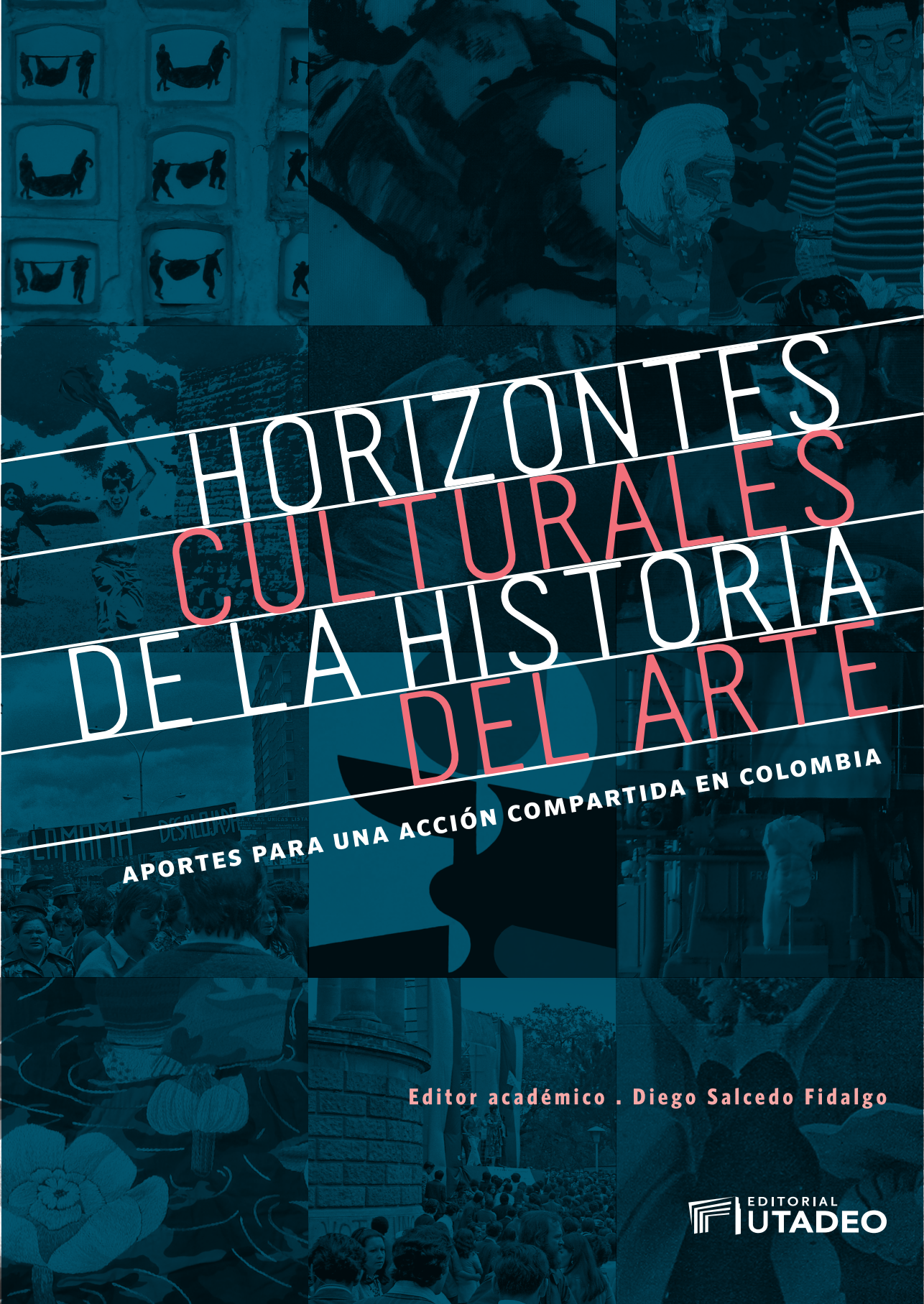

HORIZONTES CULTURALES DE LA HISTORIA DEL ARTE

APORTES PARA UNA ACCIÓN COMPARTIDA EN COLOMBIA

Editor académico . Diego Salcedo Fidalgo

EDITORIAL UTADEO

Horizontes culturales de la historia del arte: aportes para una acción compartida en Colombia / editor académico
Diego Salcedo Fidalgo ; Karen Cordero Reiman ... [et al.]
– Bogotá : Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Humanidades, 2018
384 p. : il. (algunas color) ; 17 cm.

ISBN 978-958-725-233-0

1. ARTE – HISTORIA – COLOMBIA. I. Salcedo Fidalgo, Diego, ed. II. Cordero Reiman, Karen.
CDD709.861

Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano
Carrera 4 n.º 22-61 – PBX: 2427030 – www.utadeo.edu.co

Cecilia María Vélez White
Rectora

Margarita María Peña Borrero
Vicerrectora Académica

Nohemy Arias Otero
Vicerrectora Administrativa

Sandra Borda Guzmán
Decana de la facultad de ciencias sociales

Mario Alejandro Molano Vega
Director (E) Departamento de Humanidades

Equipo editorial
Daniel Mauricio Blanco Betancourt
Jefe de Publicaciones

Luis Carlos Celis Calderón
Coordinación gráfica y diseño

Mary Lidia Molina Bernal
Coordinación editorial

Juan Carlos García Sáenz
Coordinación revistas científicas

Sandra Guzmán
Distribución y ventas

Blanca Esperanza Torres
Asistente administrativa

ISBN impreso: 978-958-725-233-0
ISBN digital: 978-958-725-234-7

Edición
Lorena Castro Castro
Corrección de estilo

Mary Lidia Molina Bernal
Diagramación y revisión editorial

Neftalí Vanegas Menguán
Diseño de portada

Luis Carlos Celis Calderón
Pauta gráfica y retoque fotográfico

Daniela Uribe Valencia
Gestión editorial de imágenes

Panamericana Formas e Impresos
Impresión

El presente libro hace parte de la línea de investigación: Estética e Historia del arte en Colombia y Latinoamérica del Departamento de Humanidades, Facultad de Ciencias Sociales, código gruplac COL0033999.
Impreso en Colombia - Printed in Colombia **© Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano**
Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin autorización de la universidad

HORIZONTES CULTURALES DE LA HISTORIA DEL ARTE

Aportes para una acción compartida en Colombia

Editor académico . Diego Salcedo Fidalgo

Karen Cordero Reiman
María Clara Cortés Polanía
Claudia Angélica Reyes Sarmiento
Isabel Cristina Ramírez Botero
Mario Alejandro Molano Vega
Diego Salcedo Fidalgo
Julián Sánchez González
María Margarita Malagón-Kurka
Ana María Franco
Jesús Pedro Lorente
Antonio Sánchez Gómez
Gabriela Gil Verenzuela
Paula Jimena Matiz López
Carlos Rojas Cocoma
Daniel García Roldán
Anne-Marie Losonczy
Jairo Enrique Salazar Chaparro
Mariana Dicker Molano

EDITORIAL UTADEO

Contenido

Prefacio 9
Álvaro Corral Cuartas

Introducción 15
Diego Salcedo Fidalgo

Primera parte

(In)visibilidad en la historia del arte

Cuerpo, género, afecto: alusiones y enunciaciones de lo in(re)presentado en la escritura de historia del arte
Karen Cordero Reiman 27

El Taller 4 Rojo. Entre la ficción exagerada y la documentación fidedigna
María Clara Cortés Polanía 39

Representaciones de lo femenino en Colombia: entre el bello sexo y la mujer moderna (1930-1940)
Claudia Angélica Reyes Sarmiento 59

Miradas de cerca y miradas de conjunto. La importancia de los procesos locales de Cartagena y Barranquilla en la historiografía del arte moderno en Colombia
Isabel Cristina Ramírez Botero 81

El concepto de 'sensibilidad' y la filosofía de la historia en *Lecciones de psicolojía* de Manuel Ancízar. Contra la separación de teoría (estética) e historia (del arte).
Mario Alejandro Molano Vega 97

Segunda parte

El artista y la obra

Subjetividad, identidad y género en la obra de Lorenzo Jaramillo
Diego Salcedo Fidalgo 117

El Museo de Arte Moderno de Bogotá y la contención política: tensiones entre la definición de lo político en el arte y la (des) articulación de la movilización social
Julián Sánchez González 131

Roda: *Sin título*
María Margarita Malagón-Kurka 159

Encuentros transnacionales en el surgimiento del arte abstracto en Colombia: un modelo historiográfico alternativo.[1]
Ana María Franco 187

Tercera parte

La historia del arte en el patrimonio y la museología

De la historia del arte a la patrimonología: la reconversión de una disciplina para nuevas salidas profesionales
Jesús Pedro Lorente 219

De las materialidades del arte al estudio de la cultura material
Antonio Sánchez Gómez 243

La gestión del patrimonio y la historia del arte: espacios para la acción compartida
Gabriela Gil Verenzuela 259

1 Nota de la Editorial: las obras citadas en este capítulo no han sido accesibles para su reproducción en esta obra académica por no obtener respuesta a las solicitudes de autorización de imagen o por una respuesta negativa a los permisos. Sin embargo, algunas cuentan con las respectivas autorizaciones, y dichas imágenes se reproducen aquí, y por lo menos el lector encontrará una referencia a la fuente en la cual puede consultar varias de las obras.

Intersecciones con la historia del arte: curaduría, diseño y patrimonio
Paula Jimena Matiz López 273

Cuarta parte

Espacio, tiempo y memoria

La violencia del estante: memoria e historiografía del arte en Colombia
Carlos Rojas Cocoma 289

Prácticas funerarias y formas de la memoria en el Cementerio Central de Bogotá
Daniel García Roldán 301

Fracasos de patrimonialización en un contexto multicultural. Regímenes de historicidad, autorrepresentación y arte entre los embera katío
Anne-Marie Losonczy 331

El espectador como víctima: encuentros (in)directos con el trauma y la memoria
Jairo Enrique Salazar Chaparro 349

Apéndice

Presas de Diana: mito, imagen y creación
Mariana Dicker Molano 373

Sobre los autores 377

PREFACIO

Hoy iniciamos un diálogo que indaga sobre el cómo y el para quién de la Historia del Arte. Con la apertura de la Maestría en Estética e Historia del Arte en el año 2009, la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano ha liderado un proceso académico para que esta disciplina, nueva en Colombia y que cuenta con un objeto autónomo de estudio, sea reconocida. Hoy, afortunadamente estamos menos solos en este reto. Gracias a la apertura de nuestro pregrado en Historia del Arte en el año 2013, junto con la Universidad de los Andes ya somos dos las instituciones que hemos apoyado su cultivo.

No sé si yerre al afirmar que la historia es ante todo una disciplina de la integración, un espacio en el cual confluyen los aportes metodológicos de varias ciencias. Quizá incluso con esta afirmación peque de ingenuo al recordar que, si bien la historia sólo encuentra su asiento en las universidades hasta bien entrado el siglo XVIII, es tan antigua como los relatos de Herodoto, los cuales no tenían otro propósito que el de articular sentido en el presente para no olvidar las gestas del pasado.

El objeto de la historia no es otro que el de esclarecer en el presente el sentido de los acontecimientos pretéritos. Gracias a ella, los seres humanos también pueden encontrar diferentes formas para otorgar sentido a su vida en el futuro. Ya desde la época de Aristóteles existía suficiente claridad acerca de la diferencia de este tipo de indagación científica sobre el pasado frente a las búsquedas propias de las ciencias naturales, por una parte, y de las artes, por la otra. La historia, a diferencia de la física y de las demás ciencias naturales, se ocupa de eventos singulares, casi únicos. Mientras que los eventos físicos, como el movimiento de los astros o la caída de los cuerpos, se repiten, presentan regularidades, son necesarios y, por ende, altamente predecibles; y los eventos biológicos, constituidos por procesos cíclicos, son menos predecibles, tales como el nacimiento, el crecimiento, la reproducción, el envejecimiento y la muerte, los hechos históricos muestran singularidades y, a pesar de sus parecidos, no se dejan encasillar en ciclos, como algunos historiadores nos han hecho creer. En términos lógicos, los eventos históricos no son necesarios ni tampoco imposibles. Por esa razón, son altamente impredecibles.

Adicionalmente, la historia se diferencia de la literatura, en la medida en que no está permitida la licencia de la ficción. Por estas circunstancias particulares, los hechos históricos deben abordarse con estrategias metodológicas diferentes a las de la física, a las de la biología o las de la literatura, para que la ciencia de la historia se adecue a su objeto de estudio.

En un pasaje del libro sobre la interpretación (*De interpretatione* 18b), en el cual Aristóteles discute el principio de bivalencia de la lógica, es decir, que las proposiciones son verdaderas o falsas, se enfrenta con dos asuntos que ponen en duda dicho principio. Por un lado, el carácter impredecible de los hechos históricos y, por otro lado, el reconocimiento de que algunos de los actos humanos son libres. Si se supone, como nos plantea Aristóteles, que mañana no se librará una batalla naval, entonces era cierto ayer que no tenía sentido combatirla. Si algo no será el caso, entonces no es posible que hoy sea el caso. No hay azar, cuando mañana algo es y no es. Pero, además del azar, ni los acontecimientos históricos, ni la voluntad libre que se exige para algunas de nuestras acciones, caben en esta disyuntiva que exige la lógica. No por ello Aristóteles sacrifica la comprensibilidad de los hechos históricos

ni la libertad humana y propone una solución a la paradoja, consistente en indicar la imposibilidad de ambas opciones mañana. Si una opción resulta verdadera, la otra es falsa. Para mantener el principio de bivalencia en la lógica, Aristóteles indica que los eventos impredecibles como los hechos históricos y los de la voluntad de un ser racional no son posibles o imposibles, sino que son contingentes. Todo esto viene a colación, por cuanto ya desde Aristóteles existía la preocupación sobre el estatus epistemológico de la historia frente a otras ciencias, sin tener que sacrificar el carácter singular y altamente impredecible de los fenómenos históricos.

En la historia del arte se reproducen hasta nuestros días algunas disputas sobre las características de la historia como episteme de los hechos singulares, casi únicos, en los términos de Aristóteles, sobre las cuales no pretendo incursionar ahora. Tan sólo constato que vivimos en una época en la cual, además de aprovechar la distancia crítica que nos dejan las lecturas de los viejos maestros, presenciamos un debate con aproximaciones novedosas. Ambas lecturas deben ser objeto de formación del historiador. En el último siglo hemos sido testigos de varias revoluciones en la manera de entender la historia del arte y su más reciente aproximación para buscar en la vecindad de la estética un intersticio de interlocución. Son nuevas maneras que nos permiten acceder a las obras de arte, y a la vez, reflexiones que han alimentado el ingenio humano para convertirlas en obras. La historia del arte no sólo tiene la función de registrar el acontecimiento de la obra de arte como gesta del pasado, sino que hoy en día también ofrece la posibilidad de exploración para la creatividad del genio artístico capaz de plasmar sus pensamientos en nuevas obras. Sin embargo, alguien podrá preguntarse y, con razón, cómo se articula esta meditación en un país como Colombia, el cual con un retraso de décadas, por no decir de un siglo, apenas incursiona en la historia del arte. La doble tarea del historiador del arte no sólo está en registrar y documentar para evitar el olvido y la destrucción, sino que además está en el compromiso con la construcción de sentido para el futuro. En Colombia la historia del arte desempeña un papel clave en la configuración de tejido social. Por eso, su presencia es cada vez más notoria en actividades pedagógicas de la educación básica, media y superior universitaria.

Pero, además, con los vientos de paz que soplan en la actualidad, la historia del arte está llamada a actuar en la etapa de posconflicto.

Para cumplir con los propósitos en la formación del historiador del arte se requiere un sólido conocimiento de las teorías que configuran la disciplina y los debates que la jalonan. El historiador del arte: 1) debe contar con las herramientas conceptuales para el registro; 2) debe ser capaz de determinar la configuración formal de las obras de nuestro entorno que somete a escrutinio; 3) debe explicitar las coordenadas espacio-temporales que le permitan determinar el contexto en el que las obras se produjeron; 4) debe estar en condiciones de discutir el problema de la recepción; 5) debe entender las condiciones sociales que rodean el surgimiento de las obras; y, finalmente, 6) debe revelar las claves de la historia de la imagen y esclarecer sus posibles sentidos iconográficos. Muy de carrera he mencionado que, con la apropiación de estas seis herramientas epistemológicas de registro, configuración formal, análisis del contexto, condiciones sociales, de la recepción de la imagen y esclarecimiento de sus sentidos iconográficos, el historiador del arte estará en condiciones de participar en las discusiones con las corrientes ideológicas presentes en esta disciplina desde Aby Warburg hasta Svetlana Alpers, pasando por Panofsky, Wölfflin, Arnheim, Gombrich, Burke, Belting y Huberman, por sólo mencionar los nombres de algunos de los viejos maestros que constituyen las cabezas visibles de estas seis aproximaciones metodológicas. Además de la familiaridad que tenga el historiador del arte con estas herramientas conceptuales, es necesario que también conozca a profundidad la realidad artística colombiana, cuyo origen se remonta a la época prehispánica. Las obras de nuestro entorno deben estar también en el centro de su mirada.

Atendiendo a esos dos focos, el historiador del arte debe conocer los planteamientos novedosos que han aparecido en las últimas décadas. Sin pretender ser exhaustivo mencionaré tres. Gracias a Martin Kemp y sus estudios sobre Leonardo es posible mostrar que, por lo menos en la época del Renacimiento, arte y ciencia sí fueron dos caras de una misma moneda, dos maneras profundamente entreveradas de entender la complejidad de los fenómenos en el mundo. Según Ellen Dissanayake, deducimos que el arte como manifestación única de los seres

humanos es el resultado de nuestra evolución como especie. El ser humano es, antropológicamente hablando, un *homo aestheticus*. Siguiendo a Mark Johnson, la comprensión de nuestra naturaleza humana es ante todo una experiencia estética de lo que es nuestra corporalidad y, en consecuencia, las artes son parte constitutiva del florecimiento integral de nuestra esencia como seres humanos, de ahí que no deban ser un lujo de pocos.

Sin olvidar que la tarea del historiador del arte tiene un segundo foco de atención en lo que ocurre con el arte en Colombia, no sobra recordar que, desde la época prehispánica hasta nuestros días, muchas de las manifestaciones artísticas están por ser registradas, cartografiadas y analizadas. En nuestros museos varias de las piezas exhibidas sólo tienen la etiqueta del inventario; otras obras están a punto de desaparecer por olvido, negligencia e ignorancia, como los frescos de la iglesia parroquial de Turmequé, situada a menos de 80 kilómetros de Bogotá y posiblemente una de las escasas pruebas de la presencia del Renacimiento español en América a finales del siglo XVI, antes de la llegada de los pintores Figueroa. Pero estas obras no sólo deben preservarse: deben ser también objeto de esclarecimiento de sentido. De esa manera el historiador del arte que formamos en nuestras aulas estará en condiciones de aportar elementos que permitan comprender mejor nuestra cultura en pasado, presente y futuro.

Es interesante constatar que, con la apertura de la Maestría en Estética e Historia del Arte, nuestros primeros egresados, sin perder de vista el doble foco que he planteado antes, han asumido ese reto a cabalidad y esta circunstancia, además de ser motivo de orgullo, nos compromete con un panorama optimista. Sus trabajos de investigación han contribuido a llenar vacíos, pues han documentado el sentido de experiencias artísticas pretéritas. Termino mencionando algunos ejemplos: el problema del dolor en la escultura colonial, estudiado por Martín Mesa; el análisis de Claudia Angélica Reyes sobre la representación de lo femenino en los heraldos y carteles de cine entre los años treinta y cuarenta; y la investigación adelantada por Adriana González acerca de la mística y el delirio en la serie de retratos de las monjas muertas, constituyen tres casos de los aportes al trabajo cotidiano y permanente de construcción plural de cultura desde la historia del arte.

Estoy absolutamente seguro de que los trabajos aquí reunidos son otro avance significativo para la consolidación de la historia del arte en Colombia y serán referente obligado para estudiantes e investigadores.

Álvaro Corral Cuartas
Durante el proceso de edición del libro era el
Director del Departamento de Humanidades de la Universidad
de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
Actualmente es profesor en la Universidad del Rosario.

Introducción

Los retos en la investigación de las humanidades sólo pueden validarse revisando su relación más próxima con las transformaciones sociales y culturales. Por tanto, hoy día no pueden desconocerse los contextos a partir de los cuales se forma el saber social; de hecho, es la propia práctica de la investigación y su devenir histórico lo que nos permite comprender las crisis y los desafíos que enfrentamos quienes trabajamos en ella. La historia del arte no puede excluirse de tal inferencia: al ser parte de la construcción social y cultural de los fenómenos artísticos, está llamada a revisar y cuestionar las diferentes visiones y aproximaciones de su quehacer. Por lo anterior, podemos preguntarnos: ¿por qué es necesario formar historiadores del arte en los niveles educativos de pregrado y posgrado? Considerando que la situación patrimonial actual da cuenta de una constante y urgente necesidad de formación y reflexión sobre los documentos artísticos y culturales existentes en el país, es importante revisar qué solicitan los estudios de la historia del arte y cómo se practica en la actualidad. Así mismo, es necesario pensar en qué forma establecemos diálogos inter y transdisciplinarios, con el fin de vislumbrar sus mejores perspectivas en la formación de historiadores del arte en Colombia.

Este texto surge de una necesidad: la socialización y visibilización de los procesos investigativos llevados a cabo durante la última década en el Departamento de Humanidades de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. En este espacio se ha gestado una constante reflexión en torno a la disciplina de la historia del arte y sus posibilidades discursivas, pedagógicas y de profesionalización, de la cual surgieron el pregrado en Historia del Arte y la Maestría en Estética e Historia del Arte. En estos programas hemos planteado las alternativas más cercanas al objeto de estudio de la disciplina: la cultura visual y material.

Horizontes culturales de la historia del arte. Aportes para una acción compartida en Colombia da cuenta de reflexiones que van desde las invisibilidades, entendidas como silencios u omisiones en la historia del arte, pasando por las conexiones complejas entre estética e historia del arte, hasta las vicisitudes de su práctica en el museo o lugares alternativos. También, examinamos la memoria del arte como nuevo modo de representación, la relectura y la construcción de subjetividad. Temas y enfoques pertinentes, necesarios y posibilitadores de respuestas que reclaman un tiempo de asentamiento para tomar acciones concretas en el currículo y en los enfoques de nuestros programas dentro de un ineludible horizonte en transformación.

Este volumen constituye el inicio de una aventura de perspectivas y posibilidades en nuestros programas en historia del arte, los cuales permitirán forjar la formación de estudiantes tenaces y capaces de asumir el nuevo reto del estudio sobre el objeto artístico, la imagen, la cultura visual, los lugares de la memoria del arte. Es el inicio de una conversación como bien lo había anunciado Ernst Gombrich en relación con la historia "es como un queso gruyer, está llena de agujeros". En este sentido, lo interpela Peter Burke: "la historia es como un espejismo, nunca se alcanza, pero es bueno estar orientados por ella, es como vamos a estar más cerca de lograrla" (Ares 2013).

El libro está organizado en cuatro partes y un apéndice. La primera "(In)visibilidades en la historia del arte" reflexiona sobre investigaciones acerca de la historia del arte colombiano, a través de nuevas narrativas y escrituras singulares como el feminismo, la censura, los estudios de género y las identidades culturales.

Esta sección inicia con un ensayo de Karen Cordero Reiman, en el cual propone analizar algunas de las estrategias en la escritura de la historia del arte, en sus distintas modalidades metodológicas, en los que se favorece la normalización, o invisibilización de las diferencias, en los procesos de percepción y los sujetos de enunciación. Asimismo, aborda algunos de los momentos y las posturas historiográficas que irrumpen en esta tónica para abrir las voces e interlocutores en los textos disciplinares, con atención particular al impacto del feminismo y los estudios de género a partir de la década de 1970. A partir de algunos escritos de la historiadora del arte feminista Griselda Pollock, Cordero Reiman ejemplifica los retos para la escritura presentados por la introducción explícita de cuerpo, género y afecto en la prosa sobre el arte, y comenta algunas de sus implicaciones para la transformación de la docencia, la práctica de la investigación, y la inserción social del campo.

Por otro lado, la investigación de María Clara Cortés Polanía expone cómo el Taller 4 Rojo fue uno de los primeros colectivos artísticos que surgió en Colombia. El reconocimiento de su trabajo en la Historia del Arte ha sido tangencial, primero, debido a los límites borrosos de su propuesta de carácter interdisciplinario y, segundo, a causa de las filiaciones políticas de sus miembros, abiertamente comprometidos con diferentes facciones de la izquierda del país. El trabajo del Taller, que incluía la elaboración de carteles y cartillas, una propuesta pedagógica en la Escuela Taller y la participación en acciones sociopolíticas, obliga a situarse en un terreno movedizo que toca los campos del arte, el diseño y el accionismo político. La investigadora, en este escrito, plantea una tensión entre la ficción exagerada y la documentación fidedigna, fruto de los temas de denuncia que hacían necesaria su forma de trabajo. El análisis consiste en combinaciones entre registros fotográficos reales y puestas en escena de las acciones políticas que completan la historia censurada, es decir, las imágenes nunca publicadas, en una lucha por hacer visible lo denunciado. Los artistas del Taller 4 Rojo trabajaban a partir de grabado, *collage* y fotomontajes, siguiendo la herencia de artistas como John Heartfield, y en constante comunicación con el cartelismo cubano y chileno.

Los procesos investigativos de Claudia Angélica Reyes Sarmiento la llevan a considerar preguntas sobre los conceptos asociados a lo femenino y la importancia

de la mujer en el marco de la construcción de procesos de modernización en Colombia. La investigación explora las categorías referentes a la construcción del cuerpo y a los modos de ser femeninos durante la década de 1930-1940, visualizados en las piezas gráficas que Claudia Angélica seleccionó. A través de estas últimas y de los discursos construidos por el *star system,* explora conceptos importantes de lo femenino, como lo es la construcción de sujeto, no como una actividad, sino como un acto que implica estudiar las normas reguladoras del género.

En seguida, Isabel Cristina Ramírez propone algunas reflexiones que han surgido de la aproximación a los contextos de Cartagena y Barranquilla, ciudades en las que, además de la riqueza de los procesos locales, se ha identificado la confluencia de circuitos y discusiones sobre el arte nacional y latinoamericano que a mediados del siglo XX se desplazaron allí. Esto ha dado lugar a realidades complejas que desestabilizan la clásica estructura centro-periferia, y se reconocen en un mismo espacio social cruces entre lo local, lo regional, lo nacional y lo latinoamericano. Esta investigación pone de manifiesto que algunas categorías de construcción de identidad, como la idea de Estado-nación; y por tanto, de un "arte nacional", o, a partir de los años cincuenta, la identificación cultural entre países del mismo continente y la consolidación de la idea de un "arte latinoamericano", si bien forman parte de nuestros procesos histórico-artísticos, están activas en realidades concretas.

Al finalizar la primera parte del libro, se encuentra "Reflexiones sobre estética e historia del arte", texto de Mario Alejandro Molano Vega, el cual abre una perspectiva de investigación que vincula el análisis histórico y la reflexión filosófica para comprender la forma en que los intelectuales colombianos se apropiaron de determinados conceptos estéticos modernos en el contexto de la construcción de la República como comunidad política en la posindependencia. Se aborda un caso de estudio particular: la obra *Lecciones de psicolojía,* publicada por el intelectual colombiano Manuel Ancízar en la imprenta de *El Neo-Granadino* en 1851. Esta indagación muestra la forma en que el concepto estético de sensibilidad es una de las piezas fundamentales en el discurso filosófico de Ancízar y, a su vez, la forma en que este discurso tiene una aplicación práctica vinculada con el ambivalente proyecto político republicano legitimado por intelectuales criollos.

La segunda parte del libro, "El artista y la obra", articula los marcos biográficos y la producción artística con los análisis históricos del arte, los cuales ponen en juego las relaciones entre investigación, interpretación y creación.

En primer lugar, Diego Salcedo Fidalgo realiza una primera revisión del discurso visual y la crítica que se ha hecho hasta hoy sobre el trabajo del artista Lorenzo Jaramillo, con el fin de explorar nuevas formas de mirar y entender su producción artística. Asimismo, pretende cubrir los vacíos respecto al estudio e interpretación historiográfica de una parte de su obra "inédita". En principio, expone unos primeros avances de intuiciones, enfoques teóricos y conceptos, los cuales configuran una primera ruta interpretativa. El análisis se hará a partir de 26 dibujos, serie de desnudos masculinos yacentes y su legado artístico tardío, los cuales admiten interpretaciones desde nuevas posibilidades discursivas, como el género, la teoría de la mirada, la teoría *queer* y la subjetividad.

Posteriomente, Julián Sánchez González propone un estudio de caso sobre los diferentes grados de visibilización que tuvieron dos movimientos sociales —la izquierda política y la comunidad sexualmente diversa— en las exposiciones temporales del Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), entre 1987 y 1994. Este texto analiza la estetización discursiva de las definiciones de lo político en el arte como producto de una negociación local con el canon artístico y museológico moderno. De esta manera, la investigación analiza las tensiones de los diálogos que entabló el MAMBO, como institución pública, con la atomizada diversidad identitaria y política de finales del siglo XX en Colombia.

En el tercer escrito de esta sección, María Margarita Malagón-Kurka estudia la obra de Juan Antonio Roda, la cual abarca aproximadamente seis décadas (1950-2000). Sus pinturas y grabados están organizados en series, a las cuales el artista les dio títulos sugerentes y significativos para él, como los *Escoriales*, los *Felipes*, los *Castigos*, las *Montañas* y *El color de la luz*. A dos de sus series, sin embargo, las nombró *Sin título*. Resulta intrigante no sólo el que Roda le haya asignado títulos a sus obras en su mayoría semiabstractas, sino también el que haya prescindido de estos en dos ocasiones: a finales de las décadas de los años cincuenta y finales de los noventa. A partir de un análisis de estas dos series, así como de las que las

precedieron y sucedieron, y de citas del artista con respecto a importantes cambios en su carrera, se plantea que las obras *Sin título* representan momentos clave de inflexión y de reflexión en la búsqueda que caracterizó su trabajo en torno a lo que él consideraba una obra viva. El estudio enfocado en estas dos series revela aspectos definitorios de esa búsqueda, de su proceso y evolución y de su sentido, a la vez estético y existencial.

Ana María Franco cierra este apartado con un ensayo que revalúa el modelo historiográfico propuesto por Marta Traba para el estudio del arte colombiano, según el cual el verdadero artista es emergente y resistente a cualquier contacto internacional y extranjero. Enfatiza en los encuentros transnacionales, la movilidad de artistas e ideas, las relaciones de doble vía y en direcciones múltiples, así como la noción de comunidades artísticas que no están limitadas por fronteras nacionales o continentales. Su reflexión se enfoca en el surgimiento del arte abstracto en Colombia a mediados del siglo XX, a través de un análisis detallado de las carreras tempranas de Edgar Negret (1920-2012) y Eduardo Ramírez-Villamizar (1922-2004) y sus contactos con la vanguardia parisina de la segunda posguerra. Su fin es mostrar que ambos artistas, más que figuras aisladas, fueron miembros activos de una comunidad artística en desarrollo y que sus trabajos hicieron parte de la nueva ola de la abstracción geométrica.

"La historia del arte en el patrimonio y la museología" es la tercera sección de esta obra. Aquí se reúnen experiencias que entretejen las relaciones entre la formación de la historia del arte, el patrimonio, la museología, la curaduría y la práctica artística contemporánea.

La "patrimoniología" es un término que ha evolucionado más allá del campo tradicional de la historia del arte y de los aportes provenientes de otras disciplinas, entre ellas, el psicoanálisis, la sociología, la semiótica y los estudios visuales, a tal punto que se ha consolidado como un campo autónomo. Jesús Pedro Lorente hace una revisión desde su perspectiva de museólogo e historiador del arte y nos muestra el crecimiento y desarrollo de esta nueva disciplina en España y otros países, sobre todo en Colombia, donde está ocupando un lugar importante.

Antonio Sanchez Gómez analiza recientes proyectos curatoriales, así como los estudios sobre cultura material, historia del diseño y artes decorativas en Estados Unidos e Inglaterra, con el fin de movilizar y estimular este tipo de trabajos en Colombia.

Aunque pudiéramos hablar mucho sobre patrimonio cultural, el objetivo de Gabriela Gil Verenzuela es proponer una reflexión sobre la gestión del patrimonio y su relación con la historia del arte. Contextualiza algunos de sus procesos y pone en perspectiva algunas de sus prácticas más relevantes en la configuración actual de un espacio compartido. En este sentido, aborda el museo como un espacio de convergencia, la conservación como una disciplina que pone énfasis en el resguardo del patrimonio y, la producción de discursos en y desde la historia del arte como referente en la construcción de memorias e identidades patrimoniales. La renovación teórica no debe únicamente hacer referencia a los especialistas que escriben ensayos sobre museología, o sobre procesos lineales de la historia del arte, sino que, además, debe dirigirse a nuevas investigaciones y prácticas museográficas, a distintas construcciones identitarias que se enmarquen en procesos de lo que significan las dinámicas —local-local, local-global— producto de la diferencia y de los diversos intereses.

Desde un punto de vista particular, el trabajo curatorial es entendido como un campo de posibilidades interdisciplinarias y una oportunidad de construcción discursiva desde múltiples ópticas. Concentrándose en la producción material y visual desde finales del siglo XIX hasta la década de los cuarenta en Colombia, la historia del arte ha sido una de las herramientas fundamentales para enlazar aspectos que no necesariamente han sido pensados en la tradición historiográfica como objeto de estudio. De esta manera, los métodos que no son extraños a la disciplina de la historia del arte han sido utilizados para documentar y dimensionar el significado cultural de piezas que comúnmente no son consideradas como objetos artísticos, pero que cumplen un papel primordial en el discurso curatorial. En ese contexto, Paula Jimena Matiz López analiza cómo el patrimonio cultural industrial, la publicidad y el diseño se entretejen dentro del museo y los espacios expositivos, ampliando el campo de acción de la historia del arte.

En “Espacio, tiempo y memoria”, cuarto apartado del libro, se piensa y entiende el museo como lugar de la memoria del arte; también se propone un espacio de reflexión sobre los nuevos modos de representación, el patrimonio y las prácticas antropológicas y culturales.

Carlos Rojas Cocoma pretende abrir la reflexión de la historiografía del arte como una alternativa para interpretar la memoria artística y los elementos que la definen, partiendo del protagonismo de la historia del conflicto armado nacional en la comprensión del pasado en Colombia. Así, nociones como ‘víctima’, ‘trauma’ y ‘reparación’ hacen parte de la agenda cotidiana y traen consigo una manera particular de producir las narrativas históricas. El peso de esta historia repercute tanto en las formas de producir arte, como en la manera de interpretarlo. La historia del arte puede ofrecer una alternativa necesaria y valedera para reconocer múltiples dimensiones de memoria del pasado, tan importantes como la historia de la violencia, pero que se sepultan en el olvido, en aras de acoplarse a una moda o por conveniencia política. Sin embargo, su escritura se sustenta en la misma tradición de la historia política, y a veces tiende a padecer los mismos problemas.

Daniel García Roldán reflexiona sobre cuatro formas de la memoria colectiva —nacional, mágico-religiosa, artística e histórica— que coexisten en el Cementerio Central y sus alrededores (Columbarios, Centro de Memoria, Paz y Reconciliación y Parque del Renacimiento).

A partir de una larga experiencia etnográfica con los indígenas embera katío del Chocó, Anne-Marie Losonczy interroga la dinámica del fracaso de la patrimonialización museal de su escultura ritual y grafismo ornamental. El análisis propone la transformación del lenguaje formal, del modo de aprendizaje y su desvinculación del contexto ritual, utilitario o relacional que los dotaba tradicionalmente de sentido. Estos, a su vez, son correlativos a nuevos conflictos internos y externos, al cambio consecutivo de su representación de sí mismos y de su percepción nacional. Este fracaso evidencia el impacto de las políticas multiculturales de la memoria en los grupos minoritarios, así como sus estrategias y conflictos de posicionamiento frente a estas políticas. Asimismo, aclara el modo de emergencia de nuevas jerarquías informales entre grupos étnicos. La autora argumenta que los éxitos y

fracasos de patrimonialización aparecen como analizadores privilegiados de estos procesos, al tiempo que evidencian nuevos campos conflictivos dentro de los grupos étnicos envueltos en ellos.

Jairo Enrique Salazar Chaparro explora las propuestas de tres artistas colombianos que incorporan en sus obras aspectos relacionados con memorias traumáticas y eventos de carácter violento, tanto en entornos rurales como urbanos. En los tres casos reflexiona acerca del uso de estrategias que pretenden operar en el espectador como mecanismos que indexen o supriman (desde lo poético, lo humorístico o lo alegórico) la experiencia del dolor ajeno, pero cuya literalidad impide una lectura que se identifique y mimetice con el dolor ajeno o una supresión total de dichas memorias relacionadas con el trauma y la catástrofe. En consecuencia, el escrito plantea que estas obras, a pesar de los dispositivos de los que hacen uso, siguen generando en el espectador reacciones de tipo traumático y emocional que reviven y mantienen intacta la memoria de la catástrofe propia o ajena.

En el apéndice incluimos el texto "Presas de Diana: mito, imagen y creación" por su aporte y singularidad desde la práctica artística y la creatividad, fundamental para aquellos que trabajamos en la historia del arte. Mariana Dicker Molano, artista plástica y quien, además, se dedica a dar clases de historia del arte, utiliza ciertas imágenes del cine y de la pintura en su obra. Es sugestivo incluir la voz de la artista como forma singular de narrar las historias del arte, en este caso concreto utiliza referentes visuales del mito de Diana como resultado de un ejercicio poético.

En suma, este libro propone un espacio de reflexión y debate sobre la variedad de posibilidades discursivas y prácticas de los métodos de la historia del arte, así como las nociones establecidas de cronología y secuencialidad. A través de esta propuesta se busca suscitar preguntas que trasciendan la especialización, esto es, abrir un campo de acción permeable a otras disciplinas que han permitido entender el archivo de la historia del arte de manera transversal. La exploración investigativa y pedagógica de profesores y estudiantes de la maestría se ha desarrollado en distintos ámbitos, que van desde la historiografía y la estética hasta la museología, la memoria y la ciudad. Por tal razón, es el momento de revisar y repensar las formas en las que estamos accediendo a este tipo de aproximaciones.

Por consiguiente, la posibilidad de formular la reunión de reflexiones dinámicas atravesadas por la dimensión práctica de las opiniones de los estudiosos internacionales y nacionales, permite situarnos en las perspectivas contemporáneas y los métodos actuales en los que opera la historia del arte.

Diego Salcedo Fidalgo
Editor académico

Referencia

Ares, Bertha (2013, febrero 13). "Peter Burke: 'Sin imaginación no se puede escribir la historia'", último acceso 21 de mayo de 2018, http://revistadeletras.net/peter-burke-sin-imaginacion-no-se-puede-escribir-historia/

1

(In)visibilidad en la historia del arte

Cuerpo, género, afecto: alusiones y enunciaciones de lo in(re)presentado en la escritura de historia del arte

Karen Cordero Reiman

¿Cómo concebimos la escritura en la historia del arte y qué implicaciones tiene eso? Esta es una problemática central para la práctica de la disciplina, un campo donde convergen los debates principales sobre cómo se desarrolla y a quiénes se destinan sus resultados.

El presente ensayo propone analizar algunas de las estrategias en la escritura de la historia del arte, en sus distintas modalidades metodológicas, en las que se favorece la normalización o invisibilización de las diferencias, en los procesos de percepción y los sujetos de enunciación. Asimismo, aborda algunos de los momentos y las posturas historiográficas que irrumpen en esta tónica para ampliar el repertorio de voces e interlocutores en los textos disciplinares, con atención particular al impacto del feminismo y los estudios de género a partir de la década de 1970. Con base en algunos escritos de la historiadora del arte feminista Griselda Pollock, aquí se ejemplifican los retos para la escritura presentados por la introducción explícita de cuerpo, género y afecto en la prosa sobre el arte, y se comentan algunas de sus implicaciones para la transformación de la docencia, la práctica de la investigación y la inserción social del campo.

En 1998 Donald Preziosi tituló el ensayo introductorio a su antología crítica de la historiografía de la historia del arte *The Art of Art History (El arte de la historia del arte):* "Art History: Making the Visible Legible" (La historia del arte: haciendo legible lo visible), atendiendo a la operación de traducción con la que se instaura el poder de la palabra, de la narrativa, sobre la presencia que captamos de manera no lineal, inmersiva, por medio de los sentidos (Preziosi 1998). Allí, en un texto breve pero de gran intensidad, Preziosi analiza los recursos conceptuales y categorías metodológicas de la disciplina de la historia del arte a partir de los cuales se confecciona un modo de escritura que —argumenta— expresa su pertinencia para y, a la vez, contribuye a la producción de la modernidad:

> Desde sus inicios, y en concierto con sus profesiones aliadas, la historia del arte trabajó para hacer el pasado visible de forma sinóptica, para que pudiera funcionar en y sobre el presente; para que el presente pudiera verse como un *producto* demostrable de un pasado particular; y para que el pasado así escenificado pudiera ser enmarcado como un *objeto de deseo histórico*: representado como aquello de que un ciudadano moderno desearía ser heredero (Preziosi 1998, 18, traducción propia).

Implícito, pero no mencionado directamente en su texto, está también todo lo que estas categorías y recursos *invisibilizan* y reprimen en su esfuerzo por construir una explicación lógica y científica del fenómeno artístico, que justifica la presencia de su objeto de estudio en el concierto de las ciencias sociales y las humanidades.

Preziosi señala la preocupación reiterada de la disciplina por *la causalidad* y la explicación de la obra de arte como *evidencia* de las características de la época en la que fue creada, o sea su estatuto como representativo de su entorno, un producto de un contexto histórico determinado. El estilo se convierte, en este marco, en el elemento que, al sintetizar las características, las claves lingüísticas, que vinculan una obra con otros objetos de su momento, establece una especie de común denominador plástico que permite identificar las normas formales e iconográficas

para las creaciones de un periodo, su principio de semejanza, cotejándolas con palabras como 'Renacimiento' y 'Barroco', o 'Realismo' e 'Impresionismo'. Estas, en la literatura histórico-artística se convierten a su vez en los ejes de constelaciones de conceptos asociados, a menudo especificados también en términos de un entorno geográfico: "Barroco español" o "Renacimiento nórdico". Estas constelaciones cobran a menudo vida propia en la disciplina —escondiendo su naturaleza construida, para convertirse en las lentes conceptuales por medio de las cuales miramos y discriminamos el arte—, que se percibe como síntoma *representativo* de un periodo o lugar, en vez de una presencia enigmática con la capacidad de perturbar nuestro presente.

A su vez, estos conjuntos conceptuales han sido vehículos clave en el establecimiento de un canon de objetos "tipo" que, sometidos a memoria por generaciones de historiadores de arte en formación (entre los que me incluyo), forman un andamio visual que coadyuva a la integración de ciertos ejemplos. Dicha estructura facilita su incorporación en un sistema lógico de representación de mentalidades e intenciones colectivas, a menudo simbolizadas por algún artista individual u obra icónica, y también propicia la marginación de otros ejemplos que no concuerdan con la narrativa canónica o el principio de semejanza que rige sus categorías y ordenamiento, ya sea por las características nacionales, sociales, raciales, de clase o de género de sus creadores, o bien por su mismo contenido formal y conceptual disonante. La historia del arte traza, entonces, desde su fundación, una narrativa ideal, que discrimina con base en un ejercicio de poder.

En las clases de historiografía del arte que impartí durante años, invitaba a los alumnos a que se concientizaran de este proceso cuando leíamos a Vasari, pidiéndoles que desarrollaran una pequeña obra de teatro que pusiera en escena una confrontación imaginaria del autor de *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* con un creador (o a menudo creadora) que había quedado fuera del volumen, en la que este último cuestionara los criterios que habían determinado su inclusión o exclusión.

Asimismo, la naturaleza cronológica de la mayoría de las narrativas tradicionales de la historia del arte ha tendido a considerar los cambios en la forma y el

contenido de las obras de arte como indicadores de una evolución cultural o social, que se expresa en nuevos criterios estéticos, modos de relacionar la percepción y la representación, y el dominio de nuevas tecnologías en este último rubro.

Por medio de este proceso, se crea un simulacro convincente de la historia del arte como hecho y no como construcción, acto consumado en una voz narrativa inequívoca, autoritaria, que enuncia verdades, no posibilidades o visiones situadas. Quien escribe desde esta perspectiva distancia su argumento tanto de sí mismo en cuanto sujeto, como del lector/espectador, y así crea un campo mimético donde erige su narrativa como verdadera. Y, a la vez, para sustentar mayormente su postura, a menudo desarrolla una argumentación en la que evidencia las fallas o equivocaciones en el trabajo de otros estudiosos, basando su posición en datos comunicados en voz pasiva o bien dando un aura universalizante a su discurso personal, por medio del uso de una voz colectiva que apela a un imaginario compartido ("Vemos que…", "Sin duda…").

Paul Barolsky nota al respecto, con humor ácido, que el historiador del arte se convierte en este contexto en una suerte de "asesino entrenado" de otras posibles interpretaciones (Barolsky 1996, 399). Desde otra perspectiva, cuando aprendemos a escribir así, a prueba de balas, nos ponemos la armadura de la objetividad, el disfraz que garantiza el ingreso de nuestro discurso al templo de la ciencia.

El ordenamiento de los objetos o las imágenes en el espacio de un museo o en el imaginario del lector también impone un modo de ver y entender las relaciones entre obras. Este convencionalmente se da a partir de principios de cronología, autoría y geografía, invitándonos a replicar con la mirada y el recorrido corporal la lógica de una historia inexorable, que pone en escena relaciones causales y al mismo tiempo se compromete con la visibilización de los protagonistas del proceso aludido, instaurando sus categorías por medio de herramientas mnemónicas performáticas.

El uso del lenguaje en esta construcción clásica de la disciplina de la historia del arte ha sido caracterizado por James Elkins como "nuestros textos bellos, secos y distantes" *("our beautiful, dry and distant texts")* por la manera en que rehúye la subjetividad, la diferencia, la disonancia, la paradoja, la duda y la

pregunta (Elkins 2000). Pareciera, de repente, como sugiere poderosamente la prosa protodisciplinar de la *Historia del arte de la antigüedad* de Winckelmann, que la represión de la sensorialidad corpórea que conlleva el encuentro con la obra de arte es una condición necesaria de la construcción de la historia del arte como disciplina, de igual manera que el hedonismo es una de las más frecuentes características de las vocaciones que atrae.

Frente a este panorama que Preziosi acopla convincentemente con el imperativo ideológico de la modernidad occidental, irrumpen —sobre todo a partir de la década de los setenta del siglo XX— voces que no sólo cuestionan las narrativas fundacionales de la disciplina de la historia del arte, sino también las estrategias de escritura que encarnan su "cómo" y "para quién", insistiendo en las omisiones del canon y abriendo alternativas teórico-metodológicas y posibilidades discursivas que ponen en duda la dicotomía objeto-sujeto.

La llamada "nueva historia del arte" de ese periodo, vinculada sobre todo con el auge de la historia social del arte, a partir de una crítica de los prejuicios de clase, raza, género y el colonialismo implícitos tanto en la definición de la "obra de arte", así como en los discursos al respecto, plantea una visión dialéctica de imágenes de diversos orígenes que enriquece y problematiza el objeto de estudio y el canon disciplinar. Pero es sobre todo a partir de la crítica feminista y su enlace con ciertas tendencias interpretativas posestructuralistas que surgen propuestas alternas de escritura y epistemología de la historia del arte, que reivindican cuerpo, género y afecto como componentes clave de la experiencia artística y estética. Así, propician una muy distinta dinámica entre autor y espectador/lector, y planteamientos narrativos no lineales, transhistóricos y transdisciplinares.

Atender a la diferencia y no a la semejanza como base del análisis de la percepción y la recepción artísticas será fundamental para la implosión y reconfiguración de las narrativas canónicas desde una perspectiva dialógica, que concibe la mirada no como un fenómeno homogéneo, abstracto y universal, sino como un acto dinámico entre la obra de arte y un cuerpo situado en términos precisos de género, clase, edad, cultura y biografía vital, que se da en un espacio social en el que mirar implica una relación de poder.

Por ejemplo, Griselda Pollock en su ensayo "Modernidad y espacios de la femineidad", publicado originalmente en *Vision and Difference* en 1988, desarrolla las implicaciones de la inclusión de la obra de Mary Cassatt y Berthe Morisot en la concepción y definición del Impresionismo, analizando las posibilidades del ejercicio de la mirada y el registro pictórico del espacio urbano para mujeres burguesas en el París de finales del siglo XIX, y la luz que arroja este análisis sobre las diferencias temáticas y de estructura compositiva entre las obras de estas mujeres y las de sus contemporáneos masculinos (Pollock 2007c). Inicia su ensayo con un enunciado y varias preguntas y respuestas:

> Todos aquellos que han sido canonizados como los iniciadores del arte moderno son hombres. ¿Se deberá a que no había mujeres involucradas en los movimientos artísticos de la primera modernidad? No. ¿Será acaso porque aquellas que lo estuvieron no fueron determinantes en la forma y carácter del arte moderno? No. ¿O tal vez es porque la historia del arte moderno celebra una tradición selectiva que normaliza, como el único modernismo, un conjunto particular de prácticas relativas a un género? Como resultado, todo intento de ocuparse de artistas que son mujeres, en esta temprana historia del modernismo, requiere de una desconstrucción de los mitos masculinos del modernismo (Pollock 2007c, 249).

De la investigación y el análisis de Pollock se desprende un cuestionamiento de la definición del Impresionismo a partir de tropos como el *flâneur* y la observación libre del escenario de la vida cotidiana, el ocio y los espacios públicos en la ciudad, ya que las obras de las autoras que estudia se enfocan mayormente en espacios domésticos y, cuando abordan espacios externos o públicos, suelen colocar una barrera entre un primer plano, el adentro, donde implícitamente se coloca el cuerpo de la pintora y el espacio afuera, lo cual refleja la diferenciación en el ejercicio de la mirada en su particular contexto histórico y social.

De análisis puntuales, fundados en un ejercicio riguroso de la historia social del arte desde una perspectiva de género, se desprende la necesidad de "diferenciar el

canon", como lo plantea Pollock en un texto de 1999, subtitulado "Deseo feminista y la escritura de las historias del arte" (Pollock 1999). "El encuentro del feminismo con el canon ha sido complejo y multi-estratificado", advierte, implicando una acumulación de diversas prácticas que producen "una disonancia crítica y estratégica frente a la historia del arte que nos permite imaginar otras formas de ver y leer prácticas visuales distintas de aquellas encerradas en la formación canónica" (Pollock 2007a, 141).

Llama la atención en este enunciado la inclusión de varios términos —deseo, encuentro, escrituras (en plural) y prácticas visuales— que nos permiten observar en la consciente transformación del lenguaje utilizado la transformación política en la disciplina que conlleva el postulado feminista "Lo personal es político". Al igual que la artista plástica y ensayista Mira Schor, en su ensayo "Patrilineage" (Linaje paterno) de 1997 (Schor 2007), el trabajo de Pollock, junto con un amplio concierto de voces que se visibilizan en los años ochenta y noventa, sugiere la necesidad de una radical reescritura de la historia del arte. Pero no se trata de reemplazar una postulación de verdad con otra, sino de implementar estrategias de escritura múltiples en entornos temporales, geográficos y sociales específicos, construyendo narrativas que sumen subjetividades —ficciones o versiones particulares de la historia—. Schor nota en este sentido que en la crítica de arte, aun la legitimación de mujeres artistas, suele basarse en referencias a autores masculinos, y propone la construcción de linajes maternos, que permitirían no sólo visibilizar otras artistas sino también plantear una red de relaciones históricas y transhistóricas distintas (Schor 2007).

La referencia al deseo nos advierte del abandono de una concepción anónima, distanciada y universalizante, tanto de la voz autoral como del sujeto en la escritura, a favor de una voz autorreflexiva que reconoce el deseo propio y el de los otros como un agente activo, una directriz en el establecimiento de relaciones, interpretaciones y lecturas del arte. Aquí se introduce, entonces, lo que el filósofo francés Gilles Deleuze entiende como afecto: "los *afectos* son *devenires* —relaciones de un cuerpo con otra cosa— que desbordan a aquellos que los experimentan y *devienen* otros" (Wenger 2012).

La escritura de Pollock potencializa explícitamente estos encuentros, entre sus vivencias cotidianas o recuerdos personales y sus preguntas e interpretaciones de la historia del arte, con lo cual enriquece la posibilidad del lector o la lectora de identificarse con el acto interpretativo como actualización de la obra[1]. Como anota la antropóloga Ruth Behar en su libro *The Vulnerable Observer: Anthropology that Breaks Your Heart (El observador vulnerable: antropología que te rompe el corazón)*, al hacerse vulnerable, la autora propicia la apertura, la involucración afectiva y la autorreflexividad del lector, abriendo lo que Wolfgang Iser entendería como un espacio de indeterminación que invita a la ocupación o acción imaginativa, lo cual dinamiza el texto (Behar 1996).

En "The Case of the Missing Women" (El caso de las mujeres ausentes), una conferencia en la ocasión de su nombramiento en una cátedra académica, Pollock desarrolla un complejo discurso en diálogo crítico con la teoría psicoanalítica, en la que la pérdida de su madre en la adolescencia y los cuestionamientos que le provoca la ocupación de un lugar en la academia inglesa que sólo tardíamente había sido accesible para las mujeres, se enlaza con el análisis del retrato que realiza Mary Cassatt de su madre leyendo. Se trata de un ensayo íntimo en el que la autorreferencialidad permite referirse a la violencia y misoginia que todavía suscitan a menudo el acoplamiento de la maternidad y el intelecto en la academia: "el costo psicológico e impacto afectivo de trabajar como mujeres en contextos que repiten el crimen fundacional de la cultura moderna: el matricidio" (Pollock 2000, 234-235). Y a la vez remite a "la genealogía maternal como una imagen modélica para las relaciones sociales y producción cultural feministas" (Pollock 2000, 250), incluyendo las que construye la historia del arte. Este ensayo desborda los límites convencionales, y no sólo de la historia del arte, tanto al constituirse como un ensayo de crítica cultural con una metodología y bagaje teórico transdisciplinares, como al moverse libremente entre lo público y lo privado, y entre lo personal y lo académico; es un acto de transgresión que constituye la puesta en práctica de la

1 Utilizo aquí el concepto de actualización del texto por el lector que emplea la teoría de la recepción estética, y, en particular, Wolfgang Iser (Iser 1989).

teoría que enuncia, al poner sobre la mesa para el lector o la lectora la altamente sugestiva carga que eso implica.

También en "La mujer como signo: Lecturas psicoanalíticas" de Pollock, un ensayo que nominalmente se enfoca en el análisis de la obra del pintor y poeta prerrafaelita Dante Gabriel Rossetti, nos remite —a unas páginas del inicio del ensayo— a un *performance* que realizaron sus alumnas en 1979 con base en anuncios de cosméticos, para establecer un muy pertinente paralelismo entre la idealización de "La Mujer" —desprovista de la especificidad, complejidad y diversidad de la mujer de carne y hueso— en las dos instancias de la cultura visual (Pollock 2013, 220). Nuevamente, esta yuxtaposición, que enlaza la vivencia cotidiana con el ámbito de la historia del arte, subraya la relación integral entre la práctica académica y la vida, y así, la inserción social de nuestro campo de acción profesional.

La palabra "encuentros" también nos remite a la pluralidad de relaciones transhistóricas y transculturales que se pueden establecer en la vida, la mente humana y la historia del arte, en una escritura que, con el colega francés Georges Didi-Huberman, celebra la historia del arte como disciplina anacrónica (Didi-Huberman 2006). En *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive (Encuentros en el museo virtual feminista: tiempo, espacio y el archivo)*, Pollock retoma el modelo del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg y el planteamiento de la dialéctica de imágenes de Walter Benjamin, para experimentar con un modelo de escritura de la historia del arte que no sólo transgrede los principios históricos de unidad espacio-temporal y cronología, sino que además invierte la relación de imagen y texto en la experiencia del lector (Pollock 2007b). Cada capítulo inicia con una suerte de "museo imaginario" (Malraux 1996), en donde se confrontan obras de arte de diversos continentes y contextos históricos con publicidad, reproducciones y objetos cotidianos, como punto de partida para la elaboración de un discurso reflexivo que desarrolla relaciones analíticas y reflexiones teóricas a partir de estos encuentros, establecidos no por la historia sino por la autora, como práctica visual, curatorial y cuasiartístico/conceptual.

Este ejercicio de escritura con y a partir de imágenes (que tiene algo en común con un proyecto de escritura experimental sobre arte desarrollado en la web

por el crítico y teórico James Elkins) busca sustraer el objeto artístico, y el concepto mismo del museo, del circuito de capital y consumo en el que se encuentra cada vez más atrapado (Elkins 2014). Comenta Pollock:

> Lo que diferencia los estudios críticos feministas en las artes visuales inicia con las varias posibilidades que reclamamos para hacer seguimiento de las relaciones entre obras de arte, más allá de las categorías museales de nación, estilo, periodo, movimiento, maestro, cuerpo de obra, para que las obras de arte puedan hablar de algo más que los principios abstractos de la forma y el estilo, o el individualismo del autor creativo […] Si abordamos las obras de arte como proposiciones, como representaciones y textos, eso es, como sitios para la producción de significados y afectos por medio de sus operaciones visuales y plásticas entre sí y para espectadores/lectores, dejan de ser meros objetos para ser clasificados en términos de valoración estética o autoría idealizada. Las obras de arte piden ser leídas como prácticas culturales, negociando significados formados tanto por la historia como por el inconsciente. Piden la posibilidad de cambiar la cultura en la que intervienen, al ser considerados como creativas: agentes poéticos y transformadores (Pollock 2007b, 10, traducción propia).

Las nuevas tendencias en la escritura de la historia del arte que he ejemplificado aquí, principalmente con el trabajo de Griselda Pollock, buscan restituir la historia de arte como práctica que potencializa la tensión entre lo visible y lo invisible, el afecto y la política, sin reducirlo a una legibilidad estática. Nos permiten escribir en primera persona, desde el cuerpo, sin perder una postura dialógica capaz de transformar la docencia, la práctica de la investigación y la inserción social del campo.

Referencias

Barolsky, Paul. 1996. "Writing Art History". *The Art Bulletin*, LXXVIII, n.° 3: 398-400.

Behar, Ruth. 1996. *The Vulnerable Observer: Anthropology that Breaks Your Heart*. Boston: Beacon Press.

Didi-Huberman, Georges. 2006. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Elkins, James. 2000. *Our Beautiful, Dry and Distant Texts: Art History as Writing.* New York: Routledge.

Elkins, James. 2014. "Two book projects: What is Interesting Writing in Art History? and Writing with Images". *James Elkins,* último acceso 14 de marzo de 2014, http://www.jameselkins.com/index.php/experimental-writing/256-writing-with images.

Iser, Wolfgang. 1989. "El proceso de lectura". En *Estética de la recepción,* editado por Rainer Warning, 149-164. Madrid: Visor.

Malraux, André. 1996. *Le Musée imaginaire*. Paris: Gallimard.

Pollock, Griselda. 1999. *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories.* London: Routledge.

Pollock, Griselda. 2000. "On Mary Cassatt's *Reading Le Figaro* or The Case of the Missing Women". En *Looking Back to the Future: Essays on Art, Life and Death*, 227-273. London: Taylor and Francis.

Pollock, Griselda. 2007a. "Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon". En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte,* editado por Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, 141-158. México: Universidad Iberoamericana, UNAM, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, FONCA, Curare.

Pollock, Griselda. 2007b. *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive*. London: Routledge.

Pollock, Griselda. 2007c. "Modernidad y espacios de la femineidad". En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte,* editado por Karen Cordero Reiman e

Inda Sáenz, 249-282. México: Universidad Iberoamericana, UNAM, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, FONCA, Curare.

Pollock, Griselda. 2013. "La mujer como signo: Lecturas psicoanalíticas". En *Visión y diferencia: Feminismo, feminidad e historias del arte,* 217-272. Buenos Aires: Fiordo.

Preziosi, Donald. 1998. "Art History: Making the Visible Legible". En *The Art of Art History: A Critical Anthology,* editado por Donald Preziosi, 13-18. Oxford: Oxford University Press.

Schor, Mira. 2007. "Linaje paterno". En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte,* editado por Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, 111-130. México: Universidad Iberoamericana, UNAM, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, FONCA, Curare.

Wenger C., Rodolfo. 2012. "Conceptualizando los conceptos, perceptos y afectos. A propósito de la estética filosófica de Gilles Deleuze". *Perspectivas estéticas* (blog). 30 de octubre, http://perspectivasesteticas.blogspot.com/2012/10/conceptualizando-los-perceptos-y-afectos.html

El Taller 4 Rojo: entre la ficción exagerada y la documentación fidedigna[1]

María Clara Cortés Polanía

Uno de los temas que surge al acercarse al colectivo Taller 4 Rojo es el carácter borroso de sus fronteras; estas se nublan cuando se indaga sobre quiénes hicieron parte del grupo, el tiempo que perduraron, la autoría de los trabajos y cuándo y por qué dejaron de trabajar conjuntamente. Es posible que la dificultad de categorizarlos en un campo específico (diseño, grabado, trabajo social, trabajo político) debido al carácter interdisciplinario de sus propuestas, haya contribuido a que su reconocimiento sea tangencial en la historia del arte. Esto, por supuesto, está siendo revaluado: varios grupos de investigadores como el equipo Transhistoria y el Taller de Historia Crítica del Arte, entre otros, han puesto sus ojos en los años setenta y, en particular, en el trabajo de este colectivo, revalorando y reconociendo sus aportes.

1 El presente escrito es una versión adaptada de mi participación en el coloquio Historia del arte en Colombia ¿Cómo y para quién? Miradas nacionales e internacionales, que tuvo lugar en marzo de 2014 en la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. La principal fuente de estudio es una selección de documentos contenidos en el archivo de Jorge Mora, y en una colección de entrevistas a los cinco miembros principales del Taller 4 Rojo, que realizamos con el Taller de Historia Crítica del Arte, consignadas en el libro *Arte y disidencia política: memorias del Taller 4 Rojo*, publicado en 2015.

Figura 1. Elecciones de 1974. De: archivo archivo de Jorge Mora.

Figura 2. Lucha de tierras en Coconuco (Cauca), 1974.
De: archivo archivo de Jorge Mora.

Con el ánimo de mirar los procesos interdisciplinarios del colectivo, en este escrito parto de una serie de fotografías, que provienen del archivo de Jorge Mora Espinosa[2]. Se trata de una selección hecha del material gráfico y fotográfico que nos permite ver parte del trabajo documental del Taller 4 Rojo, participando en varios eventos: manifestaciones realizadas en el contexto de las elecciones de 1974 (en donde se puede ver a Diego Arango y a Nirma Zárate), la lucha de tierras en Coconuco (Cauca), una manifestación de la Confederación Sindical de Trabajadores de Colombia (CSTC) y algunas acciones del Movimiento Estudiantil.

2 La mayoría de imágenes del archivo de Jorge Mora dan testimonio de su participación como observador de acciones populares: marchas del 1 de Mayo de 1975, el entierro del general Rojas Pinilla, las elecciones de 1974, la marcha de estudiantes de Santander en 1973, la marcha indígena en Bogotá en 1974, la vida en los cerros de Bogotá, Colinas y Chircales, entre otros.

Figura 3. Manifestación de la Confederación Sindical de Trabajadores de Colombia (CSTC), 1976. De: archivo archivo de Jorge Mora.

Figura 4. Movimiento Estudiantil, 1970. De: archivo archivo de Jorge Mora.

Son documentos clave para entender el carácter del colectivo porque, por un lado, captan el clima de exaltación social y política que se vivía tanto en Colombia como en América Latina en los años setenta; y, por otro lado, porque revelan una dualidad intrínseca al trabajo del Taller 4 Rojo, que consiste en la tensión entre la documentación fidedigna y la ficción exagerada, que considero es el rasgo más inquietante de su trabajo gráfico. Un primer acercamiento permite ver que esta tensión se debe a la interrelación que hay entre los temas de denuncia que manejaban y la forma de trabajo en contacto directo con la sociedad; más adelante, sin embargo, veremos que esa dualidad refleja un rasgo particular de la realidad colombiana de ese momento.

