

**del 23 de julio  
al 20 de agosto de 2015**

CÁMARA DE COMERCIO DE BOGOTÁ  
SEDE EMPRESARIAL CHAPINERO  
SALA DE EXPOSICIONES

CURADORES

EQUIPO TRANSHISTO(IA):  
CAMILO ORDÓÑEZ ROBAYO  
Y MARÍA SOL BARÓN PINO

sal ay infinita porque se haze  
allí en la misma tierra de  
bogotha de unos pozos que  
ay salados enaquella tierra  
a donde se hacen grandes  
panes de sal y en grande  
cantidad la qual va por  
contractacion por muchas  
partes especialmente por las  
sierras del oppon a dar al rio  
grande como ya esta dicho

EPÍTOME DE LA CONQUISTA DEL NUEVO REINO DE GRANADA

# sal vigua

EQUIPO TRANSHISTO(IA):

CAMILO ORDÓÑEZ ROBAYO Y MARÍA SOL BARÓN PINO

Algunas referencias sobre el cineasta español José María Arzuaga (1930-1987) reiteran la convicción con que él viajó de Madrid a Bogotá en 1960, al considerar la capital colombiana como un lugar adecuado para desarrollar sus ambiciones creativas, una metrópoli propicia para el crecimiento de una industria del cine, en suma un “paraíso cinematográfico”. Según se ha referido, esta tentativa, dada por cierta ingenuamente, fue motivada por un colombiano que estimuló aquel imaginario y que era compañero de estudios de español en la Academia de Bellas Artes de Madrid donde este había realizado sus primeras producciones (Rojas, 1991). La mayoría de ocasiones en que se ha mencionado esta anécdota se ha insinuado que fue aportada por el mismo Arzuaga, por lo que queda pendiente la fuente precisa sobre el episodio. En definitiva, lo cierto es que el realizador español llegó a Bogotá en 1960 y muy pronto, y sin mayores condiciones materiales que dieran cuenta de una gran producción cinematográfica local, se vinculó con la empresa Cinesistema, dedicada a la realización de cortos para promoción comercial.

Las experiencias derivadas de ese anhelo de José María Arzuaga por encontrar en Colombia (y particularmente en Bogotá) aquel “paraíso cinematográfico” y a cambio encontrar un entorno social adverso con condiciones de marginalidad semejantes a las que estimularon el realismo italiano, como su participación en la realización de cortos comerciales comisionados a Cinesistema y dedicados a registrar infraestructuras y plataformas para el desarrollo económico del estado colombiano, sirvieron para situar al realizador en el contexto de un país donde los impulsos de desarrollo, acumulados uno sobre otro, describían una modernidad postergada, una sociedad donde coexistían manifestaciones urbanas, comerciales e industriales signadas por cierta noción de progreso, junto a formas rurales o

tradiciones de vida y trajín concentradas en Bogotá, como lo reflejó en *Raíces de piedras* (1961, 79min.), su primera producción como autor realizada en Colombia y dedicada a las problemáticas sociales de los chircales en el sur de la ciudad.

Dos años después de su primera producción independiente, Arzuaga realizó *Rapsodia en Bogotá* (1963, 24min.), un cortometraje realizado como “sinfonía urbana” cuyo rodaje y montaje dan cuenta somera de aquellos contrastes y expectativas a partir del registro de una ciudad, Bogotá, que parece despertar ante ciertas condiciones de bienestar impulsadas por la modernidad pero aferrada a un pasado estático, precario y trajinado. Como lo describe Rito Alberto Torres (2007), *Rapsodia en Bogotá* procura el registro de la cotidianidad de la capital colombiana durante 24 horas que se concentran en 24 minutos, “de un amanecer a un amanecer”. En este lapso de tiempo las imágenes de autopistas, avenidas, grandes obras de ingeniería y edificios prominentes o en construcción, dan cuenta de un desarrollo urbano arriesgado y desbordante que definitivamente tuvo que impactar la percepción del paisaje y las dimensiones de la ciudad, pero al mismo tiempo y según el registro cinematográfico, estos generan contraste con hitos urbanos y arquitectónicos de un pasado cercano o incluso del pasado colonial; estos espacios son ocupados según el transcurso del día por personajes que habitan y usan el espacio público a la par de un abanico de medios de transportes que van del avión al tren, pasan por el trolebús y autobús, el automóvil y llegan a la cadencia misma del transeúnte en las calles, todos vibrantes, de algún modo “veloces”. El registro de la población al tiempo que da cuenta de formas de vida marginal, o aferradas a formas comerciales de un pasado lejano y trajinado (como sucede con las escenas en la plaza de mercado de San José), también contrasta con el registro de una

clase trabajadora construida según una partición de tiempos y movimientos concreta. Entonces el cortometraje es claro en registrar parte de noche como una extensión del día dispuesta al esparcimiento y al ejercicio ampliado del comercio en locales comerciales de calle signados por avisos de neón encendidos y atiborrados sobre las fachadas de edificaciones en ejes de circulación peatonal y automotrices que se desprenden del centro de la ciudad, como la carrera séptima y la avenida décima. De este modo, *Rapsodia en Bogotá* resulta como un dispositivo que convoca a los ciudadanos a participar en la materialización futura del capitalismo presagiado como parte del proyecto moderno.

Como sinfonía urbana, el cortometraje de Arzuaga opera su montaje en función de un fondo musical del que –en este caso– deriva su título: *Rapsodia in Blue* y *An American in Paris*, compuestas por George Gershwin en 1924 y 1928 correspondientemente. De algún modo, la elección de estas dos composiciones signadas en su origen creativo por un fuerte espíritu urbano y moderno demuestran la intención del director español por propiciar la representación de una ciudad vertiginosa y vibrante; este énfasis en la cinética y en contrastar un pasado estático con un presente veloz, evidencia la relación entre movimiento y economía como la concreción de una modernidad signada por la liberación de capitales y el ejercicio del libre comercio, lo que, siguiendo a Castro-Gómez (2009), recuerda que tal fervor por el movimiento, el cambio y la velocidad resultaron como un dispositivo que articuló y “movilizó” los cuerpos de la población colombiana (desde Bogotá) ante el deseo (y no necesariamente la concreción) de ser modernos durante las primeras décadas del siglo XX. El movimiento de capitales y mercancías sería una condición para abrazar la integración comercial con una parte del mundo en medio de un idealizado desarrollo industrial; un dispositivo que pudo prolongarse en las décadas subsecuentes como una expresión de aquella modernidad vertiginosa y dinámica pero secuencialmente postergada.

En este orden de ideas una revisión a *Rapsodia en Bogotá* permite identificar ciertas problemáticas que describen prácticas o dinámicas económicas recurrentes en la historia y desarrollo de esta ciudad: la explotación de la plataforma territorial para el crecimiento urbano o para la producción agrícola en la sabana, la movilidad como una condición para la circulación de capitales, el ejercicio de seducción mediado por las superficies comerciales, la perpetuación del trajín como una práctica económica, y la asimilación de la imagen de la ciudad o su representación como una construcción de valor. Consecuentemente, algunas de estas constantes pueden ser representadas o señaladas recientemente por manifestaciones artísticas como las que integran la curaduría *Sal Vigua* y ante las que este cortometraje resulta como un prólogo; de hecho, la anecdótica historia del mismo Arzuaga, da cuenta de una apuesta a las errancias por buscar en este territorio una oportunidad como la de aquellos que buscaban *El Dorado*, en suma, el registro de Bogotá figura como un lugar que de cualquier manera ha constituido históricamente una condición de promesa para el desarrollo económico, un lugar de expectativa.

La puesta en marcha de este dispositivo implicó la asimilación de un espejo como plataforma del deseo para unos ciudadanos que habrían de anhelar aportes tan concretos como la higiene, la salubridad y la fabricación de una clase obrera. Un lugar concreto para la fabricación de esa clase obrera articulada por los tiempos y movimientos del tiempo industrial fue la consolidación de la industria cervecera implementada por Leo Kopp, un alemán que como muchos extranjeros llegó a Colombia para emprender negocios al final del siglo



Rapsodia en Bogotá  
Director: José María Arzuaga  
Película 35 mm  
1963. 24 min.

