *Revista Vice*, 2017, en línea.

Por su parte, Andrés Gaitán y Mauricio Durán recibieron becas de investigación de Colcultura en 1997 y 1995 respectivamente (Durán, 2021; Gaitán, 2021). En 1998, Gaitán fue integrante del primer grupo del área de Artes Visuales del Ministerio antes de ocupar la dirección del Departamento de Artes Visuales en la Javeriana en 1999. De hecho, de acuerdo con su testimonio, la beca de Gaitán correspondió al último ciclo otorgado por Colcultura: “yo empecé esa beca con Colcultura y la terminé con el Ministerio [...]; la terminé como en febrero y en marzo empecé en el Ministerio, y a finales de enero ya había empezado mi trabajo en la Javeriana con mi clase de dibujo” (Gaitán, 2021). Entre tanto, una versión del proyecto de Durán dedicado a la relación entre cine y arte moderno, y adelantado con beca de Colcultura en 1995, fue publicada

varios años después por la Editorial Pontificia Universidad Javeriana como *La máquina cinematográfica y el arte moderno* (2009). Ambas experiencias dejan ver los vínculos entre el proceso descrito por las becas en el tránsito de Colcultura al Ministerio, la articulación de profesionales entre ese nicho y la Universidad Javeriana, la relación entre investigación y creación que unos años después tomaría lugar en las facultades de arte en Bogotá y, sobretudo, evidencia cómo se estaba gestando una nueva generación de profesionales en el campo del arte gracias a un nuevo clima en las políticas culturales de Colombia.

Apertura, nuevos consumos musicales y visuales

Mientras en el marco jurídico y político se posicionaba una visión sobre el Estado que era crucial para impulsar el



Figura 6. Cartel 1er Festival de Rock al Parque 1995. Volante de difusión de presentación de Marlohabil en el Auditorio Pablo VI, 1995. Fuente: archivo equipo TRansHisTor(ia).

campo cultural y artístico, contradictoriamente, la nueva política de apertura económica, implementada desde 1990, cuestionaba el papel regulador del Estado en la economía nacional. La apertura trajo consigo la importación de productos y marcas novedosas para el consumo doméstico de los colombianos, y también abrió un lugar para nuevos consumos audiovisuales que impactaron especialmente a la juventud y sus formas de relacionarse y comunicarse. Esto es comprensible en el contexto de un “nuevo orden mundial” caracterizado por la expansión de nuevas tecnologías vinculadas a la comunicación, al transporte y al procesamiento electrónico de datos, los cuales beneficiaron una tendencia hacia la transnacionalización del comercio y de la producción, presionando a que las vigentes regulaciones nacionales se flexibilizaran (Bustos, 2015).

Así, mientras las reformas institucionales del momento buscaban fortalecer una ciudadanía participativa y activa dentro del marco de un Estado de derecho, las políticas económicas, junto a la emergencia de unas tecnologías de consumo y producción, impulsaron otra forma

de experimentar la ciudadanía, especialmente para los más jóvenes. Según García Canclini (1995), las nuevas generaciones manifestaron interés por identidades ciudadanas basadas en el consumo, estimulados por las nuevas formas de comunicación —la televisión y el internet— que les permitieron crear identidades comunitarias desterritorializadas. Las tecnologías audiovisuales de comunicación, al final del siglo XX, estimularon un cambio en la concepción de lo público y del ejercicio de la ciudadanía:

Estos medios electrónicos que hicieron irrumpir a las masas populares en la esfera pública fueron desplazando el desempeño ciudadano hacia las prácticas de consumo. Se establecieron otros modos de informarse, de entender las comunidades a las que se pertenece, de concebir y ejercer los derechos. Desilusionados de las burocracias estatales, partidarias y sindicales, los públicos acuden a la radio y la televisión para lograr lo que las instituciones ciudadanas no

proporcionan: servicios, justicia, reparaciones o simple atención. (García Canclini, 1995, p. 23)

En esta nueva escena sociocultural de reelaboración de “lo propio” y de la identidad de las nuevas generaciones, conviven tanto los bienes como los mensajes procedentes de una economía y una cultura globalizadas, como los generados en la ciudad y la nación a las cuales se pertenece. A la vez que el sentido de pertenencia y construcción de identidad se construye

cada vez menos por lealtades con lo local y lo nacional y más por la participación en comunidades transnacionales o desterritorializadas de consumidores (los jóvenes en torno del rock, los televidentes que siguen los programas de CNN, MTV y otras cadenas transmitidas por satélites). (García Canclini, 1995, p. 24)

Esto puede comprenderse con la aparición y amplia recepción de canales de televisión como MTV (*Music Television*), que en 1981 impulsó la industria musical a través del videoclip, un producto audiovisual inédito que modeló nuevas formas de imaginación y representación de los jóvenes. La versión del canal para público hispanoparlante, MTV Latino (1993), tuvo una gran acogida debido al crecimiento del rock en español en varios países latinoamericanos. Sin duda, este canal se convirtió en el motor de una comunidad agenciada por una identidad musical transnacional latinoamericana, que pudo sentirse también en nuestro país.⁷

Paralelamente, en Bogotá, habían empezado a surgir los llamados bares “alternativos”⁸ donde la música no comercial predominaba: Tranvía Bar, La Casona, Barbarie y Estación Central abrieron en La Candelaria entre 1988 y 1989, y le siguieron, al iniciar la década del noventa, Barbie, Vértigo Campo Elías, TVG, Transilvania, Bol&Bar y Kalimán, entre otros. Allí se presentaba música en vivo, especialmente bandas nuevas cercanas a los gestores de los bares o incluso las de ellos mismos: es conocido que Héctor Buitrago y Andrea Echeverri gestionaron los bares Barbarie y Barbie, y Carlos Vives, junto a Margarita Rosa de Francisco, montaron

La Casona, uno de los primeros bares de la Calle 10 con carrera 3 en la Candelaria. Estos bares abrieron sus puertas a bandas como Distrito Especial, Hora Local y Delia y Los Aminoácidos, también se proyectaban videos de rock alternativo internacional de bandas como The Cure, Joy Division, The Clash o The Doors, e involucraron en sus ambientes estéticas diferentes y alternativas, donde cupo la cita a lo popular, lo kitsch, así como de la cultura de masas global.