El Taller 4 Rojo, pionero en el trabajo colectivo en Colombia, fue creado en 1972 y estaba conformado principalmente por Diego Arango (1942-2016), Nirma Zárate (1936-1999), Umberto Giangrandi (1943), Fabio Rodríguez Amaya (1950), Carlos Granada (1933-2015) y Jorge Mora Espinosa (1944).

Su fundación coincide con el auge de la creación gráfica en Colombia que tuvo lugar en las ciudades más importantes del país[3]. A diferencia de otros colectivos, la particularidad del Taller 4 Rojo consistió en combinar el trabajo gráfico con la participación en acciones sociopolíticas y con el desarrollo de una propuesta pedagógica moderna en la Escuela de Grabado que fundaron en el barrio La Candelaria.

La Escuela estaba dotada con maquinaria de avanzada que permitía elaborar trabajos de punta a nivel técnico. Nirma Zárate había llegado de estudiar en el Royal College of Art en Londres, en donde realizó una especialización en serigrafía; Umberto Giangrandi traía todo el conocimiento del muralismo y el grabado de su formación en Italia; y Diego Arango (artista y antropólogo) y Jorge Mora (diseñador gráfico) aportaban desde la fotografía. En el ámbito ideológico, los estudiantes recibían una formación crítica con contenido político para hacer un trabajo comprometido a nivel social, político, y práctico. De ahí surgía la importancia de hacer salidas por la ciudad para registrar escenas de la realidad social.

Por otro lado, el conocimiento de la historia del arte político se evidencia en las propuestas gráficas del Taller, en las exageraciones en la expresión, en los contrastes fuertes, y en una actitud física de carácter teatral que exalta las acciones de los protagonistas, aspecto que tiene raíces, entre otros, en las aguatintas de Goya y en las litografías de Daumier, artistas con intereses humanistas que perfeccionaron la técnica gráfica representando sectores populares más amplios.

3 Algunos de los talleres que surgieron en ese momento fueron: el Taller La Huella, Prográfica, el Taller Arte 2 Gráfico, y los Talleres de Grabado de la Universidad Nacional, entre otros. Para ampliar el tema, consultar el libro *Fisuras del arte moderno en Colombia*, de Carmen María Jaramillo (2012).

Figura 5. *El capitalismo en cultura ha dado todo de sí y no queda de él sino el anuncio de un cadáver maloliente en arte, su decadencia de hoy,* 1972. De: Arango Ruiz, Diego. 2012. Taller 4 Rojo Taller Causa Roja (blog), 20 de noviembre, http://taller4rojo-tallercausaroja.blogspot.com/2012_11_01_archive.html.

Este afiche, titulado *El capitalismo en cultura ha dado todo de sí y no queda de él sino el anuncio de un cadáver maloliente en arte, su decadencia de hoy,* fue un trabajo hecho en 1972 por el Taller, como rechazo tanto a las reformas del vigésimo tercer Salón Nacional de Artistas, en el que los organizadores decidieron no dar premios, como al Primer Salón de Artes Plásticas organizado en la Universidad Jorge Tadeo Lozano que, con apoyo de la empresa privada, premiaba a algunos participantes.

Detrás de este artista vendado que extiende sus manos para recibir dólares, está la bandera de Colombia decorada con logos de la empresa privada. El hombre que posa es Umberto Giangrandi y el título del afiche es un extracto de *El Socialismo y el Hombre en Cuba*[4], una carta del Che Guevara que data de 1965. En la carta el Che niega el Realismo Socialista como estilo artístico apropiado para la Revolución y señala el error del trabajo solipsista del artista como un individuo solitario. Este principio se constituiría en una de las columnas centrales del quehacer del Taller 4 Rojo.

Alternativa: sin instante decisivo

Aunque todos los integrantes del Taller tenían inclinaciones políticas de izquierda, se diferenciaban en sus preferencias. Debido a esto, no adoptaron en su trabajo la ideología de ningún partido, a diferencia de otros artistas, como Clemencia Lucena, quien asumió la vocería del Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario (MOIR) en su pintura. En consecuencia, el grupo convocaba y mantenía un diálogo constante con diversos pensadores, antropólogos, artistas y economistas del momento como Arturo Alape, Salomón Kalmanovitz y Myriam Jimeno, entre otros.

También interactuaron con Gabriel García Márquez, Orlando Fals Borda y Jorge Villegas Arango, quienes conformaron en un inicio el Comité Editorial de la revista *Alternativa*[5]; de hecho, uno de los trabajos más visibles que realizó el Taller 4 Rojo fue el de las artes para los primeros ejemplares de esta publicación, bajo la coordinación de Diego Arango. La labor del colectivo consistía en hacer ilustraciones, diseñar parte de las fotoplanchas y hacer cubrimientos con reportajes fotográficos de eventos.

---

4 Carlos Quijano era el editor del semanario uruguayo *Marcha,* y publica la carta en la edición del 12 de marzo de 1965 (Guevara 1965).

5 El primer número de esta revista apareció en febrero de 1974; su interés, proclamaba la editorial, era "servirle en una forma práctica, política y pedagógica, a todos los sectores de la izquierda colombiana".

La figura 6 fue diseñada para la página de "publicidad política", que estuvo dedicada a la ilustración del artículo "Sí hay torturas en Colombia"[6], en el cual se divulgaba un documento de la Procuraduría General de la Nación, que denunciaba irregularidades en los métodos empleados por la inteligencia militar contra los detenidos.

El artículo incluía la descripción de los maltratos y torturas a los que habían sido sometidas algunas personas encarceladas, que relataban su experiencia de esta manera:

> […] una constante presión moral a base de humillaciones, vejámenes y privaciones tales como aislamiento en calabozos fétidos y oscuros, negación de alimentos por varios días, interrupción periódica y sistemática del sueño; interrogatorios prolongados por varios funcionarios encapuchados, amenazas de ser sometidos a daño físico, con métodos especiales como castración, choques eléctricos, golpes y suministro de drogas […] ("Sí hay torturas" 1974, 8).

La escena de la imagen hecha por el Taller recrea el ambiente del cautiverio. Se trata de una fotografía en blanco y negro, construida a partir de modelos, en donde un hombre con la cara cubierta está agrediendo a otro hombre que tiene el torso desnudo y los ojos vendados. El hombre torturado está amarrado a la silla; su cuerpo exhausto revela que la escena ha sucedido durante un tiempo y está cediendo al maltrato, mientras el torturador se ha impacientado y está cada vez más cerca aplicando un método aun más doloroso. Del techo cuelga una lámpara

6 Estas torturas denunciadas se llevaban a cabo en lugares en donde sólo los militares tenían acceso; de allí que solicitaran a una comisión de la Procuraduría cuya labor se vio entorpecida al enfrentarse a leyes y normas que "amparan con fuero especial a los Agentes de Inteligencia que actuaban en esa época al servicio de diferentes autoridades investigativas, fuero que les garantiza permanecer sin identificación dentro de las investigaciones" ("Sí hay torturas en Colombia" 1974a, 8) La conclusión de la investigación decía: "La actitud reticente de los Mandos Militares frente a la actividad investigativa de la procuraduría, es indicio de la voluntad de amparar la práctica de sistemas no aceptados por la Ley procesal".

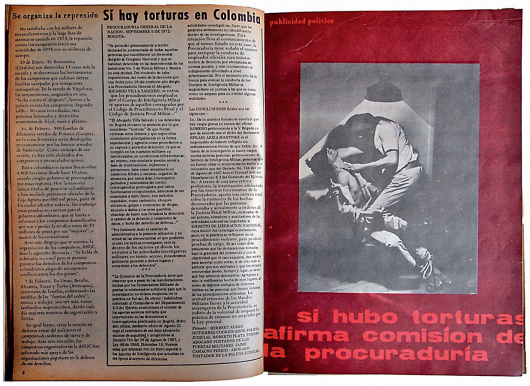

Figura 6. Imagen para el artículo “Sí hay torturas en Colombia”. De: *Alternativa* n.°1, 15-28 de febrero, 1974. Fotografía de María Clara Cortés Polanía.

que ilumina las figuras con una fuerte luz. Dos tiempos convergen allí: la presunta inmediatez del acontecimiento, proveniente de un *momento decisivo,* y el largo trabajo preparatorio de los modelos puestos en escena para hacer una imagen *realmente* convincente.

Se trata de la contraposición entre lo teatral recreado y lo siniestro real, cuyo carácter terrorífico, miedoso y angustiante se acentúa por su invisibilidad: escenas a las que sólo tienen acceso los maltratados y los maltratadores.

Con respecto a *El instante decisivo,* refiriéndose al reportaje fotográfico, Henri Cartier-Bresson habla de la angustia que siente el fotógrafo cuando se le escapa ese instante irrepetible:

> De todos los medios de expresión la fotografía es el único que fija un instante preciso. Jugamos con cosas que desaparecen, y cuando han desaparecido es imposible hacerlas revivir. […] Para nosotros lo que desaparece, desaparece para siempre; de ahí nuestra angustia y la originalidad esencial de nuestro oficio; no podemos rehacer nuestro reportaje una vez que uno ya está en el hotel, de vuelta (Cartier-Bresson 2002, 43).

En ese oficio de captar lo irrepetible, la memoria desempeña un papel importante: se trata de la memoria de cada foto "tomada, al galope, a la misma velocidad del acontecimiento [para captar] la foto única, que se basta a sí misma por su rigor [...], por su intensidad, y cuyo tema excede la simple anécdota" (Cartier-Bresson 2002, 43).

La foto única es el registro del momento irrepetible, la memoria pura del evento; pero ¿cómo producir memorias ante eventos que no es posible ver porque son censurados?

En este caso la fotografía capta una escena armada como una obra de teatro. Se trata de un montaje con el cual los artistas producen las imágenes de un archivo censurado, enjuiciado, fruto de la supresión, cambios y correcciones; un repertorio escondido, negado o desaparecido por tener un contenido ilegal y comprometedor.

Figura 7. De izquierda a derecha: fragmento del *Tríptico Colombia*, 1971; carátula de la revista *Alternativa* n.° 15, 2 de septiembre, 1974; y afiche por Diego Arango y Nirma Zárate. De: archivo de Diego Arango.

Nos preguntamos, entonces, ¿se trata aquí del teatro de lo macabro? ¿A qué fisura de la realidad está haciendo referencia esta imagen?

En este contexto, vale la pena recordar que Diego, Nirma y Umberto participaron en actividades teatrales de La Casa de la Cultura[7] con Santiago García y Patricia Ariza antes de que decidieran armar el Taller 4 Rojo. También Jorge guarda

7 La Casa de la Cultura, fundada por Santiago García y Patricia Ariza en 1966, era un espacio que reunía artistas plásticos, cineastas, músicos y creadores de teatro que se interesaban por iniciar un movimiento cultural interdisciplinario y politizado. Allí expusieron Diego Arango y Umberto Giangrandi sus trabajos en 1966 y 1967.

en su archivo fotografías de *Guadalupe años sin cuenta*, que fue presentada en 1975 por el mismo grupo de teatro.

Quisiera detenerme en otro montaje dedicado al tema de la tortura que fue usado al menos en tres ocasiones por el Taller: la primera versión hace parte del *Tríptico Colombia* (realizado en 1971); la segunda versión fue la carátula del decimoquinto número de la revista *Alternativa*; y la tercera es un afiche firmado por Diego Arango y Nirma Zárate (A/Z) de 1974.

En los tres casos usan la misma fotografía de un hombre que está siendo torturado y que expresa su dolor. Por medio del proceso serigráfico los artistas han cambiado las tonalidades de la toma original que, al igual que la anterior, era en blanco y negro, y así revelan contrastes dramáticos entre las zonas de luz y de sombra.

Además de esta reconstrucción de la imagen censurada, se evidencia en esta segunda tortura otro elemento: la repetición en el tiempo de la misma escena. Esta reiteración es una constante en el trabajo del Taller, un ir y venir en diferentes contextos de difusión: entre los afiches, las pancartas, las revistas. Como mecanismo, acentúa el carácter verídico de ese momento capturado, equivalente a las famosas fotos de Sady González que vemos repetidas en la historia, como la del tranvía incendiado el 9 de abril de 1948 durante el Bogotazo.

De hecho, en algunos casos aparece la repetición de una obra o la cita textual de otros artistas, como pasa con esta imagen, en donde una paloma de la paz es atravesada por una espada, que apareció publicada en el segundo número de la revista mencionada. Se trata de la reproducción de un fotomontaje de John Heartfield, hecho inicialmente para la revista *AIZ7* en noviembre de 1932. Tal vez la simpatía que sentía el Taller 4 Rojo por el trabajo de este artista alemán consistía en entender su propia actividad como una resistencia contra el autoritarismo, que se expresaba mediante actividades que fueran útiles a la revolución.

Figura 8. Superior: afiche de Guerra y Paz, de John Heartfield. De: "John Heartfeld AIZ-VI: Fotomontajes 1930-38", Merzmail, http://www.merzmail.net/heartfeld.htm.
Inferior: revista *Alternativa*, n.° 2, marzo 1 al 15 de 1974, afiche suelto en páginas centrales de la revista. Fotografía de María Clara Cortés Polanía.

El anti-cartel

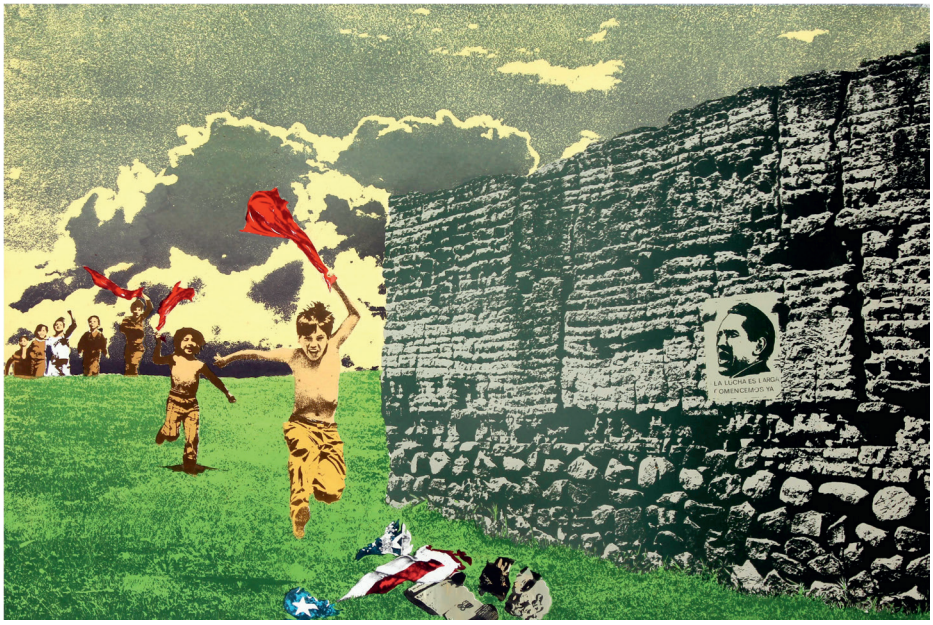

Figura 9. *La lucha es larga, comencemos ya*, 1971.
De: archivo de Diego Arango.

La tensión en la fotoserigrafía reproducida en la figura 9 proviene del encuentro casual de narraciones, que aparentemente estarían sucediendo en la realidad: a la izquierda se acercan desde el horizonte unos niños felices y exaltados corriendo con unas banderas rojas. En el muro hay un cartel con la cara de Camilo Torres y en el piso hay pedazos de algo destrozado que alude a la iconografía nacional de Estados Unidos; en el fondo las nubes "turnerescas" presagian cambios en el clima histórico. De acuerdo con Jorge Mora, este cartel, fruto de un *collage* fotográfico, partió de un registro de los hijos de Jaime Muñoz, un obrero que trabajaba en el Taller. Jaime los llevaba a lugares en donde armaban la escena que necesitaban y Diego y Jorge tomaban las fotos; después, en el taller de grabado seleccionaban las partes convenientes y armaban el *fotocollage* con otros materiales que tenían.

Figura 10. Foto de niño corriendo. De: serie *América 73: La lucha es larga comencemos ya*, del Taller 4 Rojo. Archivo de Diego Arango.

Figura 11. Estudios fotográficos para la ejecución de grabados.
De: archivo de Jorge Mora.

El título *La lucha es larga, comencemos ya* proviene del cierre del mensaje que da Camilo Torres a los cristianos cuando anuncia que ha abandonado los privilegios y deberes del clero, entre otros, dar misa, pero no ha dejado de ser sacerdote para entregarse a la Revolución: "Creo que me he entregado a la Revolución por amor al prójimo. He dejado de decir misa para realizar ese amor al prójimo, en el terreno temporal, económico y social […] La lucha es larga, comencemos ya" (Torres 1965, 3).

Indagando en el archivo de Jorge, encontramos otras imágenes que no fueron usadas, como ilustra la figura 11.

Figura 12. De izquierda a derecha: *Luchando unidos venceremos, 3er Congreso nacional campesino, Solidaridad con la Uso y los presos de Barranca*.
De: Arango Ruiz, Diego. *Taller 4 Rojo Taller Causa Roja* (blog), 20 de noviembre, http://taller4rojo-tallercausaroja.blogspot.com/2012_11_01_archive.html. Archivo de Diego Arango.

También se encuentran afiches terminados, provenientes de varios archivos del Taller 4 Rojo, en donde, de nuevo, vemos converger la espontaneidad y el montaje (figura 12).

Volviendo a las polaridades

El Taller 4 Rojo se funda dos años antes del fin del Frente Nacional, ese pacto de perdón y amnistía que usaron las élites para legitimarse en el poder dejando por fuera a los indígenas, los campesinos, los trabajadores y las clases populares; estos habían pagado los costos de la guerra durante el periodo de La Violencia. Dieciséis años más tarde, en 1974, se celebraron las primeras "elecciones libres".

La repartición del poder entre liberales y conservadores, que tuvo como consecuencia el surgimiento de los principales movimientos guerrilleros del país[8], dejaba a los colombianos con un sinsabor que se agravaba con la nueva farsa elec-

8 Entre otros, surgieron el ELN (1964), las FARC (1964), el M-19 (1974), el EPL (1975) y el Movimiento Armado Manuel Quintín Lame (1974).

Figura 13. Ilustración interna
De: *Alternativa* n.° 13, 19 de agosto, 1974, 33.

toral, también llamada "la pelea de los delfines", "la revolución hereditaria" o "la monarquía electoral", en la cual Álvaro Gómez, María Eugenia Rojas y Alfonso López Michelsen, descendientes de quienes habían ostentado el poder al inicio del Frente Nacional, se disputaban la presidencia[9].

9 "Al final del Frente Nacional, que fue creado, entre otros, por Alfonso López Pumarejo, dos veces presidente y padre del actual candidato liberal, por Laureano Gómez, una vez presidente y padre del actual candidato conservador, para sustituir la presidencia de Gustavo Rojas Pinilla, padre de la actual candidata de la Anapo, se llega a la elección que supuestamente marca el regreso a la "normalidad democrática" ("Los hijos de papá" 1974, 11).

La prensa, que estaba en manos de los mandatarios, no mostraba ni los excesos del poder, ni las acciones de los grupos revolucionarios, ni los movimientos sociales que manifestaban su inconformidad con el rumbo del país. La realidad de ese periodo se percibía teatral, mentirosa y manipulada; esa condición se evidencia en los trabajos del Taller 4 Rojo a través de las polaridades que hemos visto: la tensión entre lo real y lo ficticio, el arte y la realidad, la verdad y la mentira.

Es una contradicción que incomoda, porque evade la categorización, pero como dice Fernando Zalamea, con respecto a las antinomias de la creatividad, "muchos actos creativos mayores requieren oposiciones, polaridades y contradicciones en su emergencia" (Zalamea 2013, 17).

Referencias

"Los hijos de papá tras el trono". 1974. *Alternativa,* abril, n.° 4, 11.

"Sí hay torturas en Colombia". 1974. *Alternativa,* febrero, n.° 1, 8.

Alternativa. 1974. 19 de agosto, n.° 13.

Arango Ruiz, Diego. 2012. Taller 4 Rojo Taller Causa Roja (blog), 20 de noviembre, http://taller4rojo-tallercausaroja.blogspot.com/2012_11_01_archive.html.

Cartier-Bresson, Henri. 2002. "El Instante Decisivo". Revista *El Malpensante*, n.° 43, diciembre, http://elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=2006

Guevara, Ernesto. 1965. "El Socialismo y el Hombre en Cuba, Carta a Carlos Quijano". *Marxists Internet Archive*, último acceso 4 de julio de 2014, https://www.marxists.org/espanol/guevara/65-socyh.htm#topp

Heartfield, John. 1932. "John Heartfield AIZ-VI: Fotomontajes 1930-38", Merzmail, último acceso 4 de julio de 2014 de http://www.merzmail.net/heartfield.htm

Jaramillo, Carmen María. 2012. *Fisuras del arte moderno en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá; Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Taller de Historia Crítica del Arte. 2015. *Arte y disidencia política: memorias del Taller 4 Rojo.* Bogotá: Red de Conceptualismos del Sur, Museo Reina Sofía, Editorial La Bachué.

Torres, Camilo. 1965. "Mensaje a los cristianos". Periódico Frente Unido, año 1, n.° 5, 23 de septiembre, https://www.marxists.org/espanol/camilo/cristianos.htm

Varios autores. 1974. *Alternativa*, 2 de septiembre, 15.

Zalamea, Fernando. 2013. *Antinomias de la creación. Las fuentes contradictorias de la invención en Valéry, Warburg, Florenski*. Chile: Fondo de Cultura Económica.

Representaciones de lo femenino en Colombia: entre el bello sexo y la mujer moderna (1930-1940)

Claudia Angélica Reyes Sarmiento

El texto que se presenta a continuación es el resultado de algunas reflexiones hechas dentro de mi proceso como investigadora y profesora del área de Teoría e historia del Diseño gráfico en la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, en la que se han realizado algunas investigaciones que se constituyen en fundamentos de la historia del diseño colombiano, área en la cual aún hay muchos aspectos por explorar.

En esta propuesta confluyen enfoques provenientes del diseño gráfico, la estética, la comunicación y la historia simultáneamente, lo cual resulta interesante, ya que en este estudio se vinculan la imagen de la mujer y la mujer dentro de un contexto sociocultural específico. Así, se busca poner en evidencia la relación entre la construcción del concepto de sociedad moderna y la construcción de lo femenino a nivel del cuerpo y de las subjetividades, y cómo dentro de dicho proceso fueron fundamentales los discursos de los partidos políticos de la época, de la Iglesia católica y del cine. Este último, aunque era un discurso foráneo, se articuló con discursos locales que probablemente posibilitaron la construcción de las ideas sobre lo femenino y, especialmente, sobre lo que debía ser una mujer moderna.

En este texto, se hará referencia a los procesos de modernización que se dieron en el contexto colombiano en la década del treinta y cómo estos procesos demandaron la construcción de sujetos modernos[1]. Para esto se analizarán algunos elementos del contexto histórico colombiano, algunos discursos que permitieron la construcción de los conceptos sobre lo que debía ser una mujer moderna y la incidencia del cine norteamericano en dicha construcción.

A partir de los intereses presentados surgió la pregunta central del proyecto: siendo el cine una industria cultural, ¿de qué manera los discursos que fueron construidos por el *star system*, para la promoción de las películas norteamericanas, posibilitaron modos de ser, en lo femenino, en Colombia durante la década de 1930?

Teniendo en cuenta lo anterior se estableció un objetivo general: analizar la forma en que los discursos visuales construidos por el *star system* en la década de los treinta circularon a través de diferentes piezas gráficas, y cómo estos posibilitaron la movilización de significaciones que, probablemente, propiciaron modos de ser en lo femenino en el país.

En este sentido, la metodología de análisis elegida se enfocó en el estudio de los modelos discursivos visuales que se construyeron y circularon con la entrada del cine norteamericano, y a otros que, aunque no fueron visuales, se articularon con ellos y generaron idealizaciones no solo acerca de lo femenino en Colombia, sino también sobre su relación con las diferentes construcciones culturales sobre el ser moderno y los procesos de modernización del país en la época estudiada.

---

1 Berman (2011) observa que ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros, del mundo, y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. En este sentido ser moderno se refiere a una experiencia con el entorno, sin embargo, los procesos de modernización se entienden en otro sentido, ya que se enfocan en procesos históricos que provocan cambios y transformaciones radicales a nivel social. Por otra parte, los procesos de modernización del país estuvieron vinculados a cambios que van desde los avances técnicos y tecnológicos, y los procesos de industrialización, pasando por dejar de ser una población en su mayoría rural a una urbana en aumento, hasta los cambios a nivel de comportamiento que se reflejan en la alimentación, la higiene, la educación, etc., de los cuales dan cuenta los anuncios de prensa que presentaban, según James Henderson (2006), productos de la tecnología moderna.

En lo que viene se hará referencia a los aspectos metodológicos del trabajo adelantado.

Estrategias metodológicas y análisis de contenido

Para abordar el problema y tratar cada una de las variables presentadas en el objetivo general, primero, se adoptó una perspectiva estética asociada con el cuerpo y las subjetividades.

Además, se hizo un estudio de las posibles variables del problema como el contexto histórico en el que se ubicó, en este caso, corresponde a la década del treinta en Colombia. Esta década fue importante nacional e internacionalmente, ya que estuvo marcada por una serie de cambios en todo nivel. En Colombia los cambios pasaron incluso por aspectos políticos e ideológicos, pues se pasó de una hegemonía conservadora a una liberal, que llevó a cambios económicos, políticos, sociales y culturales. Además, los gobiernos liberales buscaron desarrollar un proyecto modernizador en el país, a través de políticas educativas, económicas, sociales y culturales que marcaron la construcción de la sociedad colombiana y de nuevos modos de ser.

A nivel global, esta década se caracterizó por varios acontecimientos difíciles para la sociedad en general. En primer lugar, se dio la Gran Depresión, crisis económica que se originó en Estados Unidos, entre otras causas, por el gran endeudamiento de los ciudadanos, obligaciones que fueron creciendo hasta que la bolsa de New York se desplomó, con lo cual el sistema financiero colapsó con efectos no solamente locales sino también globales. Como consecuencia, el desempleo comenzó a crecer, la relación entre oferta y demanda cambió, el flujo de capitales disminuyó, y uno de los efectos más fuertes fue el deterioro de la economía norteamericana. Fue así que industrias como la cinematográfica tuvieron que buscar nuevos mercados y fortalecer los existentes, lo cual llevó al diseño de una estrategia publicitaria denominada *star system*.

En segundo lugar, en España se dio la Guerra Civil entre 1936 y 1939, considerada antesala de la Segunda Guerra Mundial, conflicto en el cual se enfrentaron ideologías como el fascismo, la democracia liberal, el comunismo, el socialismo y el anarquismo. Otro hecho importante, a nivel local, fue el conflicto de Colombia con Perú por cuestiones limítrofes en la zona del trapecio amazónico e intereses económicos a su alrededor.

Igualmente, en Colombia se vivió una hegemonía política con el partido liberal a la cabeza, el cual buscó la modernización del país a través del apoyo a los medios de comunicación, la generación de políticas que protegían la industria nacional, la educación, la alimentación y la higiene, entre otros aspectos. Se estableció la soberanía del Estado frente a la Iglesia católica, se crearon nuevos medios masivos de comunicación y un sistema educativo igualmente masivo, este último fortalecido con estrategias como la de la creación de las bibliotecas aldeanas que llegaban a zonas rurales donde antes no había acceso a la educación. Este fue un tema fundamental dentro de la llamada "Revolución en marcha", por lo cual se invirtió más presupuesto en la creación de las bibliotecas aldeanas y en el fortalecimiento y mejora de las escuelas normales, para lo cual se creó la Inspección Nacional Educativa, encargada de la calidad de la educación en todos los niveles y de la aplicación de las reformas sobre este tema. Este órgano estaba asesorado por una misión pedagógica alemana: "El país industrial que empezaba a desarrollarse, los cambios esperados en la agricultura y la vida rural, las exigencias técnicas del mundo de los negocios requerían de un nuevo hombre dotado de una mentalidad más realista, más acorde con las necesidades del país, también más colombiano por su conocimiento de la historia, la cultura y los problemas de la nación" (Jaramillo *et al.* 1998, 90-91).

Otras variables que se tomaron en consideración fueron:

1. El *star system*[2], como estrategia de promoción y divulgación del cine producido por Hollywood.
2. Las nociones previas sobre lo femenino, como la idea del "bello sexo".
3. Los discursos provenientes de la religión católica, de los manuales sociobiológicos, de puericultura, cartillas, artículos de revista, entre otros.

Teniendo en cuenta estas variables y las del problema general se recurrió a algunos planteamientos propuestos desde la teoría de la imagen, la semiótica y el análisis crítico del discurso.

En el análisis de los discursos visuales, se abordó la relación entre elementos de forma y de contenido para establecer las posibles relaciones con los contextos en los que fueron producidos, en los que circularon y en los que, probablemente, se generaron apropiaciones. Una estrategia importante que se implementó fue la de relacionar los componentes icónicos con los estilos de la época, lo cual permite establecer vínculos entre los diversos discursos que circularon en la época en la que se ubica el objeto de estudio.

Además, se abordaron los recursos argumentativos, las relaciones entre los objetivos trazados inicialmente por el emisor y las posibles apropiaciones por parte del receptor.

Teniendo en cuenta los objetivos de la investigación, se hizo una revisión documental, y se identificaron fuentes bibliográficas sobre temas como: el cuerpo, la estética, la comunicación, estudios sobre las representaciones femeninas, el cine como industria y el contexto histórico.

---

2 "El *star system* norteamericano llevó a la mitificación de los actores, con fines económicos, y tuvieron repercusiones publicitarias, tanto para el consumo del cine como de otros productos, por ejemplo, cigarrillos, vestidos, etcétera. En una época de convulsiones e incertidumbre económica, el cine norteamericano y su industria cinematográfica buscaron fortalecerse a través de estrategias que, entre otras cosas, promovían el consumo de sus propios actores, a quienes elevó al nivel de estrellas y fueron convertidos en artículos de consumo, así como las películas" (Reyes 2012, 185).

Revisión de fuentes documentales

Se trabajó con archivos y fuentes primarias, se decidió hacer un análisis de fuentes primarias que se obtuvieron de las hemerotecas de las bibliotecas Nacional y Luis Ángel Arango y la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, además de algunas imágenes de las investigaciones sobre el cartel ilustrado en Colombia y los heraldos de cine. En los archivos de las hemerotecas se trabajó a partir de las revistas *Estampa, Cromos, Mundo al día, Pan, Vida, Contrastes, Acción liberal* y con el *Manual del obrero,* publicaciones que tuvieron una importante circulación en la época en las principales ciudades. Y, por otro lado, se estudiaron fuentes secundarias relacionadas con estudios sobre lo femenino desde diferentes perspectivas. Se seleccionaron alrededor de 1000 imágenes de las revistas antes mencionadas, en este trabajo colaboraron de forma activa los estudiantes del semillero en Teoría e Historia del Diseño gráfico de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, ya que como se mencionó al comienzo este trabajo alimentó simultáneamente el proyecto de investigación que se adelantó en el Programa de Diseño gráfico.

Posteriormente, se diseñaron fichas de clasificación de las fuentes que se estaban levantando en los archivos. Se clasificó la información teniendo en cuenta datos como: 1) tipo de imagen (heraldo, cartel, anuncio); 2) publicación, archivo; 3) año, volumen; 4) página; 5) texto; 6) técnica; 7) soporte; 8) tipo de imagen; 9) dimensiones; 10) productora; 11) distribuidora; 12) género cinematográfico; 13) directores, actores, actrices, guionistas; y 14) diseñador. Esta clasificación preliminar permitió organizar el archivo para los análisis posteriores; además, a cada imagen se le asignó un código y palabras clave, que luego facilitaron la búsqueda en la base de datos.

A continuación de la obtención de las imágenes, se hizo un análisis a partir del registro visual y verbal de las imágenes, y dentro de cada nivel se consideró el contenido manifiesto y el latente. En este sentido, en el registro visual manifiesto se tuvieron en cuenta los elementos morfológicos, dinámicos y escalares de las imágenes, la descripción de los personajes y el tipo de representación, y en el caso

de las imágenes de las revistas, el tipo de fotografía, el uso del cuerpo, el color, la composición, etc.

Por otro lado, en el registro verbal manifiesto se apreciaron la forma de la letra, los títulos de las fotografías, los pies de foto, los textos dentro de las fotografías y el contenido de cada una. En relación con el registro visual y verbal latente, se hizo la identificación y análisis de los códigos cromáticos, retóricos e iconográficos, así como las apelaciones del mensaje y las categorías estéticas establecidas.

Categorías estéticas

Otro de los elementos fundamentales dentro del proceso de clasificación y análisis de las fuentes secundarias fue la definición de las categorías enmarcadas o asociadas con la construcción del cuerpo y de los modos de ser en lo femenino en la época delimitada. Además, es importante recordar que el eje principal es el estético, por lo cual los conceptos sobre el cuerpo, el género y lo femenino propuestos por autoras como Judith Butler resultaron pertinentes en el proyecto. En consecuencia, se entiende que al hablar de la construcción del sujeto se la concibe no como una actividad, "[…] sino que es un acto, un acto que ocurre una vez y cuyos efectos se establecen firmemente […] un proceso de reiteración mediante el cual llegan a emerger tanto los 'sujetos' como los 'actos'" [...] (Butler 2003, 28). Entonces, la construcción del sujeto implica "[…] un proceso de materialización que se estabiliza a través del tiempo para producir el efecto frontera, de permanencia y de superficie que llamamos materia" (Butler 2003, 28). Para esta investigación se tuvo en cuenta el estudio de las normas que regulan específicamente la construcción del género.

En concordancia con lo anterior, se decidió trabajar con dos niveles de análisis: construcción del sujeto por sujeción y construcción del sujeto por liberación, tanto en el cuerpo como en las subjetividades y para ello se recurrió a las nociones sobre lo femenino desde la tradición y desde las diferentes interpretaciones sobre lo que probablemente significaba ser una "mujer moderna".

En relación con las nociones tradicionales sobre la mujer se hizo una asociación con los conceptos alrededor de lo que significó el "bello sexo" del siglo XIX:

> […] se presentaba una mujer cuya condición física era débil y hasta enfermiza. Al respecto, Lucía Guerra Cunningham (1989) señalaba que la fragilidad femenina no era sólo el resultado de los escritos de algunos románticos de la época, sino que era además sustentada por científicos como Auguste Comte, quien calificó a la mujer como similar a las razas inferiores, basándose en la escala de evolución de Charles Darwin […] (Bermúdez 1993, 108).

> […] la mujer del romanticismo fue presentada por los autores, quienes eran en su mayoría varones, como un ser pasivo, cuya mente estaba en blanco y cuya vida se limitaba al espacio del hogar propio, o al de las familias y a la iglesia, tal como ya ha sido mencionado.

> […] la relación de las mujeres de los estratos sociales estudiados con el ámbito religioso o sobrenatural se presentaba como algo inseparable. La imagen de María, como ideal para imitar, siguió siendo un hecho (Bermúdez 1993, 109).

En este sentido, la imagen de la mujer del siglo XIX estaba anclada a roles tradicionales y categorías vinculadas con la sumisión, el hogar, la familia y la religión. Estas nociones tradicionales, asociadas al llamado "bello sexo", se mantuvieron de cierto modo en las décadas posteriores, incluso en la década del treinta se manifiestan en algunas idealizaciones de lo que significó ser una mujer moderna, por ejemplo, aquella que está en su hogar y utiliza los objetos "modernos" como los electrodomésticos o en los roles de madre, como muestra este pasaje de un manual de puericultura, que formaba parte de la Biblioteca Aldeana: "Es sobre todo a la mujer, en cuyo organismo reside el molde sacro de la raza y de cuya pericia depende, en grado sumo, el porvenir físico del niño" (Torres y Vasco 1935, 1).

Por otro lado y a partir de la categoría por liberación, esta se formuló a manera de hipótesis asociado, en primera instancia, con las imágenes que se observaron

Categorías estéticas (Definidas bajo los conceptos de bello sexo y mujer moderna)				
Subjetividades	Sujeción	Sumisa	Musa de inspiración	Ángel de la casa
	Liberación	Mujer fatal	Mujer diablo seductora	Traicionera
Cuerpo	Sujeción	Enfermiza débil	Inválida pasiva	Mujer natural saludable
	Liberación	Mujer artificial	Amante estéril	Resistente

Figura 14. Categorías estéticas de análisis

de grandes actrices y lo que comunicaban en algunos, sin embargo, esto era censurado por la Iglesia católica, como sucedió con la encíclica llamada *Vigilanti cura,* publicada en 1934:

> Por tanto, es una de las necesidades supremas de nuestro tiempo vigilar y trabajar hacia la meta de que el cine no sea más una escuela de corrupción, sino que se transforme en un instrumento eficaz para la educación y la elevación de la humanidad.
>
> Y aquí anotamos con satisfacción que algunos gobiernos, en su ansiedad por la influencia ejercida por el cine en el campo moral y educativo, han creado, con la ayuda de personas rectas y honestas, especialmente padres y madres de familia, comisiones revisoras y han constituido otros organismos que tienen que ver con la producción cinematográfica, en un esfuerzo para dirigir el cine a buscar inspiración en las obras nacionales de los grandes poetas y escritores. (Hernández Medina 2010)

En síntesis, las categorías estéticas definidas para el análisis se muestran en el siguiente cuadro (figura 14)[3].

3 Este cuadro se encuentra en el artículo publicado la revista *Nexus* de la Universidad del Valle y que se titula: "Imágenes de mujer: representaciones de lo femenino en la década de los treinta" (2015).

En lo que viene se presentarán algunos casos de análisis de las fuentes primarias, asociadas con idealizaciones sobre lo femenino, que a su vez se vinculaban con la necesidad de construir cuerpos robustos y resistentes para satisfacer las demandas del proyecto modernizador del Gobierno. En dichos casos se alude a algunos de los mecanismos para lograr esos fines, como la alimentación y los deportes, así como algunos riesgos, como el consumo de alcohol y cigarrillo, e incluso el cine. Desde esta perspectiva, se trataba de moldear no sólo el cuerpo, sino también el espíritu. Algunos de los casos se relacionan con los diferentes discursos que circularon en la época y que alimentaban las idealizaciones sobre el papel de la mujer, en particular, sobre su cuerpo y sus modos de ser.

> En términos generales, la idea de modernizar al país, asociada con las mejoras a la infraestructura, se vinculaba a la idea de la construcción del sujeto moderno, por lo cual era importante realizar una serie de cambios en la mentalidad, la cultura, los modos de ser y las prácticas de los colombianos para poder alcanzar el objetivo de tener una nación moderna. Es por esto que los gobiernos liberales de la época patrocinaron una serie de medios como los libros y los manuales, con los que buscaban llegar a más gente y lograr la modernización del país mediante las mejoras en la educación, la higiene, la alimentación y la cultura física (Reyes 2013, 39).

Casos de estudio asociados al discurso sociobiológico

Los discursos sociobiológicos que circularon en muchos manuales hacían referencia a la necesidad de mejorar la raza interviniendo el cuerpo y el alma:

> […] el capital humano en Colombia no ofrece ningunas probabilidades de avance en la civilización y en la cultura: el hombre nace enfermo o se cría enfermo; la mayoría del agregado social es analfabeta; ignorante o impreparado, el campesino, único productor, está esclavizado en esa lamentable condición; y mientras no exista el hombre económicamente libre es inútil pensar en una nacionalidad poderosa y este ideal no llegará a realizarse entretanto no se organice

LOS DEPORTES

Señorita Beatriz Concha, Vicepresidenta del Comité Femenino de Deportes y una de las más entusiastas deportistas de Bogotá, quien ha tomado especial interés en intensificar los deportes en 1933.

VARIOS DEPORTES SE IMPLANTARAN EN LOS COLEGIOS FEMENINOS DE LA CIUDAD

Esta página que se ha preocupado vivamente por el desarrollo del deporte femenino en el país, da hoy con gran complacencia la noticia de que merced a la magnífica labor que ha comenzado a desarrollar la Asociación Femenina de Deportes, pronto quedarán definitivamente organizados en los distintos colegios de señoritas de esta ciudad, varios campos de deportes en que se practicarán de manera especial el basket-ball y el tennis.

En efecto, doña Beatriz Concha, directora de los equipos deportivos del América Sport Club, y Vicepresidenta de la Asociación Femenina de Deportes, se ha dedicado, después del regreso de su veraneo por Villeta y Utica, a visitar los colegios de señoritas de la ciudad con el objeto de conseguir que se le dé a la educación física de la mujer colombiana una atención preferente y que se implanten en forma definitiva varios deportes, dándole preferencia al basket-ball y al tennis. Varios de estos centros educacionistas han principiado ya la construcción de campos y algunos, entre otros el Colegio Departamental de La Merced, han informado que tienen ya terminados los trabajos preliminares.

La iniciativa que por conducto de doña Beatriz Concha está llevando a cabo la Asociación Femenina de Deportes, ha merecido la aceptación unánime de todos los colegios, y estamos seguros de que no omitirán esfuerzos para ponerla en práctica lo más pronto posible.

A la educación física de nuestras muchachas no se le ha dado en Colombia ni oficial ni particularmente la importancia que tiene. Los ratos de recreo en los colegios femeninos los dedican las niñas a juegos sencillos de salón, tertulias o bordados. Ahora jugarán al tennis, al basket-ball, etc., y obtendrán así esbeltez en sus líneas y salud completa.

Felicitamos a la Asociación por esta magnífica iniciativa y deseamos a la gentil comisionada, toda clase de éxitos en su labor.

REGRESO LA VICEPRESIDENTA DE LA ASOCIACION FEMENINA DE DEPORTES

Después de varias semanas de ausencia, durante las cuales gozó de las delicias del veraneo en las poblaciones de Villeta y Utica, ha regresado a la ciudad la muy gentil y clarísima dama de nuestra más alta sociedad, doña Beatriz Concha, Vicepresidenta de la Asociación Femenina de Deportes, acompañada de sus señorita hermana doña Cecilia, muy conocida deportista de la localidad, y otros miembros de su familia.

Los deportistas se encuentran de plácemes por el regreso de doña Beatriz que alegrará nuevamente con su presencia nuestros elegantes centros deportivos donde ella ha conquistado muy merecida fama como tennista y basketbolista.

Doña Beatriz Concha, deportista entusiasta y gran organizadora, es la directora de los equipos femeninos del América Sport Club, donde piensa realizar una gran labor. Al efecto, formará, según nos lo ha manifestado, varios equipos de basquet-ball y le dará al tennis femenino una conveniente organización clasificando las jugadoras en su respectiva clase.

Presentamos un cordial saludo a doña Beatriz y le deseamos éxito completo en sus labores.

"MUNDO AL DIA" LANZARA EDICIONES DEPORTIVAS ESPECIALES TODOS LOS LUNES

Nuestro Colega Mundo al Día lanzará próximamente ediciones deportivas especiales que estarán a cargo de un experto. Estas ediciones aparecerán todos los lunes, en papel verde y tendrán, a no dudarlo, gran éxito.

Con esta innovación busca el colega obtener un mayor fomento y desarrollo de los deportes en el país. En estas ediciones se concederá especial importancia a los deportes femeninos. Contendrán, además de los sucesos locales, una completa información de las actividades deportivas de los departamentos, para lo cual cuenta con corresponsales especializados.

Estas ediciones tendrán colaboradoras especiales. Según se nos informa, en Bogotá colaborará especialmente en dichas ediciones, la distinguida deportista doña Beatriz Concha, Vicepresidenta de la Asociación Femenina de Deportes.

Le auguramos éxito a las ediciones deportivas del colega.

"AUX GALERIES LAFAYETTE"
no vende otra media que
"VAN-RAALTE"
Calle 12, N.° 183, casi esquina carrera 8.ª—Teléfono 57-80.

DOCTOR RUPERTO CLAVIJO
BOGOTA—PARIS
Tratamiento hemorroides por inyecciones esclerosantes. Hígado, estómago, enfermedades tropicales.—Carrera Sucre, N.° 5-z.
TELEFONO 65-98.

Figura 15. Beatriz Concha, vicepresidenta del Comité Femenino de deportes. De: *Cromos*, 6 de mayo, 1933, p. 20. Hemeroteca Biblioteca Nacional de Colombia.

una intensa y fecunda obra de Higiene, de Agricultura, de Educación del pueblo en varias generaciones, porque la civilización y la cultura no obedecen a leyes metafísicas o simplemente desconocidas, todo lo contrario, obedecen a las sencillas leyes naturales de la vida. (Muñoz 1939, 35)

La sección de deportes de algunas revistas como *Cromos* casi siempre contenía imágenes de mujeres de clase alta. En la figura 15 específicamente se observa la fotografía de una mujer vestida de modo convencional, no tiene traje deportivo, y es reconocida en la sociedad colombiana. El pie de foto dice: "Señorita Beatriz Concha, Vicepresidenta del Comité Femenino de deportes y una de las más entusiastas deportistas de Bogotá, quien ha tomado especial interés en intensificar los deportes en 1933" (*Cromos* 1933, 20).

En términos generales, el artículo se refiere a la importancia de la Asociación femenina de deportes, liderada por una mujer de clase alta, pero principalmente se enfoca en:

1. La importancia del desarrollo del deporte femenino.
2. La introducción de deportes como el baloncesto y el tenis en los colegios de señoritas.
3. La importancia de la educación física para las mujeres.

Así, se buscaba que las mujeres se dedicaran "[en] los ratos de recreo en los colegios femeninos a juegos sencillos de salón, tertulias o bordados. Ahora jugarán al tenis, al basketball, etc. Y obtendrán así esbeltez en sus líneas y salud completa" (*Cromos* 1933, 20).

Este artículo, que hace parte de la sección de deportes de *Cromos,* ratifica la importancia de la educación física para las mujeres, y destaca el hecho de que en otras revistas hubiera secciones dedicadas a dicho tema, como en *Mundo al día.* Con estos espacios se busca*:* "el fomento y desarrollo de los deportes en el país" (*Cromos* 1933, 20). Se resalta el cuerpo femenino esbelto, porque es un signo de elegancia y, sobre todo, de salud.

Adicionalmente, el texto habla de la necesidad de que la mujer alcance un modelo de belleza particular a través del ejercicio y de la educación física, prácticas que al mismo tiempo son una preparación para los roles de madre y esposa, ya que si el programa liberal busca el mejoramiento de la raza colombiana a partir de sus defectos, entre los que están sus enfermedades y sus debilidades, el ejercicio resulta una opción interesante para el mejoramiento de la raza. Además, es importante

PAGINA DE LA MUJER

COMO ESTAN SUS BRAZOS?

Pocas son las mujeres que se dan cuenta de que los brazos invitan tanta atención como cualquiera otra parte del cuerpo. Brazos torneados, de líneas gráciles y terna superficie, dan una marcada nota de distinción a la mujer. Las jóvenes por lo general prestan poca o ninguna atención a sus extremidades superiores. Su mente parece estar concentrada en que las cejas sigan una ruta absurda; en desarrollar el busto a fin de que los corpiños luzcan mejor; y en cultivar una cabellera que se preste a un peinado sublimemente remigiado.

También la belleza de los brazos está en peligro. Los males más comunes que asuelan su superficie son las pecas; éstas pueden borrarse gracias a la fiel adhesión a algún compuesto químico. Por ejemplo, una solución hecha con cuatro onzas de alcohol, dos de agua de rosas y unas cuantas gotas de benzolina. Este tratamiento es muy efectivo, especialmente cuando los brazos no están expuestos a la acción de los rayos solares. Carne de gallina es otro mal clásico de los brazos. Este se pone bajo control mediante fricciones de aceite de olivo o manteca de cacao. Después de cada fricción hay que aplicar un poco de talco boratado.

Los codos tradicionalmente están bajo los más elementales dictados de la belleza. Ahí la piel es gruesa y su corrugada superficie tiende a almacenar toda la mugre que puede. Esta rebelde zona requiere concienzudos lavados con agua, jabón y un cepillo. Después de esto hay que aplicarle un buen masaje rotatorio con la palma de la mano lubricada con cold-cream.

El brazo ideal, o cuando menos, el brazo que celebraban los escultores antes del advenimiento del incomprensible cubismo, es redondo hasta llegar a la muñeca, donde, naturalmente, se aplasta un poco.

Cuando los brazos adquieren el pernicioso hábito de acumular grasa, la almacenan de preferencia en la parte superior. Bien, no hay razón para que tal suceda. Un ejercicio metódico dará cuenta de los tejidos adiposos. El ejercicio más apropiado consiste en esgrimir mazas gimnásticas. Este ejercicio también es magnífico para las damas que estén preocupadas por el excesivo desarrollo del busto. El movimiento de los músculos de los brazos y el pecho hace perder el reposo a los tejidos adiposos y finalmente los hace emigrar a lugares más propicios.

Pero para hacer que los brazos escuálidos almacenen el contorno normal, los ejercicios que se prescriben son más moderados. Aquí está uno de ellos; póngase de pie rígidamente, extienda ambos brazos lo más que pueda hacia el frente, estreche las manos firmemente y, unidas, llévelas primero hacia un hombro, luego hacia el otro, como si estuviera tirando de un peso considerable. Este ejercicio hace que los músculos superiores del brazo se contraigan. Descanse un poco y repita el ejercicio.

Muchos son los salones de belleza que se están especializando en el cultivo de las manos y los brazos. Esto está dentro de las posibilidades de las amas de casa. No se necesita ningún conocimiento técnico para practicarlo. Primero se lavan bien los brazos con agua tibia, jabón y un cepillo suave. Después que se han secado bien, se aplica el masaje con la crema haciendo una especie de brazalete con los dedos y deslizándolos repetidas veces a todo lo largo del brazo. Cuando la piel ha absorbido la crema, se espolvorea con polvo de almendras. Sobre esto se aplican, a guisa de vendajes, toallas al vapor moderadamente calientes.

Jaqueline AUDIER

EL SECRETO DE LA LONGEVIDAD

¿Qué factores concretos favorecen la longevidad? Hé ahí un tema que apasiona a los fisiólogos e interesa a la gran mayoría de los mortales. Se ha creído durante mucho tiempo que la vida del campo, el diario contacto con el aire libre y poco microbiano, propiciaban el organismo humano un coeficiente de duración muy superior al que suministra la atmósfera densa de las grandes urbes, en la que flotan impurezas de toda clase. Pero la creencia reviste menos fuerza desde que se han publicado estadísticas completas sobre la duración de la vida en las ciudades populosas.

En París por ejemplo, existen varias personas que han pasado de los cien años y cuya vida ha transcurrido en su mayor parte intra-muros. La Academia de Medicina ha tributado un homenaje al doctor Gueniot, que acaba de adquirir la categoría de centenario. El doctor Gueniot ha sido presidente de la docta corporación, y toda su actividad se ha desenvuelto en la capital, especialmente los barrios apretados de la orilla izquierda, donde radican los laboratorios y organismos docentes.

Un médico centenario es un caso bastante raro. Ya puede imaginarse el doble valor que atribuyen los colegas del doctor Gueniot a sus consejos, en los que intervienen por igual la experiencia del hombre y la ciencia del investigador.

Las recomendaciones del doctor Gueniot son breves. Todo se reduce a una buena higiene y a una moderación de principio. El buen doctor entiende que a partir de los sesenta años el hombre debe resignarse a llevar una vida prudente de anciano, alimentándose preferentemente con frutas y legumbres. Antes de esa etapa debe también ser sobrio y continente. Aconsejando el matrimonio y la fidelidad conyugal.

Ya ha dicho el buen doctor lo que tenía que decir. ¿Será escuchado? En caso afirmativo sus colegas no podrán mirarle con simpatía, porque en fin de cuentas, si todos los seres humanos conocieran y siguieran las prácticas que conducen a la longevidad, sería preciso aplicar un severo contingente a los títulos de licenciado y doctor que otorgan las facultades.

El encanto de un rostro inmaculado.

La mujer cuyo rostro no ofrece defecto cutáneo alguno, posee uno de los más poderosos medios de seducción.

Haga desaparecer las imperfecciones de su cutis empleando regularmente la famosa

Cera Mercolizada

la única cera para el cutis que embellece infaliblemente.

La Cera Mercolizada puede ser adquirida a un precio económico, pero no se reemplaza a ningún precio.

M. R.

TRES ANECDOTAS

Al salir del ensayo general de Brand, Ibsen, su autor, decía:

"Mi obra es verdaderamente bella, pero difícil de comprender; no hay nadie que pueda entender su sentido, salvo Dios y yo".

Después del estreno:

"Esta obra es más bella y difícil de lo que yo creía. Creo resueltamente que sólo Dios puede comprenderla".

* * *

Elpper, el gran amigo de los animales, visita a un conocido pasajero.

—¿Qué hay?

—Ahora me entretengo en cruzar una paloma mensajera con un loro.

—¿Estás loco?

—Ni mucho menos; quiero hacer un pájaro que conozca su camino y que sepa preguntarlo, si se equivoca.

* * *

Alfred Kerr llegó, en su viaje por España, a Ecija. Pide habitación y pregunta por el precio. El dueño le enseña una alcoba mísera.

—Veinte pesetas.

—Es caro. ¿No tiene usted una de diez?

—Pues sí... Esta misma.

Figura 16. Página de la mujer. Audier, Jaqueline, *Cromos*, 25 de febrero, 1933, p. 10.
De: Hemeroteca Biblioteca Nacional de Colombia.

tener en cuenta que el foco central de este paso hacia una sociedad moderna es la familia y, a la vez, su centro es la mujer.

La figura 16 hace parte de algunas secciones que circulaban en revistas como *Cromos, Estampa* y *Mundo al día,* en donde se hacía referencia directamente a las mujeres. El texto de esta sección presenta algunas recomendaciones para que las mujeres pudieran ser más bellas y aceptadas socialmente, para lo cual establece una serie de factores que les permitirán alcanzar la belleza y, al mismo tiempo, la longevidad.

CROMOS

REVISTA SEMANAL ILUSTRADA

DIRECTOR: RAFAEL TAMAYO

ADMINISTRADOR: ALBERTO DE LA CRUZ

VOL. XL — BOGOTA, OCTUBRE 5 DE 1935 — NUMERO 987

EL ALCOHOLISMO Y LA MUJER

Si los prejuicios y los manicomios están abiertos para los hombres que abusan del alcohol, también lo están para las mujeres que incurren en la misma falta, porque a las mismas causas deben suceder idénticos efectos.

Hasta hace pocos años el tabaco y el alcohol nos eran reservados para nosotros los seres del sexo fuerte; la mujer, en cambio, celosa de su delicadeza y de sus prerrogativas espirituales, no aceptaba el brindis de estos excitantes que repulsaba con dignidad, dando un ejemplo de mayor comprensión y de mejor cumplimiento del deber de defender la especie. Sentía que la naturaleza la había hecho su depositaria y que ella, más que el hombre, estaba encargada de dirigir la evolución y el perfeccionamiento de los pueblos.

Pero los hombres no estamos contentos con aportar nosotros solos a la vida conyugal nuestras taras físicas, mentales y morales que nos causan aquellos venenos que a diario llevamos a nuestra economía; parece que en nosotros hubiese desaparecido el instinto de conservación y que lo hubiésemos transmutado en instinto de destrucción de la humanidad (ley de la solidaridad), y así hemos querido que las compañeras a quienes cada uno de nosotros elegimos para la renovación de nuestra sangre, no lleven a los retoños humanos aportes de vitalidad y de energías morales, sino el mismo bagaje de taras con que nosotros contribuimos deliberadamente a nuestra degeneración y a nuestra ruina.

Que prima un sentimiento de destrucción en la humanidad, es cuestión que la estudian y comentan todos los sociólogos y observadores de la marcha del mundo. Toda nuestra mentalidad y todas nuestras energías de otros órdenes están concentradas para la conquista de los medios de realizar nuestra mutua destrucción. En Colombia no tenemos el talento necesario para obtener los inventos que para arrasar a la humanidad se están produciendo en los pueblos de mayor civilización material; pero en cambio deliberadamente usamos todos los elementos que acabarán con nuestra vida física y moral. Y digo deliberadamente, porque al menos las funestas consecuencias del alcohol nos son conocidas ampliamente a todos los hombres, y más a nuestros gobiernos, que son justamente quienes más se preocupan por su mayor consumo.

La mujer, en cambio, carece de instrucción sobre estas materias. Y a esa carencia de conocimiento quiero atribuir su inconsciente precipitación al abismo de las desgracias a donde se lanza y a donde lanza a su descendencia, con la moderna educación del whisky y del cigarro.

En el inmenso panorama de la anormalidad psíquica aparece, por desgracia, la mujer, cuyos lineamientos definidos de espiritualidad van desapareciendo a medida que se siente mejor tomando las modalidades masculinas.

¡Qué horroroso porvenir el que espera a nuestros hijos! A veces se siente el alma confundida ante el designio que le ordenó nacer para la vida de este siglo, y casi digo por haber nacido bajo las capas brumosas de nuestro cielo tropical; pero no, porque la pérdida del sentido moral no se exterioriza solamente en nuestra raza indolatina sino que es el producto de pueblos envejecidos en el odio, en el egoísmo y en los vicios. Nuestro error consistió, sobre todo, en haber abierto sin cuidado las puertas de nuestra patria a la inmigración de hombres y de ideas que fueron repudiados de sus propios lares y que hallaron bajo los nuestros hospitalidad benévola. De esta manera se han ido corrompiendo nuestros hombres que poco a poco se convierten en servidores de los emisarios del dolo.

Si se interroga a cualquiera de las damas de nuestra sociedad sobre sus ideas religiosas, la casi totalidad de ellas responderá afirmando su catolicidad. Y claro está que semejantes costumbres que encaminan a la sociedad a las regiones del vicio están proscritas por la doctrina cristiana; y yo afirmo que a pesar de que se diga lo contrario, no es cristiana la persona que se rebela a cumplir el código de moral que nos legó el fundador de aquella noble religión.

Circulan por ahí las cadenas de la prosperidad, cuya ética es muy discutible. Han tenido acogida entusiasta en todas las ciudades de Colombia, lo que es natural, porque se trata de un producto extranjero... ¿No sería posible y conveniente que entre las familias amantes del Bien, de la Verdad y de la Belleza, se formasen cadenas de moralidad, en la más amplia acepción del vocablo, para salvar a nuestros hijos de la ola corruptora que amenaza acabar con el precioso legado de costumbres que recibimos de nuestros ancestros?

Antonio José SANCHEZ

CONTENIDO

PRIMERA SECCION:

"La post-guerra y la Constitución de 86", por Julio H. Palacio.

"El alcoholismo y la mujer", por Antonio José Sánchez.

"Tacha", cuento nacional de Eda Mora B.

"Arango Vélez, orador", por R. J. Pinzón Niño.

Sección de Tejidos, Pasatiempos, Deportes.

SEGUNDA SECCION:

"El concepto de Universidad", por Ramón Zapata.

Continuación del folletín "La banda de la Rana".

"Trenes y trenes", por Ramón Gómez de la Serna.

"A través de Abisinia incógnita", por J. Latpú.

Sección de Crucigrama, Página Infantil, Poesías, etc., etc.

Llamamos la atención de nuestros lectores al gran sorteo gratis de CROMOS entre sus favorecedores.

IDOZAN
EL RECONSTITUYENTE FERRUGINOSO DE FAMA MUNDIAL
NO CONSTIPA
NO DAÑA LA DENTADURA
TIENE BUEN SABOR
ES INOFENSIVO
Es formulado por miles de médicos en América, Europa, Asia, Africa y Australia, para:
NIÑOS SIN APETITO - MUJERES DEBILES - CONVALECIENTES DE: PALUDISMO - PARASITOS INTESTINALES - GRIPA - OPERACIONES ETC.
El doctor EDUARDO URIBE RUIZ (Pereira) nos dice: "Tengo aún pocas observaciones hechas con el Idozán. No obstante, en dos casos de anemia tropical tratados con este preparado, después del vermífugo, me ha dado un magnífico resultado".
CURA ANEMIA
IDOZAN
DE VENTA EN TODAS LAS FARMACIAS

Figura 17. Artículo "El alcoholismo y la mujer". Revista *Cromos*, 5 de octubre, 1935, p. 3. Hemeroteca Biblioteca Nacional de Colombia.

Por ejemplo, se habla de una buena higiene y buena alimentación, y también se establecen patrones de conducta importantes para alcanzar el mismo objetivo: el matrimonio y la fidelidad conyugal. Aquí es evidente que la relación entre cuerpo y alma se debía construir simultáneamente y que se convirtió en una característica de los manuales sociobiológicos, aunque en este caso resulta interesante que dichos discursos no solamente aparecen en textos especializados escritos

por médicos, sino que además se articulan con textos de circulación más popular, reforzando algunas idealizaciones.

En el artículo aparece resaltado un texto que dice: "El encanto de un rostro inmaculado" y en la imagen se observa a una mujer rubia con los labios pintados, que sonríe y se está observando en un espejo. Entonces, el rostro inmaculado tiene las características que presenta el discurso visual y alude a la virtud.

En otro artículo (ver figura 17) se hace referencia al alcoholismo como un mal de la sociedad colombiana, lo cual es peor cuando lo hace una mujer, ya que las funciones de la mujer se vinculan especialmente al hogar y es su responsabilidad la crianza de las sociedades futuras.

En este artículo se presentan muchos aspectos negativos de permitir que las mujeres accedan al alcohol, y atribuyen este problema al ingreso de extranjeros con malas costumbres a nuestro país*:*

> Nuestro error consistió, sobre todo, en haber abierto sin cuidado las puertas de nuestra patria a la inmigración de hombres y de ideas que fueron repudiados en sus propios lares y que hallaron bajo los nuestros hospitalidad benévola. De esta manera se han ido corrompiendo nuestros hombres que poco a poco se convierten en servidores de los emisarios del dolor. (Sánchez 1935, 3)

Según Antonio José Sánchez, autor del artículo, esto no sucede con mujeres católicas y afirma que: "No es cristiana la persona que se rebela a cumplir el código de la moral que nos legó el fundador de aquella noble religión" (1935, 3). Por otro lado, como en el artículo del tabaco, se afirma que fumar y beber son actividades propias del "sexo fuerte".

Finalmente, el artículo reitera que la mujer, en su rol de madre, debe defender la especie, para evitar taras mentales, físicas y morales propias del consumo de alcohol y tabaco. Esto nuevamente va de la mano con la preocupación del gobierno de turno, que buscaba mejoras en la raza, por ejemplo, a través de recursos como el certificado prenupcial, un mecanismo de control, con el cual se evitaría la transmisión de enfermedades congénitas.

La Silueta de la Mujer Futura

Será Más "Llena" Que la Actual

Cada diez años la mujer cambia. El hombre también... pero es de gusto... Y no se lamenta, pues él es quien escoge... El gusto del hombre reclama lo nuevo, lo original. Y nada es más original que lo viejo, con la condición de que se le cambie. Por lo tanto, hace falta transformarlo. Para nosotros, productores de Hollywood, esto ya está hecho. Según parece, hace varios años faltaba el peso. Las estatuas nos parecían terriblemente gordas, las Venus eran verdaderas salchicheras y las Dianas de carnes fofas. Hoy en día, hemos progresado a ese respecto? Los museos van a comenzar de nuevo a ganar dinero. Son ellos los que en realidad tienen razón: nada hay mejor que el peso. Si no existiera, la ley de gravitación perdería la cabeza.

La mujer de 1940 acabará con ese estilo de ebanistería; se acabarán los ángulos rectos, los ángulos agudos.

Nuestra vampiresa de 1940 será curvilínea! Su contemplación constituirá un verdadero placer para los geómetras, que hallarán en ella todos los volúmenes requeridos por las leyes de la estética.

Pero al hablar de curvilínea me parece haber pecado de comedimiento: la vampiresa de 1940 será de caderas generosas. A ese respecto no deberá ser inferior ni de un milímetro al canon establecido por Mae West.

La mujer terminará esta década volviendo a su verdadero elemento. Después de haber intentado hacerse pasar por hombre, retornará a su verdadero papel, exagerándolo quizás un poco.