XIX, y que luego de algunos intentos en Santander, se instaló en 1889 en Bogotá para fundar –el 4 de abril– la cervecera Bavaria ubicada en la carrera 13 con calle 30. Tal establecimiento tuvo un impacto en el desarrollo urbano de la ciudad localizando la industria en el extremo norte de ese entonces, generando un impacto en el desarrollo económico de Bogotá, y formando una masa obrera que fue comportada urbanísticamente al situarle a pocas cuadras en el barrio obrero de La Perseverancia para facilitar los tiempos y movimientos de la fábrica. En 1894 Leo Kopp compró un terreno de 200 varas cuadradas arriba de San Diego y lo dividió en lotes para entregarlos a sus trabajadores, a quienes les descontó cuotas de pago de su salario mensual hasta que estos quedaron libres (Torres y Chaparro, 1992). Según cuentan los obreros y habitantes del barrio, Kopp también apoyó la construcción de las casas, por lo que en vida consolidó la fama de un empresario generoso y solidario con sus trabajadores. Esta condición ha hecho que la cultura popular del barrio articule aquellos paradigmas modernos con prácticas tradicionales que se han perpetuado hacia el presente bajo la figura del “buen patrón” cultivada en torno a la tumba de Leo Kopp en el Cementerio Central.

La popularidad de la escultura de Leo Kopp, corresponde a la manera en que el cementerio se ha transformado con el tiempo en un escenario propicio para prácticas religiosas populares; varios de sus monumentos son visitados por cientos de personas que piden los más diversos favores a sus difuntos milagrosos. La de Kopp es una de las tumbas más visitadas, situación que puede explicarse en la fama del hombre al que representa, pero con seguridad obedece también al poder de interpelación que tiene la figura en bronce y a escala natural hecha por el español Victorio Macho, en la que se reúnen el cuerpo masculino del famoso *Pensador* de Auguste Rodin con un rostro semejante al de algunas representaciones de Simón Bolívar. Quizás para muchos sea desconocida la referencia a la escultura del francés, y más bien resulte atractivo el gesto corporal de la figura sentada, cuyo rostro deja expuesta la oreja izquierda como en un gesto de escucha. Esta provocación ha invitado a que cientos de feligreses y devotos lleguen al cementerio domingos y lunes –día de las ánimas benditas según la tradición católica– con ofrendas para su “santo”. Luego de esperar pacientemente en cola le entregan arreglos florales y mientras le soban la cabeza

piden los favores por el oído izquierdo (el derecho se usa para los agradecimientos de milagros concedidos). Antiguamente las solicitudes referían a asuntos de empleo y dinero, pero hoy involucran también peticiones para la unidad familiar ante traiciones del conyugue, así como de éxito en el amor o en el estudio, porque si se pide y se reza con fe, don Leo Kopp escucha y cumple todos los milagros. Hay quienes lo lavan y limpian con agua para mantenerle brillante, y otros le rezan su oración, la cual se puede obtener impresa en los mercados aledaños o al interior del mismo cementerio.

Esta oración y la popularidad de la escultura de Leo Kopp, fueron el punto de partida para la propuesta de Matilde Guerrero de hacerle una novena en el lugar donde surgió la devoción y popularidad del santo: La Perseverancia. A finales de 2013, entre el 23 de noviembre y el 1 de diciembre –en el marco de la primera versión de La Otra Bienal– Guerrero gestionó con la familia Kopp la autorización para realizar una réplica idéntica en resina. Entonces el Leo Kopp de Victorio Macho pudo transitar en una especie de procesión por el lugar donde se originó el mito de aquel generoso y solidario patrón; residentes y habitantes del barrio obrero pudieron orarle y solicitarle favores, tal



Leo Kopp  
Matilde Guerrero  
Escultura en resina de poliéster y fibra de vidrio  
2013. 130 x 190 x 90 cm



como lo hicieron en vida sus ancestros un siglo atrás. En 2014, un grupo de ciudadanos transe-  
xuales y trabajadoras sexuales del Barrio Santa Fe,  
al tener noticias de la réplica de Kopp, decidieron  
sacarla nuevamente para preparar un espectáculo  
de baile árabe por las calles del barrio como ofrenda  
y agradecimiento.

En suma, *Leo Kopp* (2013) ha transitado hasta  
el momento en territorios cercanos a la historia  
del personaje que representa: el barrio obrero que  
fundó, y el barrio que rodea al cementerio mismo,  
es decir, escenarios en los que se reconoce y agra-  
dece su poder milagroso. Para *Sal Vigua*, Guerrero  
sitúa a Leo Kopp en una de las sedes de la Cámara  
de Comercio de Bogotá, institución que representa  
la oficialización o consolidación de los proyectos  
de emprendimiento económico independiente de  
los bogotanos. Es decir, se instala en un lugar al  
que acuden los pares contemporáneos del alemán,  
personas que esperan, como él, crear una empre-  
sa sólida, generar riqueza en beneficio de muchos  
y propiciar empleo. *Leo Kopp* estará exhibido ante  
el público general, pero sobretodo, estará a dispo-  
sición de aquellos que vienen a formalizar o darle  
impulso a sus empresas, por lo que al tiempo de  
recibir o solicitar a la entidad sus servicios, no so-  
brará pedirle al “santo” una ayuda más para que los  
múltiples sueños de prosperidad y éxito empresaria-  
l se materialicen.

## superficies comerciales

La expectativa de desarrollo económico moder-  
no se impulsó en Bogotá a través de las trans-  
formaciones urbanas que experimentaron los  
ciudadanos con la celebración del Centenario de  
la Independencia en 1910, que dio la bienvenida a  
una nueva nación a través de la promesa de libe-  
ración de capitales en pro del desarrollo industrial  
y comercial. El epicentro de las festividades fue el  
incipiente Parque de la Independencia, donde se  
construyeron algunos kioscos y pabellones en los  
que se reunieron por primera vez un amplio surtido  
de productos de las incipientes industrias locales,  
de las Bellas Artes y los trabajos artesanales y  
manualidades tradicionales. De esta forma la fan-  
tasmagoría de la exhibición de mercancías tuvo en  
este espacio una forma espectacular, pues éstas  
ya no circularían simplemente en el mercado, ahora,  
serían exhibidas. Allí se construyó ante los ojos de

los ciudadanos una suerte de paraíso terrenal, solo  
posible a través de las nuevas deidades, la indus-  
tria y la tecnología. La ciudad colonial fue despla-  
zada para darle la bienvenida a un espacio abierto  
y público con apariencia de jardín inglés, donde los  
pabellones, mezcla de tecnologías locales y diseños  
arquitectónicos importados, exhibían productos  
industriales que más que celebrar, auguraban el  
progreso en un futuro próximo.

Ahora bien, los primeros escenarios en los que  
posiblemente se promovió el deseo de consumo  
de los ciudadanos fueron los pasajes comerciales  
que ya tenían vida desde la última década del si-  
glo XIX<sup>1</sup>. Estos pasillos peatonales, herederos de  
los europeos, conectaban en forma de cruz o de  
“L” las calles aledañas, brindando comodidad a sus  
paseadores o compradores, al resguardarlos de los  
accidentes climáticos, pero sobretodo, exponiendo  
a través sus vitrinas los más exclusivos productos  
nacionales e importados.