María Isabel Rueda (Espacio KB, 2020), artista visual y asistente a varios de esos bares, recuerda cómo

en ese momento llegó MTV Latino, que fue lo que vino a consolidar esa escena [alternativa] porque comenzaron a aparecer los primeros videos de grupos que eran latinoamericanos en la programación. La estética comenzó a jugar un papel muy importante porque era la primera vez que éramos vistos en el mundo [...]; había una dualidad entre parecerse a lo que uno veía en los videos de MTV, y por otro lado algo basado más en lo local y lo kitsch. [17:20]

Los bares reunían una estética popular muy bogotana: por un lado, objetos, imágenes y decoraciones provenientes del sector comercial popular de San Victorino; y, por otro lado, la estética y visualidad del Cementerio Central y su entorno, pertenecientes a prácticas populares religiosas, fúnebres, e incluso referentes al día de muertos (Mancera, 2018). Los bares tenían

ambientes donde las paredes [estaban] pintadas con el amarillo pollito y el rosado Soacha; y sobre ellas fotos antiguas e imágenes religiosas. En el suelo puede haber una lámpara con un tapete de pétalos de rosa y en el techo un féretro. (Zambrano y Silva, 1994)

Para muchos, Andrea Echeverri y Héctor Buitrago impulsaron ese gusto por lo popular bogotano que fue definiendo el estilo estético y musical de Aterciopelados. Un elemento, para comprender la articulación de esta pareja de músicos con la visualidad en el contexto bogotano de la primera mitad de la década de 1990, es que Echeverri se formó como artista plástica en la Universidad de los Andes, e incluso participó en algunos Salones Nacionales de Artistas con instalaciones en cerámicas que compartían esa intención de vincular cultura popular y arte contemporáneo.

7 Un ejemplo de esta dinámica latinoamericana en torno al rock fue la expansión del sello Culebra Record de BMG con el que se grabaron y prensaron proyectos discográficos de bandas mexicanas, colombianas, chilenas y argentinas que muy pronto circularon también a través de videoclips en MTV Latino.

8 Siguiendo a Margarita María Sierra: “el término alternativo se usó para describir una nueva y distinta forma de hacer rock, asociado al término *indie* y en disidencia con las reglas del mercado” (2021, p. 28). A diferencia del rock masivo y de gran popularidad, el “alternativo” se identificaba con lo independiente, no buscaba el éxito y se movía entre pequeños bares, pubs o clubes dentro de la escena *underground*.

Otra dimensión visual que promovió esta escena fue la producción de carteles de calle y volantes de difusión de eventos y conciertos, caracterizados por una estética proveniente del fanzine, en la que a manera de *collage* se mezclaban fuentes visuales fotográficas y textos hechos caligráfica o artesanalmente, con estilos que pasaban por lo kitsch, el punk, lo gótico, e incluso con algunas dosis de humor negro.⁹

Estos bares permitieron la circulación y presentación de nuevas bandas de rock y punk bogotanas juveniles a finales de la década del ochenta. Al mismo tiempo, propiciaron un espacio de encuentro para aquellos jóvenes que se sentían “sin lugar”, ante el miedo y el terror generado por la guerra desatada por el narcoterrorismo.¹⁰ Esta fue la antesala para la creación del Festival Rock al Parque, un evento que se convertiría en programa fundamental de la política cultural bogotana, y que fue concebido por tres agentes del campo musical: Mario Duarte, cantante del grupo de rock La Derecha; Julio Correal, empresario y productor musical y Bertha Quintero, antropóloga, salsera y gestora cultural que ocupaba la subdirección de fomento del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de la Alcaldía Mayor de Bogotá. En 1995, realizaron el primer encuentro “con el objetivo de diseñar un festival gratuito y que tuviera las ideas y la música joven como protagonistas” (Batista, 2019).

La emergencia de la música alternativa rockera, el videoclip y la mezcla de video y música en vivo, contribuyeron a estimular el deseo de consumir, pero también de producir imágenes en muchos jóvenes, entre ellos, varios de esos primeros estudiantes inscritos en los cursos libres de artes visuales, los que anticiparon la formalización de la carrera en la Javeriana mediando esa década. A su vez, algunos grupos de este movimiento, como 1280 Almas o Marlo Hábil, llegaron a presentarse en los ciclos de conciertos programados en el Auditorio Pablo VI de la Facultad de Artes en la Javeriana. De esta forma, la articulación entre prácticas musicales, cultura visual, moda y juventud tuvo un nicho en la universidad muy próximo al momento de emergencia de la CAV.

9 Las hermanas Lore y Maite Ezepeleta conservan una representativa colección de estos carteles y volantes. Una selección de esta puede conocerse a través de la conversación *Arte alternativo y bares de los 90s en Bogotá* organizada por Espacio KB y registrada en su canal de YouTube (2020).

10 Entre los hechos más dramáticos de esa violencia se encuentran las bombas detonadas en la sede del periódico *El Espectador* y en el DAS en 1989, y las del Centro Comercial Calle 93, y la Avenida 72 con calle 7ma, ambas en 1993. Esta realidad estimuló letras de canciones y nombres de bares como “Barbarie” o “Vértigo Campo Elías”—este último en referencia al autor de la masacre de Pozzetto— y una continua referencia visual e iconográfica a la muerte.

Algunos de los primeros estudiantes de los cursos libres recuerdan que, lo que más les sedujo de esos cursos, fue la oferta de clases de video, de creación y teoría audiovisual, clases poco comunes en los programas artísticos universitarios, como recuerda Daiana Rosales:

Todos haciendo video, es que lo que nos llamaba la atención de la carrera era eso, la parte audiovisual, porque era estudiar Cine y Televisión en la Nacional o estudiar Bellas Artes en la Nacional o Artes Plásticas en los Andes, y a todos, eso nos sabía un poco a chancla porque nosotros ya estábamos jugando con cámaras y haciendo cosas y pintando raro y dibujando raro. (Rosales y Monge, 2022)

Adicionalmente, eran jóvenes que no sentían un lugar de pertenencia dentro de lo establecido o institucional, y varios de ellos empezaron a participar de la escena alternativa, como testigos o como públicos, pero también como protagonistas en la producción musical e incluso audiovisual (Rosales y Monge, 2022). Tal acceso e interés por lenguajes y tecnologías audiovisuales, aun dentro de las contradicciones que implica un contexto determinado por la crisis social y la apertura económica, simultáneamente, describe un proceso de consolidación de la clase media en torno a dinámicas de consumo global y acceso a la tecnología en una escala doméstica.

Transformación javeriana. Apertura a las Artes Visuales

Las transformaciones sociales y políticas en Colombia, durante el último decenio del siglo XX, también implicaron al campo de la educación, lo que se manifestó en una nueva legislación que reorientó la escena de la educación superior en ese decenio. Con la nueva Constitución, se impulsó una concepción de la educación como un derecho y un servicio público con fines sociales, donde el Estado garantizaría las libertades de enseñanza, aprendizaje, investigación y cátedra, y se comprometía a impulsar la investigación científica en las universidades propiciando las condiciones para su desarrollo. A su vez, la Ley 30 de 1992 reorganizó el servicio público de la educación superior, y se formuló un sistema encargado de fomentar y evaluar la calidad de los programas y de las instituciones educativas.

Paralelamente, dentro del ámbito javeriano, también se venían impulsando cambios que trazaron un nuevo

derrotero en la vida institucional. Como Provincial de la universidad, el padre Gerardo Molina, S. J., abrió espacios de diálogo con diversos sectores de la comunidad y se concluyó la necesidad de proponer una planeación universitaria liderada por las directivas. Fue así como, a finales de 1989, se publicó el documento “Planeación Estratégica Institucional”, guiado por cuatro preguntas fundamentales en torno a la misión de la universidad, su proyecto educativo, el modelo de academia que quería asumir y rediseño organizacional. De ahí, surgieron documentos de la Misión y el Proyecto Educativo Institucional, junto con una reforma de las unidades académicas y la creación de un reglamento profesoral en 1992 (Mejía y Arango, 2012).