Los argumentos para las películas del año próximo han sido preparados y empiezan a ser realizados: todos se inspiran en ese regreso a la feminidad.

Ninguna de nuestras estrellas de la pantalla tendrá necesidad de saber montar a caballo, si no es a la amazona. Ninguna tendrá por qué conducir un avión, ni para qué tirarse en paracaídas o conducir un automóvil.

No le será preciso sino ser "mujer", lo que ya es algo, y con pocas excepciones, tendremos que renovar nuestro equipo de estrellas.

Las "vedettes" deberán emplear sus encantos naturales para recuperar su posición en el mundo artístico. Una mirada maligna, los talentos acrobáticos o un aire forzado de mujer fatal, no serán suficientes para tener el derecho de ver sus nombres en letras de un metro de alto. Hará falta al menos poseer un potencial de cualidades intrínsecamente femeninas. Previo a una artista, muy semejante a la Mae West, apoderándose de todos los primeros papeles y eclipsando a todas las demás artistas que desde hace diez años han venido reinando en el mundo del cinema.

Pase a la Página 45—Columna 1a.

Rose Massey, la hermosa húngara que ha vegetado dos años en Hollywood, tomará pronto su revancha, pues se ajusta al canon de la nueva belleza

32

Figura 18. Imagen publicada en la revista *Estampa*. 14 de octubre, 1938, p. 32. Hemeroteca Biblioteca Nacional de Colombia.

Casos asociados al discurso del *star system*

En la figura 18 se presenta un texto muy interesante, ya que habla de Hollywood y de sus necesidades. Básicamente, está estableciendo una idea de mujer para la década del cuarenta, basada en las figuras femeninas del cine norteamericano.

1. Si bien no hay información sobre el autor, es claro que en este artículo es la mirada masculina la que construye el cuerpo femenino*:* "cada diez años la mujer cambia. El hombre también… pero es de gusto… y no

se lamenta, pues él es quien escoge… el gusto del hombre reclama lo nuevo, lo original" […] (*Estampa* 1938, 32).

2. La construcción del cuerpo femenino desde la mirada de Hollywood. Según ellos, las siluetas gruesas eran consideradas un símbolo de atraso, de lo viejo: "Nuestra vampiresa de 1940 será curvilínea […] la vampiresa de 1940 será de caderas generosas. A este respecto no deberá ser inferior ni de un milímetro al canon establecido por Mae West" (*Estampa* 1938, 32).
3. Los cuerpos delgados son considerados masculinos, por lo cual hay que "regresar a la feminidad".
4. Actividades como montar a caballo, conducir avión, tirarse de paracaídas o conducir auto no son femeninas.

Es claro que el modelo de cuerpo que se busca construir bajo esta mirada es más curvilíneo, porque esto se relaciona con el modelo clásico, y fortalece roles tradicionales, además, esta construcción va de la mano con una serie de actividades típicamente femeninas, contrarias a las que se mencionaron antes como conducir un auto, el paracaidismo, etc.

La idea de cuerpo que se busca alcanzar se refuerza con la imagen fotográfica que apoya el texto del artículo y en donde se presenta a una actriz famosa en ropa interior. El pie de foto dice: "Rose Massey, la hermosa húngara que ha vegetado dos años en Hollywood, tomará pronto su revancha, pues se ajusta al canon de la nueva belleza" (*Estampa* 1938, 32).

Es indiscutible que se establece una relación estrecha entre los discursos sobre el cuerpo a nivel local y los discursos que circularon globalmente a través del cine norteamericano en la década del treinta y que además se siguen utilizando.

Es claro también que el modelo del cuerpo que se busca está construido para una mirada masculina y que, en efecto, como evidenció en casi todas las imágenes, la idea de resignificación o construcción desde una mirada femenina fue escasa.

El artículo ilustrado en la figura 19, escrito por José María Salaverría, no solo está entre los discursos del *star system,* sino que en él, además, ha sido resignificada

LA MUJER Y EL CIGARRILLO

el acto de fumar es acaso el que más exitosamente la transforma. Desde luego, el tipo de mujer que la vieja y gloriosa literatura nos pinta hoy tiene que parecernos intransitable. ¿Se concibe a Lohengrin perdidamente enamorado de una Elsa que huela a tabaco egipcio? ¿Y que Romeo, al ascender por la escala tenebrosa, se encuentre con que Julieta le pide fuego para alumbrar su cigarrillo?

¡Adiós el pasado! La historia romántica de la mujer glorificada se desvanece ya entre las volutas de humo de los pitillos. Aquel ser ficado hasta el extremo de la divinidad, como ha Beatriz que el Dante contemplaba en nos como una positiva imagen celeste, nuestra civilización vertiginosa ha rebajado al nivel normal de las cosas más sencillas y cotidianas. La divina creación de los poetas ha descendido como por arte mágica al pensamiento de un bar de verano, y ahí está la rubia, Elsa de Lohengrin, vestida de maillot y fumando cigarrillos contra el mostrador apestante a ginebra.

Pero no; la mujer, pase lo que pase, conservará siempre su gracia diferenciadora. Podrá abusar de la condescendencia masculina, podrá votar en las urnas, ser diputada, concejala, cualquier cosa; podrá beber y escandalizarse como los hombres, fumar como los coraceros, amar como los donjuanes. Y cuando crea que ha triunfado de la humillación de su sexo, cuando conquiste la absoluta igualdad con el hombre, se encontrará con que no puede. La fatalidad del sexo le hará traición. Será siempre un poco menos y un poco más que el hombre, pero nunca igual. Menos creadora y fuerte que el hombre; más instintiva y hábil que el hombre... Y, sobre todo, más encantadora. El mismo gesto de fumar se lo perdonamos, porque, sin hacerlo, esa grosería, resulta pintoresca.

José María SALAVERRIA

Claro: todo marcha a la carrera. Se trata de que no se diferencien ni las personas ni los mismos sexos. Puesto que la mujer puede votar como un hombre, es lógico que pueda ser cobradora de tranvía o fogonera de ferrocarril. ¿Por qué no ha de poder fumar también? Dicho y hecho: las mujeres se han lanzado al cigarrillo con el entusiasmo que ellas ponen en las cosas. Ya no es privativo del hombre ese ademán de llevarse a la boca el frágil cilindro humeante, signo hasta hoy de la verdadera masculinidad.

Ya no hay ademanes diferenciadores ni monopolio sexual de los gestos. Todo lo más (y esto será siempre irremediable) la mujer pondrá en sus gestos algún matiz distinto, alguna especie de gracia exclusiva, que servirá para traicionarla.

El acto de fumar ¿aumenta o disminuye los encantos femeninos? Algunos encuentran que es muy gracioso una mujer fumando. Y se ven, en efecto, mujeres que aspiran y expelen el humo con una monería verdaderamente interesante. Pero hay otras que fuman con una torpeza lamentable. Y hay otras, en fin, que son más lamentables todavía, porque su gesto demasiado hombruno nos recuerda a ciertas mujeres de las que no quisiéramos, la verdad, acordarnos.

¿Y se de veras que les gusta fumar? Si: algunas mujeres han adoptado el nuevo vicio con todas sus consecuencias, con auténtica glotonería, apurando cigarrillo tras cigarrillo, como un sargento de coraceros cualquiera, y añadiendo a su presupuesto personal un nuevo capítulo de gastos bien respetable. A la barra de carmín, a las cremas de tocador, al cine, a todo eso que pertenece al mundo de los imponderables femeninos, hay que agregar ahora unas cuantas pesetas en tabaco, que, naturalmente, necesita ser rubio, oloroso y caro. Otras mujeres se ve que fuman sin convicción. Porque el cigarrillo está de moda. Por necesidad de quedar bien... No, no les gusta... Sienten que el tabaco es amargo, que el humo les pica la garganta, que les da ganas de toser. Pero insisten, sin embargo, y les parece que han cometido una enorme heroicidad cuando públicamente pueden demostrar que ellas también son mujeres modernas, completamente a la moda.

¡Todas las campañas de los higienistas están fracasando! Se pusieron a combatir el uso del alcohol, y cuando parecía que ya habían triunfado, llegan los norteamericanos y propagan la moda del cock-tail en todas las clases sociales y en ambos sexos. También la campaña contra el tabaco iba por buen camino; muchos hombres dejaban de fumar, convencidos de que la nicotina era el seguro vehículo de tremendas enfermedades. Los médicos exhibían una lista de peligros y daños que positivamente horrorizaba. Y... esto salen las señoras inglesas con que el cigarrillo es una cosa muy elegante. Y ahí terminó el éxito y la autoridad de los higienistas. Contra el imperio de la elegancia, los pobres médicos son impotentes.

Claro que hoy ha variado toda la arquitectura femenina. Aquel ser de vertidumbres complicadas y actitudes encogidas que había que tratar como a un niño, como a un inválido, aquel sér frágil y bonito que había que llevar en brazos para salvar un simple arroyuelo, ahora se convierte en la ágil y diestra amazona que monta a caballo como los hombres, nada como los marineros, asalta los tranvías y trota por las calles desenvueltamente. Toda su arquitectura gesticular ha variado. Pero de todos sus gestos actuales,

RECONSTITUYENTES
Y VITALIZADORAS DEL ORGANISMO FEMENINO

Las PILDORAS CIRCASIANAS del doctor Brunn van dirigidas a dar al busto de la Mujer el desarrollo necesario para armonizarlo con el resto del organismo.

Proporciona a la Sangre la perfecta nutrición, avivando el apetito y activando la digestión.

Aparte de elección efectiva sobre las Glándulas Mamarias provoca su Desarrollo prudencial y armónico.

SOLICITESE EL FOLLETO

Dr. Ferd. Brunn.—Berlín.—Vda. de Pous Bonet. Cons. Barcelona.—Agentes, Acosta Madiedo.—Barranquilla.

CARDENAS & HOLGUIN.—BOGOTA.

Figura 19. Imagen publicada en la revista *Cromos* De: Salaverría, José María, "La mujer y el cigarrillo", 11 de marzo, 1933, pp. 30-31. Hemeroteca Biblioteca Nacional de Colombia.

una fotografía de una actriz que está fumando, en el marco de los discursos sociobiológicos como ejemplo de lo que no debe ser. Hace referencia al acto de fumar por parte de las mujeres, pero no en un sentido positivo, sino negativo, dado que afecta la feminidad y el concepto tradicional sobre la mujer. Al comienzo se analiza el fumar como un símbolo de masculinidad y que visto en las mujeres resulta gracioso, torpe o como signo "hombruno".

Por otro lado, hace una crítica a las mujeres que fuman porque aparentemente lo hacen sin un sentido específico, por la influencia de las tendencias norteamericanas y londinenses, por una necesidad de quedar bien: "A la barra de carmín, a las cremas de tocador, al cine, a todo esto que pertenece al mundo de los imponderables femeninos fumar sin convicción: porque está de moda" (Salaverría 1933, 25). Al mismo tiempo se habla de la mujer moderna como aquella que puede desarrollar este tipo de actividades, sin embargo, este artículo está criticando este modelo y afirma que va en contra del mejoramiento de la raza.

Finalmente, aunque a lo largo del artículo se habla del paso de una modelo de mujer sumisa, débil, etc. a uno más liberal, el texto termina afirmando que la mujer*:*

> podrá abusar de la condescendencia masculina, podrá votar en las urnas, ser diputada, concejala […] podrá beber y enchisparse como los hombres, fumar como los coraceros, amar como los donjuanes […] será siempre un poco menos y un poco más que el hombre, pero nunca igual.[…] El mismo gesto de fumar se lo perdonamos, porque hasta haciendo esa grosería, resulta pintoresca. (Salaverría 1933, 25).

Por un lado, en algunos momentos el texto se refiere a las nociones relacionadas con la tradición: la mujer sumisa, débil, musa de inspiración clásica, etc. Pero, al mismo tiempo, reconoce que otro modelo de mujer está apareciendo: el de una mujer liberada e impetuosa, aunque se le ve como un producto del capricho femenino y no como una mujer que quiere reconocerse desde su propia mirada.

Algunos modelos de mujer provenientes de Estados Unidos y Londres, que circularon a través de medios como el cine, tuvieron algún tipo de impacto entre las mujeres colombianas, no se puede precisar en qué medida, pero el texto escrito por un hombre así lo manifiesta. Sin embargo, no estaba bien visto que las mujeres se alejaran de sus típicos roles o actividades, así, esta mirada masculina refuerza la idea de que la mujer no puede hacer lo mismo que un hombre.

En términos generales, una estrategia de promoción y venta de las películas estadounidenses se convirtió en un recurso importante para fortalecer modelos que presentaban a la mujer como uno de los ejes de la modernización del país en

cuanto molde de la raza. Es así que la encíclica *Vigilanti cura* hace referencia no sólo a lo negativo del cine, sino también a la manera en que puede resultar un medio a favor de la moral y de la construcción de los ideales de familia cristiana:

> La recreación, en sus múltiples variedades, se ha convertido en una necesidad para las personas que trabajan en las extenuantes condiciones de la industria moderna, pero debe ser digna de la naturaleza racional del hombre y por lo tanto debe ser moralmente sana. Debe ser elevada al rango de un factor positivo para el bien y debe tratar de despertar sentimientos nobles. Un pueblo que, en el tiempo de reposo, se entrega a diversiones que violan la decencia, el honor o la moral, a recreaciones que, sobre todo para los jóvenes, constituyen ocasiones de pecado, está en grave peligro de perder su grandeza e incluso su poder nacional. (Hernández Medina, 2010)

Esta misma idea se encuentra planteada en los manuales sociobiológicos:

> En la adolescencia es cuando el cine va a ejercer sus más desastrosas influencias, porque va a acentuar y a hacer más peligrosas las perturbaciones de la pubertad, y porque le va a dar armas de dudosa moral a un ser desequilibrado y enloquecido por el despertar de las pasiones. (Torres y Vasco 1935, 49)

En suma, las idealizaciones sobre lo que significó ser una mujer moderna fueron múltiples pero todas articuladas en algún aspecto: por un lado, los roles tradicionales como el de madre y sus manifestaciones modernas (p. ej. el uso de electrodomésticos); por otro lado, el ingreso al mercado laboral con trabajos que eran de cierto modo una extensión del rol materno de cuidado y protección (enfermera, secretaría, archivista, maestra, etc.)[4]; y, finalmente, la cuestión de la apariencia femenina, establecida por la forma de vestir o de peinarse de las actrices

4 Si bien algunas mujeres estaban asistiendo a la universidad y se formaban en áreas como la arquitectura, no eran la mayoría.

estadounidenses. Es importante recordar que los discursos sobre lo femenino en Colombia en el periodo de estudio fueron construidos desde perspectivas masculinas y no siempre por las propias mujeres.

Referencias

Audier, Jaqueline. 1933. "Página de la mujer". *Cromos,* febrero, 10.

Berman, Marshall. 2011. *Todo lo sólido se desvanece en el aire.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores, S. A.

Bermúdez Q., Susy. 1993. *La mujer y la familia durante el Olimpo radical*. Bogotá: Ediciones Uniandes.

Butler, Judith. 2003. *Cuerpos que importan*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Cromos. 1933. 6 de mayo, 20.

Estampa. 1938. 14 de octubre, 32.

Enciclopedia Católica Online. Último acceso 31 de octubre de 2012, http://ec.aciprensa.com/wiki/Cine:_%22Vigilanti_cura%22.

Henderson, James D. 2006. *La modernización en Colombia. Los años de Laureano Gómez, 1889-1965*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia-Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.

Muñoz, Laurentino. 1939. *La tragedia biológica del pueblo colombiano. Estudio de observación y de vulgarización*. Bogotá: Antena.

"La mujer moderna". 1935. *Cromos*, 26 de octubre, 13.

"La silueta de la mujer futura: será más llena que la actual". 1938. *Revista Estampa,* 14 de octubre, 32.

Reyes, Claudia. 2013. *Los dominios de la estética*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.

Reyes Sarmiento, Claudia Angélica. 2015. "Imágenes de mujer: representaciones de lo femenino en la década de los treinta". *Revista Nexus Comunicación,* n.° 17, 80-93.

Salaverría, José María. 1933. "La mujer y el cigarrillo". *Cromos*, 11 de marzo, 30-31.

Sánchez, Antonio José. 1935. "El alcoholismo y la mujer". *Cromos*, 5 de octubre, 3.

Torres Umaña, Calixto y Vasco Gutiérrez, Eduardo. 1935a. "Educación del carácter". En *Biblioteca Aldeana de Colombia*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.

Torres Umaña, Calixto y Vasco Gutiérrez, Eduardo. 1935b. *Nociones de puericultura.* Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.

Miradas de cerca y miradas de conjunto. La importancia de los procesos locales de Cartagena y Barranquilla en la historiografía del arte moderno en Colombia

Isabel Cristina Ramírez Botero

En el ejercicio de la investigación en historia del arte es necesario preguntarse por el lugar desde donde se ha narrado y se narra la historia, por el orden y las jerarquías de los relatos y, a partir de allí, por la manera como las propias preguntas de investigación se deben vincular con los contextos específicos y sus realidades concretas, pero sin perder de vista simultáneamente sus relaciones con redes más amplias y complejas que generalmente están en juego.

Esto implica alternar continuamente miradas de cerca y miradas de conjunto que permitan llenar de sentido los procesos locales, muy poco estudiados, pero sin aislarlos de otros contextos con los que existen múltiples puntos de contacto.

Cuando se abordan las historias locales del arte en Colombia y, en general, en América Latina, se pone sobre la mesa la idea de la relación entre centro y periferia. Este asunto tiene muchas caras y tiende a generar lecturas conflictivas. Dentro de las más frecuentes podemos enunciar, en primer lugar, lo que José Joaquín Brunner ha definido como una tendencia a suponer "que toda cultura es una réplica del orden natural; un 'microcosmos de sentidos' integrados en torno a un sentido más

general que dota al conjunto de una inmanente racionalidad" (Brunner 1992, 38). Es decir, esa disposición a entender los procesos periféricos como derivados de los centrales. Esto alimenta la idea de que los procesos periféricos suceden a destiempo o van retrasados respecto a un referente que está en otra parte.

En segundo lugar, se encuentra la ausencia de sentido que se genera cuando no se hace una contextualización suficiente. Se tiende a leer las realidades periféricas sin hacer muchas preguntas sobre los propios contextos de producción, circulación y recepción, sino que se las califica por las omisiones y faltas que sus "productos" (léase textos, obras, artistas, instituciones, etc.) pueden tener respecto al modelo central.

Y, en tercer lugar, está una respuesta de resistencia en la que las periferias defienden lecturas esencialistas que pretenden únicamente mirar hacia adentro y encontrar "microcosmos de sentidos", pero en este caso autónomos y autorreferenciales.

Estas tensiones parecieran replicarse a diferentes escalas. Por ejemplo, la historiografía del arte latinoamericano ha indicado, desde hace varias décadas, la dificultad de seguir sosteniendo la idea de una relación exclusivamente derivativa frente a los centros hegemónicos europeos y norteamericanos. Esta idea de relación derivativa ha operado también en el imaginario sobre las relaciones entre las ciudades en regiones de provincia y los "centros" (capitales) en cada uno de los países latinoamericanos.

Mirado en detalle, se trata de un panorama complejísimo entre múltiples centros y periferias[1] que hacen que sea necesario pensar de qué centro y de qué periferia se está hablando o en el centro o en la periferia de dónde estamos situados. Ante este problema, planteamos la alternativa de desarmar esta dicotomía centro-periferia, que puede ser reduccionista y nos impide hacer preguntas de investigación en contextos específicos, caracterizados por un complejo entramado de

1 De hecho Ana Teresa Martínez, quien ha estudiado procesos similares en la provincia argentina de Santiago del Estero, habla de los que significa pensar "la periferia de la periferia" (Martínez 2007).

relaciones "hacia adentro" (en los contextos locales) y "hacia afuera" (en relación con otros circuitos más amplios). En resumen, se propone una aproximación a lo local en la que no se pueden perder de vista simultáneamente varias escalas en el análisis de lo que se está estudiando. En palabras de Andrea Giunta:

> Es relevante abordar perspectivas comparadas entre momentos del arte latinoamericano en los cuales se desarrollan contactos materiales entre artistas, críticos o iniciativas institucionales, o entre momentos que transcurrieron en forma paralela, con muchos puntos de contacto, aun cuando el vínculo material no existiera. Tales estudios permitirían poner en evidencia un mapa distinto, en el que las relaciones o los paralelismos no se articulan en la clásica relación centros-periferias, sino en una de simultaneidad en la que todos los espacios pueden ser leídos como ámbitos de producción activa, independiente, anticipada u original. (Giunta 2011, 43)

Es en esta "simultaneidad" que pueden aparecer nuevas dimensiones en los análisis, y para hacer esto posible, es importante discutir las ideas que tenemos de lo local, lo nacional y lo latinoamericano, porque a menudo estas categorías se cruzan y se ponen en crisis cuando nos hacemos preguntas desde la historia del arte en contextos específicos.

Lo nacional y lo latinoamericano

Para caracterizar el asunto que estamos enunciando es importante tener presente los proyectos que están detrás de las categorías de lo nacional o lo latinoamericano. Uno de los problemas iniciales del proyecto moderno en Colombia, como en toda América Latina, fue la constitución del Estado-nación. En este cometido, el papel de las artes plásticas fue fundamental: desde el siglo XIX y, muy especialmente en las primeras décadas del siglo XX, las artes tuvieron una fuerte relación con la idea de la identidad nacional y de búsqueda de lo propio, como bien lo explica Elsa Ballesteros:

> Estos procesos están determinados por una cierta necesidad de "universalización", aunque "universalizar", en el marco de las fronteras nacionales, no implica sólo nivelar en principio las diferencias, sino también seleccionar hechos o situaciones que se aíslan y se imponen como representativos de la "identidad nacional", en desmedro de otros. (2003, 32)

Esta construcción de lo nacional se fue desarrollando paralelamente a las instituciones modernas del arte. Los salones, la crítica, los museos y la propia historia del arte han sido transversalmente afectadas por esa idea de construcción de un "arte colombiano"[2].

Por otro lado, a partir de la segunda mitad del siglo XX, empieza a circular la idea ampliada de identidad macrorregional latinoamericana. Para Néstor García Canclini esta sería otra forma de nacionalismo (citado por Ballesteros 2003). Este proyecto latinoamericanista también ha tenido varias etapas y perspectivas, desde la defensa de algunos esencialismos y generalizaciones hasta la identificación de procesos históricos comunes.

En las artes plásticas el discurso latinoamericanista tiene un momento particular en la década de los años cincuenta y principios de los sesenta. Dentro de sus protagonistas y promotores se pueden destacar figuras como José Gómez Sicre[3], quien como Director de Artes Visuales de la Unión Panamericana, promovió una intensa actividad desde esta institución en el marco de la Guerra Fría, con el apoyo de otros actores como Marta Traba, cuyo discurso fue protagónico en Colombia.

---

2 He señalado en otras ocasiones que en las historiografías del arte local y regional en Colombia ha existido una tendencia a reconocerse en los relatos y discursos validados desde el relato de lo nacional: se tiende a hacer énfasis en los artistas locales que han ganado los Salones Nacionales de Artistas o han alcanzado un cierto reconocimiento en el ámbito nacional (Ramírez Botero 2011, 120).

3 José Gómez Sicre (1916-1991) fue un crítico y curador cubano, director del Departamento de Artes Visuales de la Unión Panamericana; desde allí promovió las artes plásticas en toda América Latina. En Colombia fue especialmente cercano a Marta Traba y a Alejandro Obregón.

En este marco se empezó a privilegiar la idea de un arte latinoamericano. En muchos escenarios se condenaron los nacionalismos y se propagaron espacios de circulación y legitimación en todo el continente de una nueva generación de artistas a partir de la identificación de algunos rasgos distintivos que se promovieron como propios de los modernismos latinoamericanos.

Cruces entre procesos locales y circuitos nacionales e internacionales

Esta rápida mención que acabamos de hacer sobre los proyectos nacionalista y latinoamericanista nos sirve de introducción para entrar en las complejas realidades locales de Cartagena y Barranquilla a mediados de los años cincuenta.

A manera de ejemplo, nos referiremos brevemente a unos salones de artistas que se realizaron en Cartagena y Barranquilla entre los años 1945 y 1963[4]. En este periodo se ha podido identificar un activo proceso de gestación, formación y búsqueda de definición de nuevos espacios para las artes plásticas en ambas ciudades. Es un momento en el que se inicia un proceso de transformación social modernizador, se van definiendo nuevas inquietudes y algunas situaciones (institucionales, simbólicas y propiamente artísticas) en las que una generación de artistas, y otros actores, como escritores, pensadores, políticos y gestores locales, fueron impulsando y reclamando nuevos espacios que significaron la génesis de las que actualmente son las instituciones que sustentan el campo del arte en ambas ciudades: salones, escuelas, galerías y museos.

En medio de este proceso, a lo largo de las dos décadas, se realizaron de forma discontinua varios salones de artistas que fueron adquiriendo diferentes nombres, dimensiones y alcances. Inicialmente, se realizó en Barranquilla un salón regional denominado *El Salón de Artistas Costeños,* del que se hicieron siete versiones entre

4 Un estudio a profundidad sobre estos salones lo he desarrollado en la investigación "Arte y modernidad en el Caribe colombiano. Procesos locales y circuitos regionales, nacionales y transnacionales de la vanguardia artística costeña, 1940-1963" (2016).

1945 y 1953[5]. Estos salones regionales posteriormente se convirtieron en salones nacionales, de los cuales se realizaron dos en Barranquilla (1955 y 1959) y uno en Cartagena (1959). Así mismo, derivaron en salones interamericanos, de los que se efectuaron tres: uno en Cartagena (1959) y dos en Barranquilla (1960 y 1963). De estos salones surgieron, además, proyectos de gran impacto y trascendencia como la creación de los museos de Arte Moderno de Cartagena y Barranquilla y sus colecciones de base, en 1959 y 1960, respectivamente[6] (ver figura 20).

Como vemos, los salones de artistas que a mediados del siglo XX fueron vitales en los procesos histórico-artísticos locales en dos ciudades consideradas de provincia, empezaron teniendo un alcance regional, pero se fueron transformando en salones nacionales y posteriormente salones interamericanos y convocaron a los artistas de mayor circulación y legitimación en los circuitos del momento. Esta situación nos plantea muchos interrogantes sobre lo que estaba sucediendo en el contexto local y, además, nos hace pensar en la complejidad de las relaciones que pueden estar en juego en cualquier espacio social.

Los salones de artistas costeños, además de buscar promover espacios de circulación y legitimación para las artes, antes prácticamente inexistentes en Cartagena y Barranquilla, empezaron a poner en escena ciertas tensiones entre pintores que venían trabajando en la región, que en general defendían una idea de tradición artística —que valoraba la mímesis y las herencias del arte clásico europeo— y que empezaron a ser tildados de "aficionados"; y una nueva generación que empezó a promover nuevos lenguajes y una idea de artista "moderno" y profesional. A propósito de estos salones, abundaron entre sus promotores y defensores comentarios que ponen en evidencia esta tensión:

5 Estos salones tuvieron una interrupción en los años 1948 y 1949.

6 Desde los primeros salones de artistas costeños se promovió públicamente la idea de ir consolidando una colección con miras a crear un museo. Con los salones interamericanos, tanto en Cartagena como en Barranquilla se implementó la idea de otorgar premios de adquisición, lo que permitió conformar las colecciones de base que dan nacimiento a los museos en ambas ciudades.

Figura 20. Panorámica del Primer Salón Anual de Pintura de Barranquilla de 1959. De: *El Tiempo*, 9 de abril, 1959, p. 7. Colección hemerográfica del Archivo Histórico del Atlántico.

> La mayor parte de las obras enviadas nada revelan. Por lo general son mediocres expresiones de aficionados sin técnica ni originalidad. Este Salón ni otro cualquiera será estímulo para el perfeccionamiento en el trabajo artístico de estos pseudopintores. Limiten estos sus aficiones plásticas al ámbito de lo hogareño. La ternura familiar siempre encontrará en estas producciones frecuentes causas de solaz. (De Andreis 1945, s. p.)

En términos generales, son los mismos actores y artistas los que estuvieron asociados a estos primeros salones regionales. Dentro de los organizadores y

promotores aparecen nombres recurrentes como Alfonso Fuenmayor, Bernardo Restrepo Maya, Germán Vargas, Néstor Madrid Malo, Rafael de Andreis, Miguel Sebastián Guerrero, Eduardo Lemaitre y Aurelio Martínez Canabal. También participaron artistas premiados como Alejandro Obregón, Enrique Grau, Cecilia Porras, Roberto Zagarra, Orlando Rivera o Delia Zapata Olivella[7].

Al mirar los salones en su conjunto y al acercarnos a sus procesos preguntando por sus gestores, participantes y jurados; por las dificultades, discusiones y discursos antagónicos que suscitaron; por sus momentos y motivos de cierre y reapertura; por las obras que pusieron a circular, las que ganaron premios o fueron rechazadas y por iniciativas derivadas de ellos, pudimos ir dando forma a la hipótesis central de que estos salones hacen parte de un proyecto general que convoca a una generación de artistas y gestores en busca de nuevos espacios sociales para las artes, en defensa de un tipo específico de artista moderno.

En efecto, dentro de las múltiples estrategias de este proyecto general la ampliación progresiva del alcance de los salones fue fundamental, porque de esta manera se buscó legitimar un tipo de iniciativa a partir de la idea de insertar a Cartagena y Barranquilla en circuitos del arte cada vez más amplios, al involucrar a personas e instituciones con alto reconocimiento nacional e internacional. En otras palabras, se trató de buscar aliados de afuera para seguir legitimando lo de adentro. El primer salón que se realizó con este propósito de ampliar el impacto fue el Concurso Nacional de Pintura en Barranquilla en 1955. Clemente Airó, uno de los jurados e invitados de honor, escribió un artículo en *El Tiempo* que tituló "En Barranquilla. Pintura Colombiana". Airó inicia su artículo diciendo:

> Ante todo tenemos que declarar que no tenemos noticia de concurso alguno de pintura colombiana celebrado con carácter nacional fuera de la capital de la República. Por lo tanto el que aquí vamos a

7 Esta lista no quiere ser exhaustiva, pretende solamente ubicar al lector sobre la generación a la que se hace referencia.

> comentar y que acaba de celebrarse en Barranquilla, la bella y progresiva ciudad costeña constituye un clamoroso éxito para sus organizadores. Es un claro ejemplo de cuánto debe hacerse, y además de la vitalidad que ya tiene el país en cuestiones artísticas.
>
> […] Se demostró que entre nosotros y fuera de Bogotá, pueden conseguirse festivales de arte de suficiente calidad para orgullo de quienes los organicen y para enaltecimiento patrio. (Airó 1955, 4)

El autor celebra que se hiciera un evento de magnitud nacional fuera de la capital. Con observaciones de este tipo, que abundaron en los periódicos tanto de circulación nacional como local, se puso a Barranquilla en el centro de la discusión, como promotora de un espacio que según la propia definición de Airó "redunda en beneficio de todo el país" por "ofrecer a los colombianos el arte plástico de la nación" (Airó 1955). Vemos el énfasis en el hecho de que a pesar de haberse desplazado a la región se trataba de un evento que mostraba lo mejor del arte nacional. En este salón efectivamente participaron muchos de los artistas más activos en el circuito nacional y los dos primeros premios fueron para Ignacio Gómez Jaramillo y Alejandro Obregón.

Recordemos que artistas locales como Obregón y sus compañeros de generación, en el mismo periodo (1945-1963), estaban teniendo una actividad muy dinámica e incluso protagónica en el campo artístico en Bogotá: participaban y organizaban exposiciones individuales y colectivas, y estaban presentes en discusiones y procesos de diversas instituciones, por ejemplo, la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional. De hecho, desde mediados de los años cincuenta, sus redes de contactos se fortalecerían cada vez más fuertemente en función de su participación en el circuito interamericano, especialmente el promovido desde la Organización de los Estados Americanos (OEA). En efecto, se aprovechó la trayectoria de algunos artistas y actores locales para buscar aliados y lograr conectar en medio de coyunturas particulares estas dos ciudades de provincia con el campo nacional y con el circuito interamericano, promovido por la OEA, en ese entonces Unión Panamericana, y muy especialmente por su

Figura 21. José Gómez Sicre dando su discurso inaugural en el III Anual Interamericano de Pintura de Barranquilla. De: revista *Barranquilla Gráfica* n.° 13, mayo, 1963. Colección hemerográfica del Archivo Histórico del Atlántico.

director de Artes Visuales, José Gómez Sicre, en el marco de la política que implementó Estados Unidos a favor del estrechamiento de los vínculos con América Latina en el contexto de la Guerra Fría[8] (ver figura 21).

8 Este es un asunto que tiene muchos matices que no podemos ampliar acá. Ha empezado a ser muy estudiado en toda América Latina. Para profundizar, se puede remitir a las obras de Andrea Giunta (2001), Claire Fox (2013), Alessandro Armato (2012), Nadia Moreno (2013) y William López (2015).

El Anual de Barranquilla
Tiene Interés Continental
Afirma el Coleccionista Ramón Osuna

Telas de Wifredo Lam y Roberto Matta serán presentadas en Barranquilla. Gran importancia tiene en América la realización del Anual Internacional de Barranquilla, dice Ramón Usuna, Asistente de la Dirección del Departamento de Artes Visuales de la Unión Panamericana al llegar a Barranquilla.

Figura 22. Nota de prensa sobre el III Salón Anual Interamericano de Pintura de Barranquilla. De: Diario del *Caribe*, 18 de abril, 1963, p. 1. Colección hemerográfica del Archivo Histórico del Atlántico.

Los salones nacionales e interamericanos que se realizaron en Barranquilla y Cartagena contaron con el respaldo y la participación de artistas y críticos de todo el país y de todo el continente. Sin embargo, al mismo tiempo estas iniciativas hicieron parte de un proceso que se venía gestando desde los años cuarenta en el contexto local. Como se ha mostrado hasta este punto, era necesaria una mirada de largo aliento que permitiera contextualizar los antecedentes e identificar la existencia y los propósitos de este proyecto general que está detrás de los eventos puntuales.

Por tanto, los puntos de partida para esta investigación nos han ido revelando una doble dimensión del problema: una dimensión local, en la que se fueron identificando antecedentes fundamentales para entender que la idea de los salones y los museos surgió tempranamente en los propósitos de grupos de artistas y gestores. Ellos demostraron una clara conciencia de que para hacer posible en estos contextos la actividad del artista plástico era necesario definir y validar un sistema en el que existieran espacios de circulación y legitimación

del arte como los salones o los museos. La segunda es una dimensión externa y tiene que ver con los modos como esta conciencia, que inicialmente se tradujo en salones locales y regionales, logró un alcance nacional e internacional en momentos específicos.

Finalmente, se pone en evidencia que las condiciones de producción, circulación y recepción del arte locales pueden estar imbricadas con otro tipo de redes, circuitos e intereses. Esto nos lleva a encontrarnos con realidades híbridas, en las que es importante leer varios niveles en los discursos que están circulando y cruzar fuentes.

El ejemplo concreto aquí expuesto nos permite poner sobre la mesa de discusión algunos cuestionamientos sobre la práctica de la historia del arte. Primero, la importancia de leer por fuera de la clásica estructura centro-periferia. Deshacerse de esta ecuación que simplifica permite no sólo entender sin prejuicios ciertos procesos que suceden en los espacios específicos, sino que además da la posibilidad de encontrar una gran riqueza en aquello que de otra manera parecieran ser simples paradojas[9].

Segundo, es indispensable entender que las categorías de arte latinoamericano, arte nacional o arte del Caribe son todas construcciones culturales e identitarias que están enmarcadas en proyectos concretos, que tienen su historia y sus propios procesos, por tanto, hay que interrogarlas partiendo de esta conciencia. Los artistas y las obras se producen, circulan y son recibidos en contextos múltiples en los que esas categorías están activas pero no de manera unívoca, sino que a menudo en un mismo espacio social se están confrontando, se cruzan y contaminan. Esto nos ayuda a pensar que en el análisis de un mismo hecho —sea una obra, una institución, un salón o una generación de artistas— pueden estar activas varias líneas de fuerza que los hace actores de varios proyectos en distintos niveles.

Y, tercero, agrupando los dos puntos anteriores, nos permitimos enunciar nuevas potencialidades de los estudios locales. Estudiar los procesos en contextos

9 Por ejemplo, el hecho de que en ocasiones el centro se desplace a la periferia y viceversa.

específicos —en los que en general ha predominado la ausencia de relatos y de historiografía por considerarse menores, menos activos, más precarios— empieza a convertirse en un asunto de gran importancia, no sólo porque es prioritario para los campos artísticos locales entender su propia historia y dotar de sentido sus propios procesos, sino porque además empiezan a revelar nuevas dimensiones de cruces con otros procesos que son determinantes para ampliar perspectivas de estudio[10]. Se trata, entonces, de un camino de ida y vuelta en el que la aproximación a los procesos locales va enriqueciendo horizontalmente las perspectivas de estudio en todos los niveles.

Referencias

"Actualidades". 1963. *Barranquilla Gráfica,* mayo, 13.

"El Anual de Barranquilla tiene interés continental. Afirma el coleccionista Ramón Osuna". 1963. *Diario del Caribe,* 18 de abril."Obregón ganó el primer anual de pintura". 1959. *El Tiempo*, 9 de abril.

"Predominó el arte figurativo en la exposición de la Heroica". 1959. *El Tiempo,* 7 de junio.

Airó, Clemente. 1955. "En Barranquilla. Pintura Colombiana". *El Tiempo*, 30 de enero, Suplemento Literario, 4.

Armato, Alessandro. 2012. "La 'primera piedra': José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla". *Revista Brasileira do Caribe,* vol. XII, n.° 24, 382-404.

Brunner, José Joaquín. 1992. *América Latina: cultura y modernidad.* México: Grijalbo.

10 Es esto lo que sucede, por ejemplo, con los estudios sobre las décadas de los cincuenta y sesenta en el arte colombiano y su cruce con el proyecto interamericanista y el papel de Gómez Sicre y Marta Traba en Colombia. Una pieza importante que puede alimentar estas relaciones está dada en los desarrollos que tuvieron ciertos impulsos institucionales en las ciudades de Cartagena y Barranquilla.

De Andreis, Rafael. (1945). "Mañana se inaugura el Primer Salón de Artistas de la Costa Atlántica". *El Liberal,* 19 de diciembre.

Flores Ballesteros, Elsa. 2003. "Lo nacional, lo local, lo regional en el arte latinoamericano". *Huellas, n.°* 3, 31-44.

Fox, Claire. 2013. *Making Art Panamerican. Cultural policy and the Cold War.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Giunta, Andrea. 2001. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta.* Buenos Aires: Paidós.

Giunta, Andrea. (2011). "¿Cómo narramos la historia del arte de y desde América Latina? Agendas, problemas y metodologías". En Andrea Giunta, María Mercedes Herrera, Sylvia Juliana Suárez, Gina McDaniel, Katia González, Isabel Cristina Ramírez y otros, *Investigaciones emergentes. Reflexiones, historias y miradas*, 29-44. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes.

López, William (2015). "José Gómez Sicre y el origen de una red continental polarizante: impacto en el ámbito colombiano". En *Redes intelectuales. Arte y política en América Latina*, editado por María Clara Bernal, 339-375. Bogotá: Uniandes.

Martínez, Ana Teresa. 2007. "Para estudiar campos periféricos. Un ensayo sobre las condiciones de utilización fecunda de la teoría del campo de Bourdieu". *Revista Trabajo y Sociedad, vol. IX,* n.° 9, 1-31.

Moreno Moya, Nadia. 2013. *Arte y juventud. El salón Esso de artistas jóvenes en Colombia.* Bogotá: Instituto Distrital de las Artes.

Ramírez Botero, Isabel Cristina. 2011. "Ampliando el mapa. Nuevas aproximaciones a los procesos locales y regionales en la historia del arte moderno en Colombia. El caso de Barranquilla y Cartagena". En Andrea Giunta, María Mercedes Herrera, Sylvia Juliana Suárez, Gina McDaniel, Katia González, Isabel Cristina y otros. *Investigaciones emergentes. Reflexiones, historias y miradas,* 117-134. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes.

Ramírez Botero, Isabel Cristina. 2016. "Arte y modernidad en el Caribe colombiano. Procesos locales y circuitos regionales, nacionales y transnacionales de la vanguardia artística costeña, 1940-1963". Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia.

El concepto de sensibilidad y la filosofía de la historia en *Lecciones de psicolojía* de Manuel Ancízar. Contra la separación de teoría (estética) e historia (del arte)

Mario Alejandro Molano Vega

Aún es común en nuestro ámbito académico colombiano entender la filosofía estética desde una óptica heredada de la historia de las ideas. Desde esta perspectiva, que es necesario abandonar[1], la filosofía estética

1 La necesidad de la que hablamos se funda en los profundos cuestionamientos que fueron planteados a la historia de las ideas por autores como Quentin Skinner, en el ámbito anglosajón de la escuela de Cambridge, y Reinhart Koselleck, en el ámbito alemán de la *Begriffsgeschichte*. Para Skinner: "La tarea del historiador de las ideas es estudiar e interpretar un canon de textos clásicos. El valor de estudiar esta clase de historia reside en el hecho de que los textos clásicos sobre ética, política, religión y otros modos de pensamiento contienen una 'sabiduría sin tiempo' bajo la forma de 'ideas universales'. […] En efecto, es esencial aproximarnos a ellos de este modo, concentrándonos simplemente en sus argumentos y examinando lo que tienen para decirnos acerca de las cuestiones perennes. Si en cambio, llegamos a desviarnos y examinar las condiciones sociales o los contextos intelectuales de los cuales surgen estas cuestiones, perderemos de vista su sabiduría sin tiempo y por lo tanto, perderemos el contacto con el valor y el propósito de estudiarlas. Son estas afirmaciones las que quiero poner en cuestión, criticar y, si es posible,

se observa como una entidad abstracta y autosuficiente que se despliega en el tiempo bajo un patrón internamente coherente. De este modo se pierde de vista la forma en que los discursos filosóficos de la estética tuvieron relación directa con el surgimiento de lógicas diferentes de entender el arte y aún con formas diferentes de entender la "comunidad política". En lugar de comprender la historicidad propia de los discursos filosóficos de la estética, se la abstrae del mundo del arte y del de la política, se la encierra en un conjunto cerrado de textos, autores e ideas canónicas. Uno de los resultados de esta mirada profundamente idealizada de la filosofía estética consiste en mantenerla dentro de límites sumamente estrechos culturalmente hablando: se trata de una invención europea, especialmente alemana, francesa e inglesa. Las preguntas por las formas de pensar, por los marcos intelectuales y conceptuales desde los cuales se entendió la actividad artística en otras latitudes (p. ej., Latinoamérica) y, por tanto, dentro del contexto de experiencias históricas diferentes a la de ciertos sectores de Europa occidental, son preguntas que generan extrañeza.

Sin la pretensión de tener respuestas ni de innovar, este escrito ensaya un camino que al menos es capaz de tener en cuenta críticamente aquella tendencia a idealizar la estética como discurso filosófico abstraído de las circunstancias históricas de su surgimiento. Nos propondremos, por tanto, analizar un documento significativo, a saber, *Lecciones de psicolojía*, publicado por Manuel Ancízar en el año de 1851 en la Imprenta del Neo-granadino, en Bogotá[2]. Abordaremos este discurso

desacreditar a continuación" (Skinner [2002] 2007, 109-111). Para Koselleck: "nuestro método no elabora ningún estado de cosas a partir de fuentes lingüísticas dadas. Del mismo modo, tampoco se limita a las declaraciones de intelectuales coetáneos. Evita la historia del espíritu [*Geistgeschichte*] como una historia de las ideas y también la historia especular [*Reflexhistorie*] entendida como el reflejo de procesos materiales. Más bien aborda la experiencia contenida en los conceptos y la teoría que hay en cada uno de ellos, es decir, cubre aquellas premisas capaces de ser teorías cuya transformación tratamos" (Koselleck 2009, 103). Es oportuno subrayar al menos de pasada la existencia del *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* (Bahrk 2000-2005) como un hito importante en la investigación sobre los conceptos estéticos desde una perspectiva histórico-conceptual.

2 Gilberto Loaiza Cano señala con base en documentos del archivo Ancízar que *Lecciones de psi-*

filosófico como un dispositivo conceptual que responde a determinados intereses políticos vinculados con la formación de un proyecto de Estado moderno y nos detendremos en el concepto de sensibilidad como una de las piezas clave de este discurso[3]. Trataremos de observar particularmente que el concepto de sensibilidad es necesario para construir una determinada comprensión de la naturaleza humana y de la historia como realización progresiva de la humanidad en el mundo. Este concepto contiene toda una reflexión sobre los fenómenos afectivos que incluyen de manera especial la temática de la belleza, el placer estético y el arte. Este es un resultado parcial de una investigación más amplia que tiene como objetivo la indagación sobre los discursos filosóficos relativos al arte que fueron empleados por los intelectuales colombianos de la segunda mitad del siglo XIX.

Psicología como ciencia cierta y positiva del alma

El discurso que Manuel Ancízar expone en *Lecciones de psicolojía*, a través de la referencia al eclecticismo francés[4], constituye una compleja red conceptual que

colojía tuvo una primera edición venezolana, que incluía la sección dedicada a la moral (Loaiza Cano 2004).

3 Como también ha señalado ya Gilberto Loaiza, este discurso filosófico es tomado de la escuela del eclecticismo francés por Manuel Ancízar, a través de algunos de sus maestros y amigos durante su formación en Cuba. Sin embargo, quizás aún no hemos agotado la reflexión sobre estos procesos de transferencias culturales. Sobre todo cabría poner en cuestión el enfoque según el cual intelectuales como Ancízar simplemente "copian" un modelo discursivo "original". En esta dirección avanzan investigadores de la historia intelectual y política de Latinoamérica como Elías J. Palti, para quien es indispensable observar "las determinaciones contextuales que condicionan los modos de apropiación, circulación y articulación de los discursos públicos" (Palti 2007, 296). Aunque esta temática concreta desborda las posibilidades del presente texto, sin embargo, valdría la pena decir que lo que aquí se intenta es identificar dispositivos de pensamiento que fueron usados por los intelectuales colombianos del siglo XIX para interpretar y orientar su propia acción dentro del contexto histórico delimitado por la necesidad de crear repúblicas modernas en Latinoamérica.

4 Esta escuela filosófica se formó en Francia alrededor de Victor Cousin (1792-1867) y sus discípulos principales, Jean-Philibert Damiron y Théodore Simon Jouffroy. La filosofía de Cousin desempeña un papel muy importante en el contexto de la revolución de 1830 y la consolidación

pretende construir una explicación sistemática de las cualidades esenciales de la naturaleza humana. En este sentido, no puede entenderse desde una conceptualización psicoanalítica o pospsicoanalítica de la psicología. Habría que entenderla más bien como una forma de reflexión filosófica sobre la naturaleza humana y sobre el alma en cuanto su principio inmaterial último. Se trata sobre todo de una antropología que pretende mediar la reflexión filosófica y los métodos de las ciencias empíricas, con el fin de obtener un conocimiento que no separe tajantemente "lo interior" de la vida espiritual y "lo exterior" de sus manifestaciones y dinámicas. Para Ancízar "la psicología es una ciencia de observación como la física", puesto que su propósito no es la reflexión abstracta del espíritu humano, como la ontología, por ejemplo. Por el contrario la psicología, tal y como es concebida por Ancízar, se dirige al análisis del espíritu humano como fuerza dinámica que se manifiesta a través de "hechos observables" accesibles mediante la reflexión filosófica. La interioridad del espíritu o el alma humana debe ser captada en la exterioridad de sus manifestaciones: entender, recordar, combinar ideas, sentir enojo, alegría, amor u odio, deliberar y tomar decisiones.

---

en el poder del liberalismo moderado durante la Monarquía de Julio en Francia. Dentro de ese contexto sirvió como instrumento de legitimación de la monarquía parlamentaria y contribuyó a la institucionalización de la enseñanza de la filosofía para la formación de la élite política. Su doctrina se plantea como una asimilación de la filosofía de la Ilustración y, al mismo tiempo, como una superación de sus posiciones radicales, tanto políticas como religiosas, a través del espiritualismo de influencia hegeliana. Ancízar reconoce explícitamente haber usado las siguientes fuentes para extraer la doctrina ecléctica: *Historia de la filosofía, Fragmentos y el Curso de 1840* impartido por Victor Cousin; *Curso de filosofía*, de Damiron y, posteriormente, se apoyará en algunos artículos de Jouffroy, como *Amor de sí*, recogidos en su miscelánea. Ancízar recibe esta doctrina ecléctica gracias a intelectuales cubanos tales como Félix Varela y los hermanos Manuel y Zacarías González del Valle (Loaiza Cano 2004). En este contexto cubano, la filosofía ecléctica desempeñó un rol ambivalente: si, por una parte, representaba un dispositivo de pensamiento constitutivo de posiciones políticas liberales que presionaron la autonomía primero y posteriormente la independencia de la isla —además de generar proyectos políticos de la abolición de la esclavitud—, por otra parte, el discurso liberal del eclecticismo tenía que acomodarse a conveniencia de estructuras sociales de poder representadas por el esclavismo de los grandes hacendados (Rojas 2009; Fernández Viciedo 2013, 114).

La idea de que el espíritu se exterioriza posee un poderoso complemento argumentativo. Se trata del problema de la perfectibilidad, el progreso y los procesos de aprendizaje individual y colectivo de los seres humanos. En el discurso de Ancízar, la exteriorización del alma funciona como premisa para explicar la dinámica de realización progresiva del espíritu humano en la historia. Sólo en la medida en que la naturaleza humana sea vista como fuerza dinámica que se exterioriza en actividades concretas de los individuos, puede argumentarse que la historia del ser humano discurre en procesos de aprendizaje progresivo. Pero, a su vez, encontramos que esta historia de "educación y progresos" también funciona como premisa para justificar y legitimar el estudio de la psicología y de la filosofía, puesto que ellas nos permiten acelerar los procesos históricos[5].

No se trata tanto de una circularidad argumentativa como de una complementariedad funcional entre dos premisas de un mismo discurso: aquella según la cual el alma es una interioridad que se exterioriza, una fuerza que actúa, y aquella según la cual la existencia humana supone una temporalidad de progresivo aprendizaje y realización de las potencialidades propias de su espíritu. Estas dos premisas combinadas proporcionan un marco de argumentación capaz de concebir y legitimar la construcción de un orden político y social que podemos llamar moderno, sin necesidad de generar una ruptura radical frente a discursos largamente institucionalizados, como el de la Iglesia católica, y prácticas sociales de exclusión y subordinación, como la marcada relación vertical entre las clases sociales.

La "psicolojía" que Ancízar expone en su discurso filosófico, así como su complementaria relación con la filosofía de la historia en clave de progreso, incorpora esquemas de argumentación de la teología cristiana, orientándolos hacia una perspectiva secular. La lógica binaria de esencia-apariencia, causa-efecto,

5 Para Ancízar gracias a la filosofía y a la psicología aplicadas a la historia es posible "sacar doctrinas de eminente utilidad, que respecto de nosotros mismos, de nuestra patria, del jénero humano entero, i de Aquel a quien todo se lo debemos, nos ilustren i enseñen cuál es el camino que habremos de seguir para aproximarnos en lo posible a la perfección de que es susceptible el hombre como representante de Dios sobre la tierra" (Ancízar 1851, 68).

combinada con las series triádicas de atributos que se desdoblan unos en otros, domina el análisis antropológico que Ancízar expone. El alma se manifiesta, según él, primordialmente como actividad, unidad e identidad personal, para luego desdoblarse en atributos secundarios que no son más que las tres facultades humanas de la inteligencia, la sensibilidad y la libertad. Lo propio ocurre con respecto al tiempo histórico, el cual se dirige hacia un futuro posible de redención, en la medida en que parte de la tensión entre el estado originario de gracia que tuvo lugar en el pasado y el estado presente de carencia generado por el pecado original.

Para Ancízar lo que resulta crucial es hacer coincidir este tipo de esquemas discursivos con un proyecto político de construcción nacional. El alma que se exterioriza y la expectativa de escenarios futuros diferentes ya no pueden ser doctrinas abstractas, sino que deben convertirse en ciencias que legitimen la construcción de la nación en cuanto comunidad política. En el razonamiento de Ancízar, el alma humana (que la "psicolojía" analiza científicamente) explica el impulso natural hacia la vida social y simultáneamente provee los criterios centrales de la organización política. Los conceptos de "igualdad esencial" y "semejanza relativa" son criterios de organización política que en este discurso antropológico reivindican los procesos de independencia en toda América y los proyectos de nación que se desprenden a partir de este momento de ruptura. Pero la "igualdad esencial" y la "semejanza relativa" que Ancízar invoca son criterios sumamente limitados (1851, 303): se refieren solamente a la estructura espiritual y anímica universalmente compartida por los seres humanos, las facultades y potencialidades derivadas del alma como fundamento último de la naturaleza humana. No hay ninguna obligación moral ni derecho político alguno más allá de esta consideración general del ser humano como ser espiritual. Más allá de esta "igualdad esencial", las comunidades y los individuos particulares son ubicados en una escala de capacidades y méritos de acuerdo con la cual se distribuyen verticalmente las posiciones de mando y obediencia. Los criterios de "igualdad esencial" y "semejanza relativa" se complementan de este modo con el postulado de la "desigualdad relativa":

> A donde quiera que volvamos los ojos, veremos esta escala de desigualdad relativa, perpetuada desde la familia en sus relaciones de

> individuo a individuo, hasta la gran comunidad humana en las relaciones de nación a nacion: la esperiencia i la razón nos convencen de que si los hombres son iguales en cuanto a su naturaleza, son relativamente desiguales en cuanto al lugar que ocupan en sociedad, por las prerogativas anexas al mérito, i porque no todos son igualmente *fuertes* en el ejercicio de sus facultades. (Ancízar 1851, 304)

El proyecto de nación que Ancízar busca legitimar a través de sus *Lecciones de psicolojía* está marcado por una profunda contradicción: aquella que emerge entre "igualdad esencial" y "desigualdad relativa"; entre la identidad de la naturaleza humana como espíritu y la no identidad de los individuos y las sociedades, según la escala de méritos que determina el grado de perfeccionamiento y la posición de superioridad de unos sobre otros. Para Ancízar, la igualdad de los seres humanos es el principio fundamental de la comunidad política y, sin embargo, es irrealizable desde el punto de vista de la organización social, concebida como estructura jerárquica de méritos y capacidades, de "perfeccionamiento espiritual"[6].

Función del concepto de sensibilidad

"Sensibilidad" es un concepto que designa para Ancízar uno de los atributos secundarios del alma humana. Es entendida como una de las potencialidades mediante las cuales el alma se manifiesta y se realiza a sí misma. Es propiamente una de las facultades espirituales de la naturaleza humana universal y ocupa un lugar intermedio entre la inteligencia y la libertad.

Este esquema de facultades humanas no representa, sin embargo, un modelo estático de funciones paralelas que se mantienen dentro de su propio espacio. Por el contrario, para Ancízar el proceso mediante el cual el alma se exterioriza sigue un "orden cronológico"[7], sucesivo, que va de la "inteligencia" a la "sensibilidad"

6 Ancízar también argumenta que la "desigualdad relativa" es un principio esencial para el desarrollo del comercio y la competencia, sin las cuales el progreso humano se estancaría.

7 Ancízar aclara que "Orden cronolójico es, en Psicolojía, —el de la jeneración— de los hechos de conciencia, prócediendo de los que son causa a los que son efecto o resultado de aquellos ; o

y de allí a la "libertad". El esquema representa una suerte de fenomenología del alma-espíritu en su dinamismo: esta se manifiesta primero como inteligencia capaz de conocer, recordar e imaginar; sólo después el alma se expresa también como sensibilidad, "capacidad de gozar, padecer, amar, aborrecer, etc., en general" (1851, 161); y, en último término, el alma se exterioriza como libertad, esto es, como capacidad de actuar con dominio de sí, de tomar decisiones que ponen en evidencia el "imperio del Yo sobre el aparato orgánico del cuerpo" (1851, 211).

La sensibilidad desempeña el papel de complemento subjetivo fundamental de la inteligencia, en cuanto facultad referida a la objetividad. Si el referente de la inteligencia es el mundo exterior objetivo (o el propio mundo interno objetivado), en cambio, el referente de la sensibilidad es el sujeto, el Yo respecto al cual el mundo objetivo es apreciado. Al efectuar este giro, la sensibilidad humana ya no se ocupa de hacer inteligible el mundo objetivo, sino de evaluar la medida en que el mundo objetivo corresponde o no a la naturaleza del espíritu humano y conviene o no a su propio desarrollo[8].

Sin embargo, el carácter subjetivo de las manifestaciones de la sensibilidad no implica, para Ancízar, ningún elemento de arbitrariedad. Las afecciones de atracción y repulsión, amor y odio, como él las denomina, expresan, según este discurso, una forma de conocimiento capaz de vincular el mundo objetivo y el espíritu humano. La sensibilidad no brinda sólo una emoción o una afección anímica sino que también expresa a través de estas afecciones un verdadero juicio reflexivo sobre aquello que es conveniente, deseable, favorable, es decir, bueno; o sobre aquello que es contrario, indeseable o malo, con respecto a la realización de nuestra naturaleza humana[9].

---

bien de los anteriores a los posteriores según advenimiento, aun cuando no guarden la relación de causa i efecto" (1851, 164).

8 "El objeto de la sensibilidad son también las cosas y los hechos en cuanto los reconocemos i calificamos como causas del bien o del mal con relación al Yo: sus manifestaciones, la benevolencia o malevolencia, el amor o el odio, o por decirlo de una vez la atracción o la repulsión de dichas causas según fuere su naturaleza: su fin, poseer i asimilar las causas del bien, i repeler o destruir las causas del mal" (Ancízar 1851, 164).

9 La importancia de este punto consiste en que allí se marca una diferencia irreductible con

Para Ancízar es determinante pensar esta referencia de la sensibilidad a los fines hacia los cuales se orienta el alma en cuanto principio activo que busca realizarse a sí mismo. Aunque la sensibilidad no es propiamente una facultad de acción, como es la libertad, y se limita a las afecciones de atracción o repulsión, amor u odio, que surgen de la reflexión sobre la posición del alma en el mundo, estas afecciones constituyen un impulso determinante hacia la acción. La intensidad de las emociones puede generar grandes hechos o grandes locuras, así como la ausencia de emociones o su debilidad puede generar lo que Ancízar llama el "sueño del albedrío", es decir, la apatía, la frialdad y la indiferencia que anulan al sujeto, particularmente desde el punto de vista social: "inútiles para el mando, lentos para la obediencia, incapaces de las grandes virtudes, pasan por este mundo oscuros e ignorados, sin dejar detrás de sí un rastro que los recuerde a sus semejantes o a la patria" (1851, 256).

Este vínculo entre la sensibilidad y el comportamiento tiene consecuencias directas sobre el horizonte político en el cual se orienta el discurso de Ancízar. El principio de la igualdad esencial y abstracta entre los seres humanos se manifiesta a través de la sensibilidad como "benevolencia" espontánea[10] a la que corresponde naturalmente el "deseo o amor de la asociación": la "sociabilidad". La igualdad y la idea de justicia "arquetípica en la inteligencia de todos los hombres" se traducen en un sentimiento y un deseo indestructibles de aplicación práctica de estas ideas, es decir, la realización de una sociedad justa de individuos iguales y libres. De esta forma es la naturaleza misma del espíritu humano la que manifiesta sus finalidades a través del sentimiento "sublime" del amor por la sociedad justa.

---

respecto al tipo de reflexiones estéticas empiristas para las cuales el concepto de lo bello y su apreciación son productos sociales de la convención y, por lo tanto, contingentes y variables.

10 "Siempre que consideramos al hombre en abstracto vemos en él un hermano, creatura de un mismo Padre Celestial, i le amamos con todo nuestro corazón, sacrificándonos por su felizidad" (Ancízar 1851, 200).

Arte e historia

Aunque en *Lecciones de psicolojía* no se desarrolla propiamente una filosofía ni una historia del arte, sí es evidente que estas dos áreas están integradas al dispositivo filosófico que Ancízar emplea. Ante todo hay que subrayar que para Ancízar el arte es producto de una combinación de la inteligencia, la sensibilidad y la libertad. Es claro que la obra de arte está destinada principalmente a producir movimientos de la sensibilidad y el artista mismo debe ejercitar y cultivar esta facultad. Sin embargo, los procesos de producción de la obra de arte remiten a los de la inteligencia. La creación artística requiere de la capacidad de combinar ideas, denominada "imaginación" (1851, 146), la cual también interviene en la elaboración de hipótesis y experimentos científicos. Pero en cuanto actividad productiva, la creación artística es un acto de la voluntad y de la libertad, un ejercicio de la capacidad de decisión y acción de los seres humanos sobre distintos tipos de materiales que la naturaleza provee (1851, 234).

Esta convergencia de las facultades humanas en la actividad artística responde al esquema conceptual básico de todo el discurso filosófico de Ancízar: el espíritu humano como fuerza que debe desplegar sus fines en la historia. A través del arte, la imaginación combina libremente rasgos y características que se encuentran dispersas en la realidad sensible, con el fin de construir "objetos ideales" e "imágenes intelectuales". A su vez, estas imágenes intelectuales despiertan sensaciones de belleza, expresan contenidos de verdad y motivan comportamientos individuales y colectivos, de tal manera que la actividad artística es parte constitutiva del proceso histórico mediante el cual el espíritu humano reconoce las leyes que rigen el universo material y moral, y aprende simultáneamente a encaminarse hacia la realización de sus fines. Se trata a todas luces de un instrumento de civilización.

El proceso histórico de la humanidad es para Ancízar un camino tortuoso, una "peregrinación"[11], que avanza a través de tropiezos y obstáculos, pero que

11 La metáfora de la peregrinación va a ser usada por Ancízar en su obra más conocida: *Peregrinación*

constituye en todo caso una marcha progresiva. Toda contingencia de la historia debe quedar, por tanto, superada por la fuerza misma del espíritu que tiende siempre y necesariamente hacia su autorrealización. El carácter necesario de los fines espirituales o morales del ser humano transforma la historia en destino determinado por la Providencia y los procesos de aprendizaje histórico, en teodicea. De allí que aunque puedan transformarse, las instituciones sociales, los ideales de la libertad y el progreso continuo hacia la realización de una sociedad justa sean entendidos como "cimiento i destino" que están "mui fuera del alcanze del hombre": "la libertad i progreso de los pueblos no son dones que puede repartir un hombre; ni prendas que están a discreción de los que gobiernan" sino "límites que encuentra el poder humano" y "leyes preestablecidas" que rigen su destino (1851, 236)[12].

Esta misma visión de la historia como teodicea se traduce en la "historia de la filosofía" que Ancízar presenta en la introducción de sus *Lecciones*. La historia de la filosofía es nada menos que el drama (un drama "científico" sujeto a la "severidad lójica") del conocimiento que a través de "progresos y vicisitudes", aciertos y errores, triunfa sobre la ignorancia y el error. Precisamente en el interior de esta historia de la filosofía podemos encontrar algunas anotaciones que sugieren la perspectiva histórica del arte en las *Lecciones de psicolojía*. Al hacer un balance de lo que habría sido la historia de la filosofía, particularmente entre el siglo XVIII y el principio del XIX, Ancízar sopesa los resultados que los distintos "sistemas filosóficos", como él los llama, han generado en los terrenos de la ciencia, la moralidad, la religión y las "bellas artes". Estos sistemas podrían reducirse básicamente a tres: el sensualismo, la teología y el eclecticismo. Cada uno de ellos produce formas de comprensión de lo bello, las cuales se proyectan también sobre el terreno de la creación artística. Los

de Alpha por las provincias del Norte de la Nueva Granada, en 1850-51, donde anota: "Detrás de mí dejaba a Bogotá y todo lo que forma la vida del corazón y de la inteligencia: delante de mí se extendían las no medidas comarcas que debía visitar en mi larga peregrinación" (Ancízar 1853).

12 Esta determinación metafísica y forzosa de los fines del ser humano se convierte en criterio bajo el cual se juzga la heterogeneidad de los procesos históricos que corresponden a la diversidad de las naciones y los individuos. Así surgen las categorías que dividen a los pueblos y los individuos en "fuertes", de "decisiones firmes" y en "débiles", "sin convicciones firmes".

dos primeros sistemas son presentados como extremos contrapuestos y el tercero, el eclecticismo (por el cual toma partido abiertamente Ancízar), se presenta como una síntesis de los elementos verdaderos en los sistemas precedentes. En materia de bellas artes, el sensualismo niega, para Ancízar, el principio de "lo bello" y restringe la experiencia estética solamente al agrado subjetivo y variable que producen las formas sensibles: "no hay lo bello, nada que sea espiritual o íntimo, nada que esté oculto bajo las formas esternas i les comunique la animación indefinible de la verdadera belleza" (1851, 25). Así, son más bien las meras convenciones sociales y el puro agrado los parámetros correspondientes a las artes. En contraste, la teología concibe una estética que paradójicamente menosprecia "la materia perecedera i tosca" y restringe el arte a las formas de adoración a Dios, las cuales son ejemplificadas por los cantos "contemplativos, metafísicos y humildes". Pero finalmente el eclecticismo, como síntesis de lo sensible y lo espiritual, como "verdadero" sistema, "tal vez el único que en el estado actual de la ciencia debe seguirse, si no queremos retroceder a los tiempos pasados", debe comprender la belleza como unificación de lo espiritual y lo sensorial, lo "ideal" y lo "positivo": la "espresión íntima i lo material o armonía de las formas, colores, movimiento, etc." (1851, 34). A partir de esta síntesis estética superior, la escuela filosófica del eclecticismo se articularía armoniosamente con expresiones artísticas que al mismo tiempo deben ser fieles a la naturaleza terrena y a la naturaleza espiritual del ser humano; que deben evitar tanto las banales imaginerías y ficciones para el agrado, como las abstracciones que rechazan el mundo material en el que vivimos: "Evitar la exageración en todo i hablar a los sentidos i al alma, es el canon fundamental del eclecticismo en punto a bellas artes" (1851, 234).

Aunque no se desarrolla realmente una reflexión y un esquema discursivo para la historia del arte, es suficientemente claro por sus apuntes que en el discurso de Ancízar el arte hace parte de la historia de progresos y perfeccionamientos espirituales de la sociedad. El mismo patrón de progreso histórico de la filosofía es aplicable al desarrollo histórico de las artes, pues de lo que se trata es del mismo asunto: el gran drama del espíritu humano y el despliegue de sus fines en la historia terrena.

La problemática estética-política como hipótesis de lectura

Los dos pilares fundamentales del discurso estético de Manuel Ancízar son precisamente estos: 1) una antropología filosófica que se presenta con el nombre de "psicolojía" (ya para ese momento disfrazada con los ropajes de una pretendida ciencia empírica, basada en la observación de las manifestaciones del alma); y, 2) una comprensión del tiempo histórico como marcha progresiva hacia los fines supremos de la humanidad, esto es, como filosofía de la historia. Hay allí una profunda correspondencia entre el análisis antropológico y la reflexión histórica. Las distintas facultades y potencialidades de la naturaleza humana, así como sus limitaciones y defectos, explican en buena medida el devenir histórico, pues la historia equivale a la manifestación de la naturaleza humana a lo largo del tiempo.

Pero el fondo problemático de la realidad a la que Ancízar se enfrentaba era lo que podríamos llamar la emergencia de lo político como rasgo distintivo de la modernidad. Tanto la independencia norteamericana como la Revolución francesa permitían pensar a Alexis de Tocqueville, por ejemplo, que la democracia era una fuerza tendencial incontenible que habría de expandirse sin remedio por el globo y que, por tanto, debía ser gobernada incluso con nuevas estrategias[13]. Esta fuerza emanaba de la reivindicación de la igualdad y la libertad universales como elementos fundamentales de la subjetividad política que se oponía a las dignidades y jerarquías de la sociedad estamental del absolutismo, y aún habría de seguir oponiéndose a la dinámica de clases de la sociedad burguesa a lo largo del siglo XIX.

13 Sandro Chignolla ha mostrado brillantemente la forma en que Tocqueville analiza la democracia como una tendencia que es imposible refrenar tras las reivindicaciones de la igualdad en los procesos revolucionarios en Francia y América. Frente a esta inexorabilidad de la democracia Tocqueville propone corregirla, no detenerla; disciplinarla, como a un adolescente inquieto, mediante aparatos estatales de gobierno. El disciplinamiento consiste en evitar la descomposición social reconstruyendo, así sea artificialmente, vínculos comunitarios; en otorgar gradualmente derechos políticos a los sujetos marginados para que se desarrollen compromisos y responsabilidades sociales; en estimular el acceso a la propiedad de los proletarios para que cesen paulatinamente aquellos brotes de violencia y se desarrolle un nuevo sentido de orden y estabilidad (Chignola 2004, 444-449).

Entrelazada a esta experiencia de crisis y de ruptura de las estructuras del orden social jerárquico del *Anciene Régime*, también emergía la estética como discurso filosófico que intentaba comprender una forma de experiencia y de creación artística para la cual lo sensible no era simplemente un modo de conocimiento inferior, ni una mera apariencia externa que remitía a un orden ideal al que debía representar con "propiedad" y "decoro". Antes bien, el discurso filosófico de la estética intentaba plantear una forma de experiencia en la cual la percepción sensible quedara liberada de los intereses materiales y se transformara, así, en sentimiento vital, en juego libre de formas y emociones en el que los seres humanos podían reencontrarse a sí mismos, más allá de los roles, las jerarquías y las distinciones sociales.

El discurso filosófico que Manuel Ancízar construye (a partir de un complejo proceso de transferencia cultural), estaba dirigido a controlar las peligrosas consecuencias de la emergencia simultánea de lo político[14] y de lo estético. Pero, al mismo tiempo, en este discurso estaban presentes tanto las consignas de la democracia como los potenciales de una reflexividad que, imbuida de lo sensible, podía detenerse indistintamente en el mundo cotidiano y en las obras de arte, para preguntar por el sentido de lo humano y que no era patrimonio exclusivo de ninguna clase social específica. La aporía que atraviesa, al parecer, el discurso filosófico de Manuel Ancízar se encuentra allí justamente, en ese movimiento de asimilación y represión, de aceptación y censura de la modernidad en dos de sus elementos estructurales: lo político y lo estético. Se trata de una aporía que subyace al concepto

14 El discurso filosófico del eclecticismo francés (del que Manuel Ancízar se apropia y adapta al contexto cultural y político neogranadino) también obedece a este tipo de coyuntura con respecto a las nuevas fórmulas de gobierno que permitan gestionar las tensiones que emergen en la sociedad moderna con la Revolución Francesa. Según el análisis de Patrice Vermeren para Cousin "la forma republicana no se convierte en efecto necesario de la Revolución francesa por haber sido escogida históricamente en la Francia de 1792. Se trata más bien de algo coyuntural, la revolución en estado de crisis, la cara siniestra de la revolución, una negación. Puede resultar conveniente para una sociedad naciente, como América. Pero no podría serlo para una gran nación civilizada, para un país europeo como Francia, que ha de vincular su futuro a su pasado, y conciliar el orden con la libertad […] La verdadera democracia, la mejor de las repúblicas, es por tanto la monarquía parlamentaria" (Vermeren [1995] 2009, 43).

de sensibilidad y al discurso de la "psicolojía" como dispositivos de comprensión y de acción empleados por actores sociales, como Manuel Ancízar, para dar forma a un proyecto de nación que a la postre recibiría el nombre de Colombia.

Contra la separación de teoría (estética) e historia (del arte)

Este ejercicio de indagación sirve también para constatar que existe un vínculo muy estrecho entre los discursos filosóficos y las estructuras de comprensión histórica, el cual actúa con intensidad durante los procesos de construcción del Estado moderno durante la primera mitad del siglo XIX. Esta situación puede observarse claramente mediante el análisis del discurso filosófico que Ancízar emplea como marco de referencia fundamental para su accionar político en la Nueva Granada. Pero dado que ese discurso filosófico es tomado de un espacio cultural diferente (a saber, de Francia) puede inferirse también que la relación entre filosofía e historia, lejos de ser un accidente, constituye un elemento estructural de las construcciones intelectuales también en Europa. En este sentido, más bien podría decirse que la relación entre filosofía e historia, o más puntualmente entre antropología filosófica y filosofía de la historia, pertenece a un marco de referencia europeo que es trasladado y del cual se apropian actores sociales latinoamericanos, como es el caso de Manuel Ancízar.

Por su parte, ni la filosofía estética, entendida como teoría del arte, ni la propia historia del arte parecen estar exentas del nexo constituido entre la antropología filosófica y la filosofía de la historia. Por el contrario, resulta evidente que en discursos filosóficos como el que Ancízar emplea, la reflexión sobre el arte y su recuento histórico están cubiertos por un horizonte más amplio: el de la delimitación filosófica de la naturaleza humana con miras a la construcción histórica de una forma determinada de la comunidad política, esto es, el Estado liberal moderno. Queda por analizar de qué forma el ideal republicano que Ancízar parece perseguir se desgaja de un discurso filosófico (el del eclecticismo francés) compatible con la monarquía constitucional de Luis Felipe I. Asimismo, queda por analizar de qué manera los conceptos estéticos presentes en las *Lecciones de psicolojía*

se encuentran relacionados con determinadas prácticas y lenguajes artísticos. Pero esto una vez más sólo puede ser planteado si la filosofía estética es devuelta a su historicidad.

Referencias

Ancízar, Manuel. 1851. *Lecciones de psicolojía.* Bogotá: Imprenta del Neo-granadino.

Ancízar, Manuel.. 1853. *Peregrinación de Alpha.* Bogotá: Imprenta de Echeverría Hermanos.

Bahrk, Karl Heinz (dir.). 2000-2005. *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden.* Sttutgar/Weimar: J. B. Metzler Verlag.

Chignola, Sandro. 2004. *Fragile cristallo. Per la storia del concetto di società.* Napoli: Editoriale Scientifica.

Fernández Viciedo, Yuri. 2013. "El pensamiento constitucional de Félix Varela y Morales: un sacerdote liberal en una colonia esclavista". En Soberanes Fernandez, José Luis y Eduardo Alejandro López Sánchez, *Independencia y constitución. Seminario*, de, 107-118. México: Universidad Autónoma de México. Último acceso 15 de abril de 2014, http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/7/3374/11.pdf

Koselleck, Reinhart. 2009. "Introducción al Diccionario histórico de conceptos político-sociales básicos en lengua alemana". *Revista Anthropos,* n.° 223, 92-105.

Loaiza Cano, Gilberto. 2004. *Manuel Ancízar y su época (1811-1882): biografía de un político hispanoamericano del siglo XIX.* Medellín: Universidad de Antioquia.

Palti, Elías J. 2007. *El tiempo de la política. El siglo XIX reconsiderado.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Rojas, Rafael. 2009. *Las repúblicas de aire. Utopía y desencanto en la revolución de Hispanoamérica.* Madrid: Taurus.

Skinner, Quentin [2002]. 2007. *Lenguaje, política e historia.* Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Vermeren, Patrice [1995]. 2009. *Victor Cousin. El juego político entre la filosofía y el Estado.* Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

El artista y la obra

2

Subjetividad, identidad y género en la obra de Lorenzo Jaramillo

Diego Salcedo Fidalgo

La tensión velada

La indagación por la obra y la singularidad del artista Lorenzo Jaramillo surge luego de ver el documental *Nuestra película* de Luis Ospina. Centro mi interés en la mirada y la narrativa del director en la producción de la película, en particular, los momentos de cambio en la vida del artista. Estos los interpreto como rupturas psíquicas o del alma, inaccesibles a una interpretación objetiva, si se tiene en cuenta la conformación de varias experiencias y vivencias condicionadas por circunstancias históricas, culturales y sociales del artista.

El documental me permitió reconocer en su testimonio la búsqueda incesante del sentido de la vida. Lo que se expone allí es una conversación entretenida y conmovedora por la simplicidad del lenguaje. Esto provoca el detonante indagatorio por el trabajo artístico y testimonial de Lorenzo Jaramillo, para entender, en particular, cómo establecer una conexión con su singularidad existencial. En

primer lugar, llama la atención la presencia de su orientación sexual en su camino vital artístico —Lorenzo era homosexual—, la cual, sin embargo, está ausente en la mayoría de los documentos escritos sobre él. Como resultado, inicio una exploración sobre su plástica, a través de la cual, intuyo, hay algo más que la pintura, los dibujos o la obra gráfica. Allí encuentro una permanente tensión latente en la información que brinda el documental.

¿Cómo situar esta intuición en el discurso y la escritura de la historia del arte? El tema de la subjetividad en la historia del arte colombiano ha recibido escasa atención, por lo cual me interesa localizar esta problemática desde una perspectiva que conciba la relación con la creación de la obra y sus implicaciones en esta "mediación". Así mismo, esta concordancia plantea un problema con el espectador, el historiador e investigador al acercarse al análisis artístico desde la mirada subjetiva, los sentimientos y la empatía. Es decir, la encarnación (conciencia, relación cuerpo-mente) de "otro" (en este caso yo) y revelar un mundo interior del artista, en una dinámica vida-obra.

Agónico, Lorenzo Jaramillo reconstruye la vida como artista, al crear su propia realidad ante la cámara, pero también como sujeto yacente y próximo a la muerte. Ya no es el mismo personaje de los años parisinos, sino uno distinto con respecto a su edad cronológica, encarnado en su cuerpo enfermo y a través de los recuerdos convertidos en imágenes.

El testimonio me permite entrever que ya no es un pintor sino el desnudo yacente de sus dibujos. Tendido en su cama, las imágenes de la vida pasan por su cabeza en una conversación sin término. El fin es la muerte del cuerpo que alude a ese otro lugar desconocido. Es la mirada de sí mismo frente a la cámara, ante Luis Ospina y, por extensión, ante el espectador. Sus experiencias devienen las mías y surge el deseo de encarnarlas, pero en una dimensión subjetiva y en el terreno de la interpretación: en este caso, en la escritura de su historia, un fragmento de los significados abiertos posibles por su testimonio y por su obra. Sobre esta posibilidad de interpretación subjetiva, la historiadora del arte Karen Cordero Reiman afirma: "es una evocación que permite experimentar un campo de memoria común, un terreno donde se siembra la conciencia histórica

asumida como compromiso personal, vital y ético, en lugar de resultar un imperativo retórico desencarnado" (Cordero 2010, 22).

De esta forma llego a los 26 desnudos de papel yacentes, de los cuales hice el registro fotográfico a partir de una pequeña exposición de corta duración en el Centro Gabriel García Márquez del Fondo de Cultura Económica (Bogotá), en 2013 (figuras 23-26). La serie de dibujos constituye un primer objeto de estudio y el acceso a esa forma oculta que percibo en los trazos del dibujo.

Al adentrarme en el funcionamiento interno de la imagen del cuerpo representado en 26 poses diferentes, establezco así una conversación privada con los desnudos masculinos. Son fragmentos de cuerpos, evocaciones de imágenes que permiten experimentar un campo de memoria común —tanto al artista como al espectador— y donde la escritura cobra el lugar en la conciencia del cuerpo, como una forma de alteración del canon[1] tradicional de interpretación de la imagen en la historia del arte.

El dispositivo de mirada es una serie de desnudos masculinos enfrentados ante quien mira, una transfiguración, a saber, la experiencia visual del dibujo que nos lleva a pensar en seres inventivos los cuales generan tensión entre lo que han aprendido a ver y tal vez la necesidad de ir más allá. Más lejos significa entrar en la incertidumbre generada por los aparentes significados de su producción artística y la conexión secreta, los archivos tanto testimoniales (entre otros, el documental) como los planteados en el reto de la investigación. Pero también entra en juego la relación de sus pinturas con las inquietudes personales de quien lo observa. En este caso, mi motivación por revelar los aspectos "secretos" de la obra de Lorenzo Jaramillo y construir una narrativa diferente, la cual permita entender su pasaje por la historia del arte moderno colombiano.

1 Ver las aproximaciones que realiza Griselda Pollock sobre esta noción relativa a la mirada centrada en lo masculino y heterosexual en su obra *Vision and Difference* (1998).

Figura 23. *Hombre yacente*, 1987-90. Tinta sobre papel de arroz, 71 x 137 cm. De: Colección Rosario Jaramillo.

¿Es posible un nuevo orden de decodificación en las imágenes producidas por el artista? ¿Esta lectura desestabiliza las perspectivas categóricas y "taxonómicas" de las miradas aprendidas? La tensión velada surge a partir de la imagen creada y expuesta por el artista ante el espectador. Lo sucedido en ese instante llama mi atención al ser reflejo de identificaciones y construcciones subjetivas que, por consiguiente, permiten mi interpretación.

Los desnudos yacentes en tinta sobre papel van más allá de una representación de cuerpos masculinos: la línea, el trazo, el movimiento son indicios de una singularidad, una lucha incansable de ser —poder ser, dejar sentir, existir—. Por otro lado, dan cuenta de una contracorriente del deseo: ser a través del otro, encarnar en el dibujo las múltiples posibilidades de instantes meditativos revelado en las poses, despojados del velo, de cualquier encubrimiento. La confrontación aparece cuando se está delante de la imagen, del reflejo subjetivo que intenta construir(se) hacia lo objetivo (interpretación).

Figura 24. *Hombre yacente,* 1987-90. Tinta sobre papel de arroz, 71 x 137 cm. De: Colección Rosario Jaramillo.

El dibujo es la obra existente ante la mirada, permanece, se revela y nos cuestiona, nos devuelve la mirada. ¿Quién soy ante la imagen? El silencio de los hombres yacentes de papel indica algo ausente en el trazo de sus huellas. El historiador del arte intenta, en consecuencia, restituir una nueva definición, la cual encuentra respuesta en los documentos.

En su libro *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno,* Leo Steinberg nos propone el cuestionamiento sobre la dimensión no reconocida de una sexualidad de Cristo, velada por la interpretación tradicional de la historia del arte durante el Renacimiento. Su propuesta audaz y provocadora nos revela una nueva visión que trae consigo la posibilidad de una decodificación simbólica e interpretativa: "Liberado del pecado y la vergüenza, el miembro exhibido, manifiesto, anuncia la inocencia primitiva perdida con Adán […] sin ignominia, literalmente, perfectamente 'desvergonzado'" (Steinberg 1987, 42, traducción propia).

Figura 25. *Hombre yacente*, 1987-90. Tinta sobre papel de arroz, 71 x 137 cm. De: Colección Rosario Jaramillo.

El misterio velado es expresado en el nuevo valor simbólico: lo que la historia tapa, el archivo lo descubre; el historiador del arte entra en juego al elaborar su interpretación. Los hombres de papel de Lorenzo Jaramillo abren esta dimensión secreta y ponen en juego las diferentes y sorprendentes posibilidades de observación, la confrontación del espectador con el objeto cultural.

En concordancia con lo anterior, realicé un primer ejercicio indagatorio con los estudiantes de un seminario de humanidades sobre cuerpo y arte. Este consistió en proyectar los desnudos y explorar su recepción entre los participantes. Las respuestas confirmaron mi intuición sobre cómo la imagen se recompone desde el entorno social y cultural. Además, constaté que los códigos culturales establecidos dificultan hacer lecturas que no se enmarquen en el paradigma del cuerpo masculino, blanco y heterosexual. Seguidamente, proyecté un fragmento del documental de Luis Ospina, *Nuestra película,* que sirvió como referencia y documento ilustrativo sobre la obra testimonial de Lorenzo Jaramillo. Las alusiones a la enfermedad

Figura 26. *Hombre yacente*, 1987-90. Tinta sobre papel de arroz, 71 x 137 cm. De: Colección Rosario Jaramillo.

VIH/Sida no se hicieron esperar, lo cual les generó incomodidad a varios estudiantes, así como el establecer un código de percepción encasillado por el género y la orientación sexual del artista. Lo más interesante de esta observación fue analizar las categorías en las cuales se inscriben las imágenes y cómo esto dificulta otras formas de mirar. En términos generales, se diferenció la aproximación masculina de la femenina: por el lado de los hombres, encontré muy marcada la afirmación de su masculinidad; en cuanto a las mujeres, constaté una proyección o identificación con los aspectos emocionales y psicológicos. Una tercera categoría, que denominé "neutra", surgió gracias a unos pocos estudiantes, los cuales fueron más allá de la codificación convencional para expresar el carácter subjetivo individual.

Los resultados de este ejercicio me llevaron a la investigación de Beth A. Beck de la Universidad James Madison en Virginia, Estados Unidos, sobre género y sociedad (Beck 2003). La investigadora analiza cómo el enfrentarse a desnudos masculinos y femeninos genera una experiencia dialéctica en la que las

codificaciones culturales reafirman una postura heteronormativa. Para su análisis expuso a 45 personas de diferentes sexos a mirar desnudos, en primera instancia, femeninos, a través de imágenes que van desde las artísticas, la Venus de Urbino, a la imagen publicitaria, la modelo Cindy Crawford, hasta la imagen pornográfica. Según los resultados de su estudio, Beck concluye que las mujeres confrontadas al desnudo femenino, en este caso, aspiran a poder encarnar el cuerpo representado o demuestran el miedo a nunca parecerse a él. Inversamente, para los hombres, como reafirmación de su "masculinidad", el desnudo femenino es objeto de deseo: "la mirada dirigida en la correcta dirección".

La segunda parte del análisis enfrenta las dos miradas (masculina y femenina) al desnudo masculino. La investigadora utiliza las mismas categorías del desnudo femenino (poses y diferentes fuentes). En consecuencia, una gran incomodidad se instala en los dos géneros. Así, para los hombres —acostumbrados a predominar como sujetos de la mirada y el desnudo femenino como objeto del deseo—, al enfrentarse al desnudo masculino se revelan contra cualquier forma de deseo o admiración. Se instaura una construcción de lo que la socióloga denomina una "heterosexualidad hipermasculina". En lo que se refiere a las mujeres, poco habituadas a ser sujetos deseantes, se instala la incomodidad y la vergüenza cuando miran un desnudo masculino, en particular, la imagen pornográfica en la que se exhiben los genitales: "El examen de esta mirada por parte de hombres y mujeres respecto al desnudo, nos guía hacia cómo el deseo es estructurado, cómo la sexualidad y la identidad se vinculan y cómo las relaciones entre objeto-sujeto siguen estando mediadas por el género" (Beck 2003, 710).

Por lo tanto, interpretar imágenes en el contexto de la historia del arte concierne, principalmente, a dos procesos: cómo están construidas y operan en nuestras vidas, y qué comunican en situaciones concretas.

En conclusión, el asunto de la mirada respecto al desnudo —en particular, el masculino— en el contexto histórico visual, ha estado encubierto por formas de poder normativas en las que predominan los aspectos culturales y sociales, codificados por un género y una orientación sexual predominante: el género masculino en cuanto observador y la heterosexualidad, respectivamente. Sobre esto último, el museo de

Orsay en París organizó entre septiembre de 2013 y enero de 2014 una exposición denominada *Masculin/Masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours* (Masculino/Masculino. Desnudo masculino en el arte de 1800 a nuestros días, traducción propia). Mediante esta muestra, reflexionó sobre la dificultad de exhibir la colección y la forma natural del cuerpo masculino en la historia del arte. Ninguna exposición previa, con excepción de la realizada por el Leopold Museum de Viena en el otoño de 2012, se propuso poner en perspectiva la representación del desnudo masculino. Paradójicamente, este prevaleció durante largo tiempo como fundamento académico entre los siglos XVII y XIX, así como en la cultura clásica. Por lo tanto, quedan por revisar y profundizar las lógicas interpretativas, lúdicas, sociales, históricas y filosóficas sobre las dimensiones y los significados de la desnudez masculina en el arte.

Revisión e interrogación del discurso visual y la crítica

Volviendo al caso de estudio particular, cabe anotar que la obra de Lorenzo Jaramillo no estuvo limitada exclusivamente a la pintura. Abarcó también la ilustración de libros, la producción de obra gráfica y afiches, hasta la escenografía para teatro y dibujo. Si se tiene en cuenta lo anterior, el potencial investigativo e interpretativo que ofrece es amplio y de múltiples posibilidades. Sin embargo, al revisar el material bibliohemerográfico, extenso en referencias, es de muy corto alcance en términos teóricos. Los escritos y su análisis son breves y relativamente superficiales, incluso los de reconocidos historiadores del arte y con gran trayectoria, tales como Germán Rubiano Caballero (1990) y José Hernán Aguilar (1992), quienes desde mi punto de vista no profundizan en las posibilidades discursivas de la producción del artista. Un ejemplo de esto son las descripciones formales sobre la pintura y sus aspectos anecdóticos y personales, pero no logran dar cuenta de un trabajo investigativo riguroso y desafiante.

Pareciera que el "fantasma" de la vida polifacética e intensa de Lorenzo —sus antecedentes familiares, si se tiene en cuenta las figuras representativas de sus padres, el historiador Jaime Jaramillo Uribe y la antropóloga Yolanda Mora, y su enfermedad— rondaran, en una especie de romanticismo e idealización, las

aproximaciones a su obra. Pensemos en el escrito del bailarín Álvaro Restrepo "Ordalía" (2011), el cual no deja de ser una prosa descriptiva y sentida sobre su trabajo, una versión nostálgica de quienes los conocieron o estuvieron cerca de él.

Adicionalmente, existe un gran número de catálogos de exposiciones, reseñas y entrevistas, sobre todo de la revista *Cromos*. Si bien no he revisado todo el material bibliográfico existente y mis observaciones por ahora se circunscriben a lo leído y a intuiciones propias del proceso investigativo, he identificado una tendencia muy fuerte hacia un tono periodístico y documental.

En consecuencia, en esta segunda parte pretendo revisar el material de archivo bibliográfico, con el fin de racionalizar la información desde perspectivas teóricas actuales, como el estudio de la mirada realizado sobre la obra de Jaramillo. Así mismo, hay que considerar que su homosexualidad y el haber desarrollado VIH/Sida pesan enormemente en su producción artística y sólo son tenidos en cuenta de forma indirecta o bajo una mirada compasiva.

El documental realizado por Luis Ospina es un buen intento de recuperación de un testimonio a partir de narrativas diferentes sobre los aspectos poco explorados de la vida de Lorenzo. Debemos tener en cuenta el tiempo y el espacio en que se desarrollaron esta película y los escritos. Los años ochenta y principio de los noventa dan cuenta de esos enfoques en el contexto del arte y particularmente de la historia del arte en el país: una historia del arte atomizada y rota en lo referente a las interpretaciones historiográficas[2]. Es un periodo en el cual es aún muy difícil hablar de la orientación sexual, por lo menos de forma directa; son temas tabú aún en el medio artístico la muerte y el sida.

El resultado artístico de Lorenzo Jaramillo y sus imágenes creadas desafían las corrientes tradicionales de sexualidades e identidades. Para el historiador del arte norteamericano Jonathan Weinberg la historia del arte sigue atrasada en las aproximaciones sobre el arte y la orientación sexual, para él, la historia del arte es una profesión "enclosetada" (Weinberg 1993).

---

2 Ver "Una nueva mirada" de Carmen María Jaramillo (2012).

Expresar nuevas narrativas, imágenes y orientaciones interpretativas es lo propuesto en esta indagación, dado que el poder del arte reside en el poder de la imagen, en su efectividad psicológica y social. Me apoyo, entonces, en el acercamiento hecho por Jonathan Katz en su texto "The Art of Code" (El arte del código) al trabajo de los artistas expresionistas norteamericanos Jasper Johns y Robert Rauschenberg y, en particular, a la forma como estuvieron involucrados sentimentalmente. Este vínculo determinó en cierto sentido cómo fueron entendidos —como pares y no como amantes—, a través de lo que Katz denomina silencios, elipsis u omisiones, los cuales permean los argumentos convencionales de su historia: la negación de su relación y homosexualidad. La clave del asunto son las pistas que revelan el trabajo artístico de los dos sujetos entre 1954 y 1961 y su convivencia como pareja, lo cual los llevó a negociar cada aspecto de su vida. Los silencios revelados son los temores del momento: la Guerra Fría, la persecución de comunistas y homosexuales en Estados Unidos y, el más grande de ellos, el asunto de la identidad. En palabras del autor: "el expresionismo abstracto se convirtió en una lucha por expresar la identidad, un intento por forjar una tenue conexión entre la conciencia subjetiva individual y el mundo exterior" (Katz 1992, 189).

En lo que se refiere al trabajo artístico de Lorenzo Jaramillo surgen silencios, elipsis u omisiones, las cuales tienen que ver con la sacralización de su trabajo y la negación de sus aproximaciones desde conceptos *queer* o de género. Los años ochenta constituyeron un mundo político de la represión, propiciando la diáspora de los artistas colombianos sofocados por el conservadurismo social y cultural. La Guerra Fría, así como el comunismo en los cincuenta, fueron asociados con la homosexualidad y representaron el fracaso moral, pero a su vez la capacidad enervante de seducir el cuerpo político. La obra de Jaramillo, como la de Johns y Rauschenberg en su momento, devela el verdadero estado interior. Sobre esto Thomas Hess, el gran promotor y amigo de los expresionistas abstractos, escribió: "la Escuela de Nueva York marcó un cambio desde la estética a la ética: la imagen ya no se suponía bella sino verdadera. Una representación exacta o equivalente de la sensación interior del artista o la experiencia" (citado en Katz 1993, 193, traducción propia). La

dupla americana creó un nuevo lenguaje pictórico, un nuevo sistema de símbolos, nuevos sujetos y una nueva subjetividad en pintura.

Por tanto, con mi trabajo aspiré a trazar nuevos horizontes narrativos, apoyado en teorías actuales y que dan cuenta del proceso histórico transversal de la obra de Lorenzo. En otras palabras, busqué rescatar los archivos y darles una nueva dimensión, abrir un nuevo camino en la interpretación artística y cultural, a partir del significado que tienen en la actualidad. Además, surgió la necesidad de deconstruir los discursos tradicionales de la historia del arte para que afloren alternativas sugestivas en el ámbito de la historia del arte colombiano y, por extensión, latinoamericano. En concordancia con esto, propongo una nueva narración y tono sobre la obra de Jaramillo. Esa nueva escritura, como bien lo menciona la historiadora del arte Karen Cordero, "hoy en día, e históricamente, es un vehículo de poder […] Ya no hace falta reprimir la conciencia del carácter relacional del conocimiento que producimos" (Cordero 2010, 22).

En síntesis, a partir de la exploración subjetiva y de la orientación sexual del artista, busqué responder a lo que denomino una "tensión velada" en su obra. Esta deviene transfiguración e implica un cambio en la forma de mirar, interpretar y revelar el contenido "escondido" o "verdadero", como respuesta a las reducidas inferencias de la historia del arte colombiano sobre Jaramillo y, por extensión, sobre generaciones de otros artistas, "perdidos" o encasillados en un movimiento o tendencia. A través de una inflexión[3] temporal e interpretativa, intenté revisar las experiencias y vivencias (archivos vivos, entrevistas y documentos) como una contribución al discurso histórico sobre su obra.

3 Se refiere al cambio de tono en las perspectivas de la escritura en historia del arte.

Referencias

Aguilar, José Hernán. 1992. "Los colores del Espíritu. En memoria de Lorenzo Jaramillo. Museo de Arte Moderno de Bogotá". *Arte,* n.° 13, 14-15.

Cordero Reiman, Karen. 2010. "La escritura de la historia del arte: sumando(se) subjetividades, nuevas objetividades". *Errata,* n.° 2, 22-43.

Beck, Beth A. 2003. "Men are much Harder: Gendered Viewing of Nude Images". *Gender and Society*, vol. 17, n.° 5, 691-710.

Jaramillo, Carmen María. 2012. "Una nueva mirada". En *Fisuras del arte moderno en Colombia,* 147-182. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Katz, Jonathan. 1992. "The Art of Code: Jasper Johns and Robert Rauschenberg". En *Significant Others*. New York: Thames and Hudson.

Pollock, Griselda. 1998. *Vision and Difference*. London: Routledge.

Steinberg, Leo. 1987. *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*. París: Gallimard.

Restrepo, Álvaro. 2011. "Ordalía". En *Oiga/Vea: Sonidos e imágenes de Luis Ospina,* 155-158. Cali: Universidad del Valle.

Rubiano, Germán. 1990. "XXXIII Salón Nacional de Artistas". *Arte en Colombia*, n.° 45, 88-93.

Weinberg, Jonathan. 1993. *Speaking for Vice: Homosexuality in the Art of Charles Demuth, Marsden Hartley and the First American Avant-Garde.* New Haven: Yale.

El Museo de Arte Moderno de Bogotá y la contención política: tensiones entre la definición de lo político en el arte y la (des)articulación de la movilización social

Julián Sánchez González

La pregunta sobre cómo incluir y motivar a la participación activa a las diversas audiencias que visitan el museo es un problema relativamente reciente en la disciplina museológica. Con tan sólo unas décadas de análisis, indagación y creación de nuevos modelos de representación, artistas, historiadores del arte, museólogos y educadores han dado cuenta de cómo los criterios de selección de lo que se exhibe en el museo desde el siglo XVIII hasta entrado el siglo XX se han construido sobre premisas excluyentes bajo parámetros de clase, raciales y de género. Su impacto sobre el bajo grado de visibilización de las minorías políticas en el interior del museo ha sido uno de los focos de contención de grupos subalternos desde la segunda mitad del siglo XX, en cuanto se ha construido una mayor conciencia alrededor del papel de la institución en los procesos de construcción de nación. Así, diferentes movimientos de contención política[1] han cuestionado la autorreferencialidad y reforzamiento cíclico de las

1 Entendidos por teóricos sociales como Charles Tilly como agrupaciones sociales que abordan

formas de representación del arte, enraizadas a su vez en una tradición moderna en la interpretación de la historia.

Partiendo de dicha tendencia en la praxis museológica transnacional y con el fin de abrir un espacio de diálogo interdisciplinar sobre la receptividad del museo a la diversidad política e identitaria de la sociedad civil colombiana hacia finales del siglo XX, el presente texto aborda los diferentes grados de visibilización de las agendas políticas de dos movimientos sociales —izquierda política y la comunidad sexualmente diversa[2]— en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) en sus exposiciones temporales entre los años 1987 y 1994. Dicha aproximación metodológica al problema de la representación museal reconoce la institución como parte de un corpus social extenso, cuyo estudio requiere mirar más allá de sus confines físicos para poder construir puentes de doble vía entre arte y vida cotidiana. Para ello, se aborda la historia política nacional bajo el lente del fortalecimiento de diferentes movimientos de contención política de la sociedad civil, circunscritos en un periodo bisagra de la historia nacional, señalado por la proclamación de la nueva Constitución de 1991. Así, esta línea de investigación busca analizar las tensiones entre curaduría y contención política, propiciando una exploración entre temas afines a la historia del arte y la museología, así como a la ciencia política y a la sociología. En calidad de apuesta metodológica interdisciplinar, se busca explorar producciones historiográficas más receptivas a los contextos inmediatos de creación artística, manteniendo, en todo caso, una conversación directa con propuestas ya puestas sobre la mesa por la historia social de arte de la segunda mitad del siglo XX.

El aporte historiográfico se construye, además, a partir del trabajo de archivo realizado en la biblioteca del MAMBO y algunas conversaciones con figuras clave para los proyectos ejecutados en el periodo escogido para la investigación.

"desafíos colectivos, basados en propósitos comunes y solidaridades sociales, en continua interacción con élites, oponentes y autoridades". Ver Tilly (1989).

2 Por su popularización en Colombia a principios del siglo XXI, el uso del término sombrilla LGBTI (lesbianas, gais, bisexuales, transgeneristas e intersexuales) no será utilizado en el desarrollo del argumento del texto, dado que sus límites temporales le preceden.

En su calidad de fuentes primarias, su análisis estructura los argumentos desarrollados en las páginas subsiguientes. Así, se destaca en primer lugar el análisis de la revista *Arte*, publicación seriada dedicada a la difusión de la actividad cultural de la institución.

Definiendo lo político en el arte: negociaciones entre canon y contexto

La inclusión de temas políticos en el arte fue una práctica vista con recelo durante gran parte del siglo XX en la comunidad artística internacional. La influencia de la alta polarización política que trajo consigo el inicio de la Guerra Fría tuvo secuelas en el mundo artístico europeo y norteamericano, pues creó la necesidad de establecer parámetros diferenciadores de los lenguajes visuales y prácticas culturales del bloque comunista. En ese sentido, evadir el carácter oficialista y figurativo soviético, cuyas narrativas y estética devinieron cuestionables, se estableció como métrica para evaluar el trabajo de artistas y museos por igual. Así, se estableció y legitimó un discurso moderno en el arte que privilegió la dimensión estética de la obra, es decir, sus valores plásticos —medio y materialidad—, en detrimento de sus contenidos y vinculación con el mundo exterior. Se procuró, entonces, la purificación de la obra a través de la ausencia de cualquier referencia contextual. Dicha contraposición —delineada mejor en los escritos de la década del sesenta de teóricos y críticos como Clement Greenberg (2006) — convertiría al expresionismo abstracto en la punta de lanza artística de la defensa de los valores de la democracia como sistema político y el capitalismo como sistema de producción. De esta manera, la pugna por la predominancia de los lenguajes abstractos o figurativos en el arte se posicionó como uno de los grandes debates artísticos desde la segunda mitad del siglo XX.

Colombia no fue ajena a esta controversia, pues la defensa de ambos lenguajes plásticos cobró relevancia en la comunidad de artistas durante la década de los sesenta. Sin embargo, la memoria del flagelo de la violencia interpartidista y el impacto de una recién iniciada guerra de guerrillas sirvieron como propulsor para

varios artistas colombianos a permanecer conectados a la realidad política del país a través de su obra. Así, artistas como Luis Ángel Rengifo, Alejandro Obregón o Fernando Botero usaron lenguajes figurativos para abordar temáticas referentes al conflicto que hostigó al país antes del Frente Nacional (Malagón-Kurka 2008). La "neofiguración" de estos artistas llamó la atención sobre la imposibilidad de desestimar a las obras con temas políticos sólo en virtud de los parámetros de autorreferencialidad y pureza estética, pues las condiciones económicas, políticas e intelectuales del país requirieron de otros modelos de apreciación y crítica.

El MAMBO se percató prontamente de las tendencias políticas y figurativas del arte colombiano y, en consecuencia, se posicionó como una institución central para el desarrollo de este debate. La exposición temporal de 1974, Arte y política, es muestra de ello, pues visibilizó la recurrente inclusión de temas políticos en el arte nacional de los siglos XIX y XX. La curaduría de la exposición, que estuvo a cargo de Amalia Iriarte, Darío Ruiz Gómez y Eduardo Serrano, hizo énfasis en la presencia transversal de los temas políticos en el arte nacional y en la necesidad de analizarlos y divulgarlos. En el texto que abre el catálogo, Ruiz Gómez (1974) comenta:

> La denominación de una muestra bajo el rótulo "Arte y política" soslaya al menos ese falso terreno de presuntas definiciones plásticas, tan perjudicial y equívoco al tratar de establecer dicotomías insostenibles entre lo que, por un lado se llamaría arte puro, y un arte comprometido por el otro. Polarización que a un nivel teórico ha conducido a una especie de guerra sin cuartel, a un sinnúmero de despropósitos, donde la objetividad crítica ha brillado por su ausencia.
>
> [...] [Las obras que conforman la muestra] conmocionan a la sociedad de su tiempo en la medida en que, no sólo denuncian el hambre, la explotación, el saqueo de nuestros recursos naturales, sino que fundamentalmente dan una idea diferente del arte a esa que todavía buscaba en éste (sic), la belleza y la armonía; a esa mentalidad colonizada para la cual la presencia de este "feísmo", implicaba un

> grado de vulgaridad, de antiarte. Acto catártico y decisivo, ya que se presentaba la otra cara de esa imagen idílica que una nueva clase de negociantes, trataba de crear.

Con un impulso discursivo que buscó legitimar la inclusión de temáticas políticas y estrategias antiartísticas en el arte nacional como vehículo para la contención política, el texto de Ruiz Gómez sienta una pauta abierta y esclarecedora de los debates internacionales, y su conexión con el contexto local. Dicha línea argumentativa es, asimismo, diciente del conocimiento de intelectuales e instituciones colombianos de las continuidades y rupturas del arte de la década. Sin embargo, una mirada al conjunto de textos y obras presentadas en la exposición permite identificar las líneas discursivas divergentes que no permitieron llevar a término un quiebre curatorial con los supuestos de exclusión de la modernidad artística. Prueba de ello fue el espectro angosto de la definición de lo político en el arte, dado que fue circunscrita a la historia política nacional, la política bipartidista, la violencia del conflicto armado y las luchas en contra de las desigualdades sociales. Dicha definición difícilmente pudo abarcar la creciente diversificación temática de la plástica nacional presente en la década de los setenta, gracias a una nueva generación del arte colombiano.

Hay que mencionar la obra de dos artistas jóvenes, Beatriz González y Antonio Caro, como ejemplo de la época de estudio, puesto que recurrió a un lenguaje plástico de corte experimental que transitó fuera de la concepción tradicional entre arte y política partidista u oficial, y demostró un interés mayor por explorar las cargas políticas imbuidas en las experiencias de la cotidianidad. Tanto González como Caro reconocieron tempranamente la imposibilidad de que los movimientos artísticos *pop* y conceptual, influencias evidentes en sus obras, reflejaran la diversa complejidad de la historia nacional (Jaramillo 2012). En una forma similar, la obra de otros artistas de esta misma época, como Fernell Franco, Clemencia Lucena y Miguel Ángel Rojas, sería también un indicio de la desagregación de los intereses políticos de la comunidad de artistas y su creciente vinculación a problemáticas cotidianas de diversa índole, entre las que figuraron las desigualdades de género y las sexualidades diversas.

En ese sentido, la influencia del contexto polarizado de la Guerra Fría y la reticencia a la apertura de nuevos horizontes interpretativos de lo político en el arte pueden leerse en los enfoques narrativos de la exposición. Sobre el caso de los Bachué y los artistas influenciados por el muralismo mexicano de inicios del siglo XX, Eduardo Serrano escribe:

> El movimiento pictórico mejicano hace sentir su influencia indigenista en todos los rincones del continente. Y en el país (y con gran profusión en Medellín), obras de definida personalidad como las de Pedro Nel Gómez, Alipio Jaramillo e Ignacio Gómez Jaramillo, no sólo avanzan el raciocinio de un Realismo Socialista, sino que, bajo los auspicios de la hegemonía liberal, se adhieren al argumento mural, por su índole pública, y en oposición exclusiva a que se presta fatalmente el arte mueble (Serrano 1974, 2).

En esta misma línea y, con la intención de dar cuenta del auge de las artes gráficas durante este periodo, Serrano comenta:

> Y en el arte contemporáneo colombiano la política sigue siendo origen de contenido inagotable. Realidad ésta (sic) que ha obligado a los organizadores de la muestra (conscientes de todas las ausencias), a reducir drásticamente la inclusión de los ejemplos más recientes, hasta dejar únicamente (y con apoyo al menos en la objetividad de este criterio), aquellas obras procedentes de talleres que proponen exclusivamente la política como función del arte.
>
> Con esta ideología se relaciona la pintura densa y cáustica de Carlos Granada quien mantiene, desde mediados de los años sesentas (sic), una línea de trabajo expresionista y una obra con metas de comunicación y protesta. Y a ella se atienen igualmente, las ácidas acusaciones grabadas con destreza por Augusto Rendón, las expresiones xilográficas y visionarias de Alfonso Quijano, y el documental desgarramiento del hombre contemporáneo que dibuja Pedro Alcántara. (Serrano 1974, 2)

Los aportes de Serrano al catálogo permiten ver la importancia que cobró, para la década de los setenta, la exclusión de la ponderación de las proezas estéticas de un artista al momento de visibilizar el contenido y contexto de la diferencia política de sus obras. Más allá, esta visión del arte se manifestó dentro y fuera de la institución, particularmente en publicaciones seriadas y de prensa. En un artículo para *Re-vista*, por ejemplo, Serrano (1980) aborda el trabajo gráfico del Taller 4 Rojo desde la tecnificación, masificación y distribución de sus grabados. En este caso, la interpretación de la obra aborda con marcado interés las mejoras del proceso productivo de la técnica, mientras que deja de lado no sólo sus aspectos estéticos, sino también los contenidos de denuncia política por los que fueron conocidos, como la desigualdad de clases y la injerencia de Estados Unidos en los países en vía de desarrollo. Así, la presencia sistemática de la selectiva invisibilización de aspectos políticos o estéticos en obras de contención y resistencia, puede entenderse como un eco, modificado y adaptado, del canon moderno que escindió plástica y contenido en el arte.

En efecto, en una entrevista con el autor, Serrano (comunicación personal, noviembre, 2012) afirma que para la década del setenta:

> Era o comunismo o capitalismo y punto […] la política era el real socialismo y la política era la parte más goda desde el punto de vista del arte. Los pintores políticos eran los que hacían realismo socialista; eran los que miraban al pasado. La anquilosada más grande que había era el arte político en ese momento. Y yo estaba, por el contrario, por un arte innovador; por un arte que podía tener sus connotaciones políticas pero que no era conservador. Es que en ese entonces los artistas políticos eran todos de corte realismo socialista, todos.

Por tanto, la evolución de la plástica nacional era posible en la medida en que las nuevas propuestas artísticas miraran hacia un futuro modernista de lenguajes plásticos de vanguardia. De esta manera, aun cuando existió en los años setenta una reacción a las metanarrativas artísticas colombianas tradicionales, los modelos historicistas de la historia del arte permanecieron vigentes, pues

el cambio y mejoras en la plástica nacional se determinaron por una sucesión lineal de movimientos artísticos. No obstante, la propuesta del purismo esteticista que desvirtuó la figuración en el arte no tomó arraigo en el país a causa de una comunidad de artistas interesada en permanecer vinculada y abierta a su propio contexto sociopolítico. Así, la relación que se entabló entre plástica y política sería un reflejo de cómo los modelos norteamericanos y europeos de interpretación y crítica de arte fueron negociados y adaptados a las necesidades locales: no hubo invisibilización completa, pero sí parcial. La presencia de estas prácticas discursivas, que acompañaron la puesta en marcha de exposiciones con tintes políticos en el MAMBO, plantean el interrogante en torno a la apertura del espacio expositivo como un "cambio cosmético" (Pollock 2007) o, por el contrario, un intento para tomar distancia de la tradición histórica de exclusión del museo en su rol como institución pública.

Al respecto, la revisa *Arte* da luces de cómo la interpretación de lo político en el arte también tuvo un impacto sobre la apertura a la apropiación de las propuestas posmodernas de interpretación y representación[3]. En el editorial del primer número de la revista, Gloria Zea escribe que uno de sus objetivos primarios fue el de crear una publicación con autoridad artística e intelectual incuestionable,

3 Planteadas desde inicios de los años ochenta en el país y la región a través del Coloquio latinoamericano sobre arte no objetual y arte urbano, organizado por Juan Acha y el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM). Este encuentro, paralelo a la IV Bienal de Arte de Medellín, constituyó un esfuerzo remarcable por abrir una discusión en torno a cómo artistas y museos pueden poner en marcha prácticas acordes a las necesidades propias del contexto latinoamericano. En un llamado a la legitimación del arte no convencional, o no objetual, como una forma de coexistencia de pasado y presente en el arte (Acha 2011: 281-287), el espíritu de este encuentro criticó la noción maniquea del arte en la que se le calificaba de bueno o malo en función de su pureza estética. El interés era, por tanto, validar un "arte que deja de ser un fin en sí mismo y se instaura como un medio, sea de las preocupaciones políticas como de las contraculturales" y que, además, se desliga de la mercantilización del objeto artístico y la creciente influencia de los medios de comunicación en la difusión de un estándar del gusto y la crítica de arte (Acha 2011, 79; 281-287). Central, entonces, a esta reunión de artistas, teóricos y críticos, fue la necesidad de explorar cómo se adoptaban e insertaban estas propuestas contemporáneas en los países de la región de cara a los discursos modernistas del arte.

puesto que "las publicaciones especializadas existentes han sido incapaces de alcanzar la ecuanimidad necesaria para hacer de la crítica de arte un ejercicio profesional de respetabilidad indiscutible" (1987, 11). En ese sentido, consolidar una actitud crítica que evadiera los vaivenes políticos de turno protegía la imparcialidad de la publicación y permitía cubrir la actividad artística del país de manera desprejuiciada. Como signo de la búsqueda de neutralidad en el trabajo de la institución, el editorial plantea una posición lejana a las apuestas museológicas contemporáneas de apertura a la desacralización, controversia y construcción colectiva del conocimiento. Por ende, la pretensión del Museo de establecer un ejercicio crítico y analítico desde la despolitización dificultó la validación de nuevas voces y disidencias políticas en sus exposiciones temporales.

Cohesión de la movilización social: una plataforma para la contención política en el arte

La inclusión de la diferencia política en el Museo también estuvo mediada por la amplitud y la diversidad de los repertorios de contención política pública en el país y su grado de cercanía con los circuitos artísticos nacionales. Como un elemento fuera de las posibilidades de control del Museo, la interrelación entre movimientos sociales y artistas es una variable exógena a la institución, con una influencia directa en los niveles de visibilización de la diferencia política. En ese sentido, considerar las particularidades de la evolución de la movilización social latinoamericana y evidenciar sus diferencias con la de otras latitudes, permite entender mejor el desarrollo y diversificación de las temáticas políticas del arte colombiano.

A diferencia de la amplia acogida que la diversificación de las temáticas de resistencia y contención política tuvo en países en condiciones de desarrollo económico y político avanzado, las agendas de los movimientos sociales colombianos del siglo XX se pluralizaron a un ritmo más paulatino. Esto se debe, en gran parte, al impacto que la polarización política de la Guerra Fría, la alta desigualdad en la distribución del ingreso y la injerencia de Estados Unidos en la política doméstica de los países latinoamericanos tuvieron sobre la priorización de los intereses de movilización. De ahí que el enfoque de la resistencia política colombiana se hubiera

centrado, en gran parte del siglo XX, en la visibilización de las difíciles condiciones materiales de vida de las clases subalternas (Archila 2003) [4].

La segunda mitad del siglo XX fue, no obstante, un periodo crucial para la diversificación de las agendas de contención política colombiana, así estas no se hubiesen arraigado especialmente en el grueso de la sociedad civil. Comenzando con el movimiento colombiano de mujeres sufragistas de los años cincuenta, reflejo de la entrada de nuevas prácticas culturales y sociales conscientes de la defensa de la otredad, este proceso de atomización permitió que la consigna "Lo privado también es público" incidiera sobre la formulación de diferentes repertorios de contención política del país. Al respecto, Carmen María Jaramillo afirma:

> Las ideologías, e igualmente las utopías, están agonizando en este final de siglo. Su poder cohesionador de la sociedad y su capacidad de fabricar el espejismo de un mundo mejor, se empiezan a reemplazar por actividades que satisfacen necesidades concretas del individuo en su vida cotidiana. […] para ciertas minorías, el arte ha venido a ocupar el mismo lugar.
>
> El ocaso de la idea de revolución en un sentido marxista se asocia con el debilitamiento de presupuestos modernos, tales como progreso o desarrollo. Y es lógico: el marxismo fue una doctrina gestada en el seno de la modernidad, y al cuestionamiento de esos presupuestos que han servido de pilares a la época actual, correspondió el derrumbe de las bases ideológicas que sostenían a los gobiernos de los países del Este. (1999, 107)

Dichos procesos de atomización de las consignas políticas de contención estuvieron estrechamente ligados a la comunidad de artistas, influyendo en la selección temática de sus obras. Este hecho se corrobora en la constante presencia

4 Según el mismo texto de Archila, en el periodo 1958-1990, los movimientos sociales colombianos se interesaron en su mayoría por temas de tierra y vivienda (23.1 %), y laborales (16.1 %).

de artistas colombianos interesados en denunciar o representar las inequidades económicas y en la distribución de poder de su contexto histórico y político. Entre ellos se destacan Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo, Leo Matiz, Clemencia Lucena, Gustavo Zalamea, o los grabadores del Taller 4 Rojo como Umberto Giangrandi, pues su arte dialogó oportunamente con las discusiones catapultadas a la luz pública por los movimientos de izquierda política del país. Como demuestra este caso, la visibilización recurrente de un tipo de temática política en el arte no sólo requiere de una oferta de contención más amplia, sino que también depende del fortalecimiento de un movimiento social que haga públicos y relevantes sus intereses de resistencia y denuncia.

Asimismo, la apertura de la esfera pública a nuevas formas de contención fue posible gracias a la proclamación de la nueva Constitución de 1991 que, a pesar de sus vacíos y desinformación sobre la diferencia política, racial, sexual y de género, facilitó un espaldarazo discursivo y legal al fortalecimiento de los movimientos sociales colombianos. En consecuencia, aunque haya existido una emergente consciencia colectiva acerca de las exclusiones sistemáticas a las que estaban siendo sujetas diferentes minorías políticas fuera de las mujeres —indígenas, afrocolombianos y personas con sexualidades diversas—, no fue sino hasta entrados los años noventa e inicios del presente siglo cuando el arte nacional comenzó a presenciar la inclusión de temáticas políticas divergentes en la obra de sus artistas. Así, la obra de Carlos Jacanamijoy, Fabio Melecio Palacios, Liliana Angulo o Fernando Arias comienza a tomar cada vez más notoriedad en el país, al insertarse en los circuitos nacionales de exhibición, crítica y coleccionismo.

Con el ánimo de ilustrar mejor cómo dialogaron en el MAMBO las aproximaciones esteticistas de la visibilización de lo político en el arte y la cohesión de movimientos sociales de la izquierda política y de sexualidades diversas, se presentan a continuación los resultados del trabajo de archivo de las exposiciones temporales de la institución entre 1987 y 1994.

Arte e izquierda política: Ignacio Gómez Jaramillo, Leo Matiz y Gustavo Zalamea

A pesar de ser un grupo intergeneracional de artistas con trayectorias, estilos, técnicas y propuestas diversas, la selección y contenidos de las exposiciones de Gustavo Zalamea (1986), Leo Matiz (1988) e Ignacio Gómez Jaramillo (1988), permiten identificar elementos transversales a la forma en la que se abordó su arte político. En ese sentido, aunque sólo una de las muestras fue retrospectiva, la curaduría de las tres dedica un especial cuidado a resaltar el nivel de sofisticación estética alcanzado por estos artistas. De esta manera, al visibilizar rigurosamente el progreso y la evolución temática de las obras de acuerdo con los planteamientos estéticos propuestos por el canon modernista en el arte, se les despojó de su impulso crítico y de contención política. Los textos, publicaciones y declaraciones de Serrano, Zea e investigadores invitados, hablan de dicho diálogo de cara a las trayectorias de los artistas expuestos por la institución.

La preferencia por las exploraciones cromáticas y geométricas de Zalamea y Gómez Jaramillo, en detrimento de las etapas más tempranas y politizadas de su obra, es el primer elemento discursivo que salta a la vista. Para el caso de Zalamea, cuya muestra se expuso entre noviembre de 1986 y enero de 1987, Serrano afirma:

> La obra de Gustavo Zalamea ha dado en los últimos años un viraje radical, acogiéndose a argumentos y conceptos que no eran predecibles a partir de sus trabajos anteriores. Su más reciente producción es ante todo un reconocimiento a las posibilidades expresivas de la pintura por sí sola, sin la carga sociológica y política que hiciera las delicias literarias de la crítica hasta hace pocos años.
>
> […] En consecuencia su trabajo tiene otra apariencia, han crecido su escala y sus formatos, ha cedido su carácter pesimista y tormentoso, y ha desaparecido por completo "el blanco y negro" iniciándose en insospechadas direcciones formales y cromáticas.

> También ha variado su temática. Atrás quedaron los monstruosos personajes de su primer periodo, y atrás quedó también el fuerte simbolismo de sus calles y plazas solitarias pero amenazantes, como escenarios destinados a una tragedia presentida. Su figuración actual revela más estrechas relaciones con la estructura de sus cuadros y con su composición que con cualquier referencia extra-pictórica. Son creaciones autónomas e independientes […]. (Serrano 1986, 1-3)

Así, la autorreferencialidad de la pintura, siguiendo la propuesta moderna greenbergiana, es para el MAMBO uno de los grandes logros de la más reciente etapa artística de Zalamea. Por tanto, al desligar la pintura del mundo exterior para adentrarse en su propio universo personal y creativo, el artista logra un acierto estético, pues da cuenta de un estado de sosiego en el que las problemáticas de una realidad convulsa no hacen parte del espacio pictórico. Siguiendo esta línea, Serrano (1986) finaliza:

> Gustavo Zalamea, en conclusión, ha dado un paso más en el desarrollo de su obra, que es sin duda el resultado de recientes experiencias aunque su proyección sea hacia el futuro. Al hacerlo, el artista ha clarificado su posición y convicciones con respecto a la pintura como medio creativo válido en sí mismo y no por su poder de aludir a lo real. Y confrontando la pintura como tal, ha llegado a un período de gran fuerza expresiva, en el cual pueden percibirse, tanto las bases de un lenguaje artístico particular, como una aguda y desbordante sensibilidad pictórica. (Serrano 1986, 4)

De esta manera, la alusión a temas políticos —elección inspirada en parte por la obra literaria de su abuelo Jorge, *El gran Burundún-Burundá ha muerto*, o la naturaleza de las plazas centrales citadinas como espacios de protesta y manifestación pública— es considerada antagónica a los valores plásticos de una renovada etapa estilísticamente más decantada. En una línea similar, la exposición retrospectiva de Ignacio Gómez Jaramillo plantea:

> Bajo el título *Composiciones* —una consciente y directa referencia a su estructura abstracta— también se incluyeron en la muestra dos pinturas, *Aguadoras Lisboetas* y *Los Trabajadores* con las cuales mostraba su preocupación social y su solidaridad con las clases pobres y con los obreros. Es conveniente precisar en este punto que el artista fue siempre un ferviente partidario del liberalismo de izquierda, y que fue perseguido por serlo […]. Pero su simpatía por el marxismo no implicaba que estuviera dispuesto a sacrificar la esencia pictórica en favor de la anécdota o el afiche, y así lo explica con convincente lógica por esos días en el primero de los artículos que publicara *El Tiempo:*
>
> > No creemos con los revolucionarios sociales que la pintura venga a servir de cartelón para sus ideas truculentas. La revolución se hace con la acción directa, que es más convincente; los "simpatizantes" revolucionarios artistas debieran dejar la pretensión de hacer revolución o de hacer obra de arte (Serrano 1988, 3).

Al describir la obra *Las Aguadoras*, Serrano continúa: "[…] —fiel a sus principios— es en primer término una serie de círculos que conforman las tres mujeres y sus múcuras; serie que se inserta con facilidad en la cadencia de rectángulos a que se reduce la arquitectura, tanto de la pintura, como de la ciudad de fondo" (1988, 3). De esta posición, se intuye que la contraposición de los contenidos políticos de izquierda al valor estético de la obra se presentó como una idea transversal a la comunidad artística, la cual incidió por igual tanto en el artista como en el curador. No sólo las palabras de Serrano validan tal apreciación, sino también las de Gómez Jaramillo, quien manifiesta la necesidad de escindir la acción de contención política de la plástica, al relegar la primera al ámbito público de "acción directa". En consecuencia, el análisis de la obra se enfoca en las construcciones, composiciones y ritmos formales, mientras hace de su politización una estrategia de propaganda transitoria en la vida del artista y no un fin en sí mismo.

Si bien Gómez Jaramillo manifestó públicamente y en varias ocasiones su inclinación por mantener su arte desvinculado de las agendas de denuncia política,

el trabajo realizado por el artista en la segunda mitad de los años treinta plantea un cuestionamiento histórico que se desprende de su selección temática politizada. En efecto, durante este periodo, el artista es comisionado por el gobierno liberal de Alfonso López Pumarejo para estudiar el trabajo y técnica de los muralistas mexicanos por un lapso de dos años, desde 1936. Al entablar una relación cercana con figuras icónicas de este movimiento, como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, Gómez Jaramillo participa en la elaboración de murales que denunciaron las torturas y abusos policiales del porfiriato a los disidentes políticos (Solano 2013). Más significativa aun resulta la manera en la que interviene el Capitolio Nacional con el mural *La insurrección de los comuneros* después de su regreso a Colombia en 1938; obra que, por su carácter abiertamente político y estética no academicista, generó fuertes controversias en la institucionalidad artística y política colombiana de la década. Al respecto, la investigadora Juanita Solano comenta:

> […] Aunque Ignacio Gómez Jaramillo se consideró como un artista desligado del arte de propaganda, los temas que los murales representan son políticos en la medida que los pasajes de la historia nacional ilustrados fueron apoyados por los liberales y opuestos por los conservadores.
>
> […] Después de haber estado involucrado en un grupo altamente político como lo fue el LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) en México, es poco probable que los intereses sociales y políticos de Gómez Jaramillo hayan desaparecido abruptamente, especialmente en un contexto de fuertes pugnas entre los partidos políticos más importantes de Colombia. Adicionalmente, la oportunidad de dejar su legado en uno de los más reconocidos edificios del país fue única, y hecha en una manera ingeniosa mediante la representación de pasajes de la historia colombiana, específicamente aquellos que evocaban "revoluciones" logradas por el pueblo. (2013, 104-106)

Por tanto, la presentación retrospectiva que hace el MAMBO de la obra de Gómez Jaramillo no problematiza la elección que hace el artista para desligar su obra de sus preocupaciones políticas; relación que sí existió por lo menos durante y justo después de sus años mexicanos. En ese sentido, al dar por sentadas las declaraciones del artista sobre las elecciones temáticas de su obra, se dio paso a la invisibilización del ímpetu de las afinidades políticas que motivaron la creación de sus murales de las postrimerías de la década de los treinta.

En una línea similar se presenta una selección de fotografías tomadas en México y Colombia por el artista cataquero Leo Matiz desde la década de los cuarenta hasta inicios de los años ochenta. A lo largo de este periodo, el fotógrafo se dedicó a construir una obra centrada en capturar, a través de un lenguaje dramático y enaltecedor, los rostros de las personas habitantes de las áreas rurales de ambos países. Así, la influencia del arte mexicano de la Revolución —en especial la obra de Manuel Álvarez Bravo, con quien Matiz construyó una relación de largo aliento como aprendiz y colega—, está presente en la selección temática que realiza el artista para su trabajo como fotorreportero. Sin embargo, el catálogo de la exposición de 1988, después de realizar una presentación indéxica de la influencia artística mexicana en la obra de Matiz, describe la muestra de la siguiente manera:

> Su retratos muestran siempre al hombre en actitudes que reflejan la profundidad del ser humano: no importa qué tan dulce o difícil esté siendo ese momento particular para ese ser humano, el registro es ante todo la expresión sosegada de un sentimiento particular, un sentimiento que sólo puede transmitirse cuando es real y espontáneo, por ello sus imágenes son así mismo reales y espontáneas (Acevedo 1988, 5).

Adicional al interés de Matiz por explorar en su fotografía las capas subyacentes de una humanidad cruda y sin adornos, el catálogo continúa con un reconocimiento de su "incansable" búsqueda de la belleza latinoamericana. Estas categorías, tanto ambiguas como esencialistas, dieron paso a la desarticulación de las afinidades políticas del artista con los motivos de su obra. De esta manera, aunque

dichos elementos estéticos hayan fungido como insumos centrales para el análisis de la muestra, tanto su presentación como los aspectos analíticos más relevantes de sus fotografías dieron cuenta, al igual que en el caso de Gómez Jaramillo, de sólo una parte de su proceso creativo e historia de vida.