La mercancía como fetiche, fue vislumbrada  
posiblemente por primera vez en Bogotá en pasajes  
como el Rivas y, especialmente, el Hernández, lu-  
gar considerado por algunos especialistas como la  
mejor materialización de los pasajes de la capital, y  
donde los bogotanos pudieron contemplar por pri-  
mera vez elegantes vitrinas. Su estilo arquitectóni-  
co republicano, de influencia francesa, albergó 34  
locales ocupados por los más prestigiosos aboga-  
dos, médicos e ingenieros, pero también por talle-  
res de sastrería y por tiendas de bebidas y diversos  
productos importados (Patrimonio, 2010). A pesar  
de no tener una arquitectura costosa –su estruc-  
tura es de ladrillo cubierto de cemento– la inclusión  
de capiteles, molduras, cornisas, el gran frontón  
semicircular en la parte alta, el balcón del segundo  
piso con barandas de latón labrado, y el techo cu-  
bierto de vidrio, entre otros detalles, le dieron un  
signo de distinción que contrastaba con las casas  
coloniales de alero y techos de teja de barro, carac-  
terísticas de Bogotá. El pasaje Hernández debió ser  
para muchos la mejor expresión de la modernidad y

<sup>1</sup> En suma, Bogotá vivió algo similar a lo que ocurrió  
en las capitales europeas décadas atrás, donde, si-  
guiendo a Walter Benjamin, la aparición de los pa-  
sajes comerciales generaron un escenario del deseo  
de consumo y toda su fantasmagoría se desbordó,  
y se reunió de la forma más espectacular en las  
Exposiciones Universales, que para el caso colombi-  
ano corresponde a la exhibición del Centenario.

la imagen más cercana y vívida que pudieron tener  
de Europa; no por casualidad se anunció que con él  
Bogotá ya no tendría nada que envidiarle a Londres  
(Perilla, 2008 p. 76).

Las características de estas superficies co-  
merciales han cambiado en nuestra ciudad tras un  
siglo de vida, de ello dan cuenta la serie fotográfi-  
ca *Exhibición ideal*, que sobre el pasaje Hernández  
Jaime Iregui realizara en 2004. Las fotografías de  
Iregui encuadran de frente las vitrinas de alma-  
cenes de ropa con avisos que evocan otra época  
tanto por sus nombres, como por el material con  
el que están hechos –madera calada y ensambla-  
da o pintada– y sobre los cuales destacan fuentes  
tipográficas con un sello de elegancia. No deja de  
llamar la atención el contraste que hay entre es-  
tos avisos y mote con la propuesta de las vitrinas:  
el “Almacén ideal” exhibe camisería masculina, al  
tiempo que ofrece otros productos como calce-  
tines de marcas nacionales como Punto Blanco y  
Gef; el almacén “Ruiz” ostenta abrigos y chaque-  
tas informales para dama y caballero, algunas ca-  
misas para hombre, y destacan los adhesivos de  
Visa y MasterCard ubicados sobre el vidrio, como  
alternativas de pago; por último, en el “Almacén  
Príncipe” vemos varios maniqués de diferente tipo  
con ropa íntima femenina vestidos de baño, y otros  
accesorios como sombrillas y bufandas. En todas  
las vitrinas se aprovecha el mayor espacio posi-  
ble, y solo la del “Almacén ideal” sobresale por un  
cierto orden y composición ortogonal. De aquellos  
lujosos almacenes que ocuparon el pasaje en su  
época gloriosa, sólo ha quedado un vago recuerdo;  
hoy se encuentran en su lugar tiendas especializa-  
das en comida popular, donde se ofrecen tamales  
y pandebonos, o papelerías y fotocopiadoras con  
precios asequibles, y tan solo se mantienen dos o  
tres almacenes de ropa que, como lo indican las  
fotografías de Iregui, ofrecen productos de las in-  
dustrias nacionales que han logrado salir a flote a  
pesar de las políticas neoliberales y junto a algunos  
productos importados de China. Estos hechos dan  
cuenta de la transformación de la economía global  
y su impacto en nuestro contexto, en el que el ca-  
pitalismo globalizado ha hecho que los productos  
pierdan su singularidad, se homogenicen, e incluso  
vengan del mismo lugar a cientos de kilómetros.

El pasaje Hernández (entre las calles 12 y 13  
abajo de la carrera octava) se emplazó en su mo-  
mento una zona privilegiada de Bogotá en la que  
se congregaban las tiendas más sofisticadas y los

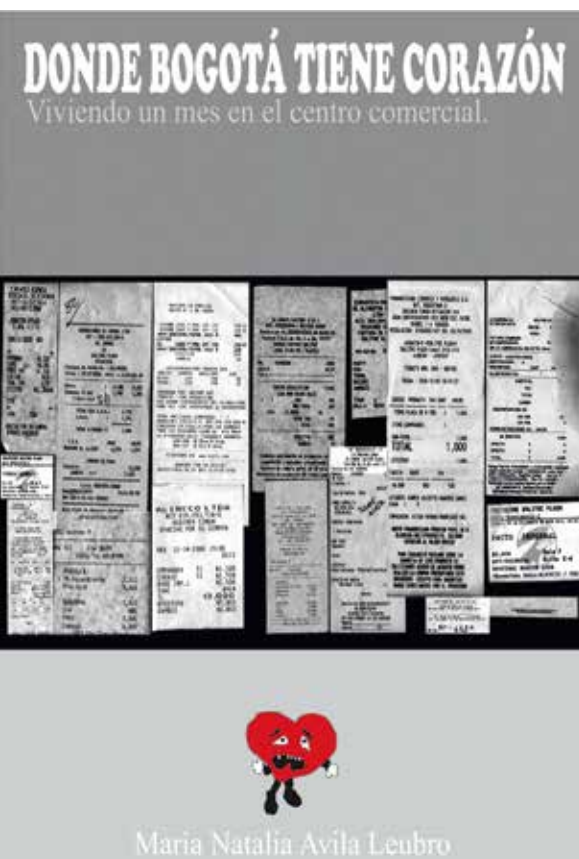


Exhibición ideal

Jaime Iregui

Fotografías digitales en caja de luz  
2004-2015. 70 x 58,5 cm c/u

grandes bancos de la época: a dos calles debajo de  
la Calle Real del Comercio (carrera 7), la principal  
de la ciudad, y a una debajo la calle Florián (carrera  
8a), donde se instalaría la primera zona bancaria de  
la ciudad (Patrimonio, 2010). Con el tiempo y des-  
pués del *Bogotazo* la elegancia y distinción de este  
sector donde se ubicaron los pasajes comerciales  
fueron poco a poco eclipsando. La exclusividad que  
les caracterizaba se desplazó a nuevos escenarios  
y lugares al norte y occidente de la ciudad, lo cual



Donde Bogotá tiene corazón.  
Un mes en el Centro Comercial  
Natalia Ávila  
Impresión offset  
2015

da cuenta de una transformación de las superficies comerciales que coincide con otro tipo y visión de desarrollo de la ciudad. Los grandes centros comerciales que surgieron hacia la década de 1970 han animado ciertos diseños o tipos de vivienda y han propuesto el Centro Comercial como el dispositivo que concentra y privatiza las prácticas cotidianas de una población aglutinada en mega proyectos de vivienda y desarrollo comercial signados por una clase económica media y alta. Un ejemplo de ello es el área de Ciudad Salitre, la cual ha crecido y se ha consolidado en las últimas décadas en una atractiva zona residencial que materializa un concepto de ciudad con espacios de vivienda y comerciales cerrados y privados, donde el automóvil participa activamente en una nueva forma de habitar la urbe.

Justamente en una plataforma de este tipo Natalia Ávila desarrolló *Punto de tensión* (2006),

proyecto que consistió en habitar el centro comercial Salitre Plaza durante el mes más activo económicamente del año: diciembre. La artista buscó humanizar la experiencia del centro comercial, y convertir aquel “no lugar” en un lugar doméstico y cotidiano; Ávila dio continuidad a su vida y, sin proponérselo, creó vínculos con visitantes esporádicos y permanentes del centro comercial, pero al mismo tiempo generó una suerte de tensiones por su extraña manera de habitar y usar ese espacio. Durante ese mes Ávila elaboró un diario donde consignó los detalles más relevantes del día a día, sorpresas, experiencias, encuentros, desencuentros, imágenes y rutinas vividas. Así mismo guardó e incorporó en este documento tiquetes y recibos de los consumos hechos durante los treinta días: comidas, bebidas, entradas a cine, tiempo en maquinitas, productos para la casa o el hogar, y regalos de navidad, entre otros. En suma, convirtió esa experiencia en algo vital para ella generando situaciones poco comunes para un visitante corriente o fortuito, lo cual, consideró ella, no podía ser presentado y trasladado a una propuesta plástica y visual, sino exclusivamente narrado. Para *Sal Vigua* la artista ha dispuesto una estación de descanso, similar a la del centro comercial, donde el público podrá usar su tiempo para hojear, consultar o leer de principio a fin un ejemplar impreso del diario *Donde Bogotá tiene corazón*. *Un mes en el Centro Comercial* donde se registro el proceso de *Punto de tensión*.