El Proyecto Educativo Institucional expuso las directrices de las funciones universitarias con el propósito de buscar la formación integral de la comunidad, en perspectiva de interdisciplinariedad, y sostenidas en el pluralismo ideológico y la diversidad de pensamiento y acción de sus integrantes. También indicó la relevancia de las actividades de investigación, docencia y servicio que, en coordinación y constante diálogo, permitieran alcanzar el progreso del individuo y de la sociedad en general, procurando la justicia y la defensa de los más débiles (Pontificia Universidad Javeriana, 1992).

Este marco de transformación y planeación abrió un horizonte de posibilidad para la creación de una Facultad de Artes, con la consolidación de la oferta de formación ya existente en ese campo. Un actor importante en esa gestión fue el profesor Guillermo Gaviria, quien había estudiado arquitectura y música en el Conservatorio de la Universidad Nacional, lo que le permitió vincularse a la Javeriana en 1980 como director del coro universitario, que pertenecía al Sector Cultural de la Vicerrectoría del Medio. Dos años después, Gaviria viajó a Nueva York para estudiar música en la Juilliard School, y a su regreso, en 1985, retornó a la universidad, gracias a un ofrecimiento del Vicerrector de la época, Agustín Lombana, e inició el camino con algunas clases de música en el Sector Cultural de la Javeriana. Hacia 1987, varios de los cursos de música y arte se trasladaron al Departamento de Arte, dirigido por Carolina Iriarte (Gaviria, 2021a; Pontificia Universidad Javeriana, 1997), dentro de la Facultad de Ciencias Sociales y Educación. Gaviria se vinculó como profesor de aquel departamento y, en el ambiente reformista de la universidad, continuó desarrollando la idea de formalizar el programa de estudios musicales y de crear una Facultad de

Artes. Gaviria recuerda que, como rector de la universidad, el padre Gerardo Arango, S. J., apoyó esa idea:

La universidad tuvo la fortuna enorme de tener un rector que se llamó Gerardo Arango, por eso el edificio [de artes] se llama así. Yo recibí el respaldo total de Gerardo, él era un convencido de la importancia de las artes en la universidad [...]. Fue un rector transformador que durante la rectoría de 1989 a 1998 llevó un proyecto de planeación estratégica que duró su periodo, y en ese proyecto nacieron cantidad de opciones en la universidad. (2021a)

Tras un trabajo mancomunado, en 1991, se aprobó el Programa de Estudios Musicales y se creó el Departamento de Música, con Gaviria como director, dentro de la Facultad de Ciencias Sociales. Durante varios años, se mantuvo esta oferta, pero pronto se empezó a consolidar un programa de cursos libres llamado Artes Plásticas y Audiovisuales, y a considerar también la transformación de estos cursos en un programa académico. Al frente de ese proceso estuvieron Carolina Iriarte, como directora del Departamento de Arte, y luego Fernando Pérez, quien en 1993 la reemplazó en ese cargo (Pontificia Universidad Javeriana, 1997). En 1994, el *Catálogo Pontificia Universidad Javeriana* divulgó de la siguiente manera ese propósito institucional:

Se proyecta en la actualidad un pregrado destinado a formar íntegramente al estudiante tanto en la praxis creativa como desde la reflexión teórica, analítica e histórica en el área plástica y audiovisual. Los cursos libres que ofrece, están proyectados sobre el horizonte de este currículo para que los estudiantes puedan optar en un futuro a la diplomatura. (p. 141)

Entonces era evidente que, a través del Departamento de Arte, en la Javeriana se estaba fortaleciendo la oferta de educación artística abrigada en la facultad de Ciencias Sociales. El apoyo institucional derivó finalmente en la creación de la Facultad de Artes en mayo de 1995, bajo aprobación del Consejo Directivo, y con Gaviria como su primer decano.

Según indica el catálogo institucional, la creación de la facultad obedeció a que, en una comprensión del contexto nacional, en el que se buscaba establecer vínculos con otras sociedades, resultaba fundamental apostarle a una afirmación de la identidad. En consecuencia, la Facultad de

Artes, a través de la producción artística y el estudio teórico que la soportaba, colaboraría “en la exploración, determinación, afirmación y conformación de nuestra identidad” (Pontificia Universidad Javeriana, 1996, p. 3).

Esta afirmación da cuenta de una contextualización académica en torno al fortalecimiento del sector cultural, a nivel nacional, que había ocurrido desde inicios de la década, y que derivó en la creación de la Ley y el Ministerio de Cultura. La comprensión del arte, como un agente de la identidad cultural expresado en este documento institucional, coincide con la concepción de cultura que asumió la ley, y del papel identitario y social que constitucionalmente se le otorgó a sus manifestaciones, ratificado en la posterior legislación descrita al inicio de este texto, y el aporte directo que ofreció Guillermo Gaviria tras su experiencia como asesor de Colcultura en el plan Nacional de Cultura liderado por Ramiro Osorio entre 1992 y 1994 (Gaviria, 2021; *El Tiempo*, 1993).

Es posible plantear que, ante esta transformación y nueva comprensión de lo cultural, junto con los cambios tecnológicos y económicos que se estaban dando en nuestro contexto, se gestaba entre los colombianos una nueva forma de imaginar el arte y la cultura, especialmente en la clase media urbana, que empezaba a sentirse invitada a participar, en el nuevo horizonte democrático promovido por la constitución, de un nicho dominado desde su institucionalización —al final del siglo XIX— por las élites económicas y políticas del país. En gran medida, la apuesta de las directivas de la Javeriana, como universidad privada y confesional, fue ofrecer la oportunidad a jóvenes de sectores medios de adelantar estudios profesionales en áreas artísticas. Así lo confirma Gaviria en una de las entrevistas:

Hay una transformación social de los estudios de las artes y es que la clase media entiende que sus hijos también pueden estudiar artes, que eso más o menos estaba como vetado. Entonces cuando usted decía que iba a estudiar artes, sus papás abrían los ojos gigantes, igualmente los amigos y la familia, y cuando decía que era en la Javeriana se calmaban porque pensaban que algo bueno debía tener si allí se ofrecía. (2021a)

Una vez creada la Facultad de Artes en la Javeriana, el decano Guillermo Gaviria avanzó en la transformación de

los cursos libres de Artes Visuales en un programa curricular, y con ese propósito, a inicios de 1996, fue invitada María Iovino para asumir la dirección del Departamento de Artes Visuales, teniendo en cuenta su experiencia profesional en ese campo (Gaviria, 2021b). Iovino demostraba un claro interés por la investigación en historia del arte y el arte contemporáneo, había trabajado en el área educativa y de curaduría del Museo de Arte Moderno de Bogotá, y, más recientemente, había sido coordinadora académica del programa de Artes Plásticas de la Universidad de Los Andes, por lo que tenía un amplio panorama de la producción artística colombiana moderna y contemporánea, y una destacable experiencia en el campo de la educación (*El Tiempo*, 2002; comunicación personal de María Iovino, 2021).