En contraste con la aproximación de Acevedo, otros investigadores del periodo de análisis propuesto, buscaron entablar un diálogo más comprensivo entre la carga ideológica y política de la obra de Matiz y su aguda sensibilidad estética. Como muestra de un modelo historiográfico incluyente, Colombo escribe:

> […] tanto [Luis] Buñuel como [Paul] Strand y el mismo Matiz están unidos por lo menos por dos experiencias comunes, aunque en términos distintos, Méjico y la cinematografía. Creo que estos dos elementos han jugado un papel importante en la maduración del estilo fotográfico de Leo Matiz: no sólo en lo que se refiere al clima ideológico que rezuma de sus trabajos, sino, en particular, mediante la gran disponibilidad de luz (la luz asoleada de los trópicos) y la costumbre profesional de su tratamiento científico en la escenografía.
>
> Creo que todos pueden convenir conmigo en que la poética realista de Matiz es el exacto contrario de la *linkemelancholie*, es decir, de aquella especie de extenuada y sentimentalística (sic) denuncia de los males del mundo, realizada mostrando a las clases subalternas en su aflicción.
>
> También Leo Matiz asume —y en buena parte de su producción— a las clases subalternas como sujetos de su fotografía. Pero no hay, ni puede haber, ningún doblegamiento a la compasión en sus imágenes. Al contrario, de ellas emergen, por un lado, la fiereza de una tipología fisonómica que corre pareja con la análoga tipología social del alemán [August] Sander y, por el otro, la fuerte exaltación del hombre y de su trabajo. (1994, 12-13)

Así, a través de una propuesta que conjuga un diálogo y reconciliación entre elementos estéticos y políticos, Colombo aborda la exposición del fotógrafo fuera

de la polarización artística propuesta por el canon modernista. En ese sentido, el arraigo de otros enfoques teóricos y críticos del arte en el país, coetáneos a las muestras de Gómez Jaramillo, Zalamea y Matiz, contrasta con la proclividad de la institución a visibilizar las exploraciones formales y a enmarcar su arte dentro de una linealidad historiográfica basada en las nociones de progreso. Al abrir sus instalaciones a las denuncias artísticas de la desigualdad social, el Museo permite, en primer lugar, analizar las negociaciones que se realizaron en torno a la modernidad canónica y, en segundo lugar, observar la cercana relación entre la comunidad de artistas y los movimientos sociales de izquierda política del país. Mediante el establecimiento de un *continuum* analítico que privilegiara la autorreferencialidad de la obra, o a través de la reprobación u omisión de los contenidos políticos, las muestras de los tres artistas aquí descritos fueron presentadas al público haciendo uso de estrategias de estetización que disminuyeron su impacto crítico y de contención política.

Visibilización indirecta: *Seropositivo* de Fernando Arias

La segunda mitad del siglo XX fue testigo de la aparición y fortalecimiento de un movimiento transnacional por la defensa de los derechos y celebración de las personas sexualmente diversas. La visibilización y la apertura discursiva al debate en torno a la orientación sexual y la identidad de género, hizo de la exteriorización de la sexualidad individual un acto político y transgresor de autodeterminación en una sociedad patriarcal y heteronormativa. En ese sentido, procurar el reconocimiento de las experiencias de vida e identidades divergentes de los roles de género y prácticas sexuales establecidos, fue una práctica central a los motivos de movilización social de los grupos defensores de las sexualidades diversas.

La comunidad artística internacional no fue ajena a estos procesos de contención política, pues se adhirió tempranamente a través de una selección estratégica y disruptiva de sus temáticas y sujetos artísticos. En Estados Unidos, dos de los artistas que dieron cuenta de manera temprana y frontal sobre la necesidad de visibilizar la diversidad sexual humana fueron Robert Mapplethorpe y

Keith Haring. A través del uso de un lenguaje directo pensando para un impacto visual en el espectador, Mapplethorpe abordó escenas sadomasoquistas con sus fotografías en blanco y negro, y dio una mirada erotizante a los cuerpos masculinos afroamericanos. Haring, por su parte, intervino el espacio urbano con imágenes naif que buscaron llamar la atención sobre los estragos que la epidemia del VIH/SIDA causó en la comunidad de hombres homosexuales desde la década de los ochenta, especialmente en Nueva York. Las muertes de centenares de personas infectadas con el virus y la atención estatal tardía devinieron razones poderosas de movilización política y suscitaron el fortalecimiento de los vínculos de cohesión social en la comunidad defensora de los derechos de las personas sexualmente diversas. Un colectivo icónico de la relación entre activismo y artistas fue la *AIDS Coalition to Unleash Power* (ACT UP), quienes hicieron uso de las ilustraciones de Haring para la difusión de los riesgos de la desinformación en la propagación del virus.

Para el caso colombiano, las primeras acciones de resistencia política sexual se manifestaron en los años setenta en marchas populares y estudiantiles de Medellín y Bucaramanga (Archila 2003). Su presencia fue signo del comienzo de una toma de conciencia de la importancia de realizar acciones públicas y de resistencia civil frente a una sociedad que había permanecido reacia a la aceptación de la diversidad sexual. Por su parte, el arte nacional comenzó exploraciones afines en la misma década con la obra de artistas como Miguel Ángel Rojas. Las series fotográficas de encuentros homosexuales clandestinos en los teatros Faenza, Mogador e Imperio en Bogotá (1979) (Rodríguez 2003) inician la legitimación de la diversidad sexual como tema artístico. La obra de Rojas, en ese momento "el único artista reconocido abiertamente homosexual en el país" (Serrano, comunicación personal, noviembre, 2012), fue un paso decisivo hacia la exteriorización de temas personales, antes reducidos al ámbito privado, y hacia su politización a través del arte. Esto tendría un gran impacto en el tipo de conexión que estas series fotográficas entablarían con el público, pues "permitieron a algunos jóvenes reconciliarse con la diferencia sexual, en una sociedad donde la familia, aparentemente el lugar por excelencia, el lugar que da sentido de pertenencia y de identidad, no

lo permitía" (Gutiérrez 2003). De esta manera, la selección temática de Rojas sobrepasa la esfera individual para dar pie a una preocupación política y artística más amplia, con la intención de visibilizar la experiencia de la diferencia sexual más allá del anonimato y el tabú.

No obstante el carácter innovador y transgresor de la exploración temática de Rojas, el acercamiento indirecto y velado a la sexualidad de los sujetos artísticos es reflejo del estado generalizado de la resistencia política asociada a las sexualidades diversas en Colombia. A diferencia de la fuerte interrelación que entablaron los movimientos políticos de izquierda y numerosos artistas colombianos a lo largo del siglo XX, la débil cohesión social de las diferentes facciones de una comunidad sexualmente diversa repercutió en el grado de visibilización de sus agendas de contención política, incluidas las manifestaciones artísticas. En ese sentido, la ausencia de un arte que cuestionara la situación de desigualdad y represión cultural producto de la norma heterosexual, habla de la pervivencia del secretismo construido alrededor del sexo y el cuerpo.

De ahí se explica que su vinculación con los circuitos e instituciones artísticos de mayor visibilidad en el país fuera baja e indirecta. Al respecto, Serrano afirma que para la década de los ochenta y noventa no era posible hablar de luchas por el reconocimiento de las sexualidades diversas en el arte colombiano, pues estas aparecieron más recientemente, convirtiéndose, así, en la manifestación contestataria más tardía del siglo (Serrano, comunicación personal, noviembre, 2012). Es en ese contexto en el que el artista Fernando Arias inicia su trabajo en torno a una serie de instalaciones referentes al VIH/SIDA: *Análisis* (1992), *Cuarto frío* (1993) y *Seropositivo* (1994) (Valdés 1995). Las obras crearon tres espacios de exhibición de semejanza clínica en los que la materialidad de la sangre, dispuesta sobre miles de plaquetas con muestras reales, critica las nociones construidas en torno al cuerpo enfermo y su alienación del cuerpo social. Además, estas instalaciones son resonantes de una realidad internacional de propagación rápida del virus que encuentra en Colombia su pico histórico para la primera mitad de los años noventa (Ministerio de Salud y Protección Social de la República de Colombia 2012). Así, Arias desarrolló su obra entablando relaciones cercanas con personas en estado terminal de

la enfermedad en Bogotá, quienes, desde su reclusión hospitalaria, inspiraron al artista para la creación de un lenguaje visual distante que diera cuenta de su soledad (Arias, comunicación personal, abril, 2015).

En ese sentido, la serie buscó adentrarse en el drama humano detrás de la enfermedad a través de un lenguaje poético y, por tanto, no entabló un diálogo expreso sobre la relación de la comunidad de hombres homosexuales con el VIH/SIDA (Arias, comunicación personal, abril, 2015). En una línea similar, Serrano (1994) habría comentado sobre *Seropositivo,* exhibida en el MAMBO en 1994, que la muestra no estuvo dirigida a un público específico, pues la labor del Museo, más que focalizar sus esfuerzos en una comunidad específica, debe procurar la puesta en marcha de exposiciones que llegaran a diferentes tipos de públicos y, en el mejor de los casos, atraer a las instancias de la sociedad civil que más se sientan identificadas y conectadas con los temas elegidos. De esta manera, la exposición, pensada como un reflejo del espectro de la enfermedad misma, tuvo una amplia recepción y gran impacto sobre la diversidad de públicos visitantes, quienes establecieron vínculos emocionales con la relación que Arias buscó construir entre arte y vida cotidiana. La gran mayoría de comentarios del libro de firmas de la exposición lo evidencian, puesto que, por un lado, agradecen al artista por abrir un espacio de reflexión sobre el virus y la enfermedad, mientras que, por otro lado, manifestaron sentimientos de miedo, desazón y una percepción de frivolidad por parte de la obra (*Libro de firmas Seropositivo* 1994). En contacto con sus fibras más personales, los visitantes hicieron alusión a la latencia de la muerte y la fragilidad de la vida a través de un ejercicio de introspección sobre su propia corporalidad e historias de pérdidas familiares.

Si bien el lenguaje plástico de la instalación *Seropositivo* no hizo alusión directa a la homosexualidad[5], Arias afirma que su trabajo no finalizó con el montaje, sino que continuó con un ejercicio de mediación entre hombres homosexuales y mujeres transgénero que se dedicaban a la prostitución en los barrios aledaños al

5 Otras de sus obras de la década fueron más directas al abordar la sexualidad y el cuerpo, como la serie fotográfica de 1995, *Sin título*, en la que se dispone una matriz de imágenes de bocas, torsos, penes ensangrentados y anos, sobrescritas por la frase "*Abnormal thoughts or dreams?".*

Museo. Por cuenta de la naturaleza relacional de la obra y la historia de vida del artista, resultó importante propiciar un espacio de interacción de la instalación con un público sexualmente diverso que, sin su invitación, no se hubiera interesado por el Museo ni por la exposición. En ese sentido, aunque un lenguaje poético fue usado para abordar de forma matizada un tema político, su posterior vinculación con audiencias lejanas a la institución buscó desmitificar al Museo como un espacio reservado a las élites burguesas (Arias, comunicación personal, abril, 2015). Sobre la selección temática de la obra, José Hernán Aguilar (1994) comenta en el catálogo de la exposición:

> Era de esperarse que el SIDA se convirtiera en un tema artístico como otros tópicos de carácter más bien políticos o sociales (sic). Al contrario de la tuberculosis y el cáncer, el SIDA no es una enfermedad sino muchas y por lo tanto su radio cultural es complejo e insospechado. Cualquiera de nosotros puede adquirir el virus sin importar qué tipo de orientación sexual sigamos. (…) ¿Arte y SIDA? Su integración puede resultar ambigua, oportunista y hasta inmoral. Sin embargo, la catástrofe es inminente y manda señales cada segundo de todos los días. Entonces, ¿por qué no responder con imágenes e información que nos alerten, concienticen y nos ayuden a mediar? (Aguilar 1994, 1)

De esta manera, al plantear un cuestionamiento sobre la validez del uso del arte como medio para concientizar sobre los peligros de una enfermedad de transmisión sexual, Aguilar le otorga la posibilidad de comunicar mensajes políticos con una intención pedagógica. Tal aquiescencia, en apariencia contradictoria a las posiciones que tomó el Museo frente al arte de denuncia política de izquierda, fue posible en cuanto los temas de la obra de Arias no fueron vistos como políticos, sino como sociales. En efecto, el lenguaje plástico empleado, al tiempo clínico y poético, resonó en la preferencia estetizante de las obras políticas en el Museo. Según Arias (comunicación personal, abril, 2015), fue este aspecto el que determinó la posibilidad de exponer su obra en la institución.

Por tanto, el grado y el tipo de visibilización conferido a la comunidad sexualmente diversa también estuvieron mediados por la presencia limitada de artistas que hicieran de este tema un motivo de resistencia política. La débil interrelación entre creación artística y movilización social es reflejo de la relevancia reducida que en el momento había adquirido la defensa de los derechos por la comunidad sexualmente diversa en el ámbito político nacional. Los casos de Rojas, Arias y otros artistas de la segunda mitad del siglo XX, como Luis Caballero o Lorenzo Jaramillo, son un ejemplo de cómo la aproximación artística parcial, indirecta y estetizada de la sexualidad humana, se estableció como norma. En ese sentido, la ausencia de la visibilización de la situación de subordinación de la comunidad sexualmente diversa en la sociedad colombiana y el impacto focalizado del VIH/SIDA en los hombres homosexuales, se explica en el diálogo y tensiones entre las variables endógenas y exógenas al museo, y su impacto en sus prácticas curatoriales.

Para Carol Duncan (1995) el museo es un espacio de prácticas rituales cargado de mensajes pedagógicos que limitan su pretensión de neutralidad y deseos de independencia ideológica. Como institución pública y bastión de la memoria colectiva, el museo carga en su actividad la responsabilidad de representación de la diversidad de sus públicos visitantes. Con esta idea presente, la intención del análisis de la intersección que se entabló entre la cohesión interna de dos tipos de movilizaciones sociales, la comunidad de artistas y el MAMBO, es aquella de rastrear las huellas de las prácticas museológicas colombianas, reconociendo sus cadencias, tonos y desafíos.

En primera instancia, el trabajo de archivo de las exposiciones temporales del Museo entre 1987 y 1994, permitió identificar la fuerte influencia que el modelo museológico y artístico moderno tuvo en la selección y presentación de la diferencia política. No obstante las modificaciones a las que fue sometido el canon, la interpretación de las obras políticas de contención, en alusión directa o indirecta al sujeto artístico, siguió privilegiando sus elementos plásticos y estéticos. Este acercamiento matizó el carácter crítico de los contenidos políticos de la obra con temas referentes a las desigualdades sociales o sexualidades diversas, confinando la noción

de lo político en el arte a categorías decimonónicas transferidas al pensamiento intelectual de gran parte del siguiente siglo. Así, persiguiendo una búsqueda del carácter universal y los valores esenciales del arte, la dimensión política de la propuesta creativa del artista se subordinó a un segundo plano interpretativo. En ese sentido, los vínculos entre arte y política fueron validados por la institución sólo si, por un lado, estaban desligados de la estética asociada al real socialismo soviético y, por otro lado, abordaban temas que no aludieran expresamente a las luchas en contra de la desigualdad social.

Asimismo, la cohesión y organización de los movimientos sociales, y sus diálogos de doble vía con la comunidad de artistas, también determinó el grado de visibilización de sus repertorios de contención en el Museo. Como parte de la esfera pública, la institución exhibió las temáticas artísticas que identificó en su radio de alcance y, dado que los movimientos sociales con agendas de contención política divergentes sólo se fortalecen a finales del siglo XX, resulta natural que no hubiese un abanico local amplio de posibilidades para elegir nuevos rumbos curatoriales. Este hecho da cuenta de la necesidad de pensar el análisis de las prácticas museológicas contemporáneas a la luz de la interrelación del museo y las diferentes facciones de la sociedad civil.

Adicionalmente, la constante estetización del arte político plantea cuestionamientos sobre la desvinculación del museo de la vida cotidiana y sus públicos visitantes, así como su deslegitimación como espacio de participación pública. Esta no es una realidad distante de la práctica museológica colombiana actual, puesto que aún persiste una percepción generalizada del museo como institución hermética e impenetrable. Por esta razón, la apertura institucional a las discusiones cercanas a la experiencia de vida en sociedad es una práctica necesaria para continuar validando nuevas formas de interpretar el mundo a través del arte. Entablar diálogos y abrir los canales de comunicación interdisciplinares a la creciente complejidad de una sociedad más consciente de la validez de su propia diversidad es, sin duda, uno de los mayores desafíos que hoy enfrentan el museo en Colombia y el ámbito transnacional por igual.

Referencias

Acevedo, Myriam. 1988. *Leo Matiz* [catálogo de exposición]. Bogotá: Museo de Arte Moderno.

Acha, Juan. 2011. "Teoría y práctica no-objetualista en América Latina". En Museo de Arte Moderno de Medellín y Museo de Antioquia (eds.). *Memorias del primer Coloquio Latinoamericano Sobre Arte No-objetual y Arte Urbano*, 75-88. Medellín: Fondo editorial Museo de Antioquia.

Aguilar, José Hernán. 1992. *Fernando Arias Gaviria: seropositivo instalación* [catálogo de exposición]. Bogotá: Museo de Arte Moderno.

Archila Neira, Mauricio. 2003. *Idas y venidas, vueltas y revueltas. Protestas sociales en Colombia 1958 – 1990.* Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP).

Colombo, Attilio. 1994. "Leo Matiz". En *El tercer ojo de Leo Matiz,* 7-9. Bogotá: Gamma S.A.

Duncan, Carol. 1995. *Civilizing Rituals, Inside Public Art Museums.* Nueva York: Routledge.

Greenberg, Clement. 2006. *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela.

Jaramillo, Carmen María. 2012. *Fisuras del arte moderno en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Jaramillo, Carmen María. 1999. "El poder de la imagen". En Museo de Arte Moderno de Bogotá (ed.). *Gustavo Zalamea,* 104-119. Bogotá: Ediciones Jaime Vargas.

Libro de firmas de la exposición Seropositivo. 1994.

Malagón-Kurka, María Margarita. 2008. "Dos lenguajes contrastantes en el arte Colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980". *Revista de Estudios Sociales*, n.° 31, 16-33.

Ministerio de la Salud y Protección Social. 2012. "Resumen de la situación de la epidemia por VIH / SIDA en Colombia 1983 a 2011". *Ministerio de Salud y Protección Social*. Último acceso 15 de abril de 2015, http://www.minsalud.gov.co/salud/Documents/observatorio_vih/documentos/monitoreo_evaluacion/1_vigilancia_salud_publica/a_situacion_epidimiologica/RESUMEN%20EPIDEMIA%20VIIH%20FINAL%2021%20mayo_2012.pdf

Pollock, Griselda. 2007. "Un-framing the Modern: Critical Space / Public Possibility". En Griselda Pollock y Joyce Zemans (eds.). *Museums after Modernism. Strategies of Engagement,* 1-39. Oxford: Blackwell Publishing.

Gutiérrez, Natalia. 2003. "Miguel Ángel Rojas Tracing the Origins of an Indelible Gaze". *Art Nexus/Arte en Colombia*. Último acceso 15 de abril de 2015, http://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=9908

Ruiz Gómez, Darío. 1974. *Arte y política* [catálogo de exposición]. Bogotá: Museo de Arte Moderno.

Serrano, Eduardo. 1988. *Ignacio Gómez Jaramillo: una visión retrospectiva* [catálogo de exposición]. Bogotá: Museo de Arte Moderno.

Serrano, Eduardo. 1986. *Gustavo Zalamea* [catálogo de exposición]. Bogotá: Museo de Arte Moderno.

Serrano, Eduardo. 1980. "Los años setenta en Colombia". *Re-vista del arte y la arquitectura en Latinoamérica*, n.° 4, 23-43.

Solano Roa, Juanita. 2013. "The Mexican Assimilation: Colombia in the 1930s – The case of Ignacio Gómez Jaramillo". *Revista historia y memoria*, n.° 7, 79-111.

Tilly, Charles. 1989. *The Contentious French.* Cambridge: Belknap Press.

Valdés Figueroa, Eugenio. 1995. *Fernando Arias* [catálogo de exposición]. Vancouver: Contemporary Art Gallery.

Zea, Gloria. 1990. *Fotografías Álvarez Bravo* [catálogo de exposición]. Bogotá: Museo de Arte Moderno.

Zea, Gloria. 1987. "Editorial". *Arte*, n.° 1, 11.

Roda: *Sin título*[1]

María Margarita Malagón-Kurka

Juan Antonio Roda nació en Valencia (España) en 1921. En 1955 se radicó con su esposa, María Fornaguera, y su hijo Marcos en Bogotá, donde nacerían sus otros cuatro hijos. Vivió en Barcelona durante la guerra civil española y la Segunda Guerra Mundial. Entre 1950 y 1955 residió en el París de la posguerra, a donde viajó en compañía de otros artistas españoles, como Antoni Tàpies, gracias a una beca para estudiar arte. Fue en Colombia, sin embargo, donde desarrolló su carrera artística hasta su muerte, en el año 2003.

A Roda, al igual que a muchos de sus contemporáneos de la segunda posguerra, no le interesaba reproducir en sus cuadros las apariencias de modelos externos. Quería, en cambio, lograr que las líneas, los colores y, en general los elementos gráficos y pictóricos, alcanzaran un máximo de expresividad y, al mismo tiempo, comunicaran sus diferentes dimensiones emocionales y sus percepciones sobre la

1 Apartes de este texto fueron publicados previamente en el artículo de la misma autora "Autonomía, expresión y autenticidad en Juan Antonio Roda", en el catálogo de la exposición en homenaje a Juan Antonio Roda, *Roda, su poesía visual,* Museo Nacional de Colombia, abril de 2014.

Figura 27. *Sin título*, 1960, óleo sobre lienzo, 70 x 150 cm.
De: *Roda, 19-37*. Bogotá: Galería el Museo/Davivienda, 2001, 57.
Cortesía de Marcos Roda.

realidad. Sus trabajos poseen así una lógica emotiva propia, similar a la de un poema o la de una composición musical.

Uno de las aspectos que desconciertan al recorrer la obra de Roda es la interacción entre las imágenes creadas por él —en su mayoría no figurativas en un sentido tradicional— y los títulos que les dio a sus series: *El Escorial, Felipe IV, Tierra de nadie, El color de la luz*. Como consecuencia, una de las preguntas que surgen es: ¿por qué darle títulos a estas obras "semi-abstractas"?

Debido a la influencia que hemos recibido de la tradición pictórica occidental buscamos como espectadores un tipo de vinculación literal entre esos títulos y una figuración correspondiente, figuración de la cual Roda consciente e intencionalmente se alejó. La siguiente pregunta es: se alejó, ¿en busca de qué?

Figura 28. *Sin título,* 1996, óleo sobre tela, 125 x 150 cm.
De: *Roda, 19-37*. Bogotá: Galería el Museo/Davivienda, 2001,158.
Cortesía de Marcos Roda.

Claves iluminadoras con respecto a estas dos preguntas y, en general, sobre el proceso artístico de Roda pueden encontrarse, paradójicamente, en dos de sus escasas series *Sin título*: la primera, realizada entre 1959 y 1961, a comienzos de su carrera en Colombia (figura 27); y la segunda, entre 1995 y 1996, hacia la culminación de su vida artística (figura 28). Ambas son relativamente poco conocidas; no obstante, implican un salto significativo en las opciones que definieron el carácter de su obra.

Espero mostrar en qué consistieron estos saltos, considerarlos en relación con las series que los precedieron y sucedieron, mencionar aspectos pertinentes del contexto biográfico e histórico y, finalmente, discutir su significado dentro de la búsqueda del artista en torno a lo que él llamó una obra "viva".

Primer salto: serie sin título 1959-1961

En esta serie de comienzos de los años sesenta Roda investigó, quizás por primera vez, la capacidad expresiva de los elementos formales sin asociarlos con ningún referente externo. En una de las pinturas de la serie, *Sin título* de 1961 (figura 29), superpone brochazos gestuales y pigmentos sobre capas difuminadas de color, de tal manera que afirma no sólo el carácter bidimensional del plano pictórico, sino también la superficie como campo activo que interpela al espectador. La composición fue creada, no a partir de la distribución de figuras y objetos en un espacio ilusorio, sino del balance de líneas, colores y gestos. Estos están presentes en el lienzo de tal manera que permiten una lectura total de la obra sin jerarquías evidentes.

Esta serie demuestra el interés de Roda por explorar un nuevo camino que había descubierto en Nueva York en 1958, cuando entró en contacto directo con obras de Pollock, de Kooning y Rothko, entre otros. Viaje que, de acuerdo con sus propias palabras, produjo un gran impacto en él:

> Yo fui toda mi vida un gran enemigo del arte abstracto. Hace unos años hice un viaje a Nueva York, para exponer, y allí vi muchos cuadros de la nueva escuela abstracta americana. Tal vez por mi posición romántica ante la pintura y por mi deseo de encontrarle una raíz social, estos cuadros me produjeron rabia. A mi regreso a Bogotá, y durante muchos meses, no pude pintar ningún cuadro. *Toda la problemática del arte abstracto se me fue planteando y, lentamente, empecé a comprender el sentido profundo y actual de este movimiento pictórico.* Realmente creo que mis actuales obras no figurativas dicen muchas más cosas que las de las etapas anteriores porque *en ellas cuento mis obsesiones sin necesidad de recurrir a argumentos del mundo exterior.* (Segura 1993, 35, las itálicas son mías).

Figura 29. *Sin título*, 1961, óleo sobre lienzo, 85 x 130 cm.
De: *Roda, su poesía visual*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2014, 60.
Cortesía de Marcos Roda.

Las obras anteriores a su primera serie *Sin título* fueron caracterizadas por él mismo como "picassianas"; obras que había realizado durante parte de su estadía en París a comienzos de los cincuenta y también a su llegada a Colombia en la segunda mitad de la década. En una de ellas, *María tejiendo* (figura 30) —realizada en París en 1953—, Roda había iniciado un proceso de abstracción similar al desarrollado por Cézanne, al prescindir de características particulares para concentrarse en rasgos generales de las figuras y los objetos. Aun cuando esta obra conserva un interés en el volumen de la figura, Roda la sitúa en un espacio cerrado plano, delinea sus rasgos de una manera esquemática y usa pinceladas sueltas, gestuales y en ocasiones no descriptivas. Aun así, tanto la figura como el espacio conservan rasgos identificables hasta el punto de poderlos relacionar con la esposa del artista.

Figura 30. *María tejiendo*, 1953, óleo sobre lienzo, 113 x 84 cm.
De: *Roda, su poesía visual*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2014, 21. Cortesía de Marcos Roda.

Figura 31. *Meditación,* 1958, óleo y témpera sobre papel, 70 x 100 cm.
De: Roda, su poesía visual. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2014, 53.
Cortesía de Marcos Roda.

En *Meditación*, obra de 1958 (figura 31), Roda enfatiza aun más el plano pictórico al usar una perspectiva invertida y aplanar tanto el fondo como el objeto y la figura femenina. Por medio de un lenguaje sugerente y elementos simbólicos como la calavera, Roda parece querer comunicar vivencias humanas emocionales y psicológicas más que las características visuales de sus modelos.

En la primera serie cuyo tema es explícito, los *Escoriales,* empieza a definir el sentido que él quiere darle al lenguaje abstracto proveniente de su primera serie sin título. En *Escorial* (figura 32), las diferentes fuerzas en juego —plásticas y emocionales— expuestas en la superficie del cuadro conservan una relación íntima para el artista con el monumento de El Escorial, su historia y su significado. Al igual que

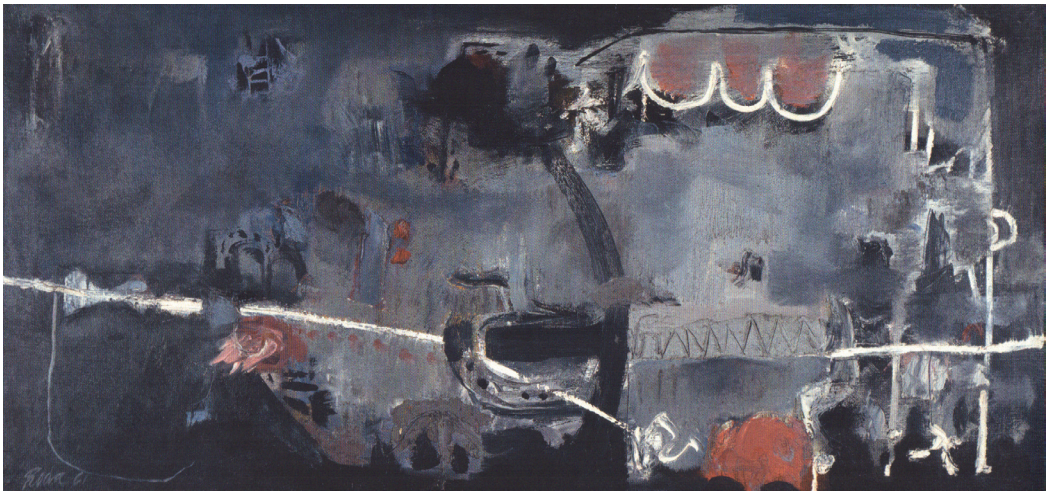

Figura 32. *Escorial*, 1961, óleo sobre lienzo, 60 x 125 cm.
De: *Roda, su poesía visual*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2014, 58.
Cortesía de Marcos Roda.

Tàpies, quien en esta época realiza sus "muros", Roda le da un énfasis especial al carácter "matérico" de la pintura, que en su caso particular está dado por la masa y la materia del óleo. La afirmación de la superficie como campo de acción, así como el carácter bidimensional del cuadro presentes en *Sin título* 1960 (figura 27), se mantienen pero Roda empieza a darle importancia también a la vibración de los colores, las líneas y los acentos. Los detalles y los fragmentos están ahora distribuidos siguiendo una estructura compositiva semioculta de rectángulos —¿herencia del cubismo? — que va a persistir y complejizarse a lo largo de su carrera.

En esta serie se hace manifiesta la influencia que, al igual que muchos de sus compatriotas españoles de Barcelona y París, recibe tanto del expresionismo abstracto como del informalismo y el "arte otro". Como ellos, Roda encontraba atractiva la búsqueda de un lenguaje, como el de Dubuffet, que fuera ante todo auténtico, humano y expresivo, tanto en el sentido plástico como en el emotivo.

En las *Tumbas*, serie que siguió al *Escorial*, empieza a optar por un lenguaje más pictórico, aunque aun marcado por el informalismo. En la *Tumba de Felipe II*

Figura 33. *Tumba de Felipe II,* 1963, óleo sobre lienzo, 95 x 120 cm.
De: *Roda, su poesía visual*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2014, 57.
Cortesía de Marcos Roda.

predomina la búsqueda de la transparencia y la translucidez de las capas sobre el manejo matérico del color (figura 34). Sin embargo, en las líneas y en la composición del cuadro pervive la espontaneidad de la serie anterior.

Roda consideró las *Tumbas,* al igual que los *Escoriales* y los *Felipes* como parte de su relación crítica y ambivalente con su país natal, tal y como lo manifestó en una entrevista:

> Por ejemplo los *Escoriales* reflejaban el eterno "amor-odio" que yo he tenido por España; esa idea bastante siniestra que viene del catolicismo dominante de Felipe II, de las guerras de religión, de la decadencia del imperio. Todo eso yo lo quería simbolizar en una pintura, pero de una manera especial, pensando que una raya, un rayón, un color negro bastaban para señalar el mundo de El Escorial. Cuando hice los *Felipes* sucedía algo parecido. (Hoyos 2001, 30)

En la serie de las *Tumbas* además de los referentes simbólicos españoles, Roda dedica sus obras a personajes que simbolizan diferentes tipos de empresas humanas que implican creatividad (*Tumba de Shakespeare, Tumba de Rubens, Tumba de Berlioz*), tragedia (*Tumba de Agamenón,* figura 34), utopía (*Tumba de los argonautas*) o la lucha contra toda autoridad (*Tumba de un rebelde*).

Los títulos que da a estas series anclan pues sus investigaciones formales en realidades y personajes históricos interiorizados por él. Al igual que Picasso y Bracque al llegar al extremo de sus investigaciones sobre el cubismo, Roda decide mantener así un vínculo entre la obra y dimensiones humanas significativas para él.

Segundo salto: serie sin título 1995-1996

En la serie que realiza entre 1995 y 1996 (figura 27) Roda vuelve a dar un salto en su carrera. En este grupo de obras crea un espacio pictórico en el que las profundidades literales y metafóricas logran coincidir, tal y como sucede en sus retratos y autorretratos a partir de los años ochenta (figura 28).

En los trabajos de mediados de la década de los noventa predominan ahora las trasparencias y las capas traslúcidas sobre las que el artista sitúa selectiva y poéticamente líneas y acentos. Las paletas se vuelven más variadas, complejas y espontáneas. En un comentario sobre ésta y sus últimas series, Roda hace explícito lo que es posible ahora percibir en ellas, es decir, el hecho de que sus referentes interiorizados son ahora secundarios frente a la pintura misma. Es ella la que ahora genera sus propios referentes, su propio contenido:

Figura 34. *Tumba de Agamenón,* 1963, óleo sobre lienzo, 140 x 200 cm.
De: *Roda, su poesía visual*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2014, 55.
Cortesía de Marcos Roda.

> Después, ya en mis últimas obras figurativas, y sobre todo en las abstractas, el color adquiere una importancia mucho mayor. Es decir, las formas son formas de color. A veces, sobre todo en mi última pintura, hay grafismos en cambio de formas, o sea no formas delimitadas sino unas grandes manchas que generan unas zonas de lo que yo llamo profundidades, y después unas líneas que las enlazan, que les agregan un cierto significado y dramatizan el contexto. Pero sin duda hay mucha más libertad, más creatividad que antes. (Hoyos 2001, 22)

Figura 35. *Autorretrato*, 1982, óleo sobre lienzo, 100 x 120 cm.
De: *Roda, su poesía visual*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2014, 51.
Cortesía de Marcos Roda.

En las obras que desarrolla entre la primera serie *Sin título* y ésta, Roda explora aspectos de la condición humana, la naturaleza y el paisaje dejando que los lenguajes gráfico y pictórico se expresen por sí mismos y en el proceso vayan alcanzando mayores grados de profundidad. En los *Felipes*, serie realizada inmediatamente después de las *Tumbas*, vuelve a estudiar a los pintores clásicos, especialmente a Velásquez, para construir su propio lenguaje autónomo pictórico y ya no "mural" (figura 36).

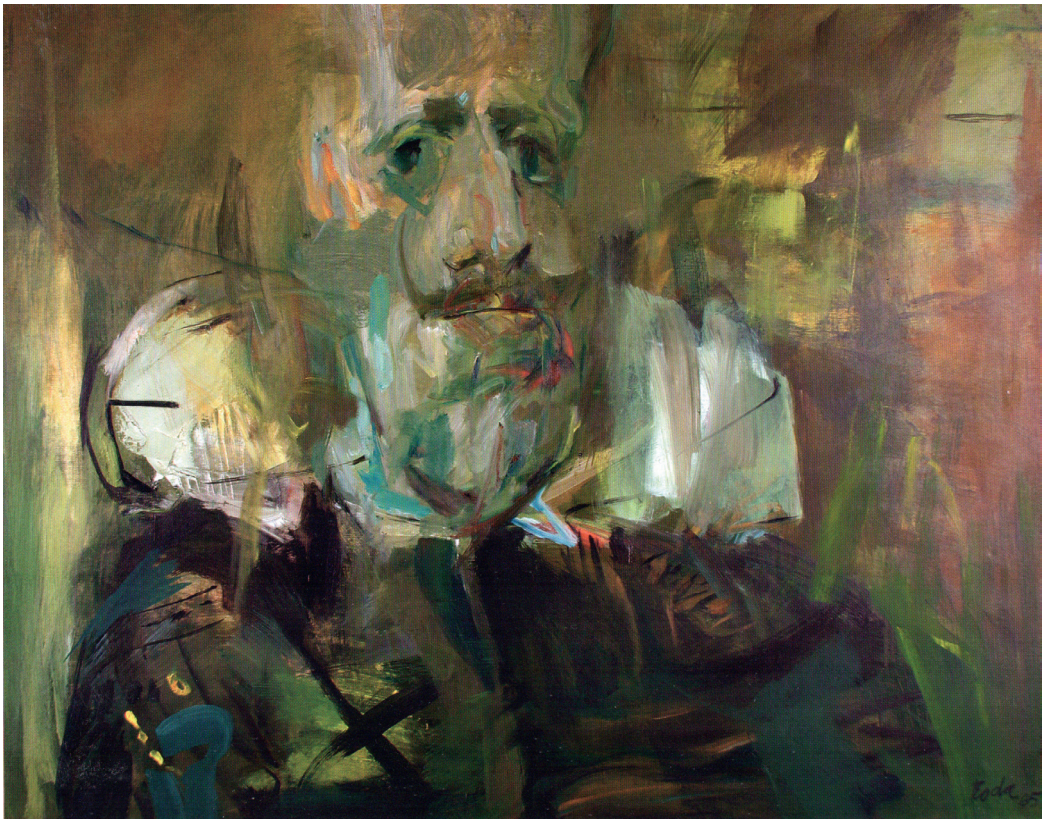

Figura 36. *Felipe IV*, 1965, óleo sobre lienzo, 95 x 119 cm.
De: *Roda, su poesía visual*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2014, 68.
Cortesía de Marcos Roda.

Coincidiendo con la tendencia internacional de la nueva figuración, abanderada por artistas como Francis Bacon y Lucien Freud, entre otros, Roda confronta diversos aspectos de la condición humana por medio de un lenguaje evocativo y ambiguo. Para ello se ve en la necesidad de recuperar un vocabulario alusivo a la figura que le permita captar rasgos físicos claves, tanto suyos en los autorretratos de la época (figura 37), como del personaje central de los *Felipes,* los *Cristos* (figura 38), algunas figuras de sus grabados y sus *Objetos de culto*. En las pinturas en general, esos rasgos figurativos con diversos grados de distorsión se funden con

Figura 37. *Autorretrato*, 1967, óleo sobre lienzo, 120 x 100 cm.
De: Roda, 19-37. Bogotá: Galería el Museo/Davivienda, 2001, 73.
Cortesía de Marcos Roda.

Figura 38. *Cristo*, 1968, óleo sobre lienzo, 120,6 x 95,1 cm. De: *Roda, su poesía visual*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2014, 67. Cortesía de Marcos Roda.

Figura 39. *A ti también*, 1978, óleo sobre lienzo, 60 x 70 cm. De: *Roda, su poesía visual*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2014, 37. Cortesía de Marcos Roda.

Figura 40. *Retrato de un desconocido 1,* 1971, aguafuerte, punta seca y aguatinta, 65 x 49 cm. De: *Roda, 19-37*. Bogotá: Galería el Museo/Davivienda, 2001, 231. Cortesía de Marcos Roda.

pinceladas de color abstractas —similares a las de Bacon y Freud— que le dan un tono y una expresión distinta a cada una de las obras. En ellas Roda opta por pasar de la superficie del cuadro a la interioridad de los personajes.

Beneficiándose de las cátedras de grabado que se consolidan durante la década de los setenta y de la llegada de Umberto Giangrandi a la Universidad de los Andes, se dedica a la realización de varias series de grabados, especializándose en aquellos que requieren del metal como superficie sobre la que incide usando la punta seca, el aguafuerte y la aguatinta. Estas técnicas le permiten crear diferentes planos y tonalidades con una gran riqueza de contrastes y usar una línea precisa, tanto abstracta como figurativa. Sus exploraciones plásticas en estas series van de la mano de una profundización en dimensiones humanas que incluyen el tema de la identidad (figura 40), gestos ambiguos como la risa (figura 41), las relaciones entre el sexo, la mística, la muerte, el toreo, el dominio, la sumisión y el castigo (figuras 42-45). Desarrolla dichos aspectos a través de yuxtaposiciones de fragmentos de figuras y objetos, heredadas del surrealismo, y de atmósferas sugerentes y ambiguas creadas gracias a los espacios y líneas no descriptivos.

Figura 41. *Risa 1*, 1972, aguafuerte, punta seca y aguatinta, 64 x 49 cm.
De: *Roda, su poesía visual*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2014, 65.
Cortesía de Marcos Roda.

Figura 42. *El delirio de las monjas muertas 2*, 1972-1973, aguafuerte, punta seca y aguatinta, 64 x 49 cm. De: *Roda, su poesía visual*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2014, 33. Cortesía de Marcos Roda.

Figura 43. *Amarraperros 10,* 1975, aguafuerte, punta seca y aguatinta, 54.5 x 49 cm. De: *Roda, su poesía visual.* Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2014, 62.
Cortesía de Marcos Roda.

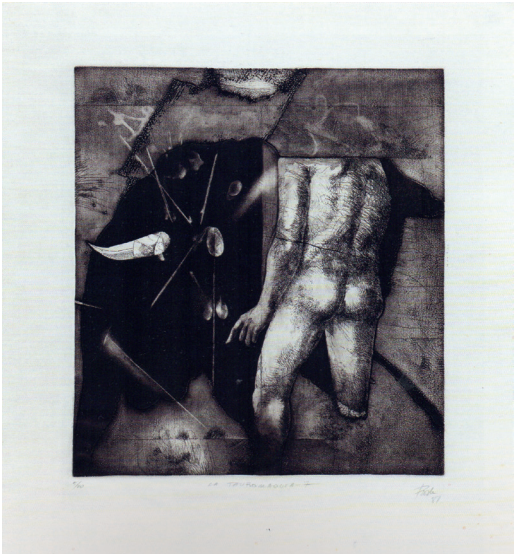

Figura 44. *La tauromaquia 7*, 1981, aguafuerte, punta seca y aguatinta, 54.5 x 49 cm. De: R*oda, su poesía visual*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2014, 61.
Cortesía de Marcos Roda.

Figura 45. *Flores*, 1986, óleo sobre lienzo, 130 x 195 cm.
De: *Roda, 19-37*. Bogotá: Galería el Museo/Davivienda, 2001, 122.
Cortesía de Marcos Roda.

A su regreso a Colombia a finales de la década de 1980 después de su trabajo como cónsul en Barcelona, con un entusiasmo renovado por América y por la pintura, y quizás inspirado y estimulado por los movimientos neoexpresionistas que cobraron auge en Occidente en esa época, realiza una nueva serie de óleos libres y gestuales, titulada *Flores* (figura 45). Este entusiasmo por la pintura se traduce en una liberación, en la que teniendo como eje central flores sugeridas en floreros, permite que coexistan sobre el plano el orden y el desorden, el azar y el control, la razón y la emoción, la estructura y la anarquía, por medio de colores disonantes, pinceladas lineales realizadas en múltiples direcciones y chorreados. En estas obras se empieza a percibir, además, una profundidad que en las series posteriores va a ganar cada vez un mayor protagonismo, en franca competencia con la superficie pictórica.

Figura 46. *Montaña 7*, 1988, óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm. De: *Roda, su poesía visual*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2014, 78. Cortesía de Marcos Roda.

Él va a considerar estas pinturas posteriores como sus "paisajes" (figuras 46-49):

> Yo asocio mis cuadros, y eso está muy claro en los nombres que he puesto a las series, con el paisaje. He hecho la *Tierra de nadie*, he hecho *Montañas*, he hecho *Las ciudades perdidas*. Todos títulos de paisaje. No el paisaje de una persona sentada mirando al frente, sino la idea que uno tiene del paisaje: una profundidad, una atmósfera, unas cosas que están cerca, unos signos que te llevan de unos a otros y van creando un clima. (Hoyos 2001, 26)

Figura 47. *Ciudades perdidas 8*, 1991, óleo sobre lienzo, 140 x 180 cm.
De: *Roda, su poesía visual*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2014, 76.
Cortesía de Marcos Roda.

Ya en la *Lógica del trópico* (figura 49), serie que sucedió a las obras *Sin título* de 1995-96, hay un predominio del carácter atmosférico, una mayor complejidad en las capas de color y en las relaciones entre las líneas y las figuras geométricas.

La estructura básica del cuadro parece estar ya más interiorizada de tal manera que Roda se expresa más abiertamente, conservando en sus imágenes, sin embargo, una impresión de unidad. Roda comenta con respecto al mundo que crea en su pintura:

Figura 48. *Tierra de nadie*, 1993, óleo sobre lienzo, 150 x 190 cm.
De: *Roda, su poesía visual*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2014, 82.
Cortesía de Marcos Roda.

Figura 49. *Lógica del trópico*, 1997, óleo sobre lienzo, 125 x 150 cm.
De: *Roda, su poesía visual*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2014, 85.
Cortesía de Marcos Roda.

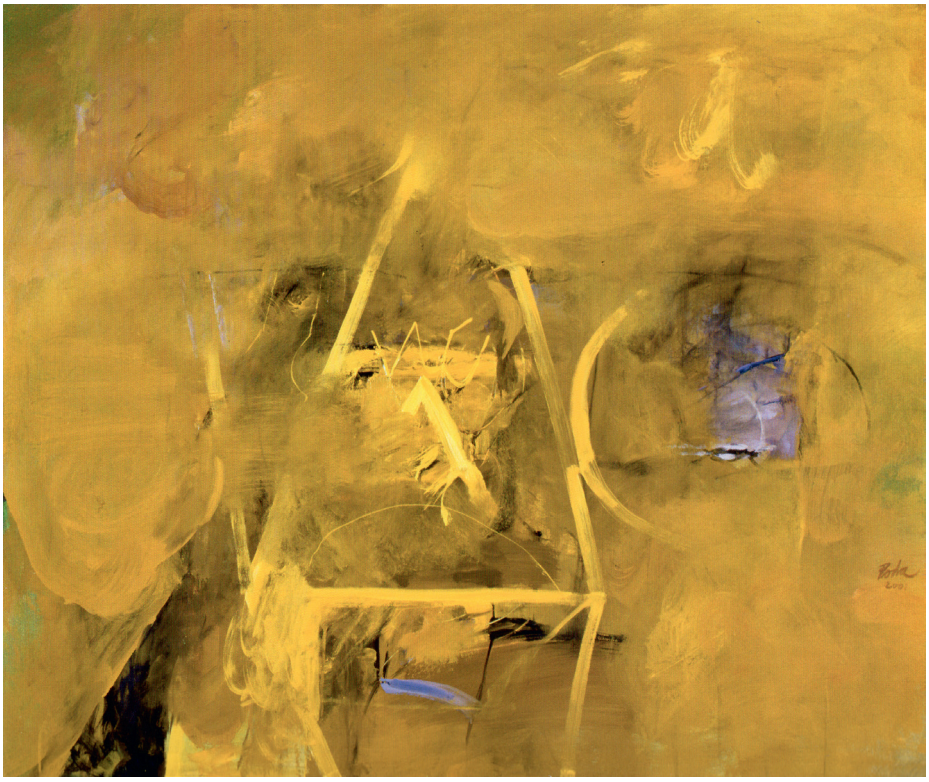

Figura 50. *El color de la luz*, 2001, óleo sobre lienzo, 125 x 150 cm.
De: *Roda, su poesía visual*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2014, 47.
Cortesía de Marcos Roda.

> El trópico es exuberancia, es luminosidad y es confusión. Trópico es *el lugar* en el cual la pintura se permite ironías, juegos, exaltaciones y tristezas, algún toque dramático y donde se permite, sobre todo, ordenar y desordenar un orden. (Ardila 2005, 163-164. Las itálicas son mías)

La luminosidad y también su ausencia cobran un mayor protagonismo en la serie *El color de la luz,* en la que el juego entre los distintos planos y la superficie se hace aún más dinámico y complejo (figura 50). Los fragmentos de la obra juegan ahora un papel secundario frente a la inmersión total del espectador en el espacio pictórico.

Figura 51. *Santuarios,* 2002, óleo sobre lienzo, 125 x 150 cm.
De: *Roda, su poesía visual*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2014, 88.
Cortesía de Marcos Roda.

En su última serie, los *Santuarios* (figura 51), hay una profundización mayor en las zonas oscuras de la obra, que contrastan con las zonas luminosas y las pinceladas vibrantes.

El comentario de Marcos Roda, su hijo, con respecto a los *Santuarios* después de la muerte del pintor, resume algunas de las claves que encierran éstos:

> Y ahora después de su muerte, mirar uno de esos *Santuarios* se ha convertido para mí en algo así como estar sentado en una playa, o en una montaña, viendo cambiar el paisaje. Porque la pintura abstracta

> de papá, pienso, está pensada, está construida como algo para que uno lo mire y que le va abriendo, poco a poco, distintas rutas de navegación, distintos viajes mentales o estéticos, de manera que no necesitamos una posición mental definida, un mapa conceptual para interpretarla, porque el lenguaje con el que nos habla nace de la íntima relación con un oficio construido a lo largo de muchas décadas. Un mensaje personal, misterioso, porque nos habla con un código que podemos sentir, pero que no sabemos descifrar totalmente. Un código, un lenguaje, un alfabeto que nos permite estar sentados en estado de contemplación, viajando por nuestro propio paisaje interior, como haríamos en una playa, viendo las formaciones lentamente cambiantes de las nubes, las combinaciones de color de arena, agua, cielo, verdes, pardos y azules vegetales, mientras lejanos nos llegan gritos de niños, ruidos de motores, chillidos de pájaros, todo envuelto en el estruendo rítmico de las olas, ese ritmo que sólo se romperá cuando llegue otra grande. (Roda 2005, 11-12)

Los títulos de las series posteriores a *Sin título* 1996 (*Lógica del trópico, Color de la luz, Santuarios*) nombran pues no sólo las realidades internalizadas por el artista, sino sobre todo las creadas por la acción pictórica, llevada a cabo ahora por Roda en la libertad conquistada a lo largo de su carrera. Así Roda parece nombrar lo que ocurre cuando deja fluir la pintura en un tipo de actividad afín a la de la naturaleza. Esa libertad, vinculada a una potencialidad caótica, la resalta Beatriz González en su comentario sobre la exposición *Roda, Sin título* en la Galería Garcés Velásquez:

> Dibujante seguro, colorista notable, grabador inquietante, Roda se coloca frente al lienzo despojado de todo prejuicio, consciente de que no es ni figurativo, ni abstracto, que no pertenece a ninguna tendencia de vanguardia, y que para concluir una obra concebida con libertad debe llevársele hasta el límite del caos. (González 1996, s. p.)

De la superficie a la profundidad: en búsqueda de un arte "vivo"

La dos series *Sin título* realizadas por Roda a comienzos de los sesenta y a mediados de los noventa, respectivamente, muestran dos puntos de inflexión importantes en su carrera (figuras 27 y 28): el primero lo lleva a trabajar sobre las superficies pictóricas y a explorar claves plásticas en un estilo abstracto e informal novedoso para él. Igualmente, le permite indagar acerca de claves emocionales con respecto a temas interiorizados como el de la historia española y personajes históricos y literarios simbólicos para el artista. A partir de estas series, va a ir profundizando tanto en el uso de nuevas técnicas como en el interior de diferentes dimensiones: el de la condición humana, la naturaleza y sus paisajes.

Tal profundización alcanza un nuevo nivel en su segunda serie *Sin título*. En esta se consolida el siguiente gran punto de inflexión en el que Roda deja que sea la pintura misma, sus colores, capas, líneas, texturas y profundidades las que revelen tanto el potencial de la realidad plástica como sus percepciones e intuiciones acerca de la existencia humana. A partir de esta serie las obras manifiestan, de una manera más sutil aunque más intensa, la tensión que recorre toda su obra entre un orden estructurador, los tonos básicos que comunican una atmósfera emotiva, la espontaneidad expresiva, el azar y las polaridades percibidas por él en toda realidad: razón-emoción, orden-desorden, azar-control, armonía-disonancia, tristeza-alegría, estructura-anarquía, construcción-destrucción, belleza-fealdad, fuerza-debilidad y sometimiento-libertad (Ponce de León 1989; Escallón 1993).

Así, en sus últimas series Roda crea, al igual que antes, un mundo estructurado de relaciones e interacciones cambiante, inquietante e intrigante; pero es un mundo, el de ahora, en el que la interioridad de la pintura, la de la realidad percibida por el artista y la suya propia, se vuelven una. A partir de la serie *Sin título* de 1995-1996, Roda logra crear un tipo de obra que, independientemente de su carácter abstracto o figurativo, pero plenamente suya y expresiva, es ante todo una obra viva.

Referencias

Ardila, María Elvira. 2005. "Pulsiones y antípodas". En *Juan Antonio Roda: exposición retrospectiva*, 13-14. Bogotá: Museo de Arte Moderno.

Escallón, Ana María. 1993. "Itinerario invisible". En *Juan Antonio Roda habitar la pintura, exposición retrospectiva 1938-1992*, 53-57. Bogotá: Banco de la República.

González, Beatriz. 1996. *Roda, Sín título*. Bogotá: Galería Garcés Velásquez.

Hoyos, Andrés. 2001. "Con erre mayúscula". En *Roda*, 19-37. Bogotá: Galería el Museo/Davivienda.

Ponce de León, Carolina. 1989. "Roda se desafía." *El Tiempo*. Citado en Martha Segura. 1993. "Antología crítica de Juan Antonio Roda", *Juan Antonio Roda habitar la pintura, exposición retrospectiva 1938-1992,* 59-89. Bogotá: Banco de la República.

Roda, Marcos. 2005. "Roda y el mar". En *Juan Antonio Roda: exposición retrospectiva,* 11-12. Bogotá: Museo de Arte Moderno.

Segura, Martha. 1993. "Juan Antonio Roda: Biografía comentada". En *Juan Antonio Roda habitar la pintura, exposición retrospectiva 1938-1992*, 27-51 Bogotá: Banco de la República.

Encuentros transnacionales en el surgimiento del arte abstracto en Colombia: un modelo historiográfico alternativo

Ana María Franco

En las últimas décadas, la historiografía del arte latinoamericano ha revaluado las narrativas geopolíticas y nacionalistas en un esfuerzo por reposicionar el arte de la región en un contexto global[1]. Como parte de ello se ha

1 Desde el punto de vista teórico, *Beyond the Fantastic* (1996), editado por Gerardo Mosquera, ha sido significativo para este giro historiográfico. El ensayo de Néstor García Canclini, "Modernity after Postmodernity" en este volumen es especialmente revelador. Tratamientos del siglo XX en general siguiendo esta perspectiva incluyen los catálogos de Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea (2000; 2004). Sobre este modelo de exhibición alrededor de la noción de redes, véase el artículo de Daniel Quiles (2014). Sobre las vanguardias de los años 1920 y 1940, véase, por ejemplo, el trabajo de Alejandro Anreus (2006) y el de James Oles y Marta Ferragut (1993). En cuanto a la abstracción geométrica de la posguerra en su contexto internacional en los años 1940 y 1970, véase Lynn Zelevansky (2004); Gabriel Pérez Barreiro (2007), Osbel Suárez (2011); Mary Kate O'Hare (2010); Rina Carvajal (1999), y *Constellations: Constructivism, Internationalism, and the Inter-American Avant-Garde*; entre otros. Este enfoque transnacional del arte moderno y contemporáneo latinoamericano también ha sido evidente en varios simposios y eventos académicos en América Latina, Estados Unidos y Europa. Entre los más recientes se encuentran, por ejemplo, Transnational Latin American Art que se llevó a cabo en la Universidad de Texas en Austin en noviembre de 2009; el simposio Encuentros: Artistic Exchange Between the U.S. and Latin America, en el Smithsonian American Art Museum, en Washington D. C.

enfatizado el rol de los encuentros transnacionales en la génesis y formación de artistas, instituciones, estilos y movimientos. Este enfoque transnacional busca proponer una geografía conceptual que destaca la importancia de la movilidad de artistas e ideas, las relaciones de doble vía y en direcciones múltiples, así como la noción de comunidades artísticas que no estén limitadas por fronteras nacionales o continentales[2]. En este ensayo quiero mostrar cómo este enfoque puede ser extendido al estudio del arte moderno en Colombia y más específicamente al estudio del surgimiento del arte abstracto en el país. Con esto espero revaluar el modelo historiográfico que ha guiado la mayoría de investigaciones en arte colombiano y proponer un modelo transnacional que pueda aplicarse a diversos periodos, artistas y fenómenos.

Para lograr el objetivo enunciado, en primer lugar, discuto el proyecto historiográfico de Marta Traba en su *Historia abierta del arte colombiano*[3], la cual ha servido como paradigma para otras historias del arte del país. En general, Traba y otros historiadores del arte colombiano han estudiado a los artistas nacionales como figuras aisladas de procesos artísticos más globales. El modelo que quiero proponer aquí, en cambio, destaca la movilidad de estos artistas y su participación en comunidades artísticas internacionales. En segundo lugar, me concentro en el caso del surgimiento del arte abstracto en Colombia en relación con el fenómeno de la abstracción geométrica a mediados del siglo XX. Más concreta-

---

en octubre de 2011; el simposio de Postwar: Art Between the Pacific and the Atlantic, 1945-1965 en la Haus der Kunst en Alemania; *y Aquí, allá y en el medio: encuentros transnacionales en el arte latinoamericano* en la Universidad de los Andes en Bogotá en agosto de 2014. El Getty Institute también cuenta iniciativas recientes que buscan posicionar el arte latinoamericano en contextos más globales y como parte de redes intelectuales amplias. Entre éstos se encuentran, por ejemplo, Connecting Art Histories Initiative y eventos como el seminario de investigación "Sincronicidades, contactos y divergencias", que se llevó a cabo en la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano en junio de 2013.

2 Teorías de la transculturación, migración, lo híbrido y el poscolonialismo han tocado estos aspectos en relación con procesos artísticos. Véanse, por ejemplo, los aportes de Fernando Ortiz (1987), Néstor García Canclini (1990), María Clara Bernal Bermúdez (2006) y Saloni Mathur (2011).

3 El libro de Traba fue publicado por primera vez en Cali por el Museo La Tertulia en 1974.

mente, examino las carreras tempranas de Edgar Negret (1920-2012) y Eduardo Ramírez-Villamizar (1922-2004) y sus contactos con la vanguardia parisina de la segunda posguerra, con el fin de mostrar que ambos artistas fueron, más que figuras aisladas, miembros activos de una comunidad artística en desarrollo y que sus trabajos de la época hicieron parte de la nueva ola de la abstracción geométrica en Europa durante la segunda posguerra. Finalmente, concluyo que el estudio de Negret y Ramírez-Villamizar desde esta perspectiva revela la multiplicidad de voces y amplia gama de experimentación que caracterizan el arte de la posguerra, así como los procesos transnacionales subyacentes al surgimiento del arte abstracto en Colombia.

Marta Traba y la historia del arte colombiano

Marta Traba es, sin duda alguna, una de las críticas de arte latinoamericano más influyentes durante la segunda mitad del siglo XX. Su rol en la promoción y consolidación del arte moderno en la región ha sido ampliamente reconocido (Bazzano-Nelson 2000; Bazzano-Nelson 2005). En Colombia, por ejemplo, durante los años cincuenta y sesenta Traba promovió vehementemente una nueva generación de artistas a la que rotularía como "los nuevos". A su llegada al país, a mediados de la década del cincuenta, la crítica se interesó rápidamente en el grupo de artistas cuyos trabajos constituían para ella el mejor ejemplo de arte moderno internacional en Colombia: sus obras, independientemente de si eran figurativas o abstractas, enfatizaban los elementos artísticos y su preocupación se alejaba de la representación de historias, ideologías o símbolos nacionales. De este modo, la generación de los nuevos, que incluía figuras como Fernando Botero, Enrique Grau, Edgar Negret, Alejandro Obregón y Eduardo Ramírez-Villamizar, transformó radicalmente el panorama artístico nacional al rechazar los modelos nacionalistas y sociorealistas de la generación anterior, conocida en la historia del arte colombiano como los Bachué[4].

4 La tendencia hacia el modernismo internacional que Traba defendió en Colombia definió la manera en que el arte latinoamericano de la segunda posguerra se desarrolló en toda la región.

Traba, que era de origen argentino, llegó a Colombia por primera vez en 1954 junto a su esposo, el periodista Alberto Zalamea, y muy pronto se convirtió en una figura central en el mundo artístico e intelectual colombiano. Poco tiempo después de su llegada a Bogotá, Traba inició una intensa actividad como crítica de arte a través de sus publicaciones en la prensa local y en sus programas sobre historia del arte, que se transmitían en la recién inaugurada televisión nacional[5]. Después de que los programas de televisión fueron cancelados a comienzos de 1956, Traba empezó a enseñar historia del arte en la Universidad de América y más adelante en la Universidad de los Andes. En 1957, editó la revista *Prisma,* desde la cual promovió y defendió el arte moderno y abstracto en el país, y en 1963 se convirtió en la primera directora del recién fundado Museo de Arte Moderno de Bogotá. En su papel como crítica de arte en las décadas del cincuenta y sesenta, Traba esperaba transformar los parámetros de la práctica artística, así como de la crítica misma en Colombia, que para el momento de su llegada aún estaban fuertemente dominados por un modelo figurativo y nacionalista del arte, inspirado en el muralismo mexicano.

Además de su papel como crítica de arte, Traba ejerció también el rol de historiadora del arte colombiano. En 1974 publicó su proyecto más ambicioso hasta la fecha, el libro *Historia abierta del arte colombiano* (1984), el cual consta de 10 capítulos que fueron escritos seis años antes en 1968, cada uno dedicado al estudio de artistas individuales, desde la Colonia hasta finales de los sesenta. Aunque durante los cincuenta, y hasta mediados de los sesenta, el pensamiento de Traba estuvo mediado por teorías formalistas del arte y su apoyo al arte moderno internacional[6],

---

Eventos como los Salones Esso y el Premio Guggenheim, que revelan los intereses imperialistas de Estados Unidos en América Latina, ayudarían a consolidar esta visión. Esta también se hizo evidente en la exposición *The Emergent Decade,* curada por Thomas Messer en el Guggenheim Museum de Nueva York en 1966. Marta Traba publicó un texto suyo en el catálogo de esta exposición hablando de la importancia de Obregón, quien fue el artista colombiano mejor representado en la muestra.

5 Para un estudio más extenso sobre los programas de televisión de Marta Traba, ver el trabajo de Nicolás Gómez Echeverri (2008).

6 En este sentido, la crítica se alineó con figuras como su mentor Jorge Romero Brest, quien fue un defensor acérrimo del arte abstracto en Argentina, y el cubano José Gómez Sicre, quien como

hacia finales de los sesenta el marco teórico de Traba sufrió una transformación profunda, la cual se hizo evidente en su *Historia abierta*.

Después de su viaje a Cuba en 1966, el trabajo de la crítica colombo-argentina se volvió más comprometido políticamente con la izquierda, lo cual la llevó a reformular sus afiliaciones formalistas con el modernismo internacional y a denunciar los peligros del imperialismo cultural[7]. De este modo, Traba dejó de promover un arte libre de ideologías y referentes locales para defender las manifestaciones artísticas que expresaban ideología y una identidad cultural latinoamericana específica. Como ha argumentado la historiadora del arte Florencia Bazzano-Nelson, Traba pasó de apoyar el internacionalismo para defender vehementemente la resistencia cultural en América Latina (Bazzano-Nelson 2005).

Historia abierta del arte colombiano fue escrita en medio de esta transformación teórica. Más aun, la perspectiva historiográfica que guía las interpretaciones del libro se funda en la teoría de la resistencia cultural, la cual sería formulada explícitamente por Traba en *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* en 1973. Como explica Sylvia Suárez, "en las páginas de *Historia abierta* se hallan las primeras anotaciones de Traba sobre la *resistencia cultural* que, años después, se convirtió en uno de sus principales aportes a la vertiente del pensamiento latinoamericanista sobre las artes. De hecho, a través de todo el libro, el modelo *trabeano* del artista que pesa, a veces despiadadamente, sobre los artistas más destacados de la historia de Colombia, es aquél del artista resistente" (Suárez 2010, 82). Es decir, para Traba los artistas más relevantes en la historia del arte nacional son aquellos que resisten toda influencia del arte internacional en su propia práctica. De este modo, la historia del arte colombiano contada por Traba consiste en la sucesión de una serie de figuras aisladas y sus logros individuales, dejando de lado su participación en medios artísticos globales[8].

---

director del museo de la Organización de Estados Americanos en Washington fue el promotor más importante del arte latinoamericano moderno en los Estados Unidos.

7 Ver Traba (1973 y 1974).

8 El libro inicia con una discusión de la mitificación del pintor colonial del siglo XVII Gregorio Vásquez, continúa con Joaquín Gutiérrez, el pintor de virreyes del siglo XVIII, los Figueroa del

Esta perspectiva es especialmente evidente en los análisis que hace Traba del nacimiento del arte moderno en Colombia durante las décadas del cuarenta y el cincuenta. Para ella, las manifestaciones artísticas modernas en el país se caracterizaban por dos aspectos centrales. Por un lado, estas eran emergentes, en cuanto que aparecieron abruptamente y de manera aislada de cualquier "estructura de sentido" o contexto significativo. Según Traba, esta situación de aislamiento llevó a los artistas a buscar una cultura extranjera que les sirviera de trampolín para "lanzarse hacia adelante" (Traba 1984, 174). Por otro lado, y en respuesta a esto último, para Traba las manifestaciones artísticas modernas en Colombia tendían a ser resistentes en la medida en que estos artistas, al desarrollar sus programas artísticos maduros, rechazaban las corrientes dominantes de la cultura extranjera que habían utilizado como trampolín y, más importante aun, se resistían a sucumbir a la influencia del imperialismo estadounidense ejercida desde al arte neoyorquino (Traba 1984).

Aunque no sería sino hasta 1973 que Traba articularía este último concepto de resistencia en una teoría completamente desarrollada, es evidente que para 1968 este marco teórico ya estaba presente en sus interpretaciones del arte colombiano en *Historia abierta*. Concretamente, una lectura cuidadosa del libro revela que la teoría de la resistencia determina las evaluaciones que se hacen de los logros individuales de cada artista. Por ejemplo, Traba elogia a Obregón por "lograr sortear el peligro de identificación con cualquier modelo europeo" (Traba 1984, 130), a la vez que considera "positivo que Botero manifieste su indiferencia por el medio neoyorquino" (Traba 1984, 186); mientras que Omar Rayo recibe una evaluación menos favorable, pues "[sus] resultados son siempre previsibles, ya que se ajustan a la última 'línea de éxito' internacional" (Traba 1984, 190). Pero es tal vez más significativo el que la manera como Traba estructura las historias individuales de los artistas que discute en su libro está mediada por los conceptos de emergencia

siglo XIX y Andrés de Santamaría, a comienzos del siglo XX, hasta llegar a su panteón de artistas modernos, que incluía a Obregón, Botero, Negret, y Ramírez-Villamizar, y cerrando con artistas más jóvenes como Beatriz González, Feliza Bursztyn, Luis Caballero y Beatriz Daza (Traba 1984).

y resistencia. Estos determinan lo que incluye en su libro, y tal vez más revelador aun, condicionan lo que no dice sobre estos artistas.

Para Traba, Negret y Ramírez-Villamizar fueron también artistas resistentes y solitarios. Aunque entre 1950 y 1964 ambos fueron miembros activos de importantes comunidades artísticas en París y Nueva York, la discusión de sus trabajos en *Historia abierta* deja completamente de lado su lugar dentro de estos contextos. Por ejemplo, las experiencias de Negret y Ramírez-Villamizar en París, las cuales fueron fundamentales en el desarrollo de su carrera artística madura, como mostraré más adelante, no son incluidas en los capítulos correspondientes a estos artistas, salvo en una breve nota biográfica[9]. Por otro lado, el tiempo que estos artistas pasaron en Nueva York es visto por Traba como una confirmación de su estatus como artistas resistentes. Hablando de Negret y el contexto del *hard-edge* en esta ciudad norteamericana, Traba afirma que "la originalidad de su forma radica en este antagonismo; el tono y tratamiento que da a los contornos netos es distinto al que despliegan otros escultores internacionales dentro de esta misma tendencia" (Traba 1984, 157-158). En relación con Ramírez-Villamizar la crítica afirma que "[su] pintura abstracta funciona bastante a destiempo con un orden internacional […] Ramírez-Villamizar, lo mismo que Botero, es un resistente en Nueva York, condición sorprendente y casi conmovedora para quienes han sufrido la fuerza centrípeta y devoradora del medio" (Traba 1984, 191).

Sin embargo, como lo he mostrado en otros trabajos, el paso de Negret y Ramírez-Villamizar por Nueva York tuvo consecuencias importantes para el desarrollo de su práctica artística, lo cual se refleja claramente en sus trabajos de la

9 Al final de cada capítulo de su libro *Historia abierta del arte colombiano*, Traba incluye una breve nota biográfica sobre los artistas discutidos. Sobre la estancia de Negret en París, Traba afirma: "En 1951, año en que viaja a Europa, abandona la escultura figurativa y se vincula al grupo de Réalités Nouvelles" (1984, 168). Y sobre la experiencia de Ramírez-Villamizar en la misma ciudad comenta: "De 1950 a 1952 viaja a Estados Unidos y Europa, participando en algunas exposiciones" (198). Esta información, sin embargo, no es correcta: Ramírez-Villamizar no viajó a Estados Unidos en este periodo, ni tampoco expuso en ninguna ciudad allí o en Europa durante la década del cincuenta.

época (Franco 2012a; 2012b). Pero además de esto, y tal vez más significativo aun, ambos artistas se insertaron efectivamente en la vanguardia neoyorquina de finales de la década del cincuenta y comienzos del sesenta. Tanto Negret como Ramírez-Villamizar hicieron parte del grupo artístico neoyorquino que consolidó una nueva dirección del arte abstracto en Estados Unidos, la cual también constituyó un fenómeno importante en la vanguardia artística colombiana. En este sentido, la trayectoria artística de estos artistas entre 1956 y 1964 revela un importante nexo entre los mundos artísticos de Nueva York y Bogotá, lo cual niega así el carácter emergente y resistente que les atribuye Marta Traba.

La influencia del modelo historiográfico de Traba es evidente en estudios posteriores de la historia del arte moderno en Colombia, los cuales también han favorecido el estudio de sus artistas como figuras aisladas y han enfatizado su originalidad y singularidad más que su lugar dentro de procesos artísticos más generalizados[10]. Por ejemplo, estudios posteriores del trabajo de Negret y Ramírez-Villamizar han seguido en buena medida el enfoque historiográfico de Traba. Aunque estos no mencionan de manera específica los conceptos de emergencia y resistencia, sí existe una tendencia a privilegiar la singularidad de su trabajo a expensas de evaluar su lugar en procesos artísticos internacionales. Para mencionar tan sólo un ejemplo representativo, en su estudio *Escultura colombiana del siglo XX*, Germán Rubiano Caballero (1983) elogia a Ramírez-Villamizar porque "nunca abrazó plenamente las doctrinas que estaban en boga para respaldar aquel tipo de arte […] el artista no fue un epígono más sino que realizó una pintura abstracta, realmente personal" (Rubiano Caballero 1983, 94). En el caso de Negret, Rubiano se esfuerza por sostener que "a pesar de sus múltiples conexiones con la escultura internacional del siglo XX, las construcciones de Negret son creaciones autárquicas en las que, con referencias al mundo de la tecnología

10 Este es el caso, por ejemplo, de las historias del arte de Germán Rubiano Caballero y Eduardo Serrano, por mencionar sólo dos casos ampliamente reconocidos en la historiografía del arte en Colombia. Sobre este último, véase Serrano (1985). De Germán Rubiano Caballero, véanse Rubiano Caballero (1983) y sus escritos para la enciclopedia *Historia del arte colombiano* (1988).

contemporánea, se han colocado muchas vivencias absolutamente singulares y personales" (Rubiano Caballero 1983, 89).

En lo que sigue, quiero proponer un enfoque historiográfico alternativo, a través de un estudio de la obra temprana de Negret y Ramírez-Villamizar y de sus experiencias en París entre 1950 y 1956. Como se verá, este estudio revela que, en lugar de ser figuras emergentes, resistentes y aisladas, estos artistas participaron activamente en movimientos y desarrollos artísticos más amplios que tuvieron lugar en París después de la Segunda Guerra Mundial.

Negret y Ramírez-Villamizar: encuentros transnacionales en París

Desde su primer encuentro en Bogotá en 1946, Negret y Ramírez Villamizar han ocupado un lugar especial en el panorama artístico nacional como el "grupo de dos" que lideró el desarrollo y la consolidación del arte abstracto geométrico en el país[11]. Después de sus experimentos iniciales con lenguajes artísticos modernistas en Colombia a finales de los cuarenta, para 1950 ambos artistas habían dejado el país[12]. Ramírez-Villamizar llegó a París en octubre de 1950 y Negret le seguiría muy pronto en marzo de 1951, después de pasar un año en Nueva York

11 Ver Medina (1992).

12 Negret y Ramírez-Villamizar se conocieron en Bogotá en el VII Salón Nacional de Artistas de 1946, donde ambos expusieron su obra. Para el año siguiente, ambos artistas estaban trabajando juntos en Popayán, donde Negret tenía su taller, y ambos experimentaban con lenguajes plásticos modernistas de comienzos del siglo XX. Su conocimiento de artistas como Van Gogh o Picasso, que influirían notablemente en la obra de Ramírez-Villamizar de finales de la década del cuarenta, o escultores como Henry Moore, quien tuvo un impacto definitivo en la obra de Negret de la misma época, provenía de ilustraciones en libros de historia del arte. No sería sino hasta la década del cincuenta, cuando ambos artistas salieron del país, que conocerían de primera mano la obra de los maestros modernos europeos. Para un estudio más extenso sobre la obra temprana de Negret y Ramírez-Villamizar, ver Franco (2012a). Para profundizar en el caso de Negret, ver Carbonell (1976); y para Ramírez-Villamizar, ver *Ramírez Villamizar, pintor* (1999) y Franco y Bonilla (2010).

estudiando escultura en metal en el Clay Club[13]. En París ambos artistas entraron rápidamente en contacto con círculos artísticos de vanguardia y artistas afiliados con el resurgimiento de la abstracción geométrica.

Cuando Negret y Ramírez-Villamizar llegaron a París, la ciudad todavía estaba en proceso de recuperarse material y culturalmente de los desastres de la Segunda Guerra Mundial[14]. Una estrategia importante en esta empresa fue reclamar la hegemonía cultural de París a través de la recuperación y reavivamiento de artistas y movimientos parisinos del pasado, especialmente las vanguardias que precedieron la guerra. La tradición del arte abstracto geométrico de la preguerra ocupó un lugar preeminente en este proceso[15]. Al terminar la guerra, una generación de artistas jóvenes, que incluía a figuras como los franceses Jean Dewasne y Edgard Pillet, y al húngaro Victor Vasarely, entre otros, así como instituciones como la galería Denise René y la galería Arnaud, el Salon des Réalités Nouvelles y el Atelier d'Art Abstrait, revivieron la tradición de la abstracción geométrica y reclamaron su pertinencia para el mundo artístico parisino de la posguerra.

Durante su estadía en Europa, Negret y Ramírez-Villamizar se insertaron paulatinamente en esta comunidad artística. A su llegada a París en octubre de 1950, Ramírez-Villamizar se inscribió en la Académie de la Grande Chaumière, donde habían estudiado otros artistas colombianos de la generación de los veinte y los treinta. Sin embargo, para la primavera de 1951, después de haber descubierto el trabajo de Vasarely, dejó la academia y se inscribió en el Atelier d'Art Abstrait, fundado por Dewasne y Pillet en 1950. El Atelier tenía como fin primordial ayudar a los artistas más jóvenes a explorar el arte abstracto, con un énfasis especial en la

13 Sobre las actividades de Negret en el Clay Club de Nueva York entre 1949 y 1951, ver Franco (2012a).

14 Sobre el contexto general del arte en la segunda posguerra en París, ver *Paris Paris: Créations en France, 1937-1957* (1981); Franklin Koenig (1990); Cone (2001); Wilson (2002); y Guilbaut (2009).

15 Sobre el desarrollo de la abstracción geométrica en París en la década del cincuenta, ver Guilbaut (2007).

abstracción geométrica[16]. Por otro lado, a su llegada a París Negret aseguró rápidamente un espacio para su exposición individual en la Galerie Arnaud en noviembre de 1951, la cual fue durante los cincuenta uno de los espacios más importantes en la promoción del arte de vanguardia y abstracto en la capital francesa[17]. Un año más tarde, se presentaría como un artista completamente abstracto en el Salon des Réalités Nouvelles, institución oficial para la promoción del arte abstracto en París[18].

Durante su estadía en París, Negret y Ramírez-Villamizar establecieron, además, relaciones muy cercanas con los artistas norteamericanos Ellsworth Kelly y Jack Youngerman y los venezolanos Jesús Rafael Soto y Alejandro Otero. Cada uno de ellos encontraría allí el lenguaje de la abstracción geométrica y se convertiría en promotor del arte abstracto de la posguerra en su país de origen. La amistad con Kelly y Youngerman fue especialmente significativa para Negret y Ramírez-Villamizar más tarde, ya que les ayudaría a convertirse en miembros importantes del grupo de artistas en Nueva York que facilitó la transición del Expresionismo Abstracto al Minimalismo (Franco 2012a).

16 Ver Degand (1951). Además de la enseñanza y práctica artísticas, una de las actividades más importantes del Atelier fue la organización de charlas dedicadas al estudio del arte abstracto. Las charlas tuvieron lugar entre octubre de 1950 y junio de 1951, y es muy probable que Negret y Ramírez-Villamizar asistieran a algunas de ellas. Además de Dewasne y Pillet, fundadores y directores del Atelier, la lista de conferencistas incluía a Léon Degand, Charles Estienne, André Bloc y Julian Alvard, quienes escribían regularmente para la revista *Art d'aujourd'hui,* la cual se ocupaba casi exclusivamente del arte abstracto. Los temas de las charlas iban desde discusiones generales sobre la práctica contemporánea de la abstracción hasta investigaciones en historia del arte sobre Kandinsky, Mondrian y el neoplasticismo holandés, o el constructivismo ruso. Para una lista completa de las charlas, ver *Paris Paris: Créations en France, 1937-1957* (1981).

17 La galería Arnaud abrió sus puertas en abril de 1951 con exposiciones de la obra de Kelly y Youngerman en el sótano de la librería de Jean-Robert Arnaud en Saint-Germain-des-Prés. La galería fue concebida como un espacio alternativo para promover el trabajo de artistas jóvenes y contrarrestar la influencia del Salon des Réalités Nouvelles y el sistema de galerías de París. Para un estudio más completo de la Galerie Arnaud, ver Franklin Koenig (1990), Bell (1996) y Brodsky (2009).

18 El Salon des Réalités Nouvelles fue fundado en París en 1946, como una continuación de la Association Abstraction-Création, que había funcionado a comienzos de la década del treinta. Sobre el Salon, ver Viéville (1981).

Antes de salir de Colombia, Negret y Ramírez-Villamizar eran esencialmente artistas figurativos. Aunque algunos de sus trabajos eran abstractos en la medida en que no imitaban sus modelos en cada detalle, en todo caso representaban temas específicos tomados de la realidad, como en *Vaso con flor* de Negret o *El domador* de Ramírez-Villamizar, o representaban figuras y temas religiosos, por ejemplo, *El rostro de Cristo* de Negret y *La crucifixión* de Ramírez-Villamizar. Sin embargo, después de su llegada a París y gracias a su contacto con las comunidades que encontraron allí, ambos artistas abandonaron el referente figurativo de sus trabajos y adoptaron un lenguaje decididamente abstracto geométrico. Esto se hace evidente en la serie de esculturas de Negret titulada *Simétricos*, producida entre 1951 y 1952, y en las pinturas abstractas de Ramírez-Villamizar del periodo 1954-1956. Mientras en los *Simétricos* Negret materializó por primera vez el potencial de las formas abstractas para transmitir espiritualidad —un elemento que será central en su programa artístico maduro—, en sus pinturas abstractas Ramírez-Villamizar adoptó la tradición de la abstracción geométrica incorporando a la vez un enfoque novedoso que resonaba con el de sus colegas en París. En últimas, los trabajos que produjeron ambos artistas en la primera mitad de la década del cincuenta revelan hasta qué punto estos son resultado de su inmersión en el medio artístico parisino, lo cual desafía la idea trabeana de que ellos fueran figuras emergentes, aisladas y resistentes.

Los *Simétricos* de Negret

A su llegada a París, Negret continuó trabajando en la tradición figurativa de sus obras anteriores tal y como lo evidencia la primera escultura que produjo allí, *San Sebastián,* de 1951. Además, su decisión de retirar su entrada del Salon des Réalités Nouvelles en el verano de ese mismo año confirmó que aún no estaba preparado para desligar su trabajo del referente naturalista o religioso. Su obra *Vaso con flor* fue aceptada en el salón, pero el jurado quería exhibirla bajo el nombre *Sin título*. Negret decidió retirar su trabajo de la exposición, pues aún se negaba a dejar dicho

referente[19]. Sin embargo, para su primera exposición en la Galerie Arnaud en noviembre de 1951, el artista colombiano ya había producido sus primeros trabajos completamente abstracto-geométricos.

Dirección Sur[20], de 1951, es el primer trabajo en el que Negret abandonó el referente figurativo y se concentró exclusivamente en formas geométricas. La escultura consiste en un bloque de yeso pulido con planos geométricos claramente definidos y superficies cóncavas. La configuración abstracta de este trabajo no hace referencia a ninguna realidad natural o referente literario/religioso. Se trata simplemente de una figura abstracta, tal vez un poliedro, cuyo título indica una idea general más que un objeto específico o un episodio o figura religiosa.

La adopción del lenguaje abstracto-geométrico en la obra de Negret es análoga al uso de la geometría en la pintura de sus amigos cercanos en París: es tanto una respuesta al trabajo de Kelly, Otero, Soto y Youngerman, como a las obras de Dewasne, Vasarely y Pillet. Además, el uso de figuras geométricas en *Dirección Sur* recuerda el trabajo del escultor francés André Bloc, especialmente piezas como *Composición* (1949-1950), y del danés Robert Jacobsen, como su *Escultura concreta*[21], 19. Ambos artistas ocupaban lugares importantes dentro de los círculos artísticos parisinos a comienzos de los cincuenta y es muy posible que Negret conociera su trabajo allí. Bloc, por ejemplo, era presidente del grupo Espacio, afiliado al Salon des Réalités Nouvelles y Jacobsen se presentó en varias oportunidades en la Galerie Denise René, la cual Negret visitaba frecuentemente.

19 Negret recordaría años más tarde: "Participé en la Réalité Nouvelle y recuerdo que tuve un altercado con aquellas gentes, porque yo mandé el *Vaso con flor*. Era un salón totalmente abstracto. Les dije, 'Yo quiero que me pongan el título' y me respondieron que no, que no se podían poner títulos. Yo les dije, 'Pero si ese es un vaso con flor'. Me respondieron, 'No. Es una exposición abstracta. Si la exhibe sin título…'. Cogí mi pieza y me fui. No la presenté" (citado en Vásquez 2007, 27).

20 Ver obra en Carbonell (1976).

21 Ver obra en *Jacobsen: sculptures* 1961-1962 (1963).

Los siguientes trabajos que Negret produjo en París, la serie de los *Simétricos*, constituyen tal vez la obra más importante del artista allí, pues en ellos materializó por primera vez el potencial de la forma abstracta para expresar espiritualidad[22]. Como recordaría años más tarde el escultor, en París: "descubrí que sólo las [esculturas] que se acercaban a la simetría guardaban en sí mismas rito, religiosidad. Entonces me interesó mucho la cuestión simétrica: la repetición de las formas, y durante dos años en París hice lo que llamé *Simétricos*" (citado en Panesso 1975, 68). Las piezas de esta serie son bloques en yeso que consisten básicamente en la repetición de dos formas idénticas. *Simétrico no. 1*[23], 1951-52, por ejemplo, consta de una columna corta con superficies convexas, que termina en dos formas puntiagudas y triangulares, que se proyectan hacia fuera. Estas dos formas dividen la escultura en dos mitades idénticas. Por otro lado, en *Simétrico no. 2* una columna delgada conecta dos figuras geométricas que se reflejan entre sí, a pesar de la diferencia de tamaño.

El uso de un lenguaje abstracto-geométrico en los *Simétricos* se conecta también con el círculo de artistas que Negret frecuentaba en París. Sin embargo, las connotaciones espirituales de estas esculturas están más relacionadas con el trabajo del escultor rumano Constantin Brancusi (1876-1957), quien residía en París desde las primeras décadas del siglo XX. Puede decirse que el escultor rumano fue la figura más importante que Negret conoció durante este viaje. El artista colombiano recordaría que cuando le preguntaron qué quería conocer en París él respondió: "A Brancusi antes de que se nos muera. Quiero conocer a ese ser maravilloso que ha hecho esa obra que yo acabo de descubrir" (citado en Vásquez 2007, 40). Negret visitó el taller del rumano junto a Ramírez-Villamizar

22 Desafortunadamente ninguno de estos trabajos ha sobrevivido. Negret afirmó que algunos fueron destruidos en París y otros se quedaron allí después de que se mudó en 1955. Conocemos esta serie a través de fotografías, algunas de las cuales fueron reproducidas en el libro de Galaor Carbonell (1976).

23 Ver obra en Carbonell (1976).

poco después de su llegada a París en 1951.[24] El encuentro con Brancusi y su obra tuvo un impacto muy fuerte en los dos artistas colombianos. Negret explicó más tarde en una entrevista:

> [Brancusi] todo lo tenía cubierto con telas. Cuando entramos, lo primero que hizo, después de saludarnos, fue arrancar la tela que cubría al *Recién nacido*, esta bola de bronce pulidísima con un planito solamente, y esta cosa giraba así, lentísima, reflejando toda la forma del estudio que tenía una gran cantidad de tragaluces. Era una cosa mágica […] El estudio era una belleza […] A partir de ese momento entré muchas veces a su estudio que era una maravilla. […] Era tan consistente todo aquello. Que siempre pedí a mis dioses que me permitieran asumir actitudes así (Vásquez 2007, 40).

No sorprende, entonces, que Negret se sintiera inmediatamente atraído hacia la figura de Brancusi y su trabajo. Además, Negret encontró en la intensa espiritualidad del trabajo de Brancusi un modelo a seguir. Él era aún un artista joven profundamente, religioso y en la búsqueda de medios artísticos modernistas con los cuales expresar su espiritualidad. Así, en la escultura de Brancusi, Negret encontró el ejemplo perfecto de un trabajo completamente abstracto que estaba cargado sin embargo de un profundo sentido espiritual. De hecho, Negret se inspiró en los aspectos formales y religiosos del trabajo de Brancusi para adoptar el principio de la simetría en sus propias obras. Esculturas del rumano como *El Gallo*, por ejemplo, son simétricas en la medida en que repiten un solo elemento tal y como Negret lo hizo en su serie.

La experiencia parisina le sirvió a Negret para adoptar un sentido espiritual y un lenguaje escultórico más universales, que le facilitaron la participación en una comunidad internacional de artistas vanguardistas. Después de su temporada en París, entre 1951 y 1952, Negret viajó a España, donde adoptaría de manera definitiva el metal como su material preferido de trabajo. Regresó a París nuevamente entre 1954 y 1955 y trabajó intensamente en los modelos en cartón para

24 Para ver la obra de Edward Steichen, *"Brancusi en su taller"*, consultar Steichen (1925).

esculturas en metal que, un año más tarde, resultarían en la serie más importante y significativa de su carrera temprana: *Aparatos mágicos*[25].

La pintura abstracta de Ramírez-Villamizar

A su llegada a París en 1950, Ramírez-Villamizar se inscribió en la Académie de la Grande Chaumière. Las pinturas que realizó allí conservan el elemento figurativo que caracteriza su trabajo anterior, aunque se mueven hacia composiciones más esquemáticas y planas. Así mismo, obras como *Peces y cerezas* (1951) y *Pez* (c. 1951) revelan el interés de Ramírez-Villamizar en la obra del artista suizo-alemán de comienzos del siglo XX, Paul Klee (1879-1940), la cual consideraba la obra más abstracta que había visto hasta el momento[26]. En efecto, la composición económica y enigmática de *Peces y cerezas* sugiere una comparación con la obra de Klee, en particular *Pez dorado* (1925), mientras que *Peces* recuerda el uso de la línea y el dibujo del artista.

Sin embargo, el trabajo de Ramírez-Villamizar tomaría otra dirección en 1951, puesto que abandonó el contenido narrativo de su trabajo y se interesó en el lenguaje de la abstracción geométrica de la posguerra. La llegada de Negret a París ese año fue, seguramente, un estímulo para dicho cambio. Pero más significativo aun fue el que, ese año, el artista colombiano descubriera la obra de Vasarely en la galería Denise René, la cual le impactó profundamente. Como explicaría años más tarde: "Vasarely me emocionó como un Greco, un Picasso o un van Gogh. Él me enseñó que no había que representar nada para expresar lo maravilloso de la creación, color, formas y geometría sumadas son suficientes" (citado en Panesso 1975, 103). Después de su contacto con la obra de Vasarely, Ramírez-Villamizar se inscribió en el Atelier d'Art Abstrait, donde conoció la obra y las enseñanzas de Dewasne, así como las teorías y el trabajo de los maestros de la abstracción de la primera mitad del siglo XX, como Mondrian y Van Doesburg[27].

---

25 Para un estudio más completo sobre la serie de los *Aparatos mágicos* de Negret, ver Carbonell (1976), Salvador (1991), Rodríguez (1999) y Franco (2012a y 2012b).

26 Ver Enrique de Ezcurra (1957).

27 Ver Eileen Patricia McKiernan González (1997, 48).

Figura 52. Ramírez-Villamizar, *Composición dorada*. 1954, óleo sobre cartón. De: Franco, Ana M. y Nicolás Bonilla, *Ramírez-Villamizar: geometría y abstracción*. Bogotá: Ediciones Gamma, 2010. Cortesía de Nicolás Bonilla.

Los frutos de estas experiencias en París se materializaron en las primeras pinturas abstractas de Ramírez-Villamizar, producidas en Bogotá en 1954 después de su regreso de París. Composición dorada (1954, figura 52), por ejemplo, consiste en una estructura ordenada de planos geométricos de color yuxtapuestos, la

Figura 53. Ramírez-Villamizar, *Rojo y negro,* 1954, óleo sobre tela.
De: Franco, Ana M. y Nicolás Bonilla, Ramírez-Villamizar: geometría y abstracción. Bogotá: Ediciones Gamma, 2010. Cortesía de Nicolás Bonilla.

cual recuerda las composiciones de Vasarely como Harmene, 1949-1953[28], Rojo y negro (1954, figura 53) es otro ejemplo de los esfuerzos del artista colombiano por incorporar la abstracción geométrica parisina en su propio trabajo. Esta obra consiste en una estructura balanceada compuesta por grandes planos geométricos (cuadrados, círculos y semi-círculos) que podemos comparar con el trabajo de artistas abstractos de la posguerra en París, como Abstracción geométrica de Pillet (1951) o la pintura de Richard Mortensen, *Hommage aux impondérables II (Homenaje a los imponderables I)*[29].

28 Ver obra en Letterkeny Arts Centre (2008).

29 Para ver la obra, consultar Mortensen (1956).

Figura 54. Ramírez-Villamizar, *Amarillo negro rojo,* óleo sobre tela. De: "amarillo negro rojo". Colarte, http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=42657

La adopción que hizo Ramírez-Villamizar de la tradición de la abstracción geométrica, al mismo tiempo que incorporó el nuevo enfoque de la posguerra, se hace más evidente aún en *Amarillo negro rojo,* de 1954 (figura 54). Por un lado, la estructura ortogonal de la pintura y el uso de colores primarios pueden ser vistos

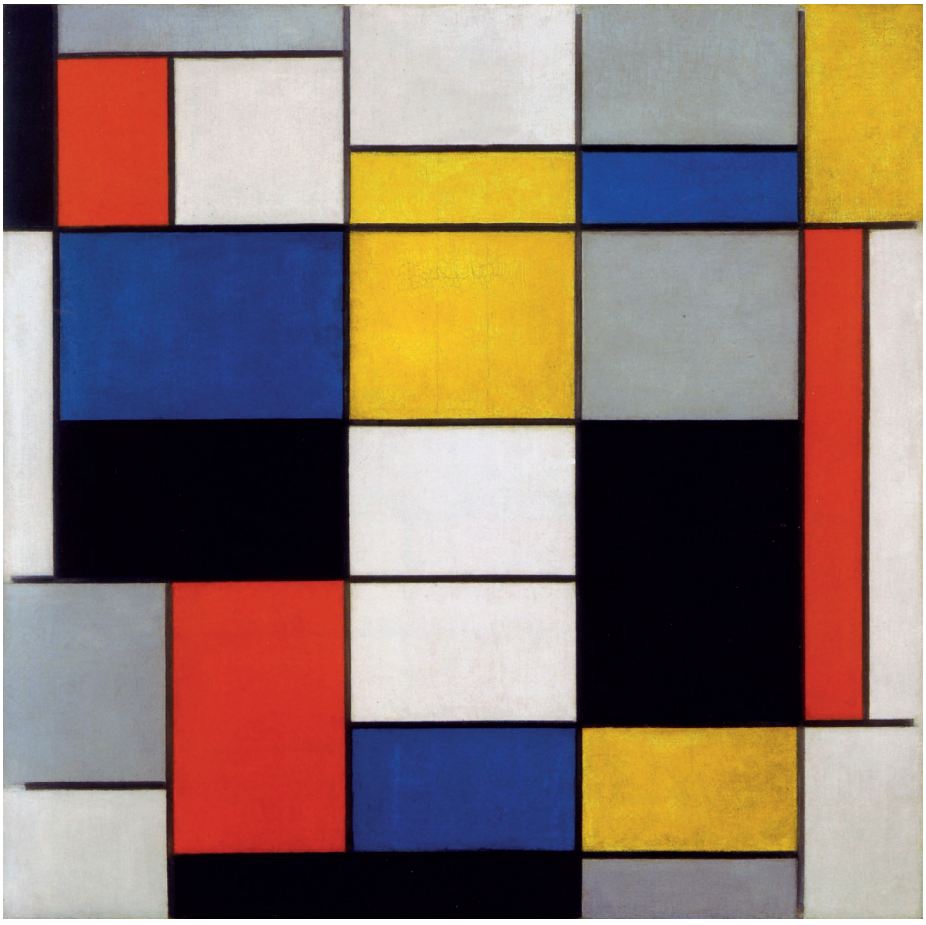

Figura 55. Piet Mondrian, *Composición A*, 1923, óleo sobre tela.
De: "Composition A". *Wikiart*, http://www.wikiart.org/en/piet-mondrian/composition-a-1923. Imagen de dominio público.

como una respuesta a la pintura neoplasticista de Piet Mondrian, que el artista colombiano había descubierto unos años atrás en París (figura 55). La pintura consiste en una gran figura cuadrada dividida en planos geométricos de color plano: una figura rectangular gris en la parte de arriba de la pintura, un gran cuadrado negro

en la mitad y una sección delgada roja en la parte de abajo. Por otro lado, las figuras geométricas irregulares (tres bloques rojos y grises y una figura trapezoidal amarilla) que se ubican encima del cuadrado de color desestabilizan la rígida geometría ortogonal de la pieza. En este sentido, la pintura de Ramírez-Villamizar es paralela a las abstracciones tempranas de sus amigos en París, especialmente de Kelly, Otero y Soto, cuyas composiciones geométricas dinámicas también buscaban desafiar la naturaleza estática de la retícula neoplasticista de Mondrian.

En 1955 Ramírez-Villamizar regresó a París, donde consolidaría su afiliación a la abstracción geométrica europea. Durante esta segunda visita, el pintor colombiano se convirtió en un seguidor del arte concreto de la posguerra, especialmente el modelo desarrollado por Dewasne y Vasarely. En los meses que pasó en París entre 1955 y 1956, Ramírez-Villamizar fortaleció su amistad con Dewasne y sus trabajos del periodo revelan la influencia de su trabajo. Esto es evidente por ejemplo en la comparación de *Sin título* de 1956 (figura 56) con *Composición* de Dewasne, un óleo sobre tela de 1950[30]: ambas pinturas consisten en figuras geométricas irregulares de color homogéneo organizadas libremente sobre el plano pictórico.

Durante este segundo viaje a París, Ramírez-Villamizar también se acercó aun más al trabajo de Vasarely, explorando la ambigüedad del espacio y la naturaleza de la percepción en trabajos como *Amarillo Japón,* un óleo sobre lienzo de 1957[31]. Por ejemplo, la figura en blanco y negro en la parte superior de la obra recuerda trabajos de Vasarely como *Homenaje a Malevich*, un óleo sobre lienzo de 1952[32]. Las fuertes diagonales y la yuxtaposición de tonos blanco, negro y gris minan cualquier percepción clara y crean un efecto desestabilizador de figuras en avance y retroceso. Sin embargo, mientras las "trampas visuales" de Vasarely lo

30 Ver obra en Ragon (1991).

31 Ver obra en Ramírez Villamizar (1957).

32 Victor Vasarely, *Homenaje a Malevich*, 1952, óleo sobre lienzo. Ver Vasarely (1952).

Figura 56. Ramírez-Villamizar, *Sin título*, 1956, témpera sobre papel.
De: Franco, Ana M. y Nicolás Bonilla, Ramírez-Villamizar: geometría y abstracción. Bogotá: Ediciones Gamma, 2010. Cortesía de Nicolás Bonilla.

llevarían a desarrollar el arte cinético y óptico, Ramírez-Villamizar nunca exploró este tipo de abstracción. A diferencia del húngaro, el colombiano desarrolló un enfoque del arte abstracto geométrico que lo situaría más cerca de los artistas *hard-edge* trabajando en Nueva York a finales de los cincuenta y sesenta.

Después de su estancia en París, Ramírez-Villamizar se reuniría con Negret en Nueva York. Entre 1956 y 1974 vivió entre Bogotá y esta ciudad norteamericana, y eventualmente abandonaría la pintura para dedicarse a la producción de

relieves en madera, que lo llevarían hacia finales de los años sesenta y setenta a las esculturas metálicas por las que es mejor conocido[33].

Negret y Ramírez-Villamizar: artistas transnacionales

Las experiencias de Negret y Ramírez-Villamizar en París examinadas aquí en detalle, así como los trabajos que salieron de ellas, revelan hasta qué punto estos artistas no fueron ni "emergentes" ni "resistentes", como argumenta Marta Traba en su *Historia abierta del arte colombiano.* Al contrario, ambos artistas se insertaron en comunidades artísticas parisinas a comienzos de los cincuenta y fueron miembros activos en la renovación de las tendencias abstracto-geométricas que dominaron el panorama artístico de la posguerra. Como he discutido en otro artículo, estos encuentros transnacionales continuarían a finales de los años cincuenta y a lo largo de los sesenta en Nueva York, donde ambos artistas desarrollaron su lenguaje artístico maduro y participaron activamente en la consolidación de una nueva dirección en el arte abstracto estadounidense (Franco 2012b).

Siguiendo el modelo de Traba, buena parte de la historia del arte colombiano ha buscado enfatizar la singularidad y originalidad de sus artistas. Al discutir la carrera temprana de Negret y Ramírez-Villamizar, he sugerido que situar a estos artistas dentro de un contexto más global no significa identificarlos como simples epígonos e imitadores del arte internacional. Al contrario, esta estrategia nos revela que estos artistas fueron partícipes activos de las transformaciones que sufrió el arte de la posguerra y que estos encuentros transnacionales ayudaron a consolidar el arte abstracto en Colombia.

33 Para un estudio más completo de la serie de relieves y esculturas de Ramírez-Villamizar ver el trabajo de Frederico Morais (1984); *El espacio en forma* (1985); Franco y Bonilla (2010) y Franco (2012a).

Referencias

Anreus, Alejandro (ed.). 2006. *The Social and the Real. Political Art of the 1930s in the Western Hemisphere*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

Bazzano-Nelson, Florencia. 2005. "Marta Traba: Internationalism or Regional Resistance?". *Art Journal*, vol. 64, n.° 4, 87-89.

Bell, Clare. 1996. "At Play with Vision: Ellsworth Kelly's 'Line, Form and Color'". En Diane Waldman (ed.). *Ellsworth Kelly: Retrospective*. New York: Guggenheim Museum.

Benito Vélez, Sandra. 2006. *Territorios de diálogo: España, México y Argentina, 1930-1945*. México: Museo Nacional de Arte; Instituto Nacional de Bellas Artes.

Bernal Bermúdez, María Clara. 2006. *Más allá de lo real maravilloso: el surrealismo y el caribe.* Bogotá: Universidad de los Andes.

Brodsky, Estrellita. 2009. "Latin American Artists in Postwar Paris: Jesús Rafael Soto and Julio Le Parc, 1950-1970", tesis doctoral, New York University.

Brodsky, Estrellita. 2012. *Soto. Paris and Beyond, 1950-1970*. New York: Grey Art Gallery, New York University.

Cancel, Luis R. (ed.). 1988. *The Latin American Spirit. Art and Artists in the United States, 1920-1970*. New York: Bronx Museum of the Arts in association with Harry N. Abrams.

Carbonell, Galaor. 1976. *Negret: las etapas creativas.* Medellín: Fondo Cultural Cafetero.

Carvajal, Rina. 1999. *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica, Mira Schendel.* Los Angeles: Musem of Contemporary Art.

Cone, Michèle. 2001. "Breaks and Continuities in Postwar French Art". En *French Modernisms: Perspectives on Art Before, During, and After Vichy*. Cambridge, U. K. and New York: Cambridge University Press.

Collen, Deborah. 2009. *Nexus New York. Latin/American Artists in the Modern Metropolis.* New York, New Haven: Museo del Barrio; Yale University Press.

De Ezcurra, Enrique. 1957. "La pintura de Ramírez-Villamizar". *El Tiempo,* 4 de agosto.

Degand, Léon. 1951. "L'épouvantail de l'académisme abstrait". *Arts d'Aujourd'hui,* n.° 4.

El espacio en forma: Eduardo Ramírez Villamizar: Exposición Retrospectiva 1945-1985. 1985. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango.

Franco, Ana M y Nicolás Bonilla. 2010. "Ramírez-Villamizar en contexto". En *Eduardo Ramírez-Villamizar: Geometría y abstracción*. Bogotá: Ediciones Gamma.

Franco, Ana M. 2012a. "Edgar Negret and Eduardo Ramírez-Villamizar: Transnational Encounters and the Rise of Modernism in Colombian Art, 1944-1964", tesis doctoral, Universidad de Nueva York.

Franco Ana M. 2012b. "The New York-Bogotá Nexus". *American Art,* vol. 26, n.° 2, 34-41.

Franklin Koenig, John. 1990. "Abstraction Chaude in Paris in the 1950s". En Serge Guilbaut (ed.), *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal, 1945-1964.* Cambridge: MIT Press.

García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad.* México: Grijalbo; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Gómez Echeverri, Nicolás. 2008. *En blanco y negro: Marta Traba en la televisión colombiana, 1954-1958.* Bogotá: Universidad de los Andes.

Guilbaut, Serge. 2007. "Squares and Stains: The Impossible Mix in Cold-War Paris". En Gabriel Pérez Barreiro (ed.), *The Geometry of Hope*. Austin: Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin.

Guilbaut, Serge. 2009. "Ménage à trois: Paris, New York, São Paulo, and the Love of Modern Art". En Barbara Groseclose y Jochen Wierich (eds.). *Internationalizing the History of American Art.* University Park: Pennsylvania State University Press.

Jacobsen: sculptures 1961-1962. 1963. París: Galerie de France.

Koenig, Franklin. 1990. "Abstraction Chaud in Paris in the 1950s". En Serge Guilbaut (ed.). *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal, 1945-1964*. Cambridge: MIT Press.

Letterkeny Arts Centre. 2008. *Victor Vasarely. Works 1930-1980.*

Mathur, Saloni (ed.). 2011. *The Migrant's Time. Rethinking Art History and Diaspora*. Williamstown- New Haven: Sterling and Francine Clark Art Institute, Yale University Press.

McKiernan González, Eileen Patricia. 1997. "Geometric Abstraction as a Critique of La Violencia in the work of Eduardo Ramírez-Villamizar, 1948-1962", tesis de maestría, University of Texas at Austin.

Medina, Álvaro. 1992. "Dieciocho notas para comprender a un escultor". En *Ramírez Villamizar*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.

Mondrian, Piet. 1923. "Composition A". *Wikiart,* http://www.wikiart.org/en/piet-mondrian/composition-a-1923

Morais, Frederico. 1984. "Utopía y Forma en Ramírez Villamizar". En *Ramírez Villamizar*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Mortensen, Richard. 1956. "Hommage aux impondérables II". *Christie's,* último acceso 10 de marzo de 2018, http://www.christies.com/lotfinder/paintings/richard-mortensen-hommage-aux-imponderables-ii-5345767-details.aspx

Mosquera, Gerardo (ed.). 1996. *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America.* London: The Institute of International Visual Arts; Cambridge, Mass.: The MIT Press.

O'Hare, Mary Kate. 2010. *Constructive Spirit: Abstract Art in South and North America, 1920-50*. Newark-San Francisco: Newark Museum; Pomegranate.

Oles, James y Marta Ferragut. 1993. *South of the Border. Mexico in the American Imagination, 1917-1947*. Washington D. C.: Smithsonian Institution Press.

Ortiz, Fernando. 1987. *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar.* Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

Panesso, Fausto. 1975. *Los intocables: Botero, Grau, Negret, Obregón, Ramírez*. Bogotá: Ediciones Alcaraván.

Paris Paris: Créations en France, 1937-1957. 1981. París: Centre Georges Pompidou.

Pérez Barreiro Gabriel. 2007. *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection.* Austin-New York: Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin; Distributed Art Publishers.

Quiles, Daniel. 2014. "Exhibition as Network, Network as Curator: Canonizing Art From Latin America". *Artl@s Bulletin*, vol. 3, n.° 1, 62-78.

Ragon, Michel. 1991. *Jean Dewasne.* Bottrop: Josef Albers Museum.

Ramírez Villamizar, Eduardo. 1954. "amarillo negro rojo". *Colarte,* último acceso 10 de marzo de 2018, http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=42657

Ramírez Villamizar, Eduardo. 1957. "Amarillo Japón". *Colarte,* último acceso 10 de marzo de 2014, http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=92356

Ramírez Villamizar, pintor. 1999. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.

Ramírez, Mari Carmen y Olea, Héctor. 2000. *Heterotopías: medio siglo sin lugar, 1918-1968.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Ramírez, Mari Carmen y Olea, Héctor. 2004. *Inverted Utopias. Avant-garde Art in Latin America*. New Haven-London: Yale University Press.

Rodríguez, Marta. 1999. "Aparatos Mágicos. Edgar Negret". *Credencial Historia,* n.° 111, 6-9.

Rubiano Caballero, Germán. 1983. *Escultura colombiana del siglo XX*. Bogotá: Fondo de Cultura Cafetero.

Rubiano Caballero, Germán. 1988. *Historia del arte colombiano*. Bogotá: Salvat Editores.

Salvador, José María. 1991. *Edgar Negret: de la máquina al mito: 1957-1991*. México, D. F.: Centro de Arte Crisol.

Serrano, Eduardo. 1985. *Cien años de arte colombiano, 1886-1986*. Bogotá: Villegas Editores.

Steichen, Edward. 1925. "Brancusi in his studio, Paris, 1925". *Aperture,* último acceso 10 de marzo de 2018, http://aperture.org/shop/brancusi-in-his-studio-paris-1925.

Suárez, Osbel. 2011. *América fría: abstracción geométrica en Latinoamérica, 1934-1973*. Madrid: Fundación Juan March.

Traba, Marta. 1973. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Traba, Marta. 1974. "La cultura de la resistencia". En *Literatura y praxis en América Latina*. Caracas: Monteávila.

Traba, Marta. 1984. *Historia abierta del arte colombiano.* Bogotá: Colcultura.

Vasarely, Victor. 1952. *Fondation Vasarely,* http://www.fondationvasarely.fr/vasarely2.php

Vásquez, Samuel. 2007. "De milagro en milagro". En *El abrazo de la mirada*. Medellín: Fondo Editorial Ateneo Porfirio Barba Jacob.

Viéville, Dominique. 1981. "Vous avez dit géométrique? Le Salon de Réalités nouvelles, 1946-1957". En *Paris Paris: Créations en France, 1937-1957*. París: Centre Georges Pompidou.

Waldman, Diane. 1996. *Ellsworth Kelly: Retrospective*. New York: Guggenheim Museum.

Wilson, Sarah, *et al.* 2002. *Paris Capital of the Arts 1900-1980*. Londres: Royal Academy of the Arts.

Zelevansky, Lynn, *et al.* 2004. *Beyond Geometry: Experiments in Form, 1940s-1970s*. Cambridge: The MIT Press.

La historia del arte en el patrimonio y la museología

3

De la historia del arte a la patrimonología: la reconversión de una disciplina para nuevas salidas profesionales

Jesús Pedro Lorente

Demos la vuelta a los mitos fundacionales: nuestros "primeros padres" ya eran patrimoniólogos.

Al referirnos a la historia del arte como disciplina autónoma solemos repetir que sus orígenes se remontan al siglo XVIII, colocando su inicio simbólico en la *Historia del Arte de la Antigüedad,* publicada por Winckelmann en 1764, mientras que la *Aesthetica* de Baumgarten, o los *Salones* de Diderot marcarían, respectivamente, el nacimiento de la estética y de la crítica de arte, dos ramas del saber emparentadas pero, a partir de entonces, diferenciadas según sus propias vías de desarrollo. Por su parte, los estudios sobre museos tienden a honrar como "padre fundador" al marchante alemán Caspar Friedrich Neickel (seudónimo de Kaspar Friedrich Jencquel), quien publicó en 1727 en Leipzig un tratado titulado *Museographia*.

De este modo, hacemos hincapié en los procesos de especialización que, a partir del Siglo de las Luces, irían definiendo diferentes áreas de conocimiento y sus instrumentos de trabajo (Vermeulen 2010). Así que la historiografía

artística concebida desde ese punto de vista ya raramente se ha remontado hasta el Renacimiento, pues mal podía dar el perfil de especialista una personalidad tan polifacética como Giorgio Vasari, artista, museógrafo y erudito que aunaba crónica histórica, juicios críticos y consideraciones estéticas en su libro *Le Vite de' piú eccelenti architetti, pittori, scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri.* Y aún resultaría más extraño, según esa concepción, retrotraernos a la Antigüedad, homenajeando, por ejemplo, los escritos sobre arte de Plinio el Viejo, a pesar de que su interés por la naturaleza bien podría considerarse como un antecedente de nuestra actual concepción del patrimonio en sentido muy amplio, que no sólo incluye las creaciones artísticas.

Es obvio que, mientras nadie puede elegir a sus padres biológicos, los personajes mitificados por colectivos humanos —nacionales, profesionales u otros—, son elegidos y concebidos retroactivamente según los valores o asunciones dominantes en cada época y sociedad. Buena prueba de ello es la ya mencionada consideración de Diderot como pionero de la crítica de arte, que lo fue, pero no el primero ni el más influyente en el sistema artístico de la Ilustración. Sospecho que, precisamente por ser un hombre de letras, no pintor ni erudito *connoisseur* de arte, ha sido encumbrado por encima de otros que combinaron la crítica artística con la práctica de la pintura o con variados cargos y aportaciones sobre monumentos y patrimonio histórico[1].

1 Cabe destacar entre sus antecesores a Étienne La Font de Saint-Yenne, erudito que mezcló juicios de valor sobre el Salon de 1746 y *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre,* impreso anónimamente en La Haya en 1747, y es muy recordado en la museología porque en sus páginas reclamaba que el rey abriera regularmente el Louvre para exponer al público su colección artística. En cambio, sigue demasiado olvidado Anne Claude Philippe de Tubières, Conde de Caylus, quien publicó libros de comentarios al *Salon* de 1750, 1751 y 1753; pero también estudios sobre patrimonio histórico, como los siete volúmenes del *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*, publicados en París de 1752 a 1767, o el catálogo *Peintures antiques trouvées a Rome* editado en tres volúmenes entre 1783 y 1787. Del mismo modo, en las cortes italianas de la Ilustración hubo plumas ilustres que ejercieron como críticos de arte contemporáneo y como pioneros de la estética e historia del arte. Por ejemplo, el napolitano Francesco Milizia, que era Superintendente de los edificios patrimoniales farnesinos en Roma cuando publicó *Le Vite di più*

Solo porque importaba reivindicar epistemológicamente la separación entre el arte y otros oficios como la crítica, estética, historia del arte o museología, se prefería recordar como sus respectivos "primeros padres" a autores con perfil de especialistas; pero hoy que tanto reivindicamos la interdisciplinariedad, quizá deberíamos intentar recuperar también la memoria de quienes combinaron muchos de esos campos profesionales. Un valor cada vez más en alza sería, por tanto, el escultor, historiador del arte, político y polígrafo Antoine Quatremère de Quincy, a quien bien podríamos honrar como uno de los primeros padres de la "patrimoniología" porque durante la República fue un valiente defensor de la preservación de las colecciones históricas en Roma y como *Intendant Général des Arts et Monuments Publics* se convirtió bajo la Restauración en uno de los activistas y teóricos más influyentes en cuestiones de tutela del patrimonio.

También combinaba la teoría y la acción patrimonial otro hombre de múltiples perfiles, el pintor hamburgués de linaje italiano, Johann Dominicus Fiorillo, quien tras ampliar su formación artística en Italia regresó a Alemania y se estableció en Gottinga como pintor de corte, curador de las colecciones de estampas y pinturas de la Georg-August-Universität, la cual en 1813 creó para él una cátedra de historia del arte. Este último ha sido visto como un gran hito por la historiografía moderna, muy interesada en reafirmar la legitimación de la historia del arte como disciplina universitaria, por lo que ha quedado eclipsada otra personalidad de mayor mérito: Carl Friedrich von Rumohr, pintor y coleccionista otrora considerado el gran pionero de nuestra disciplina después de Winckelmann. De hecho,

---

celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo y su tratado de estética *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs*; o Luigi Lanzi, vicedirector y conservador de antigüedades de la Galeria degli Uffizi, miembro de varias academias, que publicó estudios sobre arqueología. Es sobre todo conocido por su *Storia Pittorica dell'Italia*; o el pintor e intelectual ferrarés Leopoldo Cicognara, quien en 1813-8 publicaría los tres volúmenes de su *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia al secolo di Napoleone*. En esos círculos se movía Winckelmann, y también otro alemán, el pintor y erudito Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, que desde Roma enviaba artículos sobre noticias artísticas a *Der teutsche Merkur*, una revista cultural de Weimar, y amasó una colección de arte histórico que le compró el Duque de Oldenburg, para la Gemäldegalerie en Eutin, de la que Tischbein fue nombrado director en 1808.

la mayor parte de los repertorios bibliográficos suelen destacar como referentes decimonónicos de esta profesión al flamante catedrático Fiorillo y luego a Franz Kugler, por su cátedra de Historia del Arte en la Universidad de Berlín, tras la cual se crearon otras en Viena, Bonn, Estrasburgo, Leipzig y Praga[2].

Me interesa ahora destacar que en 1843 el mentado profesor Kugler fue nombrado *Kunstreferent* en el gobierno prusiano, cargo que podríamos traducir como Director de Bellas Artes. Adicionalmente, su más ilustre discípulo, Jacob Burckhardt, fue profesor en la Universidad de Basilea y estuvo a cargo de diversas materias además de historia del arte, cosa que queda bien patente en su famoso libro sobre el Renacimiento en Italia, que es una reivindicación de la historia cultural y comienza por un capítulo dedicado al pensamiento político, alabando el ideal de un "Estado artístico" de gran influencia entre las élites alemanas del romanticismo. Del mismo modo, los catedráticos de la Universidad de Oxford, John Ruskin y Walter Pater, combinaron en su docencia y escritos la crítica y estética con no pocas aportaciones a la historia del arte, particularmente el segundo, en relación con la escuela renacentista florentina, mientras que la arquitectura y pintura venecianas

2 Y si el ámbito germánico fue el primero en elevar la historia del arte a la Universidad, ha tenido también la primacía en analizar la historia de la historia del arte a partir de tratados de principios del siglo XX (Waetzold 1921-1924) y los libros más recientes (Kultermann 1966; Dilly 1979, 1988, 1990 y 1999; Prange 2004; Pfisterer 2007). No es extraño que la historiografía artística en alemán sea también el foco de tantas otras publicaciones en otros idiomas, incluido el inglés (Podro 1982; Gombrich 1987; Minor 1994; Rampley 2013), idioma en el que también se ha consagrado a la historiografía en lengua alemana un papel estelar en libros más generalistas (Minor 1994; Fernie 1995; Edwards 1999; Mansfield 2002 y 2007). Lo mismo ocurre en la bibliografía española a partir del ensayo académico que puso los fundamentos de esta reflexión (Lafuente Ferrari 1985); aunque otros libros ya se han centrado más en los propios historiadores del arte españoles (Borrás 2001; Caballero 2002; Vega y Portús 2004; Borrás y Palacios 2006). En cambio, el protagonismo de la cultura germana ha quedado más diluido en la bibliografía francesa (Bazin 1986; Therrien 1998). Por supuesto, aparte de estos libros básicos sobre historiografía artística, hay artículos y publicaciones de otro tipo, algunos de los cuales citaré más adelante; pero es importante hacer constar aquí que ya van existiendo también libros donde se plantean panorámicas internacionales de nuestra profesión (Pommier 1994; Zimmermann 2003; Pfisterer 2008; Rampley *et al*. 2012).

eran el caballo de batalla favorito de Ruskin, quien, por cierto, había sido formado como artista y también ejerció como crítico de arte, publicando abundantes páginas sobre pintores británicos contemporáneos como Turner o los prerrafaelitas.

Va siendo hora de rememorar a nuestros predecesores del siglo XIX desde perspectivas interdisciplinares, sin proyectar en la "literatura artística" de entonces unas forzadas delimitaciones profesionales más propias de épocas recientes. La historia del arte en aquel siglo no sólo la forjaron los catedráticos de universidades Mitteleuropeas, sino también artistas y profesores de las Academias o Escuelas de Bellas Artes, críticos de arte y museógrafos. Uno de los más eximios ejemplos, que merecería mayor recuerdo entre nosotros por su afición a la cultura hispana, sería el polígrafo Louis Viardot, autor de libros sobre arte, literatura y museos. Caso no menos insigne podría ser también Ceferino Araujo Sánchez, pintor, restaurador, grabador y crítico de arte quien, además de su libro de 1875, *Los museos de España* —reeditado en 1997— escribió sobre el Greco, Goya y otros artistas históricos coadyuvando a su reapreciación pública. Pero fueron muchísimos otros los expertos en arte que se desdoblaron en críticos, historiadores y museógrafos[3]. Del mismo modo, el redescubrimiento en Francia de la pintura "realista" del siglo XVII debe mucho a los críticos que apoyaron el realismo en el arte contemporáneo, como el pintor, crítico e historiador Eugène Fromentin, que destiló erudición histórica en su libro de 1876 *Maîtres d'autrefois*, dedicado a los pintores barrocos flamencos y holandeses. También habría que mencionar al crítico de arte y activista político Théophile Thoré, quien bajo el seudónimo de William Bürger publicó los primeros estudios sobre Vermeer, recuperándolo del olvido, así como a su buen amigo Champfleury, *nom de plume* de Jules-François-Félix Husson, que como crítico de arte sería el principal defensor de Courbet pero también se lanzó a rastrear esa veta

3 A la consagración de los grandes maestros de la Escuela Española de pintura contribuyeron en gran medida los propios museos y los críticos de arte que colaboraban en ellos: Pedro de Madrazo y Kuntz, quien fue el autor de los primeros catálogos científicos del Museo del Prado, mientras que Gregorio Cruzada Villamil combinó la crítica de arte contemporáneo con la subdirección del Museo Nacional de la Trinidad, del cual hizo el catálogo y, además, publicó libros sobre Rubens, Velázquez o los tapices de Goya.

realista en Chardin, Georges La Tour y, sobre todo, los hermanos Le Nain, de los que fue el gran redescubridor.

A estos y muchos otros referentes decimonónicos podrían añadirse los célebres profesores de la primera cátedra de Historia del Arte y Estética en Francia, que se creó en 1863 en la École des Beaux Arts de París para Emmanuel Viollet-le-Duc, quien dimitió al año siguiente, cuando le sucedió Hippolyte Adolphe Taine; mientras que Charles Blanc ocuparía desde 1878 la primera cátedra de historia del arte en el Collège de France. En ese contexto habría que reivindicar (ya lo ha argumentado elocuentemente Rodríguez Ortega 2013) como "padres" de la historia del arte en el siglo XIX las figuras de José de Manjarés y Bofarull, profesor en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona y, sobre todo, Juan Facundo Riaño, quien en 1863 ganó la cátedra de Historia de las Bellas Artes en la Escuela Superior de Diplomática de Madrid. Esta institución, fundada en 1856, estuvo activa hasta el cambio de siglo para formar archiveros, bibliotecarios y "anticuarios", que es como se llamaba entonces a los que estaban al cargo de arte y antigüedades (Pasamar 1995). En Francia se creó en 1882 la Escuela del Louvre, otra palestra donde los facultativos de museos pudieron transmitir sus conocimientos de historia del arte.

Por todo ello, resulta injusta la reiterada insistencia de la historiografía en comenzar siempre por los primeros profesores universitarios de historia del arte. Incluso conviene recordar que algunos de los célebres popes de la Escuela de Viena fueron, antes que profesores, facultativos de museos: el primer catedrático de historia del arte en Viena, Rudolf Eitelberger, había sido uno de los fundadores del Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, del cual Alois Riegl era curador desde 1886 y sólo ocho años después empezaría a ejercer la docencia en la Universidad de Viena; mientras que antes de ser profesor en esa institución, Julius von Schlosser fue director de las colecciones de escultura y artes decorativas en el Kunsthistorisches Museum de esa capital. No eran dos campos profesionales opuestos, pues la historia del arte se contaba también en los museos, sólo que usando obras artísticas e incluso colecciones de copias, en lugar de diapositivas. Por cierto, con la ventaja de que podían establecer cómodas comparaciones entre

unas piezas y otras, mientras que en las aulas era raro conseguir un doble proyector, como el curioso aparato que manejaba en sus clases universitarias Heinrich Wölfflin (Nelson 2000: 429).

En la Universidad de Madrid, en cambio, esta tecnología era muy rudimentaria, y muy limitada la colección de placas fotográficas de cristal, así que Elías Tormo, catedrático de Historia del Arte en Madrid desde 1904, recurría a las excursiones didácticas, mientras que Andrés Ovejero Bustamante prefería dar sus clases a los alumnos de Historia del Arte en las salas del Museo del Prado, según contaría él mismo en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1934, titulado *Concepto actual del museo artístico.* Y en otros países también cabría destacar no pocos profesores universitarios que, a comienzos del siglo XX, fueron a la vez pioneros como historiadores del arte y museólogos. Algunos aunaron ambos campos como teóricos[4], pero interesa aquí destacar especialmente a quienes los combinaron en la formación de futuros profesionales, como el profesor Paul J. Sach, catedrático en Harvard y director en ese campus del Fogg Museum, donde impartió el curso "Museum Work and Museum Problems" ofrecido anualmente desde 1922 a 1953. Esa doble orientación, teórico-práctica primaría también en el Courtauld Institute of Art, fundado en Londres en 1932, para formar historiadores del arte, no sólo con perfil de teóricos o docentes, sino también de *curators*.

De esta manera, ya entrado el siglo XX y en plena era triunfal del formalismo, seguirían siendo muchos y muy importantes los historiadores del arte que destacasen por su docencia y publicaciones, pero manteniendo siempre "las manos en la masa". No hay mejor manera de caracterizar al inglés Roger Fry, estudioso y propagador del arte renacentista italiano, quien trabajó como profesor, conferenciante,

4 Como hizo Fyodor Shmit, profesor de historia y teoría del arte en la Universidad de Leningrado y autor de importantes publicaciones sobre la historia y teoría de los museos. O Alois J. Schardt, director de los museos municipales de Halle, a quien se concedió en la universidad de esa ciudad una cátedra honoraria con la denominación *Museumskunde und Kunstgeschichte* (el conocimiento del museo e historia del arte), aunque le fue suprimida por los nazis en 1933.

articulista y asesor de coleccionistas, e incluso fue director del Museo Metropolitano de Nueva York antes de convertirse en promotor de los posimpresionistas. O al estadounidense Bernard Berenson, que vivió opíparamente como expertizador del arte renacentista italiano, y legó a la Universidad de Harvard su villa florentina, I Tatti. ¿Podemos obviar el múltiple perfil profesional de estos u otros muchos "padres" que forjaron los cimientos de nuestra disciplina más allá de la docencia universitaria, sin perder el contacto con las obras de arte? Parafraseando a Donald Preziosi, cabría afirmar que el futuro anterior de lo que ha sido la historia del arte está ahora en proceso de reformulación, bajo la perspectiva de los boyantes estudios sobre patrimonio[5].

El florecimiento de la historia del arte y la museología: caminos entrecruzados

Avanzando el siglo XX pareció inevitable separar determinadas vías profesionales en nuestra disciplina, empezando por la diferenciación entre historiadores del arte según su contexto laboral: unos centrados en formular discursos generales para publicaciones o cursos universitarios, usando imágenes de las obras más representativas como ilustración; otros focalizando su trabajo en las propias piezas, a partir de su confrontación directa en museos, salas de marchantes o colecciones. Esta dicotomía ha dado lugar a muchos comentarios, que casi siempre han matizado tal disociación con todo tipo de consideraciones (Bernier 2002; Haxthause 2002; Belda y Marín Torres 2006).

Bien podría añadirse un argumento "escenográfico", pues tanto en las universidades como en los museos los historiadores del arte se vieron abocados a una mixtificación muy teatral: no otra cosa era el aula oscura en cuya pantalla se visualizaban fotos, sin tener muy en cuenta el tamaño, textura u otras cualidades materiales de las obras artísticas analizadas; mientras en museos como el MoMA de

5 La frase original en inglés es casi imposible de traducir: "The future anterior of what one (a citizen, a state, or a discipline) shall have been for what one (or it) is in the process of becoming" (Preziosi 2006, 51).

Nueva York y sus émulos el espacio metafísico del *white cube,* también cerrado a la luz natural, exaltaba un canon visual pasando revista a piezas selectas rodeadas de muros vacíos y focos auráticos. Epistemológicamente, el triunfo del movimiento moderno no configuró esas "dos vías" como caminos laborales totalmente divergentes. Nada más parecido al *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, tan reivindicado por algunos docentes, que el "museo imaginario" de André Malraux, por el cual sentirían fascinación tantos museólogos.

Siempre hubo vasos comunicantes de vocación interdisciplinar, incluso en los años de mayor proliferación de asociaciones profesionales especializadas. Con este espíritu ecuménico de propiciar encuentros con otros expertos de diferentes disciplinas y países, fue creada en Bélgica en 1907 la Unión de Asociaciones Internacionales, fundada por Henri Lafontaine y Paul Otlet. Tras la Primera Guerra Mundial le tomó el relevo otro organismo internacional, con sedes en Ginebra y París, la Sociedad de Naciones, que contaba desde 1922 con una Commission Internationale de Coopération Intellectuelle (CICI); además, se creó en 1925 el Institut International de Coopération Intellectuelle (IICI), dotado de una estructura semiautónoma con sede en la capital francesa, en cuyo seno surgió en 1927 la Office Internationale des Musées (OIM), muchos de cuyos cargos fueron ocupados por relumbrantes historiadores del arte. Al parecer, su creación fue una idea propuesta dos años antes por el catedrático de la Sorbona Henri Focillon, que era miembro del subcomité de Letras y Artes del IICI donde otros colegas, entre ellos Pietro Toesca, apoyaron su iniciativa de instituir un centro internacional de documentación al servicio de los museos, de la normalización terminológica, y de la cooperación entre instituciones o profesionales. Con este mismo espíritu surgió en 1930 en Bruselas el Comité International d'Histoire de l'Art (CIHA) encargado de promover las relaciones entre los comités nacionales de historiadores del arte y sus congresos.

Del mismo modo, cuando en 1946 se fundó en París la Organización de Naciones Unidas para la Cultura (UNESCO), se quiso establecer en su seno una sección sobre arte, que nunca llegó a existir, aunque sí se crearon dos asociaciones internacionales vinculadas a ella: el Consejo Internacional de Museos (ICOM) y

la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), ambas con sede en París[6]. Pero, quizá para contrarrestar esta especialización, al mismo tiempo se promovió en el seno de la UNESCO un foro interdisciplinar de humanidades, el Conseil International de la Philosophie et des Sciences Humaines (CIPSH), que serviría de "conciencia" consultiva a la organización internacional (Belloc 2007). Años más tarde, en 1965, se crearía el International Council on Monuments and Sites (ICOMOS).

Muchos de estos foros sirvieron de plataformas de contacto entre especialistas de diferentes campos, que seguían con interés los trabajos de otras áreas afines: incluso la España franquista, tan aislada internacionalmente en el plano político, estuvo bien representada en ese tipo de asambleas por algún intelectual polifacético como José Camón Aznar, catedrático de historia del arte medieval, filósofo, dramaturgo, crítico de arte contemporáneo, director de museo y coleccionista. Ese tipo de figuras, que desbordaban cualquier encasillamiento e intimaron con otros sabios de múltiples intereses, imprimieron su heterogénea personalidad a muchas de las cátedras universitarias de arqueología, historia del arte, museología u otras especialidades diferenciadas que proliferarían a lo largo del siglo XX.

Quizá habría que plantearse una revisión de nuestra (meta)historiografía, que pusiera el acento en estas interrelaciones. Un caso digno de ser tenido en cuenta sería la colaboración en el seno del ICOM entre el etnólogo francés Georges-Henri Rivière y el paleoantropólogo checo Jan Jelínek, quien reinstituyó la cátedra de Museología de la Universidad Masaryk de Brno, rebautizada por el régimen comunista Universita Jana Evangelisty Purkyně, donde él fue catedrático de esa especialidad desde 1963. Ambos venían de contextos políticos divididos por el Telón de Acero, e incluso tenían personalidades complementarias, pues el primero era un hombre de acción y el segundo, un erudito; pero se entendían bien, más allá de las dificultades para comunicarse, en un idioma —el alemán— que no dominaban del todo: los dos acordaron la diferenciación terminológica entre

6 En junio de 1948 tuvieron lugar la primera Asamblea General del ICOM y el primer Congreso Internacional de Críticos de Arte (Baghi, Boyland y Herrenman 1998; Lassalle 2002).

"museología" y "museografía" consagrada por el ICOM. Tal distinción, puestos a elucubrar, quizá deriva de la dicotomía entre "iconología" e "iconografía", difundida entonces mundialmente por el historiador del arte Erwin Panofsky.

Quizá por ser ajeno a esas precisiones terminológicas, muy en boga entre historiadores del arte pero no tanto en otras disciplinas, el inglés Raymond H. Singleton se mostró tan reticente a usar el término "museología" y prefirió la locución "Museum Studies" para dar nombre al Departamento que fundó en 1966 la Universidad de Leicester. Suele decirse que allí primaba una formación práctica y que recelaban de las disquisiciones teóricas de los museólogos; pero, por otro lado, también se dio prioridad al adiestramiento profesionalizante de conservadores y restauradores en la Università Internazionale dell'Arte, fundada en 1968, donde sin embargo no se tuvo empacho en constituir a mediados de 1970 un Centro di Studi per la Museologia y editar una revista titulada *Museologia,* probablemente porque encabezaba el proyecto un historiador del arte muy al día en las corrientes reinantes en su disciplina: Carlo Ludovico Ragghianti.

No es este el lugar para continuar más por extenso el relato de cómo por entonces empezó a cobrar importancia la museología en universidades u otros centros de formación (Lorente 2012). Pero sí merece la pena enfatizar que uno de sus focos principales era la Universidad de Zagreb, donde ya desde 1946 se ofertaban cursos sobre museos para los estudiantes de Historia del Arte y Arqueología, a partir de los cuales el profesor Antun Bauer fundó en 1966 los estudios de posgrado en Museología. De ahí surgió un vivero de museólogos croatas formados inicialmente como historiadores del arte, que en sus trabajos y escritos siempre abogaron por aunar fuerzas entre todos los dedicados a la tutela del patrimonio: ese fue el caballo de batalla de Ivo Maroevic y sigue siendo una reivindicación habitual de Tomislav Šola. También era una formación teórico-práctica sobre patrimonio el programa que entonces se ofertaba en la mexicana Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) que a partir de 1972 creó el título de maestría en Museología, además del Curso Interamericano de Capacitación Museográfica, financiado por el gobierno mexicano y la Organización de Estados Americanos (OEA), gracias a lo cual se otorgaron becas a estudiantes de diecinueve países

latinoamericanos hasta 1978. Fue tal su éxito que la UNESCO intentó montar en Colombia la Escuela de Museografía de Bogotá, la cual llegó a funcionar en 1979 y 1980 con la colaboración del museólogo mexicano Felipe Lacouture, que luego continuó dando cursos en toda América Latina[7].

Paralelamente, el creciente desarrollo de los estudios de historia del arte en las universidades americanas y europeas llegó en otro momento triunfal de la historia cultural transdisciplinar, sobre todo a raíz del éxito de la *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* que en 1951 había escrito Arnold Hauser, inmediatamente traducida al inglés y a muchos otros idiomas en los que también fue un *best-seller*, lo que le valió al estudioso húngaro ser contratado en la *University of Leeds*. Años más tarde, en esa universidad del norte de Inglaterra hicieron catedrático de historia del arte a Timothy James Clark, el líder de la llamada *New History of Art*[8], una denominación muy significativa, pues más allá de las influencias marxistas y de la historia social en publicaciones museológicas de gran impacto en los años setenta, firmadas por intelectuales de izquierda como la francesa Jeanne Laurent, el alemán Walter Grasskamp, la española Aurora León o los italianos Lanfranco Binni y Giovanni Pinna, interesa aquí destacar que bajo el estandarte de la *Nouvelle Muséologie* se fundaría en 1984 un movimiento asambleario (el Mouvement International pour la Nouvelle Muséologie, MINOM) en el seno del ICOM. Tras la *nouvelle vague* y el *nouveau roman* ese epíteto de "nueva" ya era entonces una moda generalizada, difundida con la apoteosis mediática de la modernidad, y como tal se

7 De esta experiencia colombiana de Lacouture surgió en 1980 el libro *Museología y patrimonio cultural: críticas y perspectivas*.

8 Hay que reconocer la pujanza que tuvo entonces la militancia política radical, donde marcó un hito Nicos Hadjinicolaou con su libro *Histoire de l'art et lutte des classes*, publicado en 1973, el mismo año que T. S. Clark daba a la luz sus dos obras capitales: *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1845-1851*; *Image of the People: Gustave Courbet and the Second French Republic, 1848-1851*. Pero la "nueva historia del arte" era eso y mucho más, sobre todo cuando en los años ochenta Griselda Pollock se convirtió en su nuevo portaestandarte en el norte de Inglaterra, donde aún siguen invocando esa denominación, pero también en otros focos internacionales (Rees y Borzello 1986; Halbertsma y Zijlmans 1995; Harris 2001).

lo apropiaron los autores del libro colectivo *The New Museology,* compilado por el profesor británico Peter Vergo en 1989, que ni siquiera mencionaba en sus páginas a los adalides del MINOM.

En cambio, en las universidades españolas, donde también desde los años setenta la historia del arte estaba experimentando un *boom* que en la siguiente década dio lugar a un periodo de "euforia nacional" en la profesión (Borrás 1985), sí que fueron adeptos de la *nouvelle muséologie* muchos profesores pioneros en los primeros posgrados de museología fundados a finales de los años ochenta, entre ellos historiadores del arte como Luis Alonso, o Iñaki Díaz Balerdi. En este contexto, la Ley de Reforma Universitaria de 1984 permitía a las universidades españolas implantar licenciaturas en Historia del Arte —que hasta entonces había sido una especialidad dentro de la Licenciatura en Filosofía y Letras— en cuyos planes de estudios se activaría una asignatura optativa cuatrimestral de 6 créditos denominada "Museología" o "Museología y Museografía", u otras materias sobre conservación del patrimonio, expertización y mercado, crítica de arte, archivística, etc. Coincidió la introducción de este tipo de materias en los nuevos títulos universitarios con un momento de auge de los museos y exposiciones en la vida cultural de la joven democracia española, de manera que ambas circunstancias sirvieron de acicate al gran impulso de la museografía y museología entre las nuevas generaciones de historiadores del arte en España (Reyero 2008).

Otro tanto ocurría en el resto del mundo, tal como constataba el panorama trazado en el cambio de milenio por Donald Preziosi quien, tras calificar como *coy science* a la historia del arte (Preziosi 1989), trazó una peculiar historia de esa "ciencia mogijata" en los nueve capítulos de un voluminoso libro para el que seleccionó textos firmados por grandes autores de diferentes épocas y países, en cuyos comentarios el antólogo planteaba reiteradamente paralelismos entre historia del arte y museología (Preziosi 1998). Dichas correspondencias reciben especial atención en el capítulo final, titulado "The Other: Art History and/as Museology", que se cierra con un texto del propio Preziosi, en el cual ya pergueñaba muchas de las idiosincrásicas reflexiones y metáforas que habría de desarrollar en un famoso ensayo museológico posterior (Preziosi 2003). Con el entusiasmo de un converso,

traspasado desde la semiología, este catedrático desarrolló en la Universidad de California programas de formación en *art historical critical theory* y *museum studies*, soñando entre ambas vías una utópica interrelación que ya quedaba muy lejos del borgiano jardín de senderos que se bifurcan y, más bien, se parecía al castillo de los destinos cruzados imaginado por Ítalo Calvino.

Crisis de la historia del arte y de la museología, en un magma transdisciplinar de estudios críticos sobre patrimonio

La inclinación interdisciplinar acabó marcando tendencia en el último cuarto del siglo XX, cuando la moda de los *cultural studies* pareció imponerse no solo a la tradición formalista sino también a los abanderados del psicologismo, de la iconografía y semiótica o, de la historia social del arte (Lorente 2001). Sin duda, coadyuvó también a estos replanteamientos el éxito de la "estética de la recepción", del posestructuralismo y las teorías sobre la estructura de la esfera pública, con seguidores tan destacados en nuestra disciplina como Michael Baxandall, Wolfgang Kemp, Mieke Bal o Gottfried Fliedl, bajo la influencia también de otras perspectivas posmodernas como la crítica institucional, el anticolonialismo, las cuestiones raciales y, sobre todo, el feminismo.

Desde entonces, los estudios de géneros o minorías se han convertido ya en *mainstream* en todas partes (Pollock 1993), a tal punto que casi podría hablarse de una refundación de la historia del arte, pues ya no tiene mucho que ver con la herencia intelectual de los "primeros padres" aludidos más arriba, tras la influencia de figuras de la generación posmoderna como Rosalind Krauss, Patricia Mainardi, Linda Nochlin, Griselda Pollock y Carol Duncan. Duncan fue una de las primeras abanderadas de la llamada "historia crítica del arte" con su libro de 1993 *The Aesthetics of Power: Essays in the Critical History of Art*,

Pero mientras unos nos entusiasmamos con estas corrientes renovadoras, otros llevan tiempo lamentando que estamos en crisis y quizá no les falte razón. Más allá de las actitudes milenaristas que llevaron a algunos a proclamar el fin de la historia u otras afirmaciones apocalípticas, hay motivos para la preocupación.

No son problemas de tipo ontológico, pues la pregunta que en su libro de 1983 se hacía Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, él mismo la respondía proponiendo un replanteamiento global de nuestra disciplina, que expandió en 1995 con otro volumen titulado *Das Ende der Kunstgeschichte – Eine Revision nach zehn Jahren.* Pero los cuestionamientos lanzados por este celebérrimo catedrático alemán dieron paso a más duros ataques esgrimidos por los apóstoles de los *Visual Studies*, liderados por el profesor de la Universidad de Chicago William John Thomas Mitchell: un nuevo campo de estudio que abarca las artes tradicionales pero también la fotografía, el cine, la estampa popular o la imagen publicitaria, pues sus adeptos ya no hablan de "obra de arte" —o al menos no la definen por su belleza— sino de "cultura visual".

En España el principal heraldo de esta nueva disciplina fue el profesor de estética José Luis Brea, pero también ha atraído a algunos ilustres historiadores del arte (Carrillo 1998; Guasch 2005) próximos al malogrado profesor Juan Antonio Ramírez, pionero entre nosotros en esa apertura a otros medios visuales, aunque sin pretender con ello acabar con la historia del arte sino, más bien, para ponerla al día señalando socarronamente sus fallas y fallos (Ramírez 1998). También fue inicialmente contemporizador con los estudios visuales el crítico e historiador del arte James Elkins (2002), por más que se reconociese escéptico en un libro suyo de 2003 titulado *Visual Studies: A Skeptical Introduction*; pero luego declaró acabada esa corriente en un famoso seminario del verano de 2011, significativamente titulado *Farewell to Visual Studies.* En realidad, lo que ha puesto en jaque a nuestra profesión no ha sido el auge de los estudios de cultura visual contemporánea, sino que bajo su advocación se han fusionado secciones y eliminado investigaciones históricas en museos y universidades, donde se ha ido relegando a los historiadores del arte a un papel subsidiario respecto a los expertos en filosofía de la imagen e incluso de los filólogos o intérpretes textuales. Ese ha sido uno de los reproches que han remachado con datos algunos de los participantes en un debate sobre la crisis de la historia del arte organizado por la College Art Association of America (Mainardi *et al*. 2011).

Ahora bien, por cultivar lo óptico, no hemos de dejar de lado lo háptico: la percepción espacial y matérica que en museos o monumentos patrimoniales se nos ofrece como experiencia física a recorrer, sobre todo cuando los creadores recurren al género de la instalación artística. Gracias a la influencia de los estudios de cultura visual hoy la fotografía y el cine están integrados en el canon de la historia del arte contemporáneo, como puede comprobar cualquier visitante de museos como el Reina Sofía de Madrid. Pero la exposición de James Coleman, allí organizada en 2012, y muchas otras instalaciones de videoartistas para espacios museísticos nos demuestran que los propios proyectores o la disposición envolvente de las pantallas y sonido configuran una experiencia museográfica que no es sólo imagen. Esos videocreadores no proyectan sus películas en cines, sino que las muestran en museos y galerías, para que sean visitadas como experiencia artística. Se hace necesaria una vuelta al estudio objetual, basado en análisis científico-técnicos y en la necesaria colaboración entre profesionales de museos y universidades (reclamada por expertos en estudios visuales como Vega 2007; Vega *et al.* 2009; Vega y Vidal 2013). Esta apuesta de futuro unirá aún más la actual museología con la historia del arte, independientemente del epíteto "crítica" que califique a su respectiva denominación u otros apelativos que están surgiendo para áreas de estudio vinculadas a la tutela del patrimonio.

Ahora parece haber llegado el momento triunfal de la *heritology,* vocablo que acuñó en los años ochenta el historiador del arte y museólogo croata Tomislav Šola, con desigual predicamento. En Francia la *patrimoniologie* es un apelativo cada vez más en boga, enarbolado ya por prestigiosos expertos en patrimonio, como Loïc Vadelorge en su introducción al gran libro colectivo de 2003 titulado *Pour une histoire des politiques du patrimoine*; e incluso en Rusia está plenamente introducida en muchas universidades la наследиеведение, que es como se dice en ruso "patrimoniología"[9]. Es otra tendencia interdisciplinar en la que se funden

9 Agradezco la información a mi amiga Anna Leshchenko, profesora en la Universidad Estatal Rusa para las Humanidades en Moscú, donde también trabaja la profesora Marta Polyakova figura de referencia sobre "patrimoniología" en ese país.

las aportaciones de antropólogos, arqueólogos, gastrónomos, geógrafos, historiadores del arte, museólogos, musicólogos y politólogos, entre otros, en torno a un concepto de patrimonio afortunadamente cada vez más amplio. Pero, también en este caso, la disolución de las fronteras disciplinares tiene sus riesgos, tanto para historiadores del arte como para museólogos. Estos últimos ven con preocupación cómo las titulaciones universitarias especializadas en museos han dejado atrás su edad dorada (Lorente *et al.* 2010), mientras proliferan otros estudios más generalistas; por ejemplo, los másters/maestrías en gestión del patrimonio cultural. Y, a su vez, la actual concepción tan amplia del patrimonio cultural está relegando a los historiadores del arte con respecto a otros profesionales en el estudio y tutela de bienes culturales.

Recientemente, un debate promovido en el n.º 85 de la revista andaluza *PH* ha suscitado, entre otras intervenciones, una exhortación del profesor de la Universidad de Granada, José Castillo Ruiz, quien precisamente ha sido uno de los grandes luchadores a favor de esa ampliación del concepto de patrimonio material e inmaterial. No obstante, propone "volver a reclamar un papel central en la tutela como corresponde al que ocupa el patrimonio histórico-artístico dentro de los bienes culturales" (Castillo 2014, 204). En 2005 estuvieron en riesgo de desaparecer las titulaciones de historia del arte en las universidades españolas, así que no es ninguna broma la amenaza de que unos titulados generalistas sobre bienes culturales —o "bienistas", como sarcásticamente se les denomina— agosten el crecimiento de la historia del arte como disciplina. Es crucial conservar los estudios de grado en historia del arte como base sobre la que seguir fomentando los posgrados interdisciplinares en gestión de bienes culturales, tal como ha reclamado Gonzalo Borrás, profesor emérito de historia del arte en la Universidad de Zaragoza, en su último libro (Borrás 2012), cuyo primer párrafo está consagrado a la "historia crítica del arte".

Bienvenida sea la interdisciplinariedad, siempre que partamos de la base de una sólida formación disciplinar: la historia del arte puede ser una base magnífica para trabajar en/sobre museos y patrimonio u otros muchos campos afines. Por eso, me congratulo de que en Colombia se asiente esa titulación y

sinceramente felicito a la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano por sus primeros graduados en historia del arte, que no sólo son la excusa para esta publicación y el coloquio que la ha propiciado, sino una garantía de brillante futuro para un país con tan fuerte potencial en su patrimonio artístico e historia cultural. Ha sido un honor para mí compartir mis puntos de vista con colegas de tan alto nivel y agradezco muy especialmente la gentileza del profesor Diego Salcedo Fidalgo, cuya trayectoria como historiador del arte y museólogo servirá de parangón a futuros profesionales de una disciplina que no estoy seguro cómo se llamará dentro de unos años, pero lo de menos es cómo la llamemos, pues lo que verdaderamente importa es cómo la ejerzamos.

Referencias

Bagly, Sid, Boyland, Patrick, Herreman,Yani. 1998. *History of ICOM (1946-1996).* París: ICOM.

Bazin, Germain. 1986. *Histoire de l'histoire de l'art, de Vasari à nos jours*. París: A. Michel.

Belda, Cristóbal y María Teresa Marín Torres (eds.). 2006. *La Museología y la Historia del Arte.* Murcia: Universidad de Murcia.

Belloc, Chloé. 2007. "La création du Conseil International de la Philosophie et des Sciences Humaines : Idéal et réalité d'un engagement scientifique et intellectuel, 1947-1955". *Relations Internationales*, vol. 2, n.° 130, 47-63.

Bernier, Christine. 2002. *L'art au musée. De l'oeuvre à l'institution*. París-Budapest-Turín: L'Harmattan.

Borrás, Gonzalo M. 1985. "La Historia del Arte, hoy". *Artigrama*, 2, 213-238.

Borrás, Gonzalo M. 2001. *Cómo y qué investigar en Historia del Arte. Una crítica parcial de la historiografía del arte española*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Borrás, Gonzalo M. 2012. *Historia del arte y patrimonio cultural: Una revisión crítica.* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Borrás, Gonzalo M. y Ana Reyes Palacios Lozano. 2009. *Diccionario de historiadores españoles del arte*. Madrid: Cátedra.

Carrillo, Jesús. 1998. "El futuro historiador del arte frente a los estudios en cultura visual". En VV.AA. *Actas del Simposio El historiador del arte,* hoy, 15-29. Soria: CajaDuero-CEHA.

Castillo, José. 2014. "¿Historiadores del arte para qué? Una titulación en busca de una profesión". *Revista PH*, n.º 85, 204-205.

Dilly, Heinrich. 1979. *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Dilly, Heinrich. 1988. *Deutsche Kunsthistoriker 1933-1945*. Múnich-Berlín: Deutscher Kunstverlag.

Dilly, Heinrich. 1990. *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Berlín: Dietrich Reimer Verlag.

Edwards, Steve (ed.). 1999. *Art and its Histories: A Reader.* New Haven-Londres: Yale University Press.

Elkins, James. 2003. *Stories of Art*. Londres-Nueva York: Routledge.

Fernie, Eric (ed.). 1995. *Art History and its Methods: A Critical Anthology*. Londres: Phaidon (reed. en 1999).

Gombrich, Ernst. 1987. *Reflections on the History of Art: Views and Reviews*. Oxford: Phaidon.

Guasch, Anna Maria. 2005. "Doce reglas para una Nueva Academia: La Nueva Historia del Arte y los Estudios Audiovisuales". En José Luis Brea (ed.) *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización,* 59-74. Madrid: Akal.

Halbertsma, Marlite y Kitty Zijlmans (eds.). 1995. *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute.* Berlín: Dietrich Reimer Verlag (versión original en holandés, 1993).

Harris, Jonathan. 2001. *The New Art History. A critical introduction*. Londres: Routledge.

Haxthausen, Charles W. (ed.). 1999. *The Two Art Histories: The Museum and the University*. New Haven-Londres: Yale University Press.

Kultermann, Udo H. 1966. *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*. Viena-Düsseldorf: Econ (reed. corregidas y aumentadas en 1981 y 1990; existe edición en español: 1996. *Historia de la Historia del Arte. El Camino de una Ciencia*, Madrid: Akal).

Lafuente Ferrari, Enrique.1985. *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte*. Madrid: Instituto de España.

Lassalle, Hélène. 2002. "Fondation de l'Association Internationale des Critiques d'Art", en *Histoires de 50 ans de l'Association Internationale des Critiques d'Art/AICA,* 97-115. París: AICA.

Lorente, Jesús-Pedro. 2001. "La vuelta a la Cultural History en los estudios sobre el arte de los inicios de la Edad Contemporánea". *Artigrama*, n.° 16, 479-496.

Lorente, Jesús-Pedro. 2012. *Manual de Historia de la Museología*. Gijón: Trea.

Lorente, Jesús-Pedro *et al.* 2010. "Dossier monográfico del Seminario Internacional sobre la formación e investigación universitaria en Museología en países de habla hispana". *Revista de Museología*, n.° 47, 25-80.

Mainardi, Patricia. 2011. "The crisis in Art History". *Visual Resources: An International Journal of Documentation,* vol. 27, n.° 4, 277-305.

Mansfield, Elizabeth (ed.). 2002. *Art History and Its Institutions. Foundations of a Discipline*. Londres y Nueva York: Routledge.

Mansfield, Elizabeth (ed.). 2007. *Making Art History. A Changing Discipline and Its Institutions*. Londres y Nueva York: Routledge.

Marías, Fernando. 2001. "L'histoire de l'art en Espagne". *Revue de l'Art,* vol. 134, 5-8.

Minor, Vernon. 1994. *Art History's History*. Englewood Cliffs (NJ)-Nueva York: Prentice Hall - Abrams.

Nelson, Robert S. 2000. "The Slide Lecture, or the Work of Art History In the Age of Mechanical Reproduction". *Critical Inquiry*, vol. 26, n.° 3, 414-434.

Pasamar Alzuría, Gonzalo. 1995. "De la historia de las bellas artes a la historia del arte: la profesionalización de la historiografía artística española". En *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX, VII Jornadas de arte del CSIC*, 137-149. Madrid.

Pfisterer, Ulrich (ed.). 2007. *Klassiker der Kunstgeschichte I: Von Winckelmann bis Warburg*. Munich: C. H. Beck.

Pfisterer, Ulrich (ed.). 2008. *Klassiker der Kunstgeschichte II: Von Panofski bis Greenberg*. Munich: C. H. Beck.

Podro, Michael. 1982. *The Critical Historians of Art*. New Haven y Londres: Yale University Press (Existe edición castellana en Madrid: Hermann Blume, 1988).

Portús, Javier y Jesusa Vega. 2004. *El descubrimiento del arte español. Cossío, Lafuente y Gaya Nuño. Tres apasionados maestros.* Madrid: Nivola.

Pollock, Griselda. 1993. *Avant-Garde Gambits: Gender and the Colour of Art History*. Londres: Thames and Hudson.

Pommier, Edouard. 1994. *Histoire et théories de l'art: De Winkelmann à Panofsky*. París: P.U.F.

Prange, Regine. 2004. *Die Geburt der Kunstgeschichte: Philosophische Äesthetik und empirische Wissenschaft*. Colonia: Deubner Verlag.

Preziosi, Donald. 1989. *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*. New Haven-Londres: Yale University Press.

Preziosi, Donald. 1998. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford-Nueva York: Oxford University Press.

Preziosi, Donald. 2003. *Brain of the Earth's Body: Art, Museums, and the Phantasms of Modernity*. Minneapolis-Londres: University of Minnesota Press.

Preziosi, Donald. 2013. "Art history and museology. Making the visible legible". En Sharon Macdonald (ed.). *A Companion to Museum Studies,* 50-63. Oxford: Blackwell, 2006.

Ramírez, Juan Antonio. 1998. *Historia y crítica del arte: Fallas (y fallos).* Lanzarote: Fundación César Manrique.

Rampley, Matthew. 2013. *The Vienna School of Art History. Empire and the Politics of Scholarship, 1847-1918*. Pennsylvania: Penn State University Press.

Rampley, Matthew *et al.* 2012. *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*. Ledien-Boston: Brill.

Rees, A. L. y Frances Borzello (Eds.). 1986. *The New Art History*. London: Camden Press.

Reyero, Carlos. 2008. "La investigación en historia del arte en España desde 1975 a nuestros días". En Beatriz Rojas y Ernest Sánchez Santiró (eds.), *Historiografía española*, *1975-2005,* 105-146. México: Instituto Mora.

Rodríguez Ortega, Núria. 2013. "Metahistoria y siglo XIX". En Teresa Sauret (Ed.), *El siglo XIX a reflexión y debate,* 68-115. Málaga: SPICUM-FGUMA.

Therrien, Lyne. 1998. *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*. París: Editions du C.T.H.S.

Vega, Jesusa. 2007. "Del pasado al futuro de la Historia del Arte en la Universidad Española". *Ars Longa*, n.º 16, 205-219.

Vega, Jesusa *et al.* 2009. "Points de repère pour l'histoire de l'art en Espagne". *Perspective*, 2, 180-206.

Vega, Jesusa y Julián Vidal Rivas. 2013. "El devenir de la Historia del Arte, sus prácticas y sus consecuencias el caso de Francisco de Goya". *Cuadernos Ars Longa*, 3, 341-422.

Vermeulen, Ingrid R. 2010. *Picturing Art History. The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Waetzold, Wilhelm. 1921-1924. *Deutsche Kunsthistoriker*. Leipzig: E. A. Seemann.

Walsh, Philip Hotchkiss. 2002. "Viollet-le-Duc and Taine at the École des Beaux-Arts. On the first professorship of art history in France". En Elizabeth Mansfield (ed.), *Art History and Its Institutions. Foundations of a Discipline,* 85-99. Londres y Nueva York: Routledge.

Zimmermann, Michael (ed.). 2003. *The Art Historian. National Traditions and Institutional Practices*. Londres-New Haven: CT.

De las materialidades del arte al estudio de la cultura material[1]

Antonio Sánchez Gómez

En la entrega del *Art Bulletin* de marzo-junio de 2010 Byron Ellsworth Hamann, entonces estudiante de doctorado en antropología de la Universidad de Chicago, publica uno de los ensayos más comentados de los últimos años en la historia del arte estadounidense. Su ensayo está acompañado en la misma publicación por cinco respuestas de especialistas y un texto final suyo en el que contesta las críticas de sus recién adquiridos colegas (cinco historiadores del arte y un semiólogo). Hamann tituló su artículo "Los espejos de *Las meninas:* carmín de cochinilla, plata y arcilla"[2]. En su texto, para sorpresa de los historiadores del arte, Hamann no intenta expandir la interpretación de *Las meninas,* ni siquiera proponer una "nueva y convincente lectura de la pintura" (Hamann 2010, 59). En cambio, el autor busca recontextualizar el universo visual del cuadro y proponer un diálogo entre las imágenes presentes en *Las*

1 En este texto todas las traducciones de inglés a español han sido realizadas por el autor. En la medida de lo posible se ofrecen los apartados en inglés de donde provienen las citas.

2 El título del artículo en su idioma original es: "The Mirrors of Las Meninas: Cochineal, Silver, and Clay".

meninas y las imágenes y los objetos del Nuevo Mundo. A través de la observación de una cerámica, una bandeja de plata y el color de unas cortinas en el cuadro de Velázquez, Hamann indaga por la presencia y estatus de las colonias americanas en aquella pintura icónica. Con este fin, el autor propone un análisis basado en reflexiones sobre colonialismo, producción y circulación de objetos, globalización y el lugar del retrato en el contexto de su creación.

Esta aproximación a la obra de arte es una de las críticas más recurrentes al trabajo del antropólogo. Varios comentaristas señalan que el autor abandona a *Las meninas* para concentrarse en definir dinámicas coloniales, de manufactura y circulación de la plata de la bandeja, la cerámica del pequeño búcaro y el tinte de cochinilla con el que posiblemente se tiñeron las cortinas. Debido a su concentración en estos objetos, se ha acusado a Hamann de evadir la complejidad de la obra y de extraer los artefactos estudiados del contexto al que pertenecen. Esta crítica es, desde luego, válida, sin embargo, no debe ser entendida como una excusa para ignorar la aproximación del antropólogo. Al contrario, devela una herramienta disciplinar de larga duración para la antropología que vale la pena discutir en el ámbito de la historia del arte: los estudios de la cultura material. Pero, ¿qué son los estudios de la cultura material?

Con el propósito de definir esta aproximación metodológica en Hamann me gustaría acudir a uno de los textos inaugurales en la aplicación contemporánea de este campo. En el artículo "Mente en la materia: una introducción a la teoría y el método de la cultura material", escrito en 1982, Jules David Prown señala que:

> [La] cultura material es el estudio de las convicciones —valores, ideas, actitudes y supuestos— de una comunidad o sociedad en un cierto periodo de tiempo a través de artefactos. […] [La] cultura material es singular como modo de investigación en su uso de objetos como información primaria […] es más un medio que un fin, más una disciplina que un campo. (Prown 1982, 1)[3]

3 "Material culture is the study through artifacts of the beliefs —values, ideas, attitudes, and assumptions— of a particular community or society at a given time. […] Material culture is

Para Prown los estudios de la cultura material ofrecen un método de investigación más que un campo académico. Si bien varios de los términos usados en esta definición han sido controvertidos en las últimas décadas, el autor es exitoso en afirmar que la cultura material hace de los objetos fuentes primarias de investigación. En su artículo Prown también acierta al mencionar la arqueología y la antropología como pioneras en el estudio de la cultura material y en conectar este estudio en dichas disciplinas con prácticas museográficas. El autor también menciona que en el estudio de artefactos la historia del arte y los estudios de la cultura material se encuentran.

Si regresamos al ejemplo del artículo de Hamann, el autor en realidad no se está ocupando de la materialidad de *Las meninas,* su enfoque está más concentrado en las imágenes de ciertos objetos en el cuadro. Hamann no se ocupa del soporte, el pigmento, ni la circulación física del cuadro y su disposición en el espacio. Tampoco se ocupa de la técnica del pintor o del estado de conservación de la pieza. Sin embargo, los cuestionamientos de Hamann efectivamente conciernen a la cultura material y se desarrollan con fuentes materiales de forma privilegiada: Hamann estudia la materialidad y circulación de cerámicas, plata y carmín de cochinilla. No obstante, al igual que buena parte de sus críticos, coincido en afirmar que Hamann avanza en sus intereses sin regresar a *Las meninas* de forma satisfactoria. Yendo más lejos, me atrevería a afirmar que los argumentos de Hamann se podrían esgrimir en ausencia del cuadro de Velázquez. Bajo este supuesto, valdría la pena preguntarse si el artículo del antropólogo habría hecho parte de una publicación especializada en arte, acompañado de las críticas de cinco historiadores del arte, si en su exploración no hubiera recurrido a *Las meninas.*

Para profundizar en estas inquietudes acudiré a un ejemplo reciente, que se ocupa de preguntas equivalentes a las de Hamann, en un periodo similar y con las inquietudes por los estudios de la cultura material en el centro de sus intereses: la exposición *Mundo entretejido: el comercio internacional de textiles 1500-1800* (Peck

singular as a mode of cultural investigation in its use of objects as primary data […] It is a means rather than an end, a discipline rather than a field."

et al. 2013). Esta exposición tuvo lugar en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, entre septiembre de 2013 y enero de 2014 ("Metropolitan Museum of Art" 2018). *Mundo entretejido* fue organizada por un grupo de curadoras encabezadas por Amelia Peck y exploró la transmisión de diseños en los textiles en un contexto político y comercial de carácter global. Además de préstamos externos, las piezas expuestas provinieron de múltiples departamentos del Museo, incluyendo artes decorativas americanas, arte islámico, arte asiático, escultura y artes decorativas europeas, el instituto del vestido, pintura europea, dibujos e impresos y artes de África, Oceanía y las Américas. La exhibición incluyó piezas como cortes individuales de textiles, cortinas, tapices, cubrecamas, vestidos, vestiduras religiosas, muebles, pinturas y dibujos.

Cuando las curadoras describen su interés en explorar la transmisión de diseños, no lo hacen solamente para privilegiar las imágenes de los textiles, se refieren también a la estructura del tejido, a la circulación de técnicas, el uso de fibras, tintes y puntadas. También se ocupan de trazar los cambios y permanencias de estos objetos en un mercado global en donde los textiles llegaron a actuar como unidad de intercambio en transacciones transoceánicas entre China, India, África, Europa y las Américas (Guy 2013). El carmín de cochinilla mencionado por Hamann estuvo representado en varios textiles de la exposición[4], y al mismo tiempo pinturas, dibujos, impresos y hasta un salero hicieron parte de las piezas exhibidas. Las curadoras del Museo Metropolitano plantearon interesantes preguntas sobre colonización, circulación de bienes y valores culturales coincidentes con varias de las preguntas formuladas por Hamann. Sin embargo, el equipo curatorial de Peck no acudió a ninguna celebridad artística como anzuelo; en cambio, entregaron toda su confianza al esplendor de los textiles y lograron importantes récords de asistencia para una exposición de este tipo.

Este ejemplo desde el campo curatorial ayuda a perfilar una respuesta a mi primera inquietud: ¿es posible abordar las preguntas expuestas por Hamann sin

4 Ver entradas de catálogo número 19, 20, 23, 30 y los ensayos de Elena Phipps en Peck *et al.* (2013, 28-45, 120-135 y 161-178).

acudir a *Las meninas?* En mi opinión, la respuesta es abrumadoramente afirmativa. A menos que Hamann hubiera decidido centrarse en el cuadro y acudir a los estudios de la cultura material para expandir la interpretación del mismo, la mención a la obra de Velázquez es innecesaria. Parafraseando el título de una de las críticas hechas a Hamann: "¿Para qué involucrar a Velázquez?" (Stratton-Pruitt 2010, 52).

En cuanto a mi segunda inquietud, si un artículo académico como el de Hamann hubiera tenido igual repercusión sin acudir a célebres piezas y artistas, la respuesta es más compleja. Por un lado, y en la misma tónica de la exposición *Mundo entretejido*, ciertas características estéticas han garantizado que algunos objetos hayan entrado a las facultades de artes y sus publicaciones. Por ejemplo, los estudios en artes decorativas e historia del diseño se han abierto campo desde entrados los años setenta en Inglaterra, en una dinámica resultante de la legislación destinada a mejorar el diseño y producción industrial de finales del siglo XIX y principios del siglo XX en este país. Tales modelos académicos fueron luego adoptados exitosamente en los Estados Unidos, en donde las primeras escuelas y publicaciones se crearon con este énfasis en los años cincuenta[5]. Este enfoque es un gran aporte, y ha incluido con el tiempo una gran cantidad de objetos más allá de las artes decorativas y objetos de manufactura industrial como artesanías, diseño vernáculo y objetos arqueológicos, entre muchos más.

Aunque facultades y museos establecen sus propios estándares y líneas de investigación en buena parte para diferenciarse y ser competitivos, el diálogo entre objetos y obras de arte ya es una práctica cotidiana. Los ejemplos más comunes de esta dinámica provienen de los artistas mismos, como Fred Wilson y su instalación *Minando el Museo* en la Sociedad Histórica de Maryland, abierta al público entre 1992 y 1993[6], en la cual el artista quebranta las categorías del museo creando

5 Para una rápida revisión historiográfica del campo de la historia del diseño y la influencia de Inglaterra y Estados Unidos en el campo, ver Sparke (1978), Dilnot (1984), Margolin (1988) y Walker (1989).

6 Para obtener más información sobre la instalación *Mining the Museum* ver su página web (The Maryland Historical Society Library, 2013).

nuevas narrativas que critican el metadiscurso racial de algunas instituciones. Sin embargo, este tipo de instalaciones, en parte por estar cubiertas por el aura artística, desvían inmediatamente la atención de la materialidad de los objetos hacia los también necesarios constructos conceptuales.

No obstante, existen programas e instituciones interesados en devolverles a las obras de arte su dimensión material y en el proceso generar un diálogo con el universo de objetos que las componen y que las rodean, lugares en donde un búcaro mexicano, como el que está representado en *Las meninas,* obtendría la misma atención que la obra misma. Un ejemplo de esta dinámica es el Museo de Arte y Diseño de Nueva York (MAD), el cual, después de funcionar como un museo dedicado exclusivamente a la artesanía, se transformó en 2002 para convertirse en una institución que explora los difusos límites entre arte, diseño y artesanía contemporáneos. Una de las virtudes de estas aproximaciones es que las obras recobran su dimensión material y los objetos de diseño y artesanía se vuelven dignos de una merecida mirada conceptual.

Muestra de ello es la exhibición *Nuevos territorios: laboratorios para el diseño, arte y artesanía en Latinoamérica* en el Museo de Arte y Diseño de Nueva York[7]. Mi breve contribución para el catálogo consistió en relacionar, entre otras piezas, los bordados monumentales de los artistas Chiachio & Giannone con las sillas tatuadas del diseñador Pedro Barrail, piezas que evocaron en mí la pregunta por el tiempo como dimensión espacial e histórica en Latinoamérica (Sánchez Gómez 2014). Estimulado por los estudios poscoloniales de Aníbal Quijano (2000) y Alejandro Vallega (2011) encontré en la materialidad y concepción de estas piezas un esfuerzo por evocar el presente en un territorio al cual se le impuso históricamente el pasado como valor y como destino. Esta asignación del pasado para Latinoamérica, dice Quijano, se fundamentó en una visión evolutiva, racial y de subyugación laboral que subsiste desde la Colonia (Quijano 2000).

---

7 "New Territories: Laboratories for Design, Craft, and Art in Latin America" estuvo abierta al público entre noviembre 4 de 2014 y abril 5 de 2015.

En el caso de Chiachio & Giannone, el acto físico de bordar pinceladas sobre telas industriales con patrones contemporáneos introduce al espectador en una dinámica que bien podría entenderse como una oda a la anacronía. La pareja de artistas y su hijo Piolín —un perro salchicha, presente en la mayoría de sus trabajos— aparecen en los autorretratos como indígenas, geishas y brujas, entre otros. Sin embargo, los artistas dislocan estas visiones del pasado, no sólo con su presencia, sino con detalles contemporáneos como la inclusión de una obra de Jeff Koons (*Winter bears*, de 1998) convertida en un juguete de Piolín en su obra *Nacimiento* (figura 57). Los artistas también acuden a la pintura facial y al tatuaje indígena, pero para ellos la pregunta no es histórica o patrimonial. A Chiachio & Giannone los inquieta que el maquillaje interpretado como pintura facial contemporánea se considere un territorio fundamentalmente femenino, por lo que acuden al tatuaje y pintura corporal indígena como maquillaje masculino, más que como una tradición o una práctica ritual del pasado (comunicación personal, julio 31, 2013).

En la curiosidad por el uso de la piel como soporte, Chiachio & Giannone se encuentran con Pedro Barrail y sus muebles tatuados (figura 58). Para Barrail sus muebles, grabados con motivos tradicionales de la comunidad indígena Pai Tavytera de Paraguay, no pueden entenderse como cuerpos del pasado. En un acto análogo al trabajo de Chiachio & Giannone, el diseñador prolonga el pasado asignado a estas expresiones y propone un nuevo cuerpo, el cuerpo tatuado y grabado con fuego de la pandilla urbana (comunicación electrónica, julio 14, 2013). El deseo escondido de Barrail es que estos cuerpos presentes (en el sentido espacial y temporal) se revelen y escapen de las casas de sus dueños. En el esfuerzo por extender hasta el límite un pasado asignado hacia una experiencia del ahora, no hay diferencia alguna entre la obra de arte y una pieza de diseño. Ambos en su intención y en su materialidad dislocan el tiempo y subvierten una concepción impuesta y replicada por siglos.

Las exposiciones en el Museo de Arte y Diseño y el Museo de Arte Metropolitano son sólo un par de ejemplos en los cuales una diversidad de artefactos se vuelve centro de cuestionamientos académicos y curatoriales al mismo nivel de las

Figura 57. Chiachio & Giannone, *Nacimiento,* 2010, bordado a mano con hilos de algodón sobre tela camuflada, 139.7 x 163 cm (foto de Daniel Kiblisky).

Figura 58. Pedro Barrail, Silla/mesa (de las serie *Castor*), 2002, cedro pirograbado y vidrio. Altura de la silla: 60 cm; ancho y profundidad: 35.6 cm; altura del espaldar: 68.5 cm (foto de Pedro Barrail).

obras de arte. Sin embargo, el ámbito académico no se queda atrás. A continuación, citaré una lista reducida de varias instituciones que han dado el salto al estudio de la cultura material, historia del diseño e historia de las artes decorativas. Para finalizar, brindaré ejemplos de ejercicios académicos que adelantan estudiantes en algunas instituciones.

Para empezar, debo aclarar que la línea de estudios de la cual hago parte y que conozco mejor es la que proviene de la anteriormente nombrada preocupación inglesa por el "buen diseño" y la historia del diseño como política de Estado. En este sentido, empezaré por nombrar el programa en Historia del diseño dictado en colaboración entre el Victoria & Albert Museum y el Royal College of Art en Londres. Este programa ofrece una maestría (Master) y un doctorado (PhD); aunque su nombre evoca exclusivamente la historia del diseño, el programa se ocupa del estudio de cultura material en un sentido amplio. El programa ofrece tres áreas específicas de especialización: Renacimiento y edad moderna temprana; Moderno y contemporáneo; y Asiático-moderno y contemporáneo ("MPhil/PhD History of Design" 2018). También en Londres, el University College in London ofrece un Master en Cultura, materiales y diseño ("MA Materials Anthropology Design" 2018) y publica el prestigioso *Journal of Material Culture*.

En Estados Unidos uno de los programas pioneros en estudios de la cultura material está en la Universidad de Delaware, en colaboración con el Museo Winterthur, en donde se ofrece el programa de la cultura material americana, que como su nombre lo indica, se enfoca específicamente en los Estados Unidos. En el PhD, el título otorgado es Historia de la civilización americana, en donde se ofrece un énfasis de la cultura material ("Deparment of History" 2018). Delaware tiene una de las publicaciones más reconocidas de los estudios de la cultura material: el *Winterthur Portfolio*.

En la ciudad de Nueva York se encuentra el Bard Graduate Center (BGC), un centro de posgrados del Bard College, el cual ofrece un programa de maestría y uno de doctorado en Artes decorativas, historia del diseño y cultura material. Este programa es quizás el que abarca más periodos y áreas geográficas, con un abanico de docentes especializados en arqueología, antropología, historia, historia del arte e historia del diseño y con estudiantes de posgrado trabajando en proyectos sobre cultura material europea, asiática, africana, latinoamericana y estadounidense. El BGC tiene convenios permanentes con el Museo de Arte Metropolitano, el Museo Americano de Historia Natural y un programa de posdoctorado que recibe a doctores de las más prestigiosas universidades en el mundo.

Además de poseer su propia galería y un programa de exhibiciones colaborativas entre docentes, estudiantes y posdoctorantes, el BGC también publica el *Journal West 86th*.

También en Nueva York, Parsons y el Cooper-Hewitt Museum ofrecen un programa de maestría en Historia de las artes decorativas y el diseño, concentrado principalmente en Europa y Estados Unidos. Este programa intenta tender un puente entre las artes decorativas y el diseño con los estudios sociales y la teoría estética ("Parsons, History of Design" 2017).

En varias universidades de Estados Unidos es creciente la tendencia a reclutar docentes en historia del diseño e incluir los estudios de la cultura material como una línea de investigación en los programas en historia del arte y en las maestrías y doctorados en estudios americanos. En los últimos años estos programas de estudios americanos se han preocupado por incluir las Américas, y no sólo Estados Unidos, en sus currículos. Dos programas que se destacan son el de la Universidad de Yale ("American Studies" 2018) y el de la Universidad de Texas en Austin ("Department of American Studies" 2018). Una última publicación para resaltar es *Material Culture,* producida por The Pioneer American Society, la cual se dedica a la preservación de artefactos y paisajes.

Aunque esta lista es, en realidad, un panorama superficial del estado actual de los estudios de la cultura material e historia del diseño en Inglaterra y los Estados Unidos, me he arriesgado a ofrecerla con el objetivo de responder la ya remota pregunta que dejé sin responder sobre el artículo de Byron Ellsworth Hamann: ¿tendría igual repercusión un artículo académico como el de Hamann sin acudir a célebres piezas y artistas? En el medio descrito anteriormente, la tendría, de la misma forma en que los trabajos desarrollados por una nueva generación de estudiantes han tenido resonancia en distintos ámbitos académicos.

Un ejemplo reciente es el libro digital *Favelization,* escrito por Adriana Kertzer (2014). Este proyecto fue la tesis de maestría de Kertzer en el programa de Parsons y el Cooper-Hewitt, y se ocupa de la forma en que algunos diseñadores se han beneficiado de referenciar visual y formalmente las favelas en objetos de lujo. Kertzer acude a estudios de caso en diseño de modas, diseño de muebles y

cine, para explicar cómo estos creadores replican discursos primitivistas y estereotipos para hacer sus productos más deseables para una audiencia extranjera.

Otro caso ejemplar es la investigación y las conferencias recientes de Christine Griffiths, estudiante de doctorado en el BGC (Griffiths 2013). En su trabajo de investigación la autora explora la historia de los guantes perfumados en los inicios del siglo XVIII en Inglaterra. La investigadora no sólo se ocupa de la materialidad de los guantes preservados en varias colecciones, sino también de reconstruir los aromas con los cuales se impregnaban y su relación con la moda y la etiqueta en la sociedad inglesa de aquella época.

Estas jóvenes investigadoras se educan en compañía de docentes expertos en muebles, plata, vidrio, moda, historia y teoría del consumo, historia del diseño y los juguetes, entre otras, y hacen parte de una red consolidada de profesionales que ha logrado mantener un diálogo productivo con la historia del arte, entre muchos otros campos del conocimiento. A esta vibrante comunidad, en mi opinión, también pertenecen las preguntas y hallazgos de Byron Ellsworth Hamann.

Con la seguridad de haber expuesto más inquietudes que certezas sobre los estudios de la cultura material y en el marco de esta invitación de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, quisiera plantear unas consideraciones finales. El evento que hace posible esta publicación es el valiente proyecto de consolidar el pregrado en Historia del arte en esta institución, un claustro que se ha distinguido durante décadas por educar estudiantes para la creación de objetos artísticos y de diseño. En este espacio que nos invita a pensar nuevas modalidades de enseñanza, de investigación y de desarrollo profesional para sus docentes, estudiantes y futuros egresados, quiero proponer los estudios de la cultura material como un método de investigación que clama ser desarrollado en Colombia. Este llamado no se basa en un acto de originalidad o competitividad en el mercado académico, sino en un silencio que nos está costando la pérdida del patrimonio material en el país y que se refleja en nuestras publicaciones académicas y nuestras colecciones en museos y galerías.

Las preguntas que planteo para los docentes en proceso de crear currículos dignos de nuestro tiempo es: ¿qué tan dispuestos estarían a fomentar el estudio de

la cultura material, de la historia del diseño y de las artes decorativas en un programa de historia del arte? ¿Estamos listos para adoptar agendas de investigación no convencionales? ¿Estamos dispuestos a educar de forma sistemática y no intuitiva a profesionales capaces de escribir una rigurosa historia del diseño industrial, gráfico o de modas en Colombia? ¿Están dispuestos a transformar desde la academia y a través de sus egresados prácticas museográficas y políticas de adquisición y preservación en nuestros museos? Para finalizar, ¿están preparados para hacer parte de una comunidad verdaderamente interdisciplinar en la cual la historia del arte no sea escrita exclusiva y autorreferencialmente por los historiadores de arte? ¿Están dispuestos en la historia del arte a adoptar los métodos y las fuentes de los estudios de la cultura material con o sin *Las meninas?*

Referencias

"American Studies". 2018. *Yale University*, último acceso 13 de abril de 2018, https://americanstudies.yale.edu

"Bard Graduate Center". 2018. *Bard Graduate Center*, último acceso 13 de abril de 2018, http://www.bgc.bard.edu

"Department of American Studies". 2018. *The University of Texas at Austin*, último acceso 13 de abril de 2018, https://liberalarts.utexas.edu/ams/

"Department of History". 2018. *University of Delaware*, último acceso 13 de abril de 2018, http://www.udel.edu/History/special.html

"MA Materials Anthropology Design". 2018. *University College London*, último acceso 13 de abril de 2018, http://www.ucl.ac.uk/culture-materials-design/

"Metropolitan Museum of Art". 2000-2018. *Metropolitan Museum of Art*, último acceso 13 de abril de 2018, http://www.metmuseum.org

"MPhil/PhD History of Design". 2018. *Royal College of Art*, último acceso 13 de abril de 2018, https://www.rca.ac.uk/schools/school-of-arts-humanities/mphilphd-history-design/

"Parsons, History of Design and Curatorial Studies (MA)". 2017. *The New School*, último acceso 13 de abril de 2018, http://www.newschool.edu/parsons/ma-history-decorative-arts-design/

Dilnot, Clive. 1984. "The State of Design History, Part I: Mapping the Field". *Design Issues*, vol. 1, n.° 1, 4-23.

Griffiths, Christine. 2013. "Not Forgetting his Perfumed Gloves: Accessorizing Scent in Eighteenth-Century England". Simposio "Accesories" del Costume Society, UK.

Guy, John. 2013. "'One thing Leads to Another': Indian Textiles and the Early Globalization of Style". En Peck, Amelia (ed.), Amy Bogansky, Joyce Denney, John Guy, Maria João Pacheco Ferreira, Elena Phipps, Marika Sardar, Cynthia V. A. Schaffner, Kristen Stewart y Melinda Watt, *Interwoven Globe: the Worldwide Textile Trade, 1500-1800,* 12-27. New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press.

Hamann, Byron Ellsworth. 2010. "Interventions: The Author Replies". *The Art Bulletin*, vol. 92, n.° ½, 59.

Hamann, Byron Ellsworth. 2010. "The Mirrors of Las Meninas: Cochineal, Silver, and Clay". *The Art Bulletin*, vol. 92, n.° ½, 6-35.

Kertzer, Adriana. 2014. *Favelization: The Imaginary Brazil in Contemporary Film, Fashion, and Design* (libro digital), New York: Cooper-Hewitt, National Design Museum.

Margolin, Victor. 1988. "A Decade of Design History in the United States 1977-87". *Journal of Design History*, vol. 1, n.° 1, 51-72.

Peck, Amelia (ed.), Amy Bogansky, Joyce Denney, John Guy, Maria João Pacheco Ferreira, Elena Phipps, Marika Sardar, Cynthia V. A. Schaffner, Kristen Stewart y Melinda Watt. 2013. *Interwoven Globe: the Worldwide Textile Trade, 1500-1800*. New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press.

Prown, Jules David. 1982. "Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method". *Winterthur Portfolio*, vol. 17, n.° 1, 1-19.

Quijano, Aníbal. 2000. "Coloniality of Power and Eurocentrism in Latin America". *International Sociology,* vol. 15, n.° 2, 215-232.

Sparke, Penny (ed.). 1978. *Design History: Fad or Function?* Londres: Design Council.

Stratton-Pruitt, Suzanne L. 2010. "Response: 'Why Drag in Velázquez?'". *The Art Bulletin*, vol. 92, n.° ½, 52-53.

The Maryland Historical Society Library. 2013. "Return of the Whipping Post: Mining the Museum". *Underbelly*, último acceso 11 de mayo de 2018, https://www.mdhs.org/underbelly/2013/10/10/return-of-the-whipping-post-mining-the-museum/

Vallega, Alejandro A. 2011. "Displacements: Beyond the Coloniality of Images". *Research in Phenomenology*, vol. 41, n.° 2, 206-227.

Walker, John A. 1989. "Design History and the History of Design". En Lees-Maffei, Grace, and Rebecca Houze (eds.). 2010. The *Design History Reader,* 279-285. Oxford: Berg Publishers.

La gestión del patrimonio y la historia del arte: espacios para la acción compartida

Gabriela Gil Verenzuela

Deseamos proponer una reflexión sobre la gestión del patrimonio y su relación con la historia del arte, contextualizar algunos de sus procesos y poner en perspectiva algunas de sus prácticas que nos parecen relevantes en la configuración actual de un espacio compartido. En este sentido, abordaremos el museo como un espacio de convergencia de disciplinas, la producción de discursos en y desde la historia del arte como referente en la construcción de memorias e identidades patrimoniales, y la conservación como una práctica que enfatiza el resguardo del patrimonio artístico.

La museología y la historia del arte: ¿rutas paralelas?

América Latina tuvo, sin duda, un momento decisivo en la puesta en escena del paradigma museológico a partir de la definición del "museo integral" que se establece por primera vez en la Mesa Redonda de Santiago de Chile en 1972. Esta hizo énfasis en la construcción y en el desarrollo de los nuevos espacios museísticos de cara a la vinculación con la sociedad como sujeto y objeto de análisis. En este

escenario surgió la llamada "nueva museología", que en la Argentina, Brasil y México abanderaban los proyectos de ese entonces.

¿Qué ha pasado en el campo de la teoría museológica desde los años setenta hasta hoy? Es necesario mirar a la museología crítica y a algunas de las teorías y postulados que se han desarrollado en torno a ella.

Para Joan Santacana y Xavier Hernández, así como existe una crítica literaria, teatral y/o cinematográfica, también debe existir una crítica museográfica y/o una museología crítica, entendiendo por crítica la definición de "la que juzga conforme a las reglas". Por lo tanto, una museología crítica implicaría analizar las actuaciones realizadas en los museos y entornos patrimoniales en congruencia con un conjunto generalmente admitido de "normas", pero también implica ejercer la postura "crítica" desde el límite y hacia la creación de diferentes entornos de socialización:

> La intervención y el tratamiento de todo tipo de patrimonio, incluido por descontado el propio espacio museal, requiere praxis crítica, que, desde la propia experiencia, muestre incongruencias, contradicciones y destrucciones que en nombre de la propia valoración y preservación se están realizando (Santacana y Hernández 2006, 19)

Según Oscar Navarro Rojas, coordinador de la Maestría Virtual en Museología, de la Escuela de Sociología de la Universidad Nacional de Costa Rica, la museología crítica no presenta unos principios doctrinales específicos: su conceptualización surge de la crisis constante del concepto del museo como espacio de interacción. Para Navarro,

> "esta interacción comprende el uso de la historia y la educación en el proceso de (re)construcción-(re)presentación y comunicación de un mensaje que implica una cierta noción de identidad, cultura y nación, así como, de un proceso científico" (Navarro 2008, 2).

De acuerdo con la museología crítica, los museos han de convertirse en espacios para la "acción comunicativa", donde el visitante sea confrontado con los

dilemas de la sociedad contemporánea a través de los ojos de la historia y la memoria crítica y con una perspectiva ética.

Recientemente, el mexicano Luis Gerardo Morales propuso otra categoría dentro de la teoría museológica del siglo XXI en América Latina, denominada por él, "museología subalterna", una combinación de la mirada del historiador con el espacio de las observaciones museográficas o expográficas. Morales apunta que en México se está haciendo una museología histórica porque se propicia una "historización" de las diferentes modernidades de la sociabilidad y la mirada públicas en territorios fuera de Europa. La condición subalterna opta por un posicionamiento crítico en relación con las hegemonías europeas que produjeron la invención de la observación museográfica con una amplia cantidad diversificada de diseños, arquitecturas, tecnologías e ideas del pensamiento social y educativo. De esta manera, se busca la comprensión del museo como espacio de la diferencia y la representación, que hace posible una concepción genealógica de la discontinuidad de los significados e interpretaciones de las obras que allí se reúnen. La transferencia europea de la cultura de los museos en América no fue una mera reproducción, sino que recreó modalidades y prácticas genuinas, en consecuencia, se habla de una "museología subalterna porque hay países poscoloniales con representaciones significativas como la creación de una cultura moderna de la ancestralidad que, en el caso de México, ha permitido mantener durante el siglo XX, un Estado Nación sólido" (Morales 2012, 215).

Llegados a este punto y aunque pudiéramos detenernos mucho más en las distintas teorías museológicas actuales, regresaremos a nuestro punto de partida: ¿acaso existe un paralelismo entre la museología y la historia del arte?

Para acercarnos a esta relación, me gustaría poner en contexto a dos autores que entrecruzan los orígenes y el desarrollo de la historia del arte con los museos. El primero de ellos es Jesús Pedro Lorente, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, gran apasionado del mundo de los museos y del arte. Para Lorente, tanto la nueva museología como la museología crítica —con la que se identifica— han renovado la disciplina. Él destaca que son más los puntos en común entre los "nuevos museólogos" y los "museólogos críticos" que sus

divergencias. En sus palabras: "Unos y otros ponen énfasis en la vida social de los museos, pero la trinchera de los primeros se encuentra en los ecomuseos y museos comunitarios, mientras que entre los museólogos críticos abundan más los historiadores del arte" (Lorente 2009, 2). Entre ellos, se destacan Carol Duncan, Allan Wallach y Maurice Berger, que conjuntamente con algunos teóricos de la llamada *critical history of art,* como Linda Nochlin y Donald Preziosi, han realizado el cruce entre la museología crítica, la historia del arte y los estudios culturales.

El segundo de los autores propuestos, Carlos Arturo Fernández Uribe, es profesor de Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Antioquia (Colombia), y cuestiona al museo como único espacio de validación del arte. Fernández plantea que a pesar de la estrecha relación entre esta institución y la disciplina a lo largo de su devenir histórico, sus puntos de encuentro van más allá de un espacio compartido.

Fernández Uribe ha estudiado la relación del espacio y la disciplina, del contenedor y el contenido. Su análisis se basa en algunos de los postulados de varios personajes: artistas, escritores, historiadores, y destaca el vínculo cercano que cada uno establece con el espacio museístico (Fernández Uribe 2008).

Resulta interesante revisar, con el paso del tiempo, dos escenarios que destaca Fernández Uribe: uno es el establecido por André Malraux y su "museo imaginario", que privilegia la autonomía del arte en relación con el museo como intermediario, como puente entre la obra y el espectador; y otro escenario a referir, que apuntala la visión del italiano Giulio Carlo Argán, que desde 1969 reflexionaba sobre la profunda responsabilidad ética, política y cultural que tenían por delante los museos y la historia del arte y, sobre todo, hacia una revisión exhaustiva de sus esquemas de trabajo.

El museo es espacio, es territorio, es tiempo conjugado, es lugar de encuentro y desencuentro… Los museos: contenedores a veces sin contenido, sin públicos, espacios del "no lugar", a la manera de Marc Augé, espacios del anonimato en donde convergen varias propuestas museológicas que se debaten entre la fragmentación de la memoria y la ruptura del eje discursivo Estado-nación.

Como demuestran estas reflexiones, los museos, todavía hoy, son reflejo de una incesante búsqueda de la "identidad deseada". Hemos dado muchas vueltas a

su definición y, hoy, casi a la mitad de la segunda década del siglo XXI, el museo pareciera ser todo y ser nada.

La gestión del patrimonio y la reconstrucción de la memoria

El concepto de patrimonio es complejo debido a su naturaleza polisémica. Es variable en el espacio, ya que experimenta un continuo proceso de "deconstrucción y construcción a lo largo del tiempo", pues "el patrimonio se nos presenta como un fragmento del pasado que conforma nuestro presente" (Santacana y Hernández 2006, 13).

Ya a principios del siglo XXI, Jesús Martín-Barbero reflexionaba sobre la necesidad de transformar los usos de los discursos patrimoniales. En este sentido, él proponía dos escenarios a transformar: lo nacional como único espacio propio del discurso museístico y lo patrimonial como inmovilización del tiempo.

En el primer ámbito, con base en un cuestionamiento de la articulación del patrimonio cultural y de los museos a partir de la historia nacional como único recurso, se apuesta por la inclusión de diversidades para redefinir lo patrimonial. Se busca afianzar los derechos de las colectividades a sus territorios e identidades e incentivar a las comunidades para que se apropien de sus patrimonios con el sentido de despertar la conciencia de su derecho a la memoria territorial. Así mismo, con este cambio de perspectiva se pretende indagar, reconocer, proteger, ampliar y rentabilizar la memoria cultural a través de los usos sociales de los espacios patrimoniales, de forma que el patrimonio responda no sólo al criterio de autenticidad sino, sobre todo, al de reconocimiento del objeto patrimonial por su conexión emocional con las comunidades que lo conciben como parte de su identidad.

En el segundo ámbito, considerando que generalmente la definición de patrimonio se basa en la inmovilización del tiempo, es necesario dejar de confundir la memoria con la recuperación del pasado, como si fuera un pasado concluido y sellado. Por eso, Martín-Barbero propone otra percepción de la temporalidad: "habitamos un pasado inconcluso, memoria activa y activadora de lo que en el pasado

hay de reserva y lo que a partir de este construimos para el futuro" (Martín-Barbero 1999, 14). En consecuencia, por más antiguo que sea su origen, el patrimonio concierne al hoy y a la colectividad.

De este llamado surge la imperiosa necesidad de que las políticas culturales consideren que el patrimonio está en constante interacción con las culturas del presente, con las que a diario se construye el futuro. Insistimos, entonces, en propiciar una re-significación del patrimonio expuesto y a la construcción de discursos actuales que reflexionan sobre tiempos pasados, presentes o futuros, como una apuesta para la integración desde la diferencia:

> "Los museos encuentran hoy, tanto la posibilidad de conservar un patrimonio y una memoria culturales desde los lenguajes y perspectivas contemporáneas, como el deber de poder escenificar unos objetos y unas realidades que, de otro modo, no se podrían diferenciar de las realidades ordinarias" (Arias y Uribe 2008, 166).

Ambas posibilidades hoy en día no son excluyentes, son más bien conciliables

Pongo en contexto a un autor que, al igual que Martín-Barbero, ha tratado los temas patrimoniales y sus distintas relaciones con los estudios culturales y visuales, este es el antropólogo argentino radicado en México, Néstor García Canclini. Según García Canclini (2010), en vez de demorarse distinguiendo entre los bienes que sólo son valiosos por su significado histórico y los que se aprecian por su valor estético, es preferible examinar los usos del patrimonio, los puntos de encuentro y conflicto entre épocas y producciones culturales animadas por objetivos diferentes. Parece más productivo relacionar las numerosas respuestas que surgen de los usos —económicos, políticos, religiosos, mediáticos, turísticos y estéticos— de lo que se viene llamando patrimonio o arte.

En vista de lo que proponen estos autores, puede afirmarse que la reconstrucción de la memoria en los discursos curatoriales actuales nos lleva a diversificar las líneas de investigación sobre el pasado para reinterpretar los contextos socioculturales del presente.

El rol del curador en la re-significación del objeto museológico

No hay objetos carentes de significados así como tampoco puede haber construcciones museográficas no significantes. Los objetos expuestos, sean efímeros o coleccionables, forman parte de discursos producidos bajo ciertos condicionantes e intenciones y son consumidos, leídos e interpretados por los públicos que los visitan según sus distintas motivaciones. El reto está en construir otros discursos con los objetos, otros modelos de interpretación que vayan más allá de la historia nacional como único modelo discursivo. En concordancia con ello, es necesaria otra concepción de la memoria y de la "identidad" que no tenga que ver únicamente con el pasado, con la representación única de los objetos, sino también con la dimensión sensible de los mismos, con la acción.

Adentrarse en la re-significación del objeto, de las colecciones para propiciar la reflexión de "las ideas" y/o "los conceptos" es parte del papel del curador como gestor, como conductor de los procesos museales que propicia los discursos, pero también su emplazamiento en los espacios patrimoniales y su vinculación con la sociedad y con los públicos.

En el 2002, en el Segundo Simposio de Arte Contemporáneo que organizó la Universidad de las Américas en Puebla y cuyo tema central estuvo dedicado "al malestar de la curaduría", Osvaldo Sánchez apuntaba que lo que en su momento se denominó como "malestar del curador" se ha ido desdibujando en los años recientes, ya que el curador se ha preocupado paulatinamente por ejercer prácticas menos complacientes de su oficio y estar pendiente de nuevas propuestas artísticas, asumiendo retos importantes en los circuitos de exhibición, con lo cual ha impulsado nuevos modelos culturales y ha otorgado un papel crítico más activo a las instituciones públicas:

> Los reacomodos que caracterizan la escena posmoderna podrían explicar por qué hoy el curador se ha convertido en la diana de muchas críticas y de no pocos resentimientos, creando un malestar en el seno de las artes visuales y de su entorno cultural. Pareciera que el curador

> es el culpable ante el público por la dificultad para compartir y disfrutar de los contenidos de las prácticas contemporáneas, es culpable ante los artistas que no hallan una explicación coherente o lógica para entender cómo su obra ha sido orillada en el devenir de los lenguajes contemporáneos y de sus instancias de legitimación (Sánchez 2003, 62-63).

En sentido primario, el curador es aquel que está al cuidado de las colecciones, las definiciones básicas lo ubican en el principio del "cuidado de los objetos", sin embargo, esta labor primigenia ha sido rebasada por la de aquel que construye discursos, replantea espacios de contenidos y abre posibilidades de mediación con las audiencias.

La figura del curador debe adaptarse al particular reto de realizar curadurías en los nuevos medios del arte, en este sentido se potencia el papel del "curador como filtro" al "curador como proveedor de contextos" (Graham y Cook 2010, 11).

Al asumir el papel de proveedor de contextos el curador se adentra en la "acción", se convierte en un gestor y despliega distintas estrategias y/o funciones en su accionar como la re-significación, la re-interpretación y la re-construcción de las colecciones y los discursos. Por lo anterior, se requiere un cambio de paradigma en la gestión curatorial: profesionales capaces de ejercer con objetividad el manejo sensible de contenidos, "mirar y mirarse" desde un lugar diferente, capacidad de establecer un contacto permanente con la realidad y con la sociedad para asumir la interacción con otras disciplinas y con otros profesionales del ámbito museológico; ejercer una función proactiva en la gestión de proyectos que apuntan hacia quizás las más antiguas pero siempre necesarias funciones del curador: investigación, interpretación, exhibición y difusión del patrimonio cultural.

La conservación del patrimonio artístico: un ejercicio de re-interpretación

¿Se puede hablar de patrimonios culturales auténticos? ¿Es deseable que permanezcan intactos, sin ser usados? Para responder este interrogante, es válido estudiar la siguiente iniciativa del Instituto Nacional de Bellas Artes de México. A

finales de 2009 dicha entidad emprendió el rescate y puesta en valor de dos espacios representativos del patrimonio artístico nacional: la Sala de Arte Público Siqueiros en la Ciudad de México y La Tallera en Cuernavaca; en estos espacios habitó por última vez el artista mexicano David Alfaro Siqueiros (Proyectos Siqueiros 2018). El primero de ellos ya había tenido algunas modificaciones en años anteriores, pero ninguna significativa en el ámbito patrimonial.

La Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS) se ha dedicado principalmente a la exhibición y difusión del arte contemporáneo actual en diálogo y revisión con el planteamiento y las propuestas sobre arte público que hiciera en su momento David Alfaro Siqueiros. En septiembre de 2009 se inició un proceso de rehabilitación del inmueble y un rescate de la obra mural y pictórica del artista. La intención era abrir el espacio al arte contemporáneo para dar continuidad a las inquietudes técnicas y temáticas de Siqueiros.

Por otro lado, La Tallera inició su proceso en enero de 2010. En este espacio la re-construcción, re-interpretación y re-significación del espacio patrimonial fue completa e integral. Desde su inicio hubo un planteamiento museológico y de gestión curatorial basado en la reinterpretación del espacio artístico y de su discurso en la historia del arte. El equipo que ha venido trabajando en el proyecto, de la mano de su directora, Taiyana Pimentel, propone un replanteamiento del espacio, más que un museo de sitio, un museo vivo basado en la historia, pero en pos de la producción artística contemporánea. Entre los principales objetivos de esta iniciativa están:

- Recuperar la relación entre el espacio arquitectónico y la dimensión urbana a través de la remodelación del espacio. Se pretende devolver a La Tallera su entrada principal hacia la plaza central para permitir que los visitantes puedan acceder directamente a los murales de David Alfaro Siqueiros. Esta entrada —sin alterar su sentido original—, será dotada de una novedosa sala de recibimiento al público con los servicios necesarios, así como información digital sobre la vida y obra del artista.
- Mostrar el carácter público, monumental y social del muralismo mexicano. Para lograr tal cometido, se propone la restauración de los murales que se encuentran en el recinto, así como revalorar la naturaleza

productiva del espacio. Es decir, realizar una recuperación de los talleres de trabajo, así como del novedoso sistema de bodegas que propuso Siqueiros y generar nuevamente un espacio real de creación artística.

- Crear un recinto internacional de residencias para artistas, críticos, curadores y académicos, con la idea de otorgar al público del Estado de Morelos la posibilidad de colaborar y generar diálogos con figuras reconocidas del arte contemporáneo global. Por otra parte, el planteamiento curatorial y educativo está relacionado con las problemáticas artísticas y conceptuales derivadas de la obra de Siqueiros: el muralismo como disciplina de creación artística, las investigaciones en la experimentación de técnicas pictóricas, los cruces con el arte político y con el arte público (Proyecto Siqueiros 2018).

Pensando en la utilización de las nuevas políticas y recursos museográficos, así como en la implementación de nuevas tecnologías en los sistemas educativos de los museos actuales, se propone reestructurar el discurso asociado a la vida personal de Siqueiros a través de fotografías, videos y publicaciones que resulten atractivos al público. Así, se pretende democratizar los usos de la información y de los archivos.

En ese sentido, se propone la desaparición de la casa vivienda como museo de sitio para convertir el inmueble en un espacio productor de arte y discursos. Como señalan evaluaciones anteriores, el mobiliario existente en la casa habitación del artista carece de valor histórico y artístico, incluso, no brinda ninguna información que pueda aportar a la investigación de la obra de Siqueiros.

La Tallera cumple con lo que Santos Zunzunegui ya apuntaba a inicios de los años noventa, una re-semantización que se lleva a cabo guardando memoria de los usos anteriores, que nunca son absolutamente desplazados por la nueva proposición:

> De tal manera que el enunciatario implícito del nuevo proyecto, al desarrollar sus correspondientes programas narrativos, se encuentra confrontado, desde el mismo momento en que se acerca al espacio museístico, con una relectura de un pasado explicitada en huellas —inscrita en la misma concepción arquitectónica— del uso funcional anterior nunca ocultadas totalmente por el desplazamiento semántico

> sufrido por el edificio a través de la remodelación a que se le ha sometido (1990, 70).

Al reubicar los problemas del valor, en sintonía con las teorías actuales del arte y la cultura, no en la naturaleza del objeto, ni en una autenticidad que es la arbitraria selección de un momento en la historia de los usos, abrimos espacio para que sean visibles diversos sentidos y las disputas entre ellos, en otras palabras, "en vez de instalarnos dentro de los límites fijados por operaciones conceptuales restrictivas, ponemos a jugar la traducibilidad de los significados" (García Canclini 2010, 123).

Reflexiones finales

Vamos caminando, a pasos agigantados, hacia los procesos más que hacia el dato inmóvil, como diría José Luis Brea al referirse a la cultura como archivo y como red. La cultura mira ahora menos hacia el pasado (para asegurar su recuperabilidad, su transmisión) y más hacia el presente y su procesamiento. Brea (2007) argumenta que hay que apostarle menos a los saberes acumulados a lo largo del tiempo, de la historia, y más hacia la gestión heurística de nuevo conocimiento; a eso y a la optimización de las condiciones de vivir en comunidad, de la interacción entre la conjunción de los sujetos de conocimiento sometida a grados crecientes de la diversificación, diferencia y complejidad

Según Hans Belting,

> el museo se ha convertido en una estación para los trenes de la imaginación que están a punto de partir, ya no es el destino de un peregrinaje al santuario del arte. El arte de la instalación también genera espacios alternativos dentro del museo, negando la escenografía museística tradicional mediante la dislocación de nuestra imaginación visual (2010, 130).

Si partimos de la concepción de que los museos son espacios para las prácticas culturales-discursivas, estos deberían constituirse, entonces, como lugares para la investigación y el conocimiento, la comunicación y el aprendizaje, pero sobre todo,

para la constante re-significación de sus construcciones discursivas y reflexiones críticas emparentadas desde y hacia otras disciplinas. Así, los museos se convertirán entonces en laboratorios, en lugares de experimentación, en espacios de desarrollo integral, espacios de conocimiento y de nuevas propuestas disciplinares que conjuguen diversidad de intereses y expectativas, de encuentros y desencuentros.

La renovación teórica, entonces, no debe únicamente hacer referencia a los especialistas que escriben ensayos sobre museos, o sobre los procesos lineales de la historia del arte, sino que también debe dirigirse a nuevas prácticas museográficas, a nuevas construcciones identitarias que se enmarquen en procesos de lo que significan las dinámicas —local-local, local-global— producto de la diferencia y de los diversos intereses, sin privilegiar estrechas áreas del conocimiento.

Hoy habría que hacerse algunas preguntas que, sin duda, tienen que ver con el espacio y el tiempo en que viven: ¿para qué o para quiénes los museos? ¿Es necesario estudiar su evolución y su significación? ¿Hacia dónde apunta la museología? Y, ¿hacia dónde la historia del arte, los estudios visuales? Estas y otras interrogantes son materia para discutir en los distintos espacios de formación, en donde la academia y los museos se vinculen a través del diálogo y la reflexión permanente de lo que acontece. Es volver a la génesis de los espacios museísticos en relación intrínseca con la academia y con la investigación.

Los espacios del conocimiento como universidades y escuelas tienen la obligación de la pregunta crítica, la coexistencia de lo contradictorio, de la diferencia. El reto está en encontrar caminos para asumir la coexistencia de lo contradictorio: apostemos por los procesos, la revisión y la construcción permanente.

Referencias

Brea, José Luis. 2007. *Cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica.* Barcelona: Gedisa.

Belting, Hans. 2010. *La historia del arte después de la modernidad*. México: Universidad Iberoamericana.

Fernández Uribe, Carlos Arturo. 2008. "El Museo y la validación de la Historia del Arte. Una relación de doble vía". En *El museo y la validación del arte*. Medellín: Universidad de Antioquia, La Carreta Ediciones.

García Canclini, Néstor. 2010. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz.

Graham, Beryl y Cook, Sarah. 2010. *Rethinking Curating. Art after New Media*. Massachusetts: The IT Press

Lorente, Jesús-Pedro. 2009. "El impulso a la museología crítica en el mundo hispánico: la situación latinoamericana". En *Segunda Edición del Seminario de Museología en América Latina*. México: ENCRyM/INAH.

Martín-Barbero, Jesús. 1999. "Patrimonio: el futuro que habita la memoria". En *Somos Patrimonio: 91 experiencias de apropiación social del patrimonio*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Morales, Luis Gerardo. 2012. "Museología subalterna (sobre las ruinas de Moctezuma II)". *Revista de Indias*, vol. LXXII, n.° 254, 213-238.

Navarro Rojas, Oscar. 2008. "Museología y capacitación: los retos de la enseñanza museológica vistos desde la museología crítica". En *Primer Edición del Seminario de Museología en América Latina.* México: ENCRyM/INAH.

Proyecto Siqueiros. 2018. *Sala de Arte Público Proyecto Siqueiros La Tallera,* último acceso 13 de marzo de 2018, http://www.saps-latallera.org/saps/?lang=en

Sánchez, Osvaldo. 2003. "Introducción" Segundo Simposio de Arte Contemporáneo: Del malestar de la curaduría. *Espacio crítico para las artes,* n.° 22.

Santacana Mestre, Joan y Francesc Xavier Hernández Cardona. 2006. *Museología crítica.* Gijón: Trea.

Zunzunegui, Santos. 1990. *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido.* Sevilla: Alfar.

Intersecciones con la historia del arte: curaduría, diseño y patrimonio

Paula Jimena Matiz López

Los métodos de la historia del arte y su objeto de estudio han estado medianamente definidos a través del tiempo. Con transformaciones e influencias de otras ramas del conocimiento, el campo de acción de la historia del arte ha sido amplio o estrecho de acuerdo con el contexto particular desde el que se mire; sin embargo, las bases fundadas en la autoría, características estilísticas, catalogación y la clasificación han sido parte de la tradición de la disciplina. Estos últimos aspectos, un tanto formalistas, han sido usados como herramientas para el trabajo y estudio del patrimonio cultural, permitiendo la contextualización de objetos que no son considerados como piezas u obras de arte necesariamente. Este es el caso de las colecciones científicas e industriales que componen, por ejemplo, el acervo principal de los museos médicos, agroindustriales o de ciencia y tecnología.

Difícilmente se puede imaginar la práctica de la historia del arte como un elemento, hasta cierta medida, útil en la comprensión de la dimensión cultural de objetos o imágenes provenientes de campos externos a la producción meramente

artística. No obstante, la recolección de la información, la descripción formal, la categorización y, en particular, la capacidad para comprender el contexto y la significación o re-significación de, precisamente, objetos e imágenes, son de hecho algunas de las bases formales y tradicionales de la historia.

Ahora bien, la inserción de algunas metodologías y herramientas de la historia del arte en otros campos disciplinares es posible gracias a la migración de los objetos hacia un nuevo ambiente que difiere de su contexto original: el museo o un espacio expositivo. Las piezas de carácter científico, industrial o tecnológico en estos espacios se cubren de un aura "esteticista" y sus elementos formales cobran relevancia, mientras que sus características de uso normalmente necesitan ser explicadas y referenciadas de manera explícita, puesto que al convertirse en piezas de un museo su carácter utilitario es inmediatamente limitado. Así, dentro de este nuevo contexto, dichos objetos empiezan a compartir la esfera que no es ajena al ámbito artístico. Puede decirse que ocurre un cierto tipo de inversión semiótica entre el carácter utilitario y estético, proceso en el cual cobra más relevancia uno que el otro, dependiendo del ambiente en que se encuentre inmerso el objeto. En un ámbito de uso científico o tecnológico, una pieza difícilmente puede ser apreciada por sus características estéticas como cualidad primaria de su materia o significación. En cambio, el carácter utilitario es, en principio, el aspecto más relevante. Una vez la pieza es substraída de dicho ámbito y colocada en el espacio expositivo, los valores atribuidos a su materia cambian: se hace mayor énfasis en su carácter, bien sea testimonial, histórico y estético. Un ejemplo especialmente esclarecedor al respecto es el Museo Arqueológico Centrale Montemartini en Roma (Italia), en el que la antigua planta eléctrica de la ciudad se convirtió en un museo que combina en su exhibición una muestra arqueológica, intervenciones temporales de arte contemporáneo y la maquinaria originaria de la central eléctrica. Los tres discursos se presentan de manera simultánea y explícitamente la dimensión estética de los equipos de la planta se realza (figura 59).

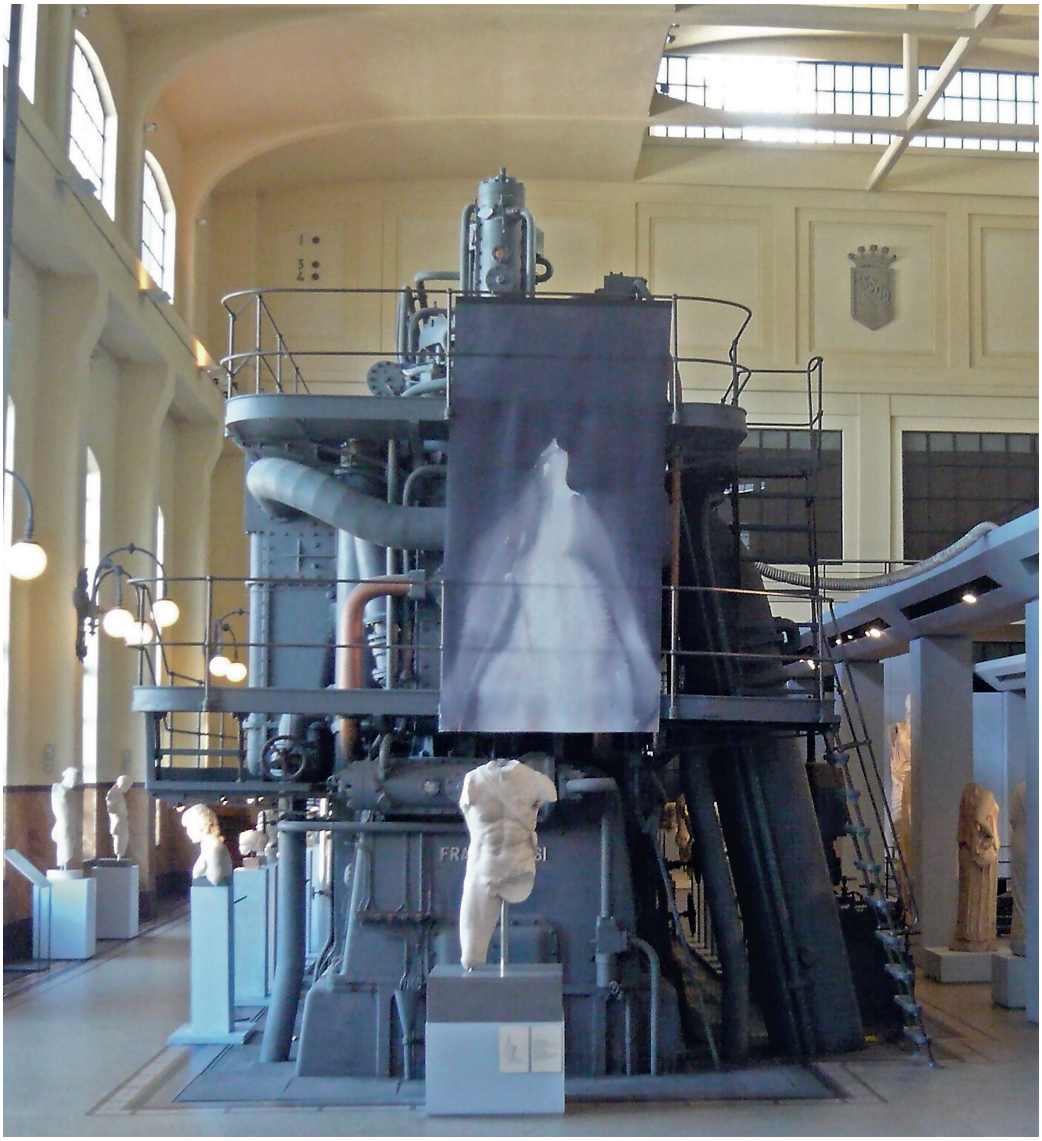

Figura 59. Sala de exhibición del Museo Arqueológico Centrale Montemartini. Roma, Italia. 2013 (fotografía de Paula Matiz).

En Colombia, el trabajo con objetos de carácter científico o industrial implica un acercamiento interdisciplinario que invierte los procesos museológicos que habitualmente se practican con obras de arte. A diferencia de la obra de arte, que comparte una esfera legitimadora que la hace merecedora del ingreso a una colección o al circuito del campo artístico, las colecciones de esta clase se han formado por iniciativas particulares, por desuso de los equipos e instrumentos, dada la rapidez e innovación en el campo tecnológico, y por cierta conciencia sobre el valor testimonial que con el tiempo se le puede atribuir a estos objetos. Este es el caso de las colecciones del Museo de Historia de la Medicina de la Academia Nacional de Medicina, impulsado durante gran parte de su consolidación por el doctor Ricardo Rueda González; el Museo de la Sociedad de Cirugía de Bogotá, fortalecido por el doctor Ernesto Cantini o el Museo de la Lepra en Agua de Dios (Cundinamarca), promovido por iniciativas de la sociedad civil y la comunidad médica, comprometidos con el tratamiento de la enfermedad y con la lucha contra la estigmatización de los pacientes. Quizá estas particularidades de las colecciones de carácter científico las han llevado a no sobrepasar su papel como ilustraciones de textos o la decoración de libros de historia de la ciencia, especialmente.

Es fundamental destacar que la gran utilidad de las herramientas de que se vale la historia del arte para trabajar con colecciones de carácter industrial radica, justamente, en que el punto de partida es el objeto o la imagen. El trabajo curatorial, por ejemplo, se desenvuelve teniendo como protagonista a la pieza de arte. Precisamente, la curaduría con objetos de este tipo y más aun teniendo en cuenta los factores por los cuales se conforma una colección de esta índole, debe partir de la pieza misma. En este sentido, la construcción de un guion curatorial tiene que ser, necesariamente, un campo de posibilidades interdisciplinarias y una oportunidad de construcción discursiva desde múltiples perspectivas. De esta manera, se trabaja en variadas direcciones haciendo uso no sólo de las herramientas que sobre el objeto y la estética brinda la historia del arte, sino también dando cabida a los conocimientos provenientes de áreas como la historia, la historia de la ciencia, la antropología, la sociología, la conservación, y los aspectos técnicos de diversas disciplinas como ingeniería, astronomía y medicina, entre otras.

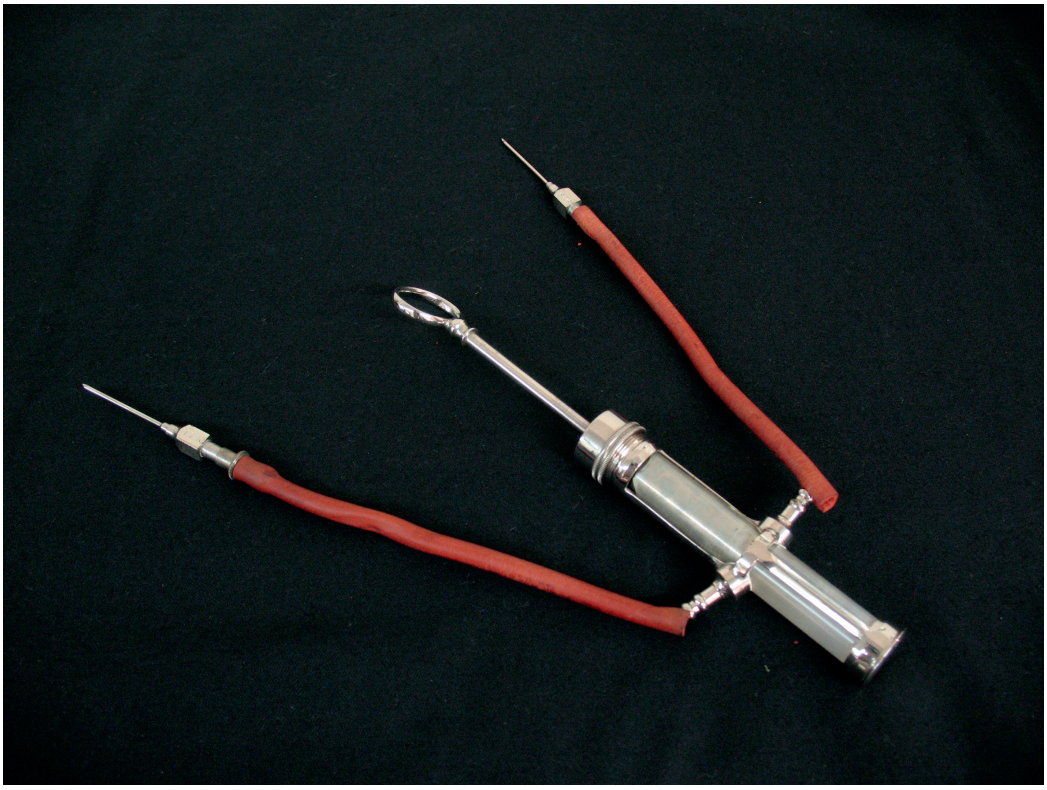

Figura 60. Jeringa de Jubé, tal y como fue hallada durante las labores de registro e inventario, 2009. De: Museo de Historia de la Medicina, Academia Nacional de Medicina Bogotá, Colombia. Fotografía de Paula Matiz.

Para ilustrar lo señalado anteriormente, el trabajo adelantado en el Museo de Historia de la Medicina de la Academia Nacional de Medicina de Colombia aporta un buen ejemplo. Desde 2006 hasta 2011, se realizaron acciones de registro e inventario de las colecciones del museo con el fin de desarrollar un guion curatorial que diera cuenta del desarrollo de la historia de la medicina en Colombia. Durante dicha labor, se halló un particular objeto compuesto por una caja metálica en cuyo interior se encontraban dos agujas, dos tubos de caucho y un émbolo (figura 60).

El trabajo de descripción y clasificación evidentemente indicaba que se trataba de una especie de jeringa. La colección de este museo no contaba con ningún tipo de documentación de sus objetos; así que la única información disponible se hallaba en el objeto mismo y la única manera de acceder a ella era la cuidadosa observación, el registro detallado de cada característica, material e inscripción en la pieza.

Afortunadamente, para este caso particular, la caja tenía la inscripción "*seringue a transfusion du sang"* y una marca de fabricación. Estos datos permitieron rastrear el autor del diseño y las instrucciones de uso, las cuales fueron halladas en un dibujo de un catálogo de fabricación. Estos hallazgos, posteriormente publicados en la revista *Medicina* de la Academia, facilitaron la comprensión de la pieza y, por tanto, su armado. Se trataba, pues, de una jeringa para transfusión de sangre, diseñada en París por el médico francés Louis Jubé y producida por la fábrica Duffaud & Cie (figura 61). Cómo y quién la trajo a Colombia son preguntas aún motivo de investigación.

En el mencionado artículo se describe la jeringa así:

> La jeringa fue desarrollada en 1923, aunque la publicación de la patente sólo se registra hasta el 1 de julio de 1924. Este sistema de transfusión de sangre fue el más utilizado en Europa durante la década de los años veinte. La jeringa está compuesta por un cilindro de vidrio y dispone de dos conexiones laterales que, por medio de agujas de diverso calibre, permitían la punción del donante y el receptor. La jeringa más utilizada fue de 5 cc. Para su uso, se debía punzar primero al receptor y una vez canalizada la vena se conectaba al donante. La sangre llenaba el émbolo y luego de varias aspiraciones se trasmitía la sangre al receptor a un ritmo de 5 cc cada 3-4 segundos. Este tipo de jeringa podía llegar a permitir transfusiones de 200 cc hasta 500 cc en algunos casos. Sin embargo, a medida que pasaba el tiempo, la transfusión se dificultaba debido a la coagulación de la sangre y era necesario iniciar el proceso nuevamente. (Academia Nacional de Medicina 2011, 63)

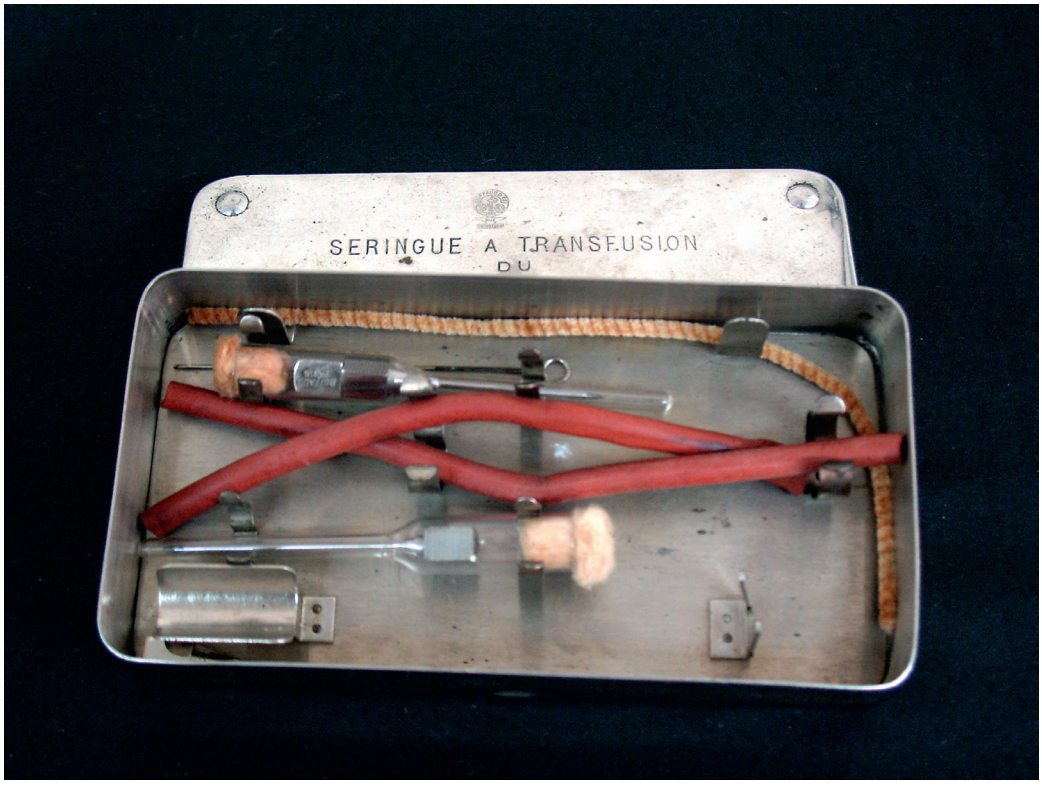

Figura 61. Jeringa de Jubé. 2009, fotografía digital. Paula Matiz. De: Museo de Historia de la Medicina, Academia Nacional de Medicina, Bogotá, Colombia.

Es de anotar que el descubrimiento de la proteína de la membrana aglutinógena de los glóbulos rojos, que determina el factor Rh en la sangre, solo fue descubierto por los doctores Alexander Wiener (1907-1976) y Karl Landsteiner (1868-1943) en 1940, por lo cual se puede inferir algunos de los posibles efectos de la transfusión de sangre para la década de los veinte. De esta manera, la jeringa aporta información adicional, más allá de su carácter científico, su uso y

Figura 62. Ricardo Moros Urbina.
Fotografía Duperly & Son, 16,5 x 10,5 cm,
fotografía de Mario Rodríguez.
De: colección particular de
Teresa Cuellar de Montaña "Teyé".

características materiales. Puesta en un contexto expositivo, deja ver una pieza única dentro de la esfera de la historia de la medicina. Además, es un testimonio del desarrollo tecnológico y la comprensión del funcionamiento del cuerpo humano.

Para no realizar conexiones tan lejanas al campo de la historia del arte, la exposición *Ricardo Moros Urbina: Cuadernos de apuntes* (Matiz y Villalobos 2013)[1], llevada a cabo en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño en abril del año 2013, presenta varias intersecciones a las que se ha hecho alusión. La curaduría de esta exposición nació como un interés en estudiar la obra de Ricardo Moros Urbina (1865-1942), artista colombiano de finales del siglo XIX (figura 62), tomando

1 Esta exposición recibió el III Premio de Curaduría Histórica otorgada por la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, curada por Paula Jimena Matiz López y María Constanza Villalobos Acosta e inaugurada en el 2013.

como punto de partida la mirada de la conservación y restauración sobre la obra de arte, gracias a la intervención realizada en el laboratorio de restauración del Archivo General de la Nación de Colombia, a cuatro álbumes en tres volúmenes pertenecientes al artista y donados por la artista Teresa Cuéllar de Montaña-Teyé a dicha institución. Los datos extraídos en los procesos de preservación de este material llevaron a un exhaustivo registro y documentación de las obras, como se expresa en la investigación:

> Después de más de tres años de investigación, se pudo examinar alrededor de quinientas piezas de Moros Urbina y reconstruir en gran medida su trayectoria artística. De este punto, se realizaron las búsquedas historiográficas y el análisis sobre su trabajo en dibujo, siendo este el más abundante y teniendo la fortuna de hallar bocetos, apuntes, pruebas de autor y estudios preliminares, difícilmente conservados y estudiados en un artista de esta época dentro de la historia del arte colombiano. Así mismo, se investigó sobre sus aportes en grabado y su producción publicitaria, constituyendo, esta última, un aspecto innovador en el área plástica y visual de este periodo. (Matiz y Villalobos 2013, 4)

Precisamente, es de gran interés el hecho de que al estudiar detalladamente los dibujos del artista se hallaran bocetos que correspondían a anuncios publicitarios para diversos negocios y compañías de Colombia. Moros Urbina fue conocido principalmente por su trabajo como grabador del *Papel Periódico Ilustrado*, considerado como uno de los primeros periódicos de carácter gráfico en el país. Adicionalmente, Moros también se desempeñó como grabador para *Colombia Ilustrada* y, en especial, ejerció una importante labor de carácter administrativo en las instituciones culturales más significativas de Colombia, siendo profesor de la cátedra de dibujo en la Escuela de Bellas Artes, miembro fundador de la Academia Colombiana de Historia y director del Museo Nacional de Bellas Artes entre 1903 y 1906. El numeroso volumen de álbumes evidenció el rol del dibujo en la labor preparatoria de los avisos publicitarios, una actividad absolutamente innovadora

en la esfera artística del país para el siglo XIX. En este sentido, la investigación sobre este artista señala:

> Si bien es cierto que la publicidad en Colombia podría situarse desde 1801 con la publicación del primer aviso de venta, esta no se configura como un campo del todo independiente al ámbito artístico y editorial del país. De hecho, su desarrollo estuvo ligado tanto a los procesos de autonomía del arte como al impulso de la industria nacional, cuya consolidación empezó a darse para finales del siglo XIX precisamente. Las empresas que se establecieron en el país tendieron a comercializar bienes importados que llegaban con el diseño de su publicidad, sin embargo, una vez se fue fortaleciendo la fabricación de productos nacionales, fue necesaria la creación de una imagen que impulsara su venta. Así, la historia industrial del país está íntimamente ligada al nacimiento de la publicidad y del diseño gráfico en Colombia; áreas disciplinares que no se independizaron del quehacer artístico sino hasta la segunda mitad del siglo XX. (Matiz y Villalobos 2013, 31)

De esta manera, Moros Urbina fue uno de los iniciadores de la labor gráfica de Colombia y sus dibujos son iluminadores a la hora de observar el proceso creativo y los factores que influían en la concepción de un aviso publicitario[2]. Por ejemplo, los dibujos evidencian las modificaciones realizadas para incluir cajas de texto o el ajuste de la imagen a recuadros ovalados, redondos o rectangulares que se acomodaran al medio de difusión.

Las imágenes creadas para la compañía Bavaria se encuentran entre los trabajos más llamativos de Moros Urbina. Esa cervecería fue fundada el 4 de abril de 1889 por Leo Kopp en los terrenos cercanos a la Carrera Séptima con Calle 30 (hoy, Centro Internacional Bavaria). En un principio esta naciente industria importó varios de sus productos desde Europa pero en 1896, con la idea de disminuir los

2 Ver el Boletín de Avisos de la Imprenta de Silvestre (1886, 200).

costos de las botellas importadas, Leo Kopp adquiere *Fenicia*, la fábrica de vidrio con la que obtendría una ventaja sobre sus competidores. Posteriormente, se sumaría la compra de las minas de carbón de Zipacón y así, garantizaría el suministro para las calderas de sus fábricas.

Una vez se inició la producción nacional de cerveza sin depender de los proveedores europeos, fue necesaria la realización de las imágenes para los productos. Aún con cierto aire europeo, Moros Urbina no sólo creó las imágenes publicitarias de la bebida, sino que también trabajó en la imagen de la fábrica como tal, estas últimas con posibles referencias a la fotografía (figura 63).

Una imagen especialmente icónica fue la etiqueta para la botella de la cerveza "La Pola", creada por Moros Urbina en 1910 (figura 64). La cerveza, que prácticamente inmortalizó la denominación común y genérica con la que se conoce hoy por hoy a esta bebida, fue un intento de impulsar este producto entre las clases populares, las cuales hasta esos años seguían siendo bastante fieles al consumo de la chicha, la bebida fermentada de maíz de origen indígena, pese a las regulaciones y restricciones que el gobierno nacional había impuesto para su venta y fabricación.

Para la creación de la etiqueta, Moros Urbina utilizó como referencia a la heroína de las guerras libertadoras, Policarpa Salavarrieta, mejor conocida como "La Pola" y el lanzamiento de la cerveza coincidió, además, con las celebraciones del Centenario de la Independencia. Para el diseño, Moros Urbina no se valió del modelo de la escultura de la heroína, instalada en el barrio Las Aguas por iniciativa popular y que constituía el referente más conocido del momento. El artista tomó como parámetro el monumento de Silvano Cuéllar, ubicado en la plaza principal de Guaduas que, aunque inaugurada en enero de 1911,

> ya en mayo de 1910, en una solicitud de fondos cursada por la Junta del Centenario de Guaduas para poder erigir la estatua, se informa que ya estaba hecho el contrato y que sólo faltaba completar los fondos necesarios para el pago de la obra (Vanegas 2012, 102).

Figura 63. Kopp's Bavaria. Siempre prefiero la Bavaria al mejor vino. Ca. 1890, acuarela, 22 x 16.8 cm, fotografía de Mario Rodríguez.
De: colección particular de Teresa Cuellar de Montaña "Teyé".

Figura 64. La Pola, etiqueta botella. Ca. 1911, impreso a color, 7.5 x 22 cm, fotografía de Mario Rodríguez. De: colección particular de Teresa Cuellar de Montaña "Teyé".

Adicionalmente a la imagen de la heroína, la etiqueta muestra ramas de lúpulo y de cebada, además de once de las medallas correspondientes a los premios ganados en las diferentes exposiciones en que participó la fábrica Bavaria, como la Sociedad de Salas de Asilo en Bogotá, la exposición de Bogotá del 20 de julio de 1907, el Gran Jurado a Bavaria en 1897, el premio de la República de Colombia en 1907 y la exposición de Guatemala de 1897.

El mismo año en que se lanzó la cerveza, Leo Kopp colaboró con la construcción de un barrio obrero destinado originariamente a los trabajadores de su empresa. Se trató del sector de La Perseverancia, ubicado sobre el costado oriental de la Carrera Quinta, entre las calles 30 y 36, a una corta distancia de la fábrica. Irónicamente, La Perseverancia es el principal productor de chicha y desde el levantamiento de las restricciones de su producción en 1991, el barrio es el escenario del Festival de la chicha, el maíz, la vida y la dicha, que conserva las tradiciones culturales y recuerda los elementos ancestrales que conforman el patrimonio cultural inmaterial de Bogotá.

Teniendo en cuenta todos estos elementos, con la curaduría de la exposición *Ricardo Moros Urbina: cuadernos de apuntes* se buscó hacer referencia, necesariamente a la publicidad, al diseño gráfico e industrial, al patrimonio inmaterial y urbano de Colombia, concibiendo a la imagen como punto de partida de una multiplicidad de conexiones.

Para concluir, es importante mencionar que hablar de la historia del arte en Colombia es hacer mención a un rango de posibilidades investigativas y campos de acción amplios que se intersectan con varias disciplinas. Bajo esta mirada, la formación en historia del arte debe permitir interactuar no sólo con quienes trabajan en el campo artístico, sino también en el diseño gráfico, el diseño industrial, la historia y la arquitectura, entre otros. La formación no es información, sino la construcción y adquisición de herramientas que permitan actuar laboralmente en ámbitos cada vez más diversos como el patrimonio cultural.

Referencias

Academia Nacional de Medicina. 2011. "Jeringa Louis Jubé o Jeringa para transfusión de sangre". *Medicina*, vol. 33, n.° 1, 92.

Matiz, Paula y Constanza Villalobos. 2013. *Ricardo Moros Urbina: Cuadernos de apuntes* (catálogo de la exposición, sin publicar), III Premio de Curaduría Histórica, Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Vanegas Carrasco, Carolina. 2012. *Disputas simbólicas en la celebración del Centenario de la Independencia de Colombia en Bogotá (1910): los monumentos a Simón Bolívar y Policarpa Salavarrieta.* Bogotá: Ministerio de Cultura.

República de Colombia. 1886. *Boletín de Avisos de la Imprenta de Silvestre.* Año 1, n.° 23.

4 Espacio. tiempo y memoria

La violencia del estante: memoria e historiografía del arte en Colombia

Carlos Rojas Cocoma

El artista comprometido

En Bogotá, sobre la Calle 26, se han desarrollado proyectos urbanísticos en aras de renovar y definir la ciudad. En un recorrido de occidente a oriente se puede ver cómo amplias urbanizaciones, modernos centros empresariales e imponentes hoteles están distribuidos a lo largo de la avenida que, a medida que finaliza su recorrido en el centro, va acercándose a los espacios emblemáticos capitalinos. Poco antes de atravesar la Avenida Caracas, en el Cementerio Central se encuentra la instalación de Beatriz González sobre cuatro de los columbarios del antiguo Cementerio de los Pobres, titulado *Auras anónimas*. En medio de la maleza, la construcción ofrece una imagen llamativa (figura 65).

La artista cubrió cada una de las lápidas de concreto con siluetas de dos hombres cargando con un palo, inspirada en los cargueros del siglo XIX, uno al frente del otro, llevando entre los dos las masas de los cadáveres. Así, cada una de las 8957

Figura 65. *Auras anónimas* (Cementerio Central, Bogotá). 2014, fotografía de Carlos Rojas Cocoma. Obra de Beatriz González.

bóvedas ofrece la representación de lo que al parecer obedece a los muertos de una guerra. En palabras de la artista, la cuestión era marcadamente política: "La obra proviene de las grandes tragedias en Colombia. La idea era que la gente al caminar por los columbarios viera la cantidad de muertos […] Era una intención de repetir para que no se olvide […]" (Fundación Razón Pública 2014).

En la misma manzana, al costado occidental de la obra de Beatriz González, se encuentra el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación del distrito. En palabras oficiales, el Centro fue creado para "dar cuenta del propósito de promover

Figura 66. Centro de Memoria, Paz y Reconciliación. 2013, fotografía de Carlos Rojas Cocoma.

la memoria sobre la violencia y los conflictos armados, con el fin de reconocer los derechos de las víctimas y de la sociedad a la verdad, la justicia, la reparación y al fin superior de la paz y la reconciliación" (González, Romero y Broderick 2012, 173). Para ello se construyó una planta baja destinada a oficinas de servicios y archivísticas, exposiciones y eventos públicos, y sobre este un bloque marrón donde se diseñaron claraboyas cuadradas puestas aleatoriamente, buscando imponerse en el horizonte de un paisaje plano de lo que será en unos años, probablemente, un bosque (figura 66).

Aunque Beatriz González afirma que la creación artística de monumentos es una idea agotada en el siglo XIX, tanto su obra como el edificio del Centro de Memoria la contradicen, pues sin duda buscan darle al pasado una presencia monumental. Sin embargo, lo que puede ser un impulso público por la conciencia histórica, es un evento desafortunado desde la historiografía. Los dos monumentos son un llamado de atención sobre el pasado, pero mediante una forma pública en la que sólo es evocado a través de la violencia. Lo que resulta curioso es que en un país donde la violencia se define como un aspecto nacional, en donde hay especialistas denominados "violentólogos", haya tanto ruido sobre la muerte que finalmente no permite comprender el silencio que sobre ella se pretende acabar. Toda una política del dolor devino industria, pues no hay que olvidar que, además de los actores de los conflictos, una buena parte de la comunidad de científicos sociales, políticos y artistas vive de las víctimas y de la victimización. Es tal la popularidad de la violencia que ha sido posible transformarla en sinónimo de la memoria, a tal punto que pareciera que la única posibilidad de reconectar con el pasado se logra a través del duelo.

Más allá de la imposibilidad de hablar de reparación con las heridas abiertas, la memoria como artefacto político deambula entre las políticas nacionales, y ha sido monopolizada por el discurso sobre la violencia. Todos los recuerdos pasan a través del filtro bélico y prevalecen los que queman. Lo que carece de cicatriz se deja en el olvido. La guerra se apodera del recuerdo porque la muerte, además de impactante, es terriblemente seductora, políticamente correcta, y en el mercado del arte, desafortunadamente comercial. Cuando esto pasa, la memoria se transforma en un acto político profundamente corrosivo para los cimientos de cualquier humanismo (Benjamin 1985).

Tras estas presencias del recuerdo en la Calle 26, hay una violencia tan profunda y trágica como la del conflicto armado, que debería llamar la atención más que sus escándalos de corrupción. Es la violencia de legitimar una sola memoria, en aras de un presunto compromiso: la leyenda del artista comprometido que reproduce la denuncia y de la protesta como gesto plástico, pero que desconoce los compromisos con la historia. Los genuinos compromisos humanos, los que se encuentran en las raíces hondas, esas sí cubiertas de polvo y cenizas, son las grietas donde la reflexión tendría que emerger.

Figura 67. Estante de libros, sección conflicto. Librería colombiana. 2014, fotografía de Carlos Rojas Cocoma.

El historiador comprometido

El problema de esa asociación entre memoria y violencia no es responsabilidad de los artistas, sino de la historia. O mejor dicho, de la forma como se escribe la historia. Al igual que los artistas comprometidos, también existe la figura del historiador comprometido, que debe obedecer al mismo gesto de denuncia y clamar por la defensa de las víctimas, de tal manera que se llega a creer que en Colombia la historia adecuada, la historia que se debería contar es sólo la historia manchada con sangre. Y si no se escribe dicha historia, entonces no hay tal compromiso. Los artistas obedecen a lo que la historiografía reclama, entrando los dos en un círculo vicioso de denuncia. Los estantes de las librerías dedicados a la historia colombiana pueden compararse, habitualmente, con los titulares de las prensas amarillistas (figura 67). Así, se ha pasado de una historiografía de la violencia casi a una violencia historiográfica.

La violencia historiográfica consiste en reemplazar bajo una sola forma de memoria —la del conflicto y la violencia—, la multiplicidad de versiones sobre el pasado; de dejar de ver los estratos de diversos tiempos que la memoria cristaliza en una imagen (Deleuze 1987, 113) e imponer la dictadura de una sola forma de enunciación. La violencia real consiste en dejarle al dolor la autoridad sobre el pasado.

Puede que la mejor metáfora se encuentre en el mismo espacio del Centro de Memoria. Aún se está construyendo parte del complejo, por lo que las excavaciones y los trabajos de exhumación continúan. En este espacio se ha realizado una de las más grandes excavaciones de arqueología histórica de América Latina, con lo que se han recuperado cerca de dos mil cuerpos. La mayoría de restos humanos que se encuentran pertenecieron a la gente de los barrios populares que durante siglos fueron enterrados allí. Con todo, afirman los forenses, "De los desaparecidos del 9 de Abril de 1948 no pudo encontrarse nada. […] no hay registros de ese día en el libro necrológico y ningún resto tiene signos de violencia por armas de fuego o proyectiles" (*El Espectador* 2011). ¿Por qué no llamar la atención sobre esos otros que, aun ajenos al conflicto, hicieron parte de la historia? La respuesta es simple: porque no está enunciada.

La historia es antes que nada un discurso y una forma de narración que legitima la forma definitiva de los hechos del pasado. La estructura del relato histórico depende de las tradiciones que la definen. Por lo tanto, la historiografía es hija de su tiempo y producto de su presente. Por ello, hay que ser responsable con la forma como escribimos la historia, pues lo que en principio parece una denuncia de la violencia, es probable que en unos años sea comprendido como una apología. La consecuencia puede ser deprimente. Así como menciona Rodrigo Fresán en su novela *La velocidad de las cosas* (Fresán 2005) que el riesgo de jugar a enamorarse es quedar perdidamente enamorado, en este caso el riesgo de asociar la violencia a la historia del país es quedar enfrascados en una narración en la que no hay más, en la cual no se puede hablar de otra cosa, en donde no existe nada por fuera, enamorados profundamente de una identidad bélica. A fuerza de unificar violencia y pasado, la historiografía queda enclaustrada en una ideología enferma, puede decirse esquizofrénica, y no como adjetivo sino como patología: la imposibilidad de distinguir lo real de los imaginarios.

La historia del arte comprometida

Si el arte y la historia participan de la búsqueda frenética de la violencia en el pasado, la historiografía del arte nacional ha intervenido en la misma dinámica bastante tiempo atrás. En 1974 la conocida crítica de arte argentina Marta Traba imprimió en Cali su *Historia abierta del arte colombiano.* En esta publicación, la autora buscó interpretaciones "a las obras que me parecían más importantes", de acuerdo con una postura abierta, como decía Traba en entrevista al diario *El Tiempo*, "para marcar su antidogmatismo". Sin embargo, la autora evidencia una postura combativa, al afirmar: "he defendido la cultura de la resistencia contra los comportamientos imitativos, sujetos a la moda y a las señales impartidas desde Estados Unidos y Europa" ("Marta Traba habla" 1974).

Como era de esperarse, su lucha se refleja en la manera como escribió su historia. En las primeras páginas se refirió a un artista con gran admiración, pues lo asumía como alguien que "funciona como un elemento histórico, transmisor de los valores infrahumanos y suprapolíticos que dominaban la vida" (Traba 1974, 38). No se trataba de ningún modernista del siglo XX, sino que se refería al pintor de la Colonia, Joaquín Gutiérrez, cuyos intereses revolucionarios, evidenciados en sus virtudes pictóricas, destacaba la crítica argentina.

Desde el texto de Marta Traba hasta hoy, en Colombia ha sido recurrente contar la historia del arte desde la historia política, sobre todo en tiempos recientes, cuando la relación entre arte, violencia y política se hace cada vez más estrecha y las fronteras entre las temáticas desaparecen. Es fácil encontrar curadurías de arte, crítica de arte, ensayos, trabajos historiográficos o monografías sobre el tema, constantemente y en aumento, a la par de un mercado que se satisface gracias a su capacidad comercial.

El libro más llamativo en tiempos recientes se llama *Transpolítico,* publicado en el año 2012, fue escrito por José Roca, quien fue curador de la colección del Banco de la República, y por Sylvia Suárez, curadora e investigadora de arte. El libro es el primero de una serie de varios volúmenes que prometen ser la piedra angular que defina el arte colombiano contemporáneo. Ante tal expectativa, el título

nos ilusiona a creer en las posibilidades de otra historia. Sin embargo, "transpolítico" no significa un arte que sabe pensarse más allá del conflicto, sino que se refiere a las formas "sublimes violentas" con que se aborda el tema en los últimos años. Así definen los autores el papel de la violencia en la representación artística:

> Lo sublime violento, volvió a la escena asumiendo el reto de representar la imposibilidad del lenguaje para expresar una experiencia trágica; o diseccionarlo y revelando las paradojas históricas y culturales que son suelo fértil para el conflicto en Colombia; o estableciendo cruces entre las dimensiones micro y macrohistóricas de la violencia, entre otras aproximaciones a este complejo asunto. (Roca y Suárez 2012, 26)

Y después de esta introducción, se enfrasca en una apología de nombres de conocidos del arte contemporáneo, algunos de ellos conspicuos, pero la mayoría sumergida en la masa definida por la misma tijera de la denuncia política: la sangre, la violencia, el conflicto.

A diferencia de la historiografía "a secas", la historia del arte tiene una responsabilidad distinta con la memoria. Esta disciplina funciona como tamiz que define y perfila los movimientos formales, temáticos y conceptuales de una época a partir de estos referentes, y logra establecer los movimientos históricos a partir de una observación aguda que permite reconocer en ellos características de un instante. La historia del arte llega después de la agitación para reconocer lo que ha prevalecido. Ante la irrupción violenta de las modas, con el filtro del tiempo el historiador del arte reconoce lo que merece ser impronta de una época y a la vez lo depura, pues identifica los objetos artísticos que logran participar de una época y, al mismo tiempo, trascenderla. El historiador del arte distingue, saca a flote, identifica y produce una perspectiva que pone en evidencia las huellas mnémicas de productos y expresiones en el vestigio del tiempo. En palabras de Aby Warburg: "El arte tiene una función anticaótica, su estudio es la ciencia de la cultura y su fuente la historia psicológica" (Warburg 2010, 3).

En ese sentido, el historiador del arte tendría que ser menos un politólogo y más un arqueólogo, tendría que encontrar las tensiones de la imagen y

su dialéctica en una compleja urdimbre de las cuestiones de una época, de las relaciones sociales que se sustentan en dichas huellas para entenderse y expresarse en determinada sociedad. Quien rescata al arte de la historia no es el mercado ni el discurso político, aunque el historiador deba interpretarlos para reconocer las intenciones de la obra.

En un afán por reconocerse de importancia o utilidad para el presente, la creación de una historia del arte comprometida, aunque sea aplaudida por muchas comunidades, resulta una estrategia inconveniente. Puede parecer efectiva en poco tiempo, pero a largo plazo produce una ceguera innecesaria, porque desconoce que en la historia del arte, la memoria, más que una temática, está en la médula del proceso de creación. Es la historia del arte la que distingue los fenómenos que la elaboran, la que la desentrama en su complejidad, que acepta sus multiplicidades, incoherencias o militancias, asumiendo siempre la riqueza polisémica del objeto, acto o intervención artística. Al asumir lo que es arte, también identifica las formas de la memoria que permitieron su emergencia.

Nuevas memorias en el arte colombiano

Lejos de la moda, sin el renombre público de su paisano Botero, o de la contestación política de Doris Salcedo, el artista Luis Fernando Peláez es quizás el único colombiano que se sumerge en las complejidades estéticas de la memoria a profundidad. Peláez no hace parte del listado en el catálogo de artistas del libro *Transpolítico*, y sobre él sólo aparece un breve comentario en la introducción que lo ubica erróneamente como un artista "del escenario público urbano". Pero vale la pena fijar la atención en su obra.

Peláez expuso en el año 2004 su serie de montajes titulados "Sur" (Fundación para la Educación Superior 1995; Peláez 2010). Concebidos como un conjunto, a partir de objetos encontrados el autor realiza un montaje conmovedor. En estas piezas, es inevitable que las gotas de resina sobrepuestas en las imágenes se lean como una tristeza de la infancia, como la espera infantil petrificada, como si del pasado sólo quedaran las miradas. El dolor emerge del vacío de los marcos, las

maletas usadas, las fotografías de siluetas demarcan el horizonte de un paisaje absolutamente desolado. Y la lluvia pone en evidencia cuánto dolor tiene la nostalgia, cuánto de insano resulta recordar, cuán triste es el olvido. El blanco como ausencia, opuesta a la totalidad, como lo "lleno de nada", produce un incisivo dolor. ¿Por qué? Porque ataca en el recuerdo, en el vacío saturado de nostalgias, de recuerdos, de encuentros imaginarios, de frustraciones, de pérdidas.

La obra de Peláez es de aquellas que se sumergen en la complejidad de la reflexión de la memoria, sin caer en los lugares comunes de la violencia; que abordan la complejidad de la huella y el carácter de su materialidad sin necesidad de caer en el activismo político o en el acontecimiento. El buen artista, como el buen novelista, tiene esa virtud de estremecer y acercarse al espectador como si le hablara al oído. Y la gran obra tiene esa virtud de saber hablar desde su momento histórico, al tiempo que lo trasciende. Si el arte puede salir de las casillas de los fenómenos de la moda o el mercado, la historia del arte tendría que afinar su olfato para buscar ese camino que ahora parecería perdido.

Ahora que se consolidan pregrados, maestrías y doctorados en Colombia en historia del arte, la idea de la *kulturwissenschaft* o "ciencia de la cultura" que planteaba en el siglo XIX Jakob Burckhardt es más que pertinente. Para el historiador alemán, el arte como parte integral de la cultura es "el proceso que a través de millones de formas hace que los actos simplistas y raciales se conviertan en un poder reflexivo hasta llegar a su fase última y suprema, la ciencia, y especialmente a la filosofía, a la pura reflexión" (Burckhardt 1963, 67). Es necesario despojar la violencia de la moda para con ello revelar la violencia del silencio. No hay que reescribir la historia, ni siquiera pretenderlo, hay que comenzar por contarla en su complejidad. Cuando el arte y la historia local producen una sincera exégesis de la memoria y se expande la reflexión hacia la modernidad, emerge el matiz humano necesario en toda reflexión histórica.

Es necesario, sin duda, recordar los eventos dolorosos de la historia nacional. El llamado de las políticas estatales y la creación de centros de memoria son un ejercicio adecuado para consolidar en la Nación políticas de reparación adecuadas. Pero cuando el arte y su historia asumen este rol, se pasa de reflexionar sobre las políticas

de la obra a introducir la obra en el discurso político. Hace falta una reflexión profunda sobre la memoria, la cual permita encontrar los orígenes de la verdadera violencia que la oprime, que pueda establecer lazos lógicos con la política sin ser jamás politizado. A veces incorrecto, pero nunca inmoral, como lo decía Schiller. La historia del arte debe buscar en las hondas raíces de la expresión los fenómenos que agitan la conciencia de una época, reconociendo la "función mnémica duradera", el refugio simbólico que constituye para una sociedad la obra artística. En suma, esta disciplina debe reconocer que la memoria no es un tema del arte, sino su esencia.

Referencias

Benjamin, Walter. 1995. *El autor como productor*. México: Ítaca.

Burckhardt, Jacob. 1963. *Reflexiones sobre la historia universal*. México: Fondo de Cultura Económica.

Deleuze, Gilles. 1987. *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

Fresán, Rodrigo. 2005. *La velocidad de las cosas*. Buenos Aires: De bolsillo.

Fundación para la Educación Superior. 1995. *Ahora: una exposición de Luis Fernando Peláez*. Cali: Editorial Colina.

González, Camilo, Roberto Romero y Walter Broderick. 2012. *Bogotá, ciudad memoria*. Bogotá: Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, Disonex S. A.

Peláez, Luis Fernando. 2006. *Azar*. Medellín: Eafit.

Roca, José y Sylvia Suárez. 2012. *Transpolítico, arte en Colombia, 1992-2012*. Barcelona: Lunwerg.

Traba, Marta. 1974. *Historia abierta del arte colombiano*. Cali: Museo La Tertulia. Warburg, Aby. 2010. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

"Marta Traba habla de 'Historia abierta del arte colombiano'". 1974. *El Tiempo,* 15 de julio, 5-C.

Fundación Razón Pública. 2013. "Entrevista a Beatriz González sobre su obra 'Auras silenciadas'". *Razón Pública*, último acceso 2 de marzo de 2014, http://www.razonpublica.com/index.php/caleidoscopio/3612-arte-violencia-y-memoria.html

Londoño Calle, Viviana. 2011. "El mensaje de los muertos". *El Espectador*, 7 de julio, último acceso 1 de marzo de 2014, http://www.elespectador.com/impreso/bogota/articulo-282787-el-mensaje-de-los-muertos,

Prácticas funerarias y formas de la memoria en el Cementerio Central de Bogotá

Daniel García Roldán

Mediante la figura de un recorrido en el espacio y de una ida y vuelta en el tiempo, este ensayo presenta una reflexión teórica y un análisis histórico sobre los soportes y los marcos sociales[1] de cuatro formas de la "memoria colectiva" que actualmente coexisten en lugares como el Cementerio Central de Bogotá y sus alrededores: nacional, mágico-religiosa, artística e histórica. A pesar de que el término 'memoria' y el concepto de "memoria colectiva" (Halbwachs 2004, 139-172), están cargados de ambigüedad debido a sus usos cada vez más extendidos y desiguales, no ofreceré definiciones totalizantes al respecto. Lo que en principio fue considerado una moda, ya cuenta con una historia de casi 30 años y la reconstrucción minuciosa de este proceso

1 Según Maurice Halbwachs podemos localizar recuerdos porque existen sistemas de convenciones que los enmarcan; los marcos de la memoria son cadenas de ideas, juicios e imágenes. "¿Cómo podríamos localizar los recuerdos? Responderíamos: con la ayuda de los puntos de referencias que llevamos siempre con nosotros, puesto que para reencontrarlos, nos resulta suficiente observar a nuestro alrededor, pensar en los otros y reubicarnos en el marco social" (Halbwachs 2004, 327)

no se puede escribir en pocas páginas. Debido a ello, pretendo realizar aproximaciones parciales al tema, ajustadas a observaciones concretas. En la misma dirección, aclaro que el propósito de este ensayo no es hacer una reivindicación de la memoria sobre la historia, ni una reificación de las culturas del recuerdo de ciertos grupos (Erll 2012, 46). Por el contrario, privilegiaré una concepción de la memoria como "fenómeno relacional construido sobre la base del diálogo, del intercambio, del préstamo y del conflicto" (Silva 2007, 293). Así, más que las virtudes, lo que intentaré detectar son algunas de sus paradojas, "sus contradicciones y sus trampas" (Traverso 2007, 24).

La memoria nacional tiene dos dimensiones: una política y otra sociocultural, que se manifiestan en dos zonas del Cementerio conocidas como la elipse y el trapecio, las cuales aún se conservan y prestan sus servicios funerarios; ambas están asociadas tanto a los monumentos e iconografías que acompañan las tumbas, como a las prácticas de conmemoración y reminiscencia que las dotan de sentido. Estas formas de memoria se relacionan con los procesos sociales que hacen del cementerio un lugar de culto a "personajes ilustres", así como un espacio para erigir una réplica, o mejor, un negativo de la sociedad (Schlögel 2007, 429).

En busca de tensiones y correspondencias, la segunda forma de memoria que examinaré es la mágico-religiosa (Peláez 2001; Losonczy 2001)[2]; su fundamento es el culto popular a las almas del purgatorio y a ciertos mausoleos y esculturas que a través de la tradición oral han adquirido un aura debido al poder milagroso

2 Empleo la palabra 'magia' debido a la estrecha relación entre varias de las prácticas que se llevan o se llevaron a cabo en el Cementerio y lo que históricamente se entiende como magia. Mediante el culto a las reliquias y a las imágenes también el cristianismo se aproxima a este tipo de experiencias. Luego de un trabajo de campo en el Cementerio Central en 1996, cuando aún existía el globo B, Anne-Marie Losonczy hace esta descripción: "En un constante ir y venir los practicantes del culto llevan de esta zona del cementerio pedazos de ataúd y mortaja, huesos de cadáveres y tierra, objetos metonímicos, restos de cosas o de personas que, puestos encima del mausoleo, sirven para defenderse mágicamente en la jungla de la vida cotidiana urbana. Al utilizarse, dichos objetos se constituyen en una figura intermedia entre talismán y bosquejo de reliquia: su carácter infinitamente fragmentable y no ligado a un solo cuerpo los distingue de las reliquias católicas canónicas" (Losonczy 2001, 10).

que se les atribuye. Aquí el uso de la palabra 'religión' debe ser objeto de un comentario, ya que este tipo de prácticas no son reconocidas por la Iglesia católica ni por las vertientes evangélicas del cristianismo; en ese sentido, esta memoria surge de la "oposición entre un catolicismo culto, eclesiástico, institucional y oficial" y una religiosidad popular heredera de tradiciones espirituales diversas y entremezcladas (Losonczy 2001, 8).

La memoria artística también posee dos caras. Por una parte, existe como una memoria fabricada artesanalmente por los talladores de mármol que esculpen lápidas en sus puestos de trabajo, situados en los costados de la Carrera 19, separando la zona conservada del Cementerio de la que fue cerrada en el año 2000. Por otra parte, una "poética de la memoria" ha tomado cuerpo en una serie de manifestaciones de arte contemporáneo que han sido exhibidas en el parque de La Reconciliación (Domínguez *et al.* 2014). Entre las obras expuestas allí, me detendré a analizar la intervención titulada *Auras anónimas* que Beatriz González realizó en 2009 en las galerías que quedaron en pie, luego del cierre de la parte occidental del Cementerio. Una vez más, se privilegiará una reflexión que conciba desde una perspectiva relacional las dos caras de esta forma de la memoria colectiva, con el propósito de hacer visibles encuentros y desencuentros en las estrategias de representación o presentificación del pasado.

Para finalizar, con la apertura del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación en 2012, erigido en el mismo predio en el que se encuentra la obra de Beatriz González, ha hecho su aparición la memoria histórica del conflicto armado colombiano. De manera análoga a los casos anteriores, también aquí debe desdoblarse lo que se suele pensar de manera unitaria. En primer lugar, está presente la memoria de las víctimas que por distintos motivos se reúnen periódicamente en esta institución para participar en actividades organizadas por los funcionarios del Centro o por fundaciones que aprovechan su espacio. En segundo lugar y, como consecuencia de ello, surge una serie de documentos, fruto de estos procesos: informes