Como los centros comerciales, los pasajes fueron escenarios de paseo y consumo en una época de incipiente industrialización y de incremento del transporte automotriz y, por lo mismo, se convirtieron en lugares de encuentro, por lo que los cafés fueron esenciales a estos lugares (Patrimonio, 2010). En Bogotá los cafés se popularizaron hacia la década de 1940, y se concentraron alrededor de la Calle Real y la Avenida Jiménez, muy cerca de los principales periódicos de la Ciudad (el Tiempo y el Espectador, entre otros). Eran visitados por hombres que acudían a conversar sobre temas del día a día, de política y, en algunos casos, de temas artísticos y literarios (Iregui, 2009). No obstante el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en 1948, y todo el desequilibrio social que este generó, hizo que varios de los cafés cerraran, y aquellos que sobrevivieron empezaron a ser vistos por el establecimiento como focos sospechosos, con cual poco a poco la vida nocturna que promovían perdió fuerza.

Uno de los escenarios que sufrió las consecuencias del Bogotazo fue la cafetería La Florida, tal como lo documenta una fotografía de Sady González que probablemente fue tomada días después del 9 de abril, cuando la violencia y saqueos posteriores a la tragedia pudieron ser controlados. En ella se observan algunos hombres afuera del local que barren la basura tras la revuelta popular que arrasó parte de los almacenes de la carrera séptima, la misma donde se encontraba La Florida. A la derecha del encuadre de la foto, medio salida, una joven es testigo silente de los hechos. Al fondo se observa la puerta de ingreso del local con su reja a medio abrir, mientras arriba se nota el letrero de neón, sumamente moderno en su momento, con el nombre de la cafetería en letra pegada.

En 2007 Milena Barón desarrolló la video-instalación *La Florida* a partir de esa fotografía; la artista elaboró una nueva puesta en escena en video que retoma elementos de aquella imagen e involucra una duración y movimiento, convirtiéndola así, según sus propias palabras, en una especie de “photovivant” o fotografía viva. La escena muestra la fachada del local en un día resplandeciente y soleado, mientras cuatro trabajadores, barren los papeles y la basura del frente, en tanto una mujer, parada sobre el pavimento, a la izquierda y de espaldas al local, es testigo del desarrollo de esta acción, mientras se escuchan los sonidos de alarmas de autos que se activan y desactivan. Al final de la limpieza, la mujer continúa en el mismo lugar, pasan las horas, se escucha a lo lejos un piano, llega la noche y se observa el local totalmente cerrado, pasa una charza de balineras, nuevamente se escuchan algunos carros, y en suma, no pasa nada, solo transcurre el tiempo hasta que todo se oscurece. Esta imagen movimiento coloca al espectador ante una escena dislocada, en la que dos tiempos se encuentran para señalar la prolongación o conjunción de uno en otro, un momento convaleciente, en el que aparecen indicios y secuelas de una situación violenta, en una narrativa que parece materializar aquella frase con la que Sergio Otálora ha descrito el Bogotazo: “Nada volvió a ser lo mismo, pero todo sigue igual”. (1997)

Como otras obras de Barón, se trata de un ejercicio de contemplación que exige hacerse consciente de experimentar otro tiempo diferente al de la vibrante vida moderna. Por tanto, no resulta arbitraria la selección de esta imagen más bien desapercibida y diferente a las más conocidas que Sady González hiciera del Bogotazo.



La Florida  
Milena Barón  
Still de video  
2007

## explotación territorial

Esa resistencia del local y oficio comercial de La Florida (el hecho de se mantenga en funcionamiento hasta hoy a pesar de sus cambios de aspecto y locación) resulta excepcional dentro del panorama que ha servido para narrar la manera en que el Bogotazo devastó el centro de la ciudad, de modo que la persistencia de este establecimiento expuesto a la superficie comercial de la calle y el andén, suponen un portal a un tempo superado por el fervor a una modernidad y urbanismo que, en cualquier caso, venía fraguándose desde antes de aquella espontanea destrucción, como si las ruinas de aquel desastre operaran como una demolición y sobre ellas se empezaran a elevar los hitos de otra modernidad “nueva” y un crecimiento radial que terminó de acelerar el crecimiento de la urbe desplegada sobre la sabana. De modo que la renovación urbana y el desarrollo de la industria de la construcción desde hace mucho tiempo han jalonado la dinámica económica de la ciudad, al punto en que es fácil seguir la secuencia de planes de gobierno nacionales y distritales que, durante la segunda mitad del siglo XX, persistieron en centrar parte de sus políticas para el desarrollo económico en el sector de la construcción, como un multipropósito donde tal actividad, recurrentemente y en diferentes épocas, serviría para dar empleo a la población desplazada hacia la capital, solucionaría la demanda de vivienda, y favorecería el desarrollo del sector bancario.

No es extraño que el crecimiento económico de los últimos años este vigorosamente vinculado al fortalecimiento del sector constructivo y a la





Autorretrato mientras el mercado se autoregula II

Ana María Villate

Video

2015. 19 min

activación del mercado de bienes raíces, de modo que hoy es común encontrar megaproyectos inmobiliarios en pequeñas y grandes poblaciones a lo largo y ancho del país. En Bogotá, una de las consecuencias fue la puesta en marcha de grandes proyectos en la periferia de la ciudad tendientes a ampliar el perímetro urbano, y más recientemente la activación de licencias de construcción en lotes baldíos dispersos en el centro ampliado, de modo que la dinámica del mercado inmobiliario ha logrado jalonar los precios de acuerdo a tensiones de oferta y demanda que eran inusuales hasta hace una década. Esta situación que se ha hecho aún más tensa ante la expectativa de constructores e inversionistas tras el congelamiento en la expedición de nuevas licencias de construcción y la reconsideración de usos del suelo propuesto por la administración actual.

Algunos aspectos de este panorama han sido reflejados por algunas manifestaciones artísticas recientes. En particular, las condiciones de la “burbuja inmobiliaria” son evocadas por Ana María Villate en el video *Autorretrato mientras el mercado se autoregula II* (2015). La secuencia corresponde a una cámara fija que opera un encuadre en donde el plano medio es ocupado por la imagen de la artista procurando la titubeante construcción de un castillo de naipes, mientras en el plano del fondo, tras una ventana, se avista el levantamiento de un ambicioso rascacielos proyectado en el Centro Internacional sobre un lote confinado por mucho tiempo como lote baldío, o de “engorde”. De algún modo la empatía entre la estrechez de los naipes y las estructuras de hierro que procuran la elevación del rascacielos exceden la afinidad formal, al punto en que la “fragilidad” de la estructura manipulada por la artista en el primer plano opera como un símil de los valores e intereses que sostienen la puesta en marcha de megaproyectos como el que se eleva a sus espaldas. El fondo de este video recuerda un proceso urbano con recurrencia regional,

el de gentrificación sobre centros ampliados que muchas ciudades latinoamericanas viven hace algunos años, con el consecuente desplazamiento interno de la población tradicional de estas áreas, una disyuntiva de difícil control y que la administración distrital actual busca mitigar con iniciativas de re-densificación en el centro de la ciudad, para optimizar la relación de tiempos y movimientos de los ciudadanos que trabajan en el centro de la ciudad y que, bajo otras condiciones de habitación, invierten grandes cantidades de tiempo-vida en desplazarse a lo largo y ancho de la ciudad entre sus puntos de trabajo y vivienda.

Una contraparte al debate sobre la explotación de usos del suelo en el área del Distrito Capital es la discusión que cada vez ha tomado más visibilidad sobre usufructo de los recursos naturales que bordean la ciudad y la sabana. Paulatinamente, ante las tradicionales expectativas sobre el desarrollo de proyectos inmobiliarios en el territorio de la ciudad se han hecho visibles otras problemáticas centradas en la administración del territorio y los recursos hídricos; esta cuestión se ha hecho patente ante las disyuntivas e interrogantes generados sobre la venta de agua en bloque de parte del Distrito Capital a municipios vecinos bajo jurisdicción del Departamento de Cundinamarca, la expectativa de algunas empresas por emprender exploraciones para explotación minera en cercanías del perímetro urbano, y ante la proyección de represas e hidroeléctricas en áreas de páramos circundantes. La expectativa generada ante la preservación o explotación de los páramos como reserva hídrica y energética, es decir la expresión de valor otorgado al entorno ambiental de los páramos es recordada con la instalación de Jeisson Castillo *Páramo (Sumapaz)*, un letrero conformando la palabra “Sumapaz” elaborado con monedas de cien pesos colombianos que portan al respaldo imágenes de un frailejón, planta característica de estos ecosistemas.

Las piezas empleadas por Castillo hacen parte de la nueva familia de monedas que el Banco de la República puso en circulación desde 2012, todas estas acuñadas en el anverso con un emblema natural que busca dar cuenta de la biodiversidad colombiana, una tendencia mundial (la de localizar imágenes de naturaleza en el circulante), que reconoce y fija literalmente una expresión de valor en los recursos naturales de un territorio. Sin embargo, el registro de la “Espeletia grandiflora” en la moneda de 100 pesos no remite a ningún páramo en particular, el frailejón circula allí como en un “no lugar”, por esto, la inscripción de Castillo logra situar uno en concreto, el páramo más grande del mundo, el del Sumapaz (desplegado sobre territorios del Distrito Capital y Cundinamarca), considerado como una enorme reserva hídrica que recientemente ha estimulado la formulación de megaproyectos para la construcción de represas e hidroeléctricas que claramente generarían una fuerte afectación al ecosistema, situación que ha provocado la reacción de comunidades campesinas en defensa del territorio y la preservación de uso del suelo destinado a la agricultura tradicional y reserva natural. Por esto, el bosque de frailejones compuesto por pequeñas monedas de 100 pesos y contenido en la inscripción de *Páramo (Sumapaz)*, irónicamente sugiere la expectativa por la explotación económica que resguarda toda reserva natural.

Los debates sobre el uso del suelo en áreas rurales del Distrito Capital han dejado ver la voluntad y el poder de autodeterminación de comunidades campesinas en localidades de Usme y Sumapaz por preservar su vocación agrícola y evitar la urbanización de estos territorios. En este sentido, es notorio que algunas modificaciones al Plan de Ordenamiento Territorial proyectadas por la administración actual, en su componente rural, busquen dar lugar al mantenimiento de estas formas de vida, e incluso propicien la formulación de marcos de producción agrícola que procuren la recuperación del uso de semillas tradicionales en el altiplano con un vocación “agroambiental”, al tiempo que pongan freno a la unificación en el uso de semillas codificadas sobre el territorio del Distrito Capital. Los decretos que buscaban implementar esta iniciativa fueron ejemplificados por el concejal Carlos Roberto Sáenz sobre el uso de la semilla codificada de papa R12, usada en el país desde hace más de cuatro décadas, y en expansión sobre territorios rurales del distrito, lo que dio lugar a un relativo cubrimiento periodístico (El Nuevo Siglo, 2013).

Desde 2011, el proceso creativo del proyecto colectivo *The Trans* (conformado por Alix Camacho, Juliana Escobar, Jackeline Ortiz, María Fernanda Ariza, León Felipe Jiménez, Camilo Gutiérrez, Carlos Guzmán, y David Ayala) se ha concentrado en indagar sobre la historia de los cultivos ancestrales locales, así como a visibilizar las incidencias que tienen las políticas públicas en la vida de los ciudadanos en un momento en que se impone la producción y circulación de alimentos genéticamente modificados en el panorama global y bajo su efecto

Páramo (sumapaz)

Jeisson Castillo

Instalación (4500 monedas de 100 pesos colombianos)

2013-2015. 90 x 300 cm



local. La estrategia creativa del colectivo consiste en la puesta en escena de una “falsa banda musical” en la que sus integrantes interpretan a seis especies genéticamente modificadas: *Tomatón*, *Etanolita la Cañita*, *Aquitania la Cebollina*, *Mazorkatzl*, *Chiquito el Banano* y *R-22cito*. La “producción” de la banda consiste en alteraciones a canciones populares donde suplantán las letras por composiciones relativas a la llegada de los transgénicos, los intereses de empresas y grandes capitales en las transformaciones de las políticas públicas que le impulsan, los problemas de salud que genera su producción, y la manera en que se ven afectadas las culturas y tradiciones alimentarias locales con su consumo, todo ello para convocar a los ciudadanos a asumir una postura más activa y a ejercer un consumo responsable.

La producción de *The Trans* se sustenta en publicaciones, acciones, performances musicales y videoclips. Con humor, el video clip *Papas R-12* modifica la letra de la popular canción *Pa’ que se lo gozen, pa’ que retozen* de Tego Calderón para confrontar las cualidades nutritivas y el sabor de la papa pastusa y criolla –especies nativas y tradicionalmente consumidas en Colombia– en contraste con la papa *Diacol Capiro*, modificada genéticamente y conocida comercialmente como R12. Se menciona además los intereses de la multinacional Monsanto en la producción de estos organismos modificados, por el protagonismo de su herbicida Roundup en su cultivo. El video da cuenta de la actividad de la Plaza de Paloquemao desde la llegada de los productos en la madrugada, mientras *R-22cito* canta la letra modificada, con el apoyo de los demás *Trans* que bailan y alteran la normalidad de la plaza, invitando al consumo de papas nativas y exaltando sus recetas más tradicionales.

Al tiempo que el mensaje explícito sobre la amenaza que representa la unificación en el uso de semillas codificadas propiciado por la interpretación musical de *The Trans*, el videoclip de *Papas R-12* ofrece un fondo, el del Plaza de Paloquemao y su agitada actividad, que recuerda el lugar que los centros de acopio y abasto tienen desde la antigüedad en los centros urbanos. En el caso de Bogotá, desde el mercado de la Plaza Mayor que funcionó en el centro histórico hasta la enorme Central de Abastos situada al suroccidente de la ciudad, estos escenarios manifiestan el anhelo por garantizar centros de abastecimiento para una población en constante crecimiento, centralizados en plataformas comerciales concentradas de la capital y paulatinamente optimizadas para procurar un mercado de víveres masivo y en movimiento constante. Tras la actuación de *The Trans* se alcanzan a percibir las modernas estructuras diseñadas



Papas R-12  
The Trans  
Video clip  
2013. 3:50 min

por Jacques Mosseri y Dicken Castro para albergar la Plaza de Paloquemao inaugurada en 1972, como el lugar que concentraría varios mercados del centro de la ciudad y desde donde se normatizaría la central de abastos de Bogotá, una dinámica prontamente superada y que demandaría la puesta en marcha de Corabastos, aún hoy la plataforma para el intercambio comercial de víveres más grande del país, con un movimiento de mercancías durante las 24 horas del día. Este escenario inevitablemente anuncia un síntoma sobre la circulación de las enormes cosechas optimizadas que sustenten una pretendida seguridad alimentaria, pero que al mismo tiempo plantea interrogantes sobre la proximidad y escala que supone toda relación de intercambio comercial entre centro y periferia.

Una contraparte de este esquema agrícola-comercial es la inexistencia de prácticas comerciales que faciliten la movilidad de productos locales, propios de territorios bajos de la sabana hacia Bogotá, como lo evidencia el proyecto *Libro Contable* del colectivo Amapola Cartonera (2014). Ante el fracaso de formas modernas, precisas y abstractas propias del intercambio comercial en el capitalismo, Amapola propone la elaboración de libros cartoneros a través del reciclaje, con el que se utilizan materiales que han perdido su vida útil, y con lo cual puede desarrollar proyectos editoriales de carácter independiente y colaborativo. *Libro Contable* (2014) asume un tipo de intercambio “premoderno”, no estandarizado, y fuera del control o regulación estatal, el trueque. Dos comunidades participaron de una sucesión de permutas materiales y simbólicas a través de Amapola Cartonera como intermediaria: por un lado, los campesinos agricultores del corregimiento de La Virgen en Quipile, Cundinamarca, región en la que se compró la fruta de cosecha, que en muchos casos se pierde por los altos costos del transporte, y donde se realizaron talleres de pintura con familias campesinas con el fin de preparar algunas portadas de los libros que luego consignarían las vivencias de los procesos que el mismo proyecto propició. De otro lado, los habitantes y trabajadores del barrio 7 de Agosto en Bogotá, recibieron frutas a cambio de entregar retales de cartón con los que se “encartonaron” los mil ejemplares del proyecto en los que se publican relatos de Julio Espinosa y las fotografías de Carlos Amézquita que surgieron de esta experiencia. Así, *Libro Contable* propone una reflexión sobre el problema de la economía de la altiplanicie en relación



Libro contable

Amapola Cartonera (Rodolfo López, Carlos Baena y Leonel Fonseca)  
con la participación de Julio Espinosa, Deivís Cortés, Carlos Amézquita, Nohra Bohórquez, Diana Ruiz y Fernando Navarrete  
Instalación  
2014

con el territorio y la producción agrícola aledaña a Bogotá, al tiempo que rescata aspectos de tipo histórico, que apelan a las tradiciones y modos de la cultura popular en torno al comercio de víveres, recogidos para este proyecto con los habitantes de Quipile y la localidad de Barrios Unidos en Bogotá.

No deja de ser llamativo que este proyecto junto con el de *The Trans* se hayan desarrollado simultáneamente a las imperativas reacciones de comunidades –el Paro Agrario de 2013–, ante los efectos de los tratados de Libre Comercio firmados por el Estado colombiano y otras políticas económicas dirigidas al sector agrario que afectan no sólo economías locales, sino formas de vida, circunstancias sobre las que paralelamente otros colectivos artísticos actualmente se están manifestando.

## trajín

El entorno urbano donde se desarrolló el proyecto *Libro Contable*, el barrio 7 de Agosto, es un tradicional nodo comercial donde se dinamizan diferentes sectores económicos de diferente envergadura; tal condición otorga al barrio un aspecto pintoresco en el que diferentes mercancías y servicios se localizan sobre varias zonas del sector. Una de las actividades económicas con mayor presencia en el lugar es la del mantenimiento automotriz, así que los servicios de mecánica, latonería, “engalle”, pintura y venta de repuestos se manifiestan en varios locales y calles. En 2003, Jaime Iregui realizó la primera presentación del proyecto *Constelaciones*, una extensa serie de fotografías en las que justamente registró parte de la dinámica comercial del barrio 7 de Agosto prestando atención a las





Serie Constelaciones  
Jaime Iregui  
Fotografía digital. 2003

estrategias de exposición presentes en muchos locales de repuestos y accesorios para automóviles. Estas fotografías dan cuenta de una oferta amplia, dinámica, desbordada y, en ocasiones, especializada (solo exostos, solo espejos, solo rines) que los comerciantes disponen con recursividad sobre fachadas, culatas, portones, en suma, sobre elementos arquitectónicos de sus nichos comerciales, evitando la ocupación del espacio público. Según el propio Iregui, esta práctica evidencia dos situaciones manifiestas durante los primeros años del siglo XX: la asimilación de la oferta de mercancías masivamente producidas e importadas desde China dentro de un marco dispuesto al comercio global como un nuevo modelo económico y, por otra parte, la puesta en función de leyes distritales para evitar la ocupación del espacio público y salvaguardar su función.

El proyecto *Constelaciones* no se limita al barrio 7 de Agosto, a cambio, ha resultado en una suerte de exploración fotográfica con la que Iregui ha conformado un considerable archivo de imágenes que evidencian la sectorización de servicios y actividades comerciales de mediana escala en algunos barrios Bogotá, (como la concentración de ebanistas en el barrio Gaitán) y ajenos a la unificación de grandes corporaciones comerciales. Muchas de estas imágenes guardan semejanza con las estrategias de exhibición de los comerciantes del barrio 7 de Agosto, en la mayoría de ellas es recurrente un fuerte ingenio creativo para disponer una buena cantidad de mercancías sin ocupar márgenes del

espacio público, de modo que en estas prácticas populares pueden considerarse como una manifestación contemporánea o, lejanamente derivada, del dispositivo seductor de la vitrina que antaño caracterizó a los pasajes comerciales.

Algunas fotografías de Jaime Iregui reparan en dispositivos móviles de comercialización que no escapan al recurso creativo de la exhibición: carretas y “chazas” actúan como locales andantes con todo el parapeto de la mercancía dispuesta sobre su estructura, de modo que la dinámica de exposición-seducción presente en locales fijos se hace dinámica sobre estas estructuras móviles, recordando la condición nómada del movimiento mercantil y el trajín como una práctica económica temprana dispuesta al intercambio de capitales. Entonces la “chaza”, atiborrada de cualquier clase de productos, resulta como un emblema de las prácticas económicas informales, nómadas y proto-modernas, como lo sugiere la chaza compuesta por William Martínez para *Sal Vigua*. Aquel renglón de informalidad constituido por ejercicios económicos de rebusque y empleos autogestionados, de una u otra manera, cumple hoy un importante lugar en el bruto de la economía colombiana y en ciudades como Bogotá resulta aun más notorio.

Otras manifestaciones del letargo de la modernidad, se expresan en la falta de integración de amplios sectores sociales a esta; es evidente la vulnerabilidad económica en la que viven miles de ciudadanos ante la falta de oportunidades laborales y la precarización de sus condiciones, que suponen la tercerización o subcontratación, que limitan la estabilidad y el derecho a las prestaciones laborales. Por tanto, durante la segunda mitad del siglo XX, y con las grandes migraciones de campesinos a la capital, ha venido creciendo la informalidad laboral y económica, no regulada y fuera del alcance del sistema financiero, muy a pesar del establecimiento. Así, un amplio porcentaje de colombianos vive del “rebusque”, de la creatividad desplegada en el espacio público, donde se ofrece toda clase de servicios o productos.

A esa situación aluden los trabajos de William Martínez y Fernando Pertuz. A partir de la experiencia personal que implicaba invertir diariamente una buena porción de tiempo al trasladarse en buses desde Bosa al centro de la ciudad, entre 2000 y 2001 William Martínez realizó una serie de registros en audio, video y fotografía sobre el oficio de vendedores ambulantes que operaban en el



De\_ambulantes  
William Martínez  
Lápiz sobre papel  
2001-2015. 200 x 133 cm

transporte público, un contexto que resulta significativo por cuanto coincide con la puesta en marcha de sistema de transporte masivo Transmilenio que, eventualmente, regularizaría el sistema y, potencialmente, marginaría aquellas prácticas. Paradójicamente, esta manifestación de empleo informal no ha disminuido, se mantiene muy visible y se ha arraigado en la plataforma que implica el sistema Transmilenio. El dibujo de Martínez incluido en *Sal Vigua*, realizado en 2015, resulta como una extensión de aquella serie de registros titulada *De\_ambulantes* operada 15 años atrás. Entonces, la imagen, elaborada a partir de un registro fotográfico de 2001, concreta parte de un imaginario presente en la cultura visual de los bogotanos: la disposición de un vendedor ambulante de bus; mientras que el audio que le acompaña, capturado recientemente en buses del sistema Transmilenio, y donde se reproduce el reiterado parlamento de estos vendedores, evidencia la recurrencia de esta condición. El artista destaca los valores estéticos y escénicos que rodean la labor de estos trabajadores, que hicieron parte de la identidad y vida de aquellos buses “intermedios” que se popularizaron al final del siglo XX hoy prácticamente extinguido, de modo que esta pieza cobra un carácter histórico-documental.

Para el proyecto *Todos somos estrellas* (2009), Fernando Pertuz rescata diversas expresiones populares que dan cuenta de la inconformidad política, económica o social de los ciudadanos y que, a través de un registro pacientemente elaborado, destaca y subraya formas estéticas de estas expresiones culturales, en las que se arroja una gran creatividad. En particular, tres de las “ocho

estrellas” que compusieron al primera versión del proyecto, enuncian situaciones relativas a la economía, dos de ellas nos resultan bastante comunes y conocidas: una familia de desplazados, en la que participan adultos y menores de edad, interpreta música popular vallenata para sobrevivir a las situaciones adversas de la gran ciudad, y una mujer que ha perdido su vivienda luego de un desalojo ha elaborado un cambuche en el espacio público, desde donde denuncia los abusos y arbitrariedades del Banco AV Villas, responsable directo de su situación de indigencia. SúperDMG, en cambio, resulta un personaje fuera de lo común; su figura encarna al salvador de aquellos colombianos que perdieron su patrimonio tras la intervención que hiciera el gobierno en 2008 a la empresa de David Murcia Guzmán (DMG), acusada de captación ilegal de dinero. El superhéroe denuncia en una manifestación de la Familia DMG el uso indebido del presupuesto nacional para la guerra, y el descuido en que el gobierno tiene a los más pobres, mientras señala que los colombianos necesitan un presidente con la clarividencia y sagacidad de David Murcia Guzmán.

La operación creativa de Pertuz no termina en el registro, pues estos circulan abiertamente a través de la página de internet <http://www.somos-sestrellas.org> en la que los visitantes pueden



Somos estrellas (Desplazamiento-Desalojo-Engaño al Pueblo)  
Fernando Pertuz  
Registro de performance interactivo  
2009-2015



votar por su estrella favorita, así como denunciar otros casos similares –desplazamiento forzado, engaño al pueblo, desalojo, abuso sexual, desempleo, amenazas, discriminación racial, entre otros–, con lo que la obra crece y se alimenta continuamente, a través de agenciar un canal de comunicación alternativo que recolecta información valiosa sobre la vulnerabilidad de los derechos humanos en Colombia.

## la ciudad representada

Los ejercicios de registro operados por Martínez y Pertuz implican un contacto directo con las prácticas de rebusque y trajín emprendidas por un sector de ciudadanos, sobre una escala situada en el plano horizontal de la ciudad, en la calle, lo que invita a pensar en la representación de la ciudad a través de las acciones de sus habitantes. En contraste, la representación de la ciudad como una promesa de la modernidad tiende a utilizar una escala abierta y relativamente distante, operada comúnmente desde la imagen que ofrece su constitución urbanística y arquitectónica. En este sentido es comprensible el surgimiento de campañas institucionales e iniciativas privadas que, en diferentes épocas, han procurado proyectar imágenes de Bogotá ligadas a cierta noción de progreso y bienestar. Tal es el caso de Fotorama, una empresa que, desde mediados de la década de 1970, estableció una plataforma de producción creativa para realizar postales de ciudades colombianas pero, especialmente, de Bogotá.

Por cerca de dos décadas, Fotorama emprendió un vasto trabajo de registro fotográfico de la ciudad destinado, casi exclusivamente, a diseñar postales turísticas que, consecuentemente, evidenciaban el lado más amable y promotor de Bogotá. La revisión al archivo fotográfico de la empresa iniciado por Alejandro Arango en 2015 permite componer un panorama de imágenes que aportan testimonios sobre el desarrollo de la ciudad y su infraestructura en el acervo aparecen vías y autopistas de gran envergadura, edificaciones modernas que constituyeron hitos para la ciudad como el Aeropuerto Eldorado, escenarios de esparcimiento popular como el Parque El Salitre, construcciones antiguas preservadas idealmente como patrimonio, y referentes inevitables



Archivo fotorama  
Alejandro Arango  
Instalación a partir del archivo  
de Emilio García, Ángel Quintero  
y equipo de Fotorama  
2015



Archivo fotorama  
Alejandro Arango  
Instalación a partir del  
archivo de Emilio García,  
Ángel Quintero y equipo  
de Fotorama  
2015

como Monserrate. En todas ellas la atención se concentra sobre los escenarios y poco en los habitantes, de modo que se asume la imagen de la ciudad en su representación fotográfica como una promesa para todos, estas fotografías dan cuenta de la confianza en la imagen postal como un mensaje sobre un entorno prometedor. Consecuentemente la revisión de Arango procura agudizar la atención sobre el “ojo” de Fotorama al presentar una selección de temas recurridos en la empresa mediante la exposición negativos, liths y reimpressiones de fotografías que apuntan a sustentar ese aliento optimista que la firma buscaba aportar a la representación de la ciudad; al tiempo que el lenguaje mismo de estos materiales (las películas para separación de color, los formatos, etc.) seleccionados y editados por Arango, localizan el ejercicio creativo de Fotorama en un tiempo pasado, no muy lejano, afín al de aquellas imágenes postales.

Con un ánimo semejante, el ensayo audiovisual de Federico Daza *La noche fantástica* (2015) reúne segmentos de comerciales para televisión de hace dos y tres décadas que se ubican entre dos fines, por un lado, unos comportan y procuran la formación de una ciudadanía responsable ante el patrimonio de la nación, y reiteran la necesidad de participar en la legalidad establecida para la buena convivencia social; por otro lado, un conjunto de pautas promueven establecimientos y productos para el consumo bajo cierta noción de confort que corresponde bien con la atmósfera de futuro, progreso y bienestar que irradiaba *La noche fantástica*, programa radial que se transmitió de lunes a viernes entre 11 pm y 12 am en las décadas de 1970 y 1980. Quizás este sea uno de los programas más recordados de la “emisora moderna, diferente, siempre en busca del futuro”, según indicaba el slogan de Caracol Estéreo, y que fue ideado por Otto Greiffenstein, quien para muchos, le dio sofisticación, elegancia, estilo y clase, a la radio colombiana de entonces (Greiffenstein, 2013). La intención de

Daza al considerar este referente radial, es señalar las dinámicas con que los medios de comunicación han contribuido a conformar una sociedad de clases desde la dinámica centralista que se concreta en el lugar de Bogotá como la capital colombiana.

Resulta sumamente llamativo que en un país rodeado por dos océanos, el puerto más importante de carga se encuentre en el centro del territorio y sobre los Andes en la Sabana de Bogotá, constituyendo un puerto seco en altura. Sin duda, la visión del presidente Gustavo Rojas Pinilla de impulsar, como una política de Estado, la construcción de un aeropuerto moderno e internacional -a pesar de los detractores que tuvo en su momento por los grandes costos que implicó su construcción (entonces 100 millones de pesos) y por un diseño considerado demasiado ambicioso y futurista- hizo que Eldorado se fuera constituyendo desde su inauguración en 1959 en uno de los terminales aéreos más importantes de Suramérica.

No obstante, las limitaciones de aquel proyecto futurista, pronto se evidenciarían; a dos décadas de su inauguración, se hizo necesario la construcción de otra sede alejada, el Puente Aéreo, construido y manejado por Avianca con el fin de descongestionar el tránsito de pasajeros nacionales; mientras que para inicios de este siglo se hizo inevitable planear su ampliación para poder movilizar los cerca de siete millones de pasajeros y cuatrocientas mil toneladas de carga que por Eldorado transitaban. Bajo la hipótesis de explotar la estratégica ubicación de Colombia en el continente americano, se le proyectó como un centro regional de conexiones (Semana, 2004), que lo colocaría en el tercer lugar de los aeropuertos con mayor tránsito de pasajeros y en el primer lugar con movilidad de carga de América Latina. Para materializar este objetivo, el gobierno buscó alianzas con capitales privados, y en 2006 se dio en concesión a través de licitación pública, de modo que el modelo de inversión estatal y proyecto de nación que le había dado origen a mitad del siglo XX, fue desplazado por uno que implica una privatización de capitales, movilizado por el deseo de ampliar mucho más los mercados e intercambios comerciales del país, y poner en primer lugar la competitividad de una región como Bogotá y Cundinamarca que representa casi la tercera parte de la economía nacional. (Semana, 2004).

Tales anhelos de hacer de Eldorado un escenario que media en la búsqueda de nuevos tesoros

comerciales, no han dejado de materializarse de una manera conflictiva y llena de pruebas y errores. Para empezar, la concesión generó polémica cuando en 2009 el gobierno colombiano anunció los cambios del proyecto con el que Opaín S.A. había ganado la licitación en 2006; la ampliación del edificio viejo ya no era viable y se proponía entonces demolerlo para construir un nuevo edificio. Pero en 2012 cuando apenas se inauguraba y estrenaba el nuevo Dorado, se anunciaba oficialmente que ya empezaba a quedar corto pues las expectativas de atender a 18 millones de pasajeros anuales fueron superadas prontamente. El aumento de inversionistas a partir del TLC y del turismo llevó a que 25 millones de pasajeros estuvieran utilizando el aeropuerto recién estrenado. Por lo que en enero de este año el gobierno anunció la construcción de Eldorado II, con el fin de poder ampliar la capacidad de atención a los pasajeros y la carga, pues el nuevo Eldorado no da abasto.

En gran medida el nombre que se dio al aeropuerto cuando fue inaugurado, respondió a la necesidad expresa de quienes debatieron su designación, de que fuese nativo, corto, fácil de leer, al tiempo que refiriera al lugar donde se instalaba (El espectador, 2009). Así se escogió Eldorado, que corresponde a la leyenda sobre aquel tesoro de oro que soñaron encontrar los conquistadores españoles, mote que en sí mismo enuncia la proyección y la dinámica económica con la que se ha construido, ampliado y promovido el aeropuerto. En suma, Eldorado, puerto seco en altura y con su dinámica de carga y pasajeros pesa fuertemente en la economía de Bogotá y la Sabana, así que su optimización para un rendimiento creciente abraza las expectativas por generar un movimiento continuo de capitales y mercancías, de modo que su reacondicionamiento, demolición y reconstrucción parecen una metáfora sobre el relevo de unos tiempos que exigen mayor celeridad y capacidad ante una dinámica mercantil ambiciosa y creciente.

Justamente las instalaciones del antiguo aeropuerto Eldorado, pronto a su demolición tras la inauguración de la nueva terminal, sirven de escenario al registro en video de la acción *Hilantes*, realizada por Juliana Góngora en 2012. La acción capturada en video exige un cambio de temporalidad ante el movimiento que supone la envergadura de la terminal área. Góngora se encuentra en una mesa situada junto a una ventana con acceso a los puntos de embarque de las aeronaves y se



Hilantes  
Juliana Góngora  
Registro de acción en video  
2012, 17' 06"

dedica a contar granos, uno a uno, de un puñado de arena sobre la superficie de la mesa. Durante los 17 minutos de registro se cuentan 376 granos de arena dorados que resignadamente son aislados, mientras en el plano del fondo se movilizan los aviones del terminal internacional de pasajeros; así que la cuenta de granitos sugiere un cambio de escala respecto a las 636 mil toneladas de carga y 27 millones de pasajeros que moviliza Eldorado en la actualidad (Procolombia, 2015). En suma, esta dinámica de puerto seco que implica Eldorado remite a la acción recurrente de remontarse a la altura de la sabana en la que se sitúa Bogotá como parte de una dinámica económica, un movimiento que excede la magnitud del tiempo moderno y remite a un tiempo antiguo bajo otros códigos de intercambio que en el pasado permitieron establecer dinámicas comerciales a través de la sal; pues fue en parte a través de la sal mineral -la sal vigua- que las poblaciones más antiguas de la sabana de Bogotá

conformaron una red de comercio con poblaciones de tierras bajas y de otras regiones alrededor.

Con el inicio del tiempo colonial, estas prácticas de intercambio en torno a la sal fueron suplantadas, de modo que el valor de cambio que implicó la sal mineral cedió ante el código abstracto que ofreció la acuñación de moneda como dispositivo para toda transacción y acumulación de capitales. Este cambio de tiempo también se manifiesta en el video *Entre* realizado por Góngora en 2012, un registro de una acción en la que pacientemente y sobre una gran balanza de hierro del siglo XVII la artista intenta construir una diminuta torre de sal al colocar algunos granitos sobre otros. La escena sucede en la Casa de Moneda de Bogotá, lugar en el que desde el siglo XVII y hasta avanzado el XIX se acuñaron monedas. Así, Góngora con lentitud y persistencia desarrolla una acción doblemente inútil, pues la exigua cantidad de granitos que utiliza no produce un peso que la balanza pueda calcular, y aún si esto fuera posible, el poder de intercambio que este material tuvo siglos atrás se ha desvanecido por completo. La acción por tanto es eminentemente simbólica, Góngora ha señalado que su interés era devolverle a la sal su valor cultural; para ello usa sal industrial, que tradicionalmente es yodada para que se separen los granos y pueda ser más atractiva comercialmente, y con ello rescata la tendencia natural que tiene la sal de pegarse, y con la que en la época prehispánica se formaban los panes de sal tras la simple cocción de pedacitos de sal mineral, empleados en intercambios comerciales en el altiplano.



Entre  
Juliana Góngora  
Registro de acción en video  
2013, 10' 55"

## referencias

- BARÓN, Milena (2007) "Florida" en *Catálogo de exposiciones en la Galería Santa Fe y otros espacios* 2007. p.15-21. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- CASTILLO, Jeisson (2014). *6to Salón de Arte Bidimensional*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- CASTRO-GOMEZ, Santiago (2009). *Tejidos Oníricos*. Bogotá: Instituto Pensar – Pontificia Universidad Javeriana.
- EL ESPECTADOR (2009). "El dorado, 50 años escribiendo historia en la aviación colombiana". <http://www.elespectador.com/articulo176731-eldorado-50-anos-escribiendo-historia-aviacion-colombiana>
- EL NUEVO SIGLO (Septiembre 7, 2013). "Piden freno a uso de semillas transgénicas" en *El Nuevo Siglo*. Bogotá. Disponible en <http://www.elnuevosiglo.com.co/articulos/9-2013-piden-freno-semillas-transg%C3%A9nicas.htmln> [09/07/2015]
- EL TIEMPO (2004). "Urgen privatización del aeropuerto el Dorado" septiembre 24. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1523197> [10/07/2015]
- GREIFFENSTEIN, Daniela (2013) *Otto Greiffenstein: Una voz Fm*. Trabajo de Grado, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Disponible en: <http://repository.javeriana.edu.co/bitstream/10554/14631/1/GreiffensteinRodriguezDaniela2013.pdf> [12/07/2015]
- INSTITUTO DISTRITAL DE PATRIMONIO CULTURAL (2010). *Pasajes del Centro Histórico de Bogotá. Pasaje Rivas, pasaje Hernández, Pasaje Mercedes Gómez*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- IREGUI, Jaime (2009). "De esferas y contraesferas". En *El café automático. Arte crítica y esfera pública*. Bogotá: FUGA y Universidad de Los Andes. Pág. 11-29.
- PERILLA PERILLA, Mario (2008). *El habitar en la Jiménez con Séptima de Bogotá: historia, memoria, cuerpo y lugar*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- PROCOLOMBIA (2015). "Infraestructura logística y transporte de carga en Colombia 2015". Disponible en: <http://colombiatrade.com.co/sites/default/files/Perfil%20Colombia%20para%20portal%20Colombiatrade.pdf> [10/07/2015]
- ROJAS ROMERO, Diego (1991). "José María Arzuaga" en *Gran enciclopedia de Colombia del Círculo de Lectores. Biografías*. Bogotá: Círculo de Lectores.
- SEMANA (2004). "Un negocio dorado", octubre 03. Disponible en <http://www.semana.com/economia/articulo/un-negocio-dorado/68460-3> [10/07/2015]
- OTÁLORA MONTENGRO, Sergio (1997). "Nada volvió a ser lo mismo, pero todo siguió igual". En *El saqueo de una ilusión. El 9 de abril: 50 años después*. Bogotá: Número Ediciones. Pág. 49-70.
- TORRES, Martha y CHAPARRO, Jairo (1992). *Por la calle 32, historia de un barrio*. Bogotá: Alcaldía Mayor. Disponible en <http://www.banrepcultural.org/blaa-virtual/sociologia/pca/pca1.htm> [06/07/2015]
- TORRES, Rito Alberto (2012). "Pormenores de un cortometraje" en *Colección 40/25. Joyas del cine colombiano*, pp. 38-41. Bogotá: Cinemateca Distrital – Fundación Patrimonio fílmico Colombiano.

## CRÉDITOS

LA SILUETA DISEÑO GRÁFICO Y PRODUCCIÓN DEL CATÁLOGO

LA PRODUCTORA, AGENCIA EN ARTES PRODUCCIÓN Y MONTAJE

ADHERENCIA SAS MATERIAL GRÁFICO

TECNORENTAL EQUIPOS AUDIOVISUALES