En consecuencia, y siguiendo la invitación institucional, Iovino vinculó a nuevos profesores al departamento. Escogió profesionales con una trayectoria mediana en el ámbito docente, pero especialmente destacadas y activas en sus áreas profesionales. Entre ellos, estuvieron el crítico de cine Mauricio Durán, la ilustradora y diseñadora Diana Castellanos, la fotógrafa Clemencia Poveda, el dibujante Diego Mendoza, el grabador y dibujante Yesid Vergara, y los pintores Gabriel Silva y Luis H. Giraldo (Pontificia Universidad Javeriana, 1998), quienes enriquecieron la discusión académica y le imprimieron un sello particular al diseño y desarrollo inicial del programa.

Dentro de la metodología de trabajo para formular el programa, varios entrevistados recuerdan las reuniones que, a manera de seminario, convocaba Guillermo Gaviria, proponiendo lecturas de estudio que propiciaban un trabajo colaborativo y de discusión permanente (Ezpeleta, 2021; Durán, 2021; Gaitán, 2021). Según indica el documento enviado para el registro calificado, también participaron como asesores algunos artistas colombianos de trayectoria como Carlos Rojas, Beatriz González, Bernardo Salcedo y Ana Mercedes Hoyos; artistas contemporáneos que al tiempo enseñaban en otros programas universitarios como Rodrigo Facundo, Catalina Mejía, Luis Fernando Roldán y Juan Fernando Herrán; y algunos curadores e investigadores de arte contemporáneo como Carmen María Jaramillo y José Ignacio Roca (Pontificia Universidad Javeriana, 1997). Así fue como se consolidó un primer documento del programa, presentado para aprobación a las directivas en el primer semestre de 1997 que, una vez avalado institucionalmente, se envió, en julio, al Ministerio



Figura 7. Estudiantes de cursos libres y de la carrera de Artes Visuales. Izquierda: Juan Pablo Echeverri y Sandra Rojas en los angares de la PUJ, 1997. Derecha: Lore Ezpeleta, Milena Arango, Juan Antonio Liévano, Liz Peñuela y Erik en casa familiar, 1999. Fuente: archivo personal Lore Ezpeleta.

de Educación y recibió la aprobación de registro calificado en octubre de ese mismo año.

Ahora bien, antes de describir ese primer programa y sus características, quisiéramos detenernos en algunas pistas que lanzan los documentos institucionales y los testimonios de los primeros protagonistas en torno al carácter de los cursos libres, y que anticipan el perfil que tomaría el programa.

En la oferta académica incluida en el *Catálogo Pontificia Universidad Javeriana* de 1994, se reconoce un enfoque diferencial de los cursos libres, si se hace un ejercicio comparativo de la oferta de la educación artística vigente de la ciudad, y que se expresó formalmente de la siguiente manera:

El Departamento de Arte estudia la expresión plástica y audiovisual conjuntamente porque el desenvolvimiento actual de la Historia del Arte implica todos los medios expresivos. Se impulsan también los Estudios Cinematográficos en el área de Estética, la Crítica, la Historia, el Análisis y la apreciación Cinematográfica. (p. 141)

Dos caminos expresivos usualmente separados en la educación, la plástica y el cine, convivían a través de unos cursos libres que ofrecían, por un lado, pintura, dibujo, expresión cultural, apreciación del arte, historia del arte y escultura, y, por otro lado, apreciación cinematográfica, estética del cine, crítica cinematográfica e historia del cine. Adicionalmente, aparecían algunas clases novedosas ubicadas en el cruce de ambos campos: video arte y fotografía (Pontificia Universidad Javeriana, 199, p. 141).

Un par de años después, en el catálogo de 1996, se incluyó un capítulo para la recién creada Facultad de Artes, en el que se publicó la oferta de los cursos libres —ofrecidos ya no por un Departamento de Arte, sino por uno de Artes Visuales— con el mismo grupo de asignaturas del catálogo de 1994. En un segmento sobre los pregrados ofertados se presenta el “Programa Especial de Estudios Plásticos y Audiovisuales” (p. 3), con un plan de estudios de ocho semestres, y una secuencia de asignaturas con acento en estas dos líneas de expresión (plástica y audiovisual).

Se puede advertir un momento preliminar al trabajo liderado por Iovino, en el que hubo un manifiesto interés por desmarcarse de la oferta educativa en educación superior vigente en Bogotá y de la denominación institucional vigente para el campo hasta ese momento. Por una parte, en la Javeriana emergió intuitivamente la nomenclatura de “Artes Visuales”, que comprendió las expresiones plásticas y audiovisuales como áreas a explorar, y las reunió denominativamente para designar un departamento que gestó el programa profesional homónimo. Por otra parte, ese mote empezaba a ser corriente en el campo cultural y artístico colombiano, desde que fue anunciado unas décadas atrás cuando el Salón Nacional de Artistas tomó el nombre de Salón de Artes Visuales en 1975 (Barón, 2007, p. 40, 2008, p. 19); y sería consolidado en 1997 con la nominación del área de Artes Visuales del nuevo Ministerio de Cultura. Lo significativo de esta denominación, para la nueva carrera profesional, fue que le permitió tomar una clara distancia con respecto a la oferta de los programas de formación artística de la ciudad, que seguían llamándose “Bellas Artes” o “Artes Plásticas”, y marcar una apuesta que

le proyectaba hacia un cruce y diálogo con la contemporaneidad y una concepción de la visualidad.

En general, la oferta de estos cursos libres abocados a la plasticidad y las artes audiovisuales resultó sumamente seductora para algunos jóvenes, que no se sentían interpelados por los programas de artes plásticas o bellas artes con reconocimiento y trayectoria en la ciudad, representados desde hacía mucho tiempo por la oferta de las universidades Nacional, Jorge Tadeo Lozano y Los Andes. Daiana Rosales y Santiago Monge (2022), quienes fueron estudiantes de aquellos cursos en ese entonces, manifiestan que su mayor motivación para inscribirse, y bajo la promesa de su formalización a mediano plazo, fue el acento que ofrecía en medios que identificaron como actuales y cercanos: la fotografía, el video y lo audiovisual; algunos de los primeros estudiantes de aquellos cursos —como ellos— encontraron un lugar favorable allí, pues para ingresar no había una alta exigencia de admisión, no se destacaban académicamente y, a cambio, se sentían muy estimulados por participar de estas clases y experimentar en aquellos “nuevos medios” que se ofrecían (Monge y Rosales, 2022).

Por su puesto, el estímulo por estos lenguajes provenía para los jóvenes de una cultura visual compartida y agenciada por nuevos consumos provenientes de la industria musical, como el videoclip y la producción del rock en Latinoamérica y en Bogotá. A lo que podemos sumar el crecimiento del llamado “cine independiente” estadounidense, con una gran diversidad de autores y producciones cinematográficas que hoy son hito en la historia del cine (Durán, 2003). Esa producción circuló, en nuestra escena bogotana, a través de espacios como la Cinemateca Distrital y de cineclubes independientes —entre los que ocupó un destacado lugar el Cine Club El Muro— y universitarios —como el de la Universidad Central o el IPARM en la Universidad Nacional— con gran acogida en el público joven, que en parte explican la oferta y demanda de asignaturas sobre cinematografía durante aquellos cursos.

La oferta de los lenguajes audiovisuales en los cursos libres también coincidió con una creciente visibilidad y protagonismo del video como lenguaje artístico en nuestro país. Si bien en la década del 70 surgieron las primeras obras de videoarte y los primeros eventos dedicados a promover este lenguaje, entre 1985 y 1996 se consolidaron varios espacios de circulación del videoarte que estimularon a los creadores visuales y empezaron a formar nuevos públicos para este lenguaje. Entre algunos de los más

recordados: las cuatro versiones de la *Bienal Internacional de Video* (1986, 1988, 1990 y 1992), realizadas por el Museo de Arte Moderno de Medellín, o el *Primer Salón colombiano de videoarte*, presentado en el Centro Colombo Americano de Bogotá en 1989.

Al iniciar la década del 90, la Embajada de Francia en Colombia se convirtió en una institución promotora de la circulación del videoarte en el país. Por un lado, a través de su programa de televisión *Una mirada a Francia* —emitido entre 1989 y 1995— bajo la dirección del videoartista Santiago Echeverri, quien presentaba en cada emisión una pieza de videoarte de autores colombianos (Charalambos, s.f.; Echeverri, 2022). Por otro lado, promovió el Festival Francolatinoamericano de Videoarte, el cual tuvo al menos seis versiones realizadas en Colombia, que se presentaron en las instalaciones de la Biblioteca Luis Ángel Arango entre 1992 y 1996. En la versión de 1996, puede observarse una amplia vinculación de las escuelas de artes de Bogotá en la dirección y organización del evento, tal como lo indican los créditos del catálogo: Los Andes, Nacional, Tadeo, La Sabana, Taller 5, y la Javeriana, esta última a través de la Facultad de Comunicación (XVI Festival Franco Latinoamericano de Video-Arte, 1996). Incluso, Daiana Rosales (2022) recuerda que la dirección de los cursos libres de la Javeriana participó en la gestión del evento, y, en ese contexto, el videoartista Bill Viola dio un taller para los estudiantes. Este breve panorama deja ver la contextualización y conexión de los cursos libres con el campo artístico, y la transformación de las prácticas artísticas al final del siglo, lo que anticipa el interés por el papel de nuevas tecnologías y lenguajes como un acento particular del programa.

La primera versión de la carrera de Artes Visuales

Volviendo al proceso que lideró María Iovino como directora del Departamento de Artes Visuales desde enero de 1996, dentro de las justificaciones del nuevo programa, se expresó que, a pesar del gran interés que habían despertado las Artes, había poca acogida por parte de las universidades en ofrecer currículos académicos, y que esa ruta garantizaría la formación humanística, filosófica y de oficio que requieren los estudiantes en ese campo (Pontificia Universidad Javeriana, 1997).

Aunque en el documento se reconoce que existía un proceso orientado a una mayor institucionalización del artista,

que se evidenciaba, entre 1980 y 1995, por la existencia de tres nuevos programas de bellas artes o artes plásticas aprobados en las universidades de Los Andes, de La Sabana y, recientemente, en la Distrital con la incorporación de la antigua Escuela Superior de Artes de Bogotá a esta institución como la ASAB (Pontificia Universidad Javeriana, 1997), también se planteaba que, en nuestro contexto, no existía una “institucionalización del artista”, y que seguía siendo una prioridad aportar a la construcción de una identidad artística y cultural en el país, pues la especulación y el mercado son los que han estado regulando los puntos de referencia y valoración artística, más que el discurso artístico.

Entonces, con la creación del programa se aportaba al reconocimiento y valoración del artista en nuestra sociedad, pues intervenía en la institucionalización a través de una profesionalización en el marco de la educación superior. De esa manera, el programa de la Javeriana con registro calificado aprobado en 1997, se sumaba a la transformación de los imaginarios sociales sobre el arte y la cultura, lo que también había impulsado la formulación de la Ley General de Cultura y la creación del Ministerio de Cultura como nuevos espacios coincidentes para la institucionalización y promoción de la cultura, ambos hechos coincidentes. El Ministerio de Cultura se creó a través de la Ley 397, conocida como Ley General de Cultura y promulgada 7 de agosto de 1997.

Ahora bien, en las discusiones para la formulación del programa, una preocupación central fue la advertencia de que había una tendencia hacia la conceptualización y teorización en los programas vigentes en Colombia, lo que, desde la percepción de Gaviria (2021a), iba en detrimento del oficio, pues se empezaba a pensar que en la formación artística “ya no había que tener oficio sino un buen discurso verbal acerca del asunto o un buen discurso teórico” (2021a). Justamente, en el proyecto de la carrera de Artes Visuales, se manifiesta esa preocupación:

Los programas ofrecidos en esas carreras han seguido en sus currículos el modelo intuitivo experimentalista que ha llevado a niveles cuestionables la educación artística en Europa y Norteamérica. Allí el abandono de patrones académicos se tomó por fórmula, junto con una gratuita experimentación en las posibilidades de expresión subjetiva y del material, lo cual revirtió inevitablemente en una preponderancia de lo conceptual. (1997, p. 4)

Posiblemente, a partir de esa consideración, la propuesta del programa otorgó un lugar muy importante tanto a la formación técnica y académica como al desarrollo de lo expresivo y subjetivo, que se expresa en la importancia de “proponer ejercicios en los talleres para que los estudiantes reflexionen sobre la importancia de generar una expresión individual” (Pontificia Universidad Javeriana, 1997, p. 8).

Teniendo en cuenta la estructura general de los programas profesionales ofrecidos por la universidad, se trabajó en torno a tres líneas: un grupo de asignaturas de formación básica —que garantizaba el desempeño profesional en un campo—; un conjunto de asignaturas que conformarían los énfasis —para darle un sello diferencial a cada proceso formativo—; y otras clases complementarias ofrecidas dentro del marco del proyecto educativo institucional. A continuación, el primer reto de Gaviria y Iovino fue definir las áreas básicas de formación del currículum, las cuales consideraron que debían orientarse al objetivo de formar y educar visualmente a los estudiantes. Así, se planteó un área práctica, la de dibujo, y otra área teórica, la de historia del arte, conformando juntas las áreas fundamentales y transversales a la carrera y que, de manera complementaria, aportarían a la educación de la mirada. Gaviria lo señaló así:

Estábamos convencidos que le iba a educar el ojo, que le iba a educar la mirada y así como el oído se considera importante en la música, nosotros creíamos que el ojo era importante en la parte visual. (2021b)



Figura 8. Guillermo Gaviria, profesor de música de la PUJ y primer decano de la Facultad de Artes, ca. 1985, noticia de prensa s.f. sin referencia. Fuente: archivo personal Guillermo Gaviria. Pauta publicitaria de la apertura de la carrera de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana, *El Tiempo*, 1997 octubre 12, p.7C. Profesores de la carrera de Artes Visuales Diana Castellanos y Carlos Salas durante exámenes de admisión, Ca. 1999. Fuente: archivo personal Diana Castellanos.

A esta área básica y fundamental del programa, sustentada en clases con origen en las academias de arte fundadas desde el siglo XVII, como el dibujo y otras que se desarrollaron en sus vecindades como la historia del arte, se sumó un conjunto de énfasis novedosos para la oferta de formación artística del momento, dos de ellos anunciados en los cursos libres —artes plásticas y artes audiovisuales—, junto a uno nuevo —expresión gráfica— y otro más orientado a la producción discursiva, el énfasis en historia.¹¹ Adicionalmente, desde el diseño del programa, se contempló integrar nuevas técnicas y lenguajes que participaban del campo del arte y de la cultura visual contemporánea. En el documento para registro calificado, se expresó como una innovación del programa “presentar al artista plástico la opción de complementar o enriquecer sus búsquedas en lenguajes que dominan la expresión visual del mundo

contemporáneo”. Esto, en referencia clara a la fotografía y el video, así como a la producción y teoría audiovisual, objeto central de algunas asignaturas que se habían empezado a ofrecer en los cursos libres.

En suma, esa estructura general del diseño del programa devela un interés por encontrar un equilibrio entre el oficio y la teoría, por ofrecer unas áreas de formación para la educación del ojo y la mirada, así como una incorporación de nuevos lenguajes y caminos de expresión contemporáneos, que comprendían la apertura de las artes plásticas hacia la cultura visual contemporánea amplia y diversificada, además, por integrar nuevas tecnologías en un contexto de tránsito hacia la cultura y producción visual digital. En fin, un diseño curricular que ofrecía un programa que atendía a las transformaciones sociales del país, tanto del campo del arte así como de sus prácticas artísticas.¹²

¹¹ Este énfasis propuesto para suplir la necesidad de aportar y fortalecer el ámbito discursivo y crítico dentro de nuestro campo artístico fue concebido para ser impartido no desde el departamento de Artes Visuales, sino desde Ciencias Sociales. Esto, junto con una menor demanda por parte de los estudiantes, derivó en un progresivo debilitamiento y final desaparición dentro del programa más de 15 después de aprobada la carrera.

¹² Un factor que contribuyó a describir la transformación del campo del arte durante los años 90 fue la asimilación del concepto de *prácticas artísticas* (Cerón, 2012) y lenguajes de experimentación como el performance y la instalación (Barón y Ordóñez, 2019).



Figura 9. Partícipes de los cursos libres y de la carrera de Artes Visuales. Izquierda: Liz Peñuela, Santiago Monge, Juliana Moncayo, Paola Rico, María Fernanda Jaramillo y Ximena Sedano. Fuente: archivo personal Viviana Díaz. Derecha: Juan Pablo Echeverri y Clemencia Poveda ca. 2000, Fuente: archivo personal familia Echeverri.

Para cerrar: artes visuales y estudios visuales desde la Pontificia Universidad Javeriana

La asimilación del concepto de visualidad, en el campo artístico colombiano, implicó un campo de disputa con respecto a la comprensión de las prácticas artísticas vinculadas a la tradición autónoma de las Bellas Artes y las Artes Plásticas, sus escenarios de formación y su gestión desde el sector público y privado. Así lo describe la coyuntura en la que el Salón Nacional de Artistas se denominó como Salón de Artes Visuales en 1975, cuando algunas prácticas de producción visual afines al arte, pero inscritas en un campo ampliado como la fotografía y el cine, implicaron complejizar principios de expresión artística concentrados hasta entonces en la materia y en la producción discursiva del campo autónomo de las artes. De modo semejante, la reorganización del naciente Ministerio de Cultura y su dirección de arte, en torno a un “Equipo de Artes Visuales”, resulta consecuente con esa conciencia del campo que, desde los años 70 y 90, generaron una apertura a diversidad de medios, procedimientos, lenguajes y escenarios de profesionalización, pero también a una necesidad por comprender el lugar de la imaginación, en la transformación política de la sociedad colombiana a la luz de los principios que la Constitución de 1991 buscó movilizar.

Según lo anterior, la trayectoria de conceptos como *visualidad* y *artes visuales* en nuestro país despuntó en la década de 1970 con la asimilación de tecnologías no arraigadas en la tradición de las bellas artes —como la fotografía— y ante la gestión de algunos espacios institucionales del campo artístico; pero la reflexión sobre estos conceptos se densificó durante la década de 1990, no solo por la naturalización de tránsitos tecnológicos como aquel, sino cuando estos conceptos contribuyeron a redescubrir el campo mismo en función de instituciones, prácticas artísticas y discursos que transformaron nuestro contexto, tal como sugerimos al inicio en correspondencia con la “teorización de los contextos” planteada por Grossberg (2012, p. 47).

En este contexto, el origen de la CAV es un índice de los cambios estimulados por la ciudadanía y el Estado para lograr una mayor participación democrática al final del siglo; igualmente, es un indicador de la transformación del ejercicio ciudadano, de la apertura que abrió la Constitución de 1991, y de lo que esta aportó al social para articular prácticas culturales y prácticas artísticas en un marco de apertura al reconocimiento de la multiculturalidad.

Estas concepciones de visualidad, vinculadas a la comprensión que el desarrollo de tecnologías visuales tiene en la mirada y en el ejercicio creativo dentro y fuera del campo de las artes, así como el de imaginación política presente en la emergencia del Ministerio de Cultura, son consecuentes con la genealogía descrita sobre la CAV. El

mote de artes visuales describe un lugar de disputa, al menos entre las prácticas y fundamentos descritos por la tradición de un campo autónomo —el del arte—, y la comprensión de la economía visual en una dinámica masiva de la sociedad; y es indudable que, aunque intuitivamente, la emergencia de la carrera de Artes Visuales correspondió a esta disputa desde una perspectiva localizada, que supo estimularse de una revisión autocrítica del propio campo artístico inmediato y, a la par, de algunos estímulos sociales disponibles en el entorno: como el del giro declarado en nuestro nuevo orden político, y económico, determinado por la apertura comercial del país al mercado global. Durante aquella década, la apertura de la economía y el incremento de consumos visuales cambiaron las formas vida de los ciudadanos, la forma de ser colombianos, y de imaginar nuevas formas de identidad y participación en la vida social.

Como hemos dicho, aunque la carrera de Artes Visuales no parece corresponder cabalmente con el contexto emergente de los estudios visuales comprendidos como tal, sus motivaciones resultan análogas a genealogías de este campo respecto a la ascendencia que los estudios visuales tienen en la práctica disciplinar de la historia del arte (Rampley, 2010), en la medida en que, una buena parte de los problemas y textos comprendidos en los seminarios de profesores que dieron forma a la CAV provienen del campo de la historia y la teoría del arte particularmente interesados en la psicología y la percepción visual.¹³ Entonces, la vinculación que Rampley otorga al origen de los estudios visuales con teorías sobre el descentramiento del sujeto moderno y las teorías de la mirada, resulta afín con la preocupación que este grupo de profesores tuvo por incluir, en el diseño de la nueva carrera, teorías de pensamiento afines al cine, la fotografía, el video y las artes electrónicas, en suma, a formas de producción visual mediadas por el desarrollo de tecnologías visuales. Igual resulta con el “habitus” que estudiantes y profesores de las primeras generaciones de la CAV tuvieron, al emparentar su práctica académica con una serie de eventos artísticos y culturales dispuestos en el campo social inmediato y que, como hemos visto, hicieron parte de un conjunto de agenciamientos culturales, particularmente emprendidos en el Distrito Capital, que permitieron re-imaginar dinámicas de una sociedad convulsa, con aspiraciones de cambio y

autorrepresentación. Tal articulación no solo nos enseñó a ser públicos del arte, sino a ser ciudadanos de otro modo,

Estas dinámicas, otorgadas desde el escenario germinal a la CAV, resultan consecuentes con la misión de la Pontificia Universidad Javeriana, dada a comprender aquel contexto descrito por el advenimiento de la globalización desde una perspectiva interdisciplinar, integradora y humanística con una capacidad de aportación a una sociedad en transformación, la nuestra. Al interior de la universidad, tal proceso da cuenta de una apertura institucional hacia áreas hasta entonces consideradas menores, y que luego darían espacio a considerarles, determinante-mente, como campos de producción de conocimiento en un horizonte parejo al de otras disciplinas con mayor tradición en el ámbito de la educación superior.

Por último, llama la atención que el diseño original de la CAV no acogió énfasis de estudios en teoría del arte, en parte bajo la expectativa de que tal formación fuera abrigada desde los lugares de enunciación de cada asignatura, como un ejercicio continuo de discusión crítica con lugar en la visualidad de la cultura contemporánea, una actitud que resulta consecuente con la vocación interdisciplinar de los estudios visuales. Más allá, el extenso eje de formación en dibujo e historia del arte, dispuestos en la mayor parte de los semestres del proyecto curricular original, dan cuenta de un interés por comprender la confrontación del ejercicio de la mirada en la práctica del dibujo con un campo de estudio de la visualidad sustentado en una formación sólida en historia del arte, una expectativa consecuente con la perspectiva de Rampley, cuando argumenta (citando a Bredekamp) “que la Historia del arte, cuando se practica en su más estricto rigor, es indistinguible de los estudios visuales” (2010, p. 46). En este orden de ideas, no es descabellado considerar la emergencia de la CAV como un proceso con intereses análogos al de los estudios visuales con el que ahora, a veinticinco años de sus inicios, puede reencontrarse, pues indudablemente una genealogía de los estudios visuales en Colombia encontrará una de sus coordenadas en el origen de la CAV.

Referencias

Alcaldía Mayor de Santa Fe de Bogotá D.C. (1 de junio de 1995). Decreto 295 de 1995. Por el cual se adopta el Plan de Desarrollo Económico Social y de Obras Públicas para Santa Fe de Bogotá, D.C., 1995-1998 — Formar Ciudad. <https://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=2393>

13 Entre otros textos, nuestros interlocutores recuerdan el estudio de textos de Howard Gardner, Robert Hughes, Ernst Gombrich, Peter Burke y Rudolf Arheim (Gaviria, 2021; Durán, 2021).

- Alpers, S. (1989). *El arte de describir*. Blume.
- Barón, M. S. (2007). Apuntes para una historia de las Artes Visuales en Colombia. *P.U.N.T.O.S*, 1, 39-42.
- Barón, M. S. (2008). Señales particulares. La fotografía y el arte colombiano de los años 70. *Textos. Documentos de historia y teoría*, 19, 11-86.
- Barón, M. S. y Ordóñez, C. (2019). *Múltiples y originales. Arte y cultura visual en Colombia, años 70*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Barón, M. S. y Ordóñez, C. (2019). Proposiciones y escenificaciones. Agenda de Wilson Díaz en la última década del siglo XX en tránsito hacia el siglo XXI. *Estudios Artísticos* 6(8), 42-63. <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/estart/article/view/15694/15373>
- Batista, A. (29 de mayo de 2019). Así se vivió el primer Rock al Parque en 1996. *Radio Nacional de Colombia*. <https://www.radionacional.co/cultura/asi-se-vivio-el-primer-rock-al-parque-en-1995>
- Brea, J. L. (2005). Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. En J. L. Brea (ed.), *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 5-14). Akal.
- Bustos, M. (2015). *Políticas culturales: construcciones sociales y luchas de sentido en Bogotá, 1930-2000* [tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador]. Repositorio institucional de la Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/4894>
- Bustos, M. (25 de octubre 2019). Un ministerio para la cultura. *Calle 14*, 15(27), 126-139 <https://doi.org/10.14483/21450706.15416>
- Cerón, J. (2012). Cosas que ocurren cuando las prácticas artísticas circulan. En *Museología, curaduría, gestión y museografía. Manual de producción y montaje para Artes Visuales* (pp. 9-14). Ministerio de Cultura
- Charalambos, G. (Sin fecha). *Aproximaciones a la historia del videoarte en Colombia*. https://issuu.com/gilles0/docs/aproximaciones_a_una_historia_del_v
- Colcultura. (1975). *25 Salón Nacional de Artes Visuales*. Colcultura.
- Congreso de Colombia. (7 de agosto de 1997). *Ley 397 de 1997. Ley General de Cultura*. http://www.secretariasenado.gov.co/senado/basedoc/ley_0397_1997.html
- De Zubiría, A. (2012). Rastros políticos y claro oscuros de la Constitución de 1991. En R. A. Duarte (coord.), *Disertaciones de la Filosofía del Derecho y la Argumentación* (pp. 17-45). Universidad Libre. <https://philarchive.org/archive/CUADDL>
- Durán, M. (2003). Sobre lo independiente del cine independiente. *Hojas Universitarias*, 54, 146-160. http://editorial.ucentral.edu.co/ojs_uc/index.php/hojasUniv/article/view/1059/988
- Durán, M. (2009). *La máquina cinematográfica y el arte moderno*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- El Tiempo* (10 de noviembre 1993). Juan Antonio Cuellar. Ganador. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-257345>
- El Tiempo* (23 de septiembre 2002). Mucho ojo al arte. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1334720>
- Ferro, S. (2017). *La escuela nacional de bellas artes 1920-1940*. Instituto Distrital de las Artes.
- Espacio KB. (2020, 30 de octubre). *Arte alternativo y bares de los 90s en Bogotá* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=k3VKvEak1RM>
- García, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos, Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo.
- Garzón, C. (2017). La génesis de la Constitución Política de Colombia de 1991 a la luz de la discusión sobre el Mito Político. *Desafíos*, 29(1), 109-138. <http://10.12804/revistas.urosario.edu.co/desafios/a.4400>
- Grossberg, L. (2012). *Estudios culturales en tiempo futuro*. Siglo XXI.
- Huertas, M. (2014). *La Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia y su fusión a la Universidad Nacional de Colombia (1886-1993): Discursos de cuatro momentos fundacionales* [tesis del doctorado en arte y arquitectura, Facultad de Artes, Universidad Nacional]. Repositorio de la Universidad Nacional de Colombia.
- Huertas, M. (2016). Notas para una historia de la educación artística en Colombia en el siglo XX. *Credencial Historia*, 314. <https://www.banrepultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-314/notas-para-una-historia-de-la-educacion-artistica-en-colombia-siglo-xx>
- Indepaz. (2013). Los procesos de paz con el M-19, el EPL, el Quintín Lame y el PRT desde 1989 a 1991. https://www.indepaz.org.co/wp-content/uploads/2013/04/Los_proceso_de_paz_con_el_M19-EPL-Quint%C3%ADn-Lame-1989-1991.pdf
- Mancera, R. (2018). Testimonio del guitarrista Rodrigo Mancera sobre la estética de los bares alternativos de mediados de los años 90 [Audio]. *Colecciones Digitales Bibliored*. <https://colecciondigitales.bibliored.gov.co/items/show/688>
- Mejía, P. y Arango, G. (2012). 20 años de la Misión y el Proyecto Educativo

- Javeriano. *Hoy en la Javeriana*, año 51(1276). <https://www.javeriana.edu.co/hoy-en-la-javeriana/20-anos-de-la-mision-y-el-proyecto-educativo-javeriano/>
- Ministerio de Cultura (1999). *Post. Reflexiones sobre el último Salón Nacional*. Ministerio de Cultura.
- Ministerio de Cultura (2000). *Post II. Investigación para la curaduría de exposiciones*. Ministerio de Cultura.
- Mirzoeff, N. (1999). *Una introducción a la cultura visual*. Paidós.
- Mitchell, W. J. (2009). *Teoría de la imagen*. Akal
- Mockus, A. (Marzo de 2002). Convivencia como armonización de ley, moral y cultura. *Perspectivas*, 1(32), 19-36.
- Moreno, P. M. (2009). Historia. En *Doce años de historia. Programa Nacional de Estímulos Ministerio de Cultura 1998 – 2009*. Ministerio de Cultura.
- Ochoa, A. M. (2003). *Artes, cultura, violencia: las políticas de supervivencia*. <http://www.lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/cpa/spring03/culturaypaz/ochoa.pdf>
- Ochoa, A. M. (2004). *Entre los deseos y los derechos: un ensayo crítico sobre políticas culturales*. ICANH.
- Ordóñez, C. (2018). *Relatos de poder. Curaduría, contexto y coyuntura del arte en Colombia*. Instituto Distrital de las Artes.
- Pontificia Universidad Javeriana. (1992). *Proyecto Educativo de la Pontificia Universidad Javeriana, Acuerdo No. 0066 del Consejo Directivo Universitario, 22 de abril de 1992*. <https://www.javeriana.edu.co/web/institucional/documentos-acreditaciones>
- Pontificia Universidad Javeriana (1994). *Catálogo Pontificia Universidad Javeriana* [Archivo Histórico Javeriano]. https://issuu.com/historicopuj/docs/cat_logo_puj-_1994
- Pontificia Universidad Javeriana (1996). *Catálogo 1996. Pontificia Universidad Javeriana*. Archivo Histórico Javeriano, https://issuu.com/historicopuj/docs/cat_logo_puj-_1996
- Pontificia Universidad Javeriana (1998). *Pontificia Universidad Javeriana. Catálogo 1998* [Archivo Histórico Javeriano]. https://issuu.com/historicopuj/docs/cat_logo_puj-_1998
- Pontificia Universidad Javeriana (1997). *Programa Artes Visuales, para Registro Calificado, 1997* [Archivo personal Diana Castellanos].
- Quintero, O. A. (2002). Sociología e Historia del movimiento estudiantil por la Asamblea Constituyente de 1991. *Revista Colombiana de Sociología*, 7(2), 125–151. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/recs/article/view/11164>
- Rampley, M. (2000). La amenaza fantasma. En J. L. Brea (ed.), *Estudios visuales. Hacia una epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 39-57). Akal.
- República de Colombia. *Constitución Política de Colombia de 1991*. <https://normativa.archivogeneral.gov.co/constitucion-politica-1991/>
- Sierra, M. M. (2021) *Mapeando el rock alternativo en Bogotá durante el primer lustro de la década de 1990* [tesis de maestría de la Universidad de Bergen]. Repositorio de la Universidad de Bergen. <https://bora.uib.no/bora-xmlui/handle/11250/2760240>
- Tafur, A. (2016). Política cultural y construcción de paz en Colombia 1990 – 2002. *Novum*, 6, 18-34. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/novum/article/view/65370>
- Uniandes (2020). Séptima papeleta: 30 años del movimiento estudiantil. <https://uniandes.edu.co/es/noticias/derecho/septima-papeleta-30-anos-del-movimiento-estudiantil>
- Vásquez, W. (2014). Antecedentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia 1826-1886: de las artes y oficios a las bellas artes. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9(1), 35-67.
- XVI Festival Franco Latinoamericano de Video-Arte (1996). *XVI Festival Franco Latinoamericano de Video-Arte*. Embajada de España – Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Zambrano, A. y Silva, M. (4 de febrero de 1994). La rumba sin alternativas. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-33488>

Entrevistas

Durán, Mauricio (2021). Entrevista realizada por María Sol Barón y Camilo Ordóñez Robayo, Bogotá, febrero 2.

Echeverry, Santiago (2022). Entrevista realizada por María Sol Barón y Camilo Ordóñez Robayo, Bogotá, junio 8.

Ezpeleta, Lore (2021). Entrevista realizada por María Sol Barón y Camilo Ordóñez Robayo, Bogotá, febrero 3.

Gaitán, Andrés (2021). Entrevista realizada por María Sol Barón y Camilo Ordóñez Robayo, Bogotá, mayo 27.

Gaviria, Guillermo (2021a). Entrevista realizada por María Sol Barón y Camilo Ordóñez Robayo, Bogotá, febrero 10.

Gaviria, Guillermo (2021b). Entrevista realizada por María Sol Barón y Camilo Ordóñez Robayo, Bogotá, julio 2.

Rosales, Daiana y Monge, Santiago (2022). Entrevista realizada por María Sol Barón y Camilo Ordóñez Robayo, Bogotá, junio 3.

Fecha de recepción: 31 de enero de 2023

Fecha de aprobación: 9 de junio de 2023

Para citar este artículo

Barón Pino, M. S. I. y Ordóñez Robayo, C. (2023). Imaginar un campo. Una genealogía de la carrera de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana en clave de estudios visuales. *(pensamiento), (palabra). Y obra*, (30), 121-143. <https://doi.org/10.17227/ppo.num30-18615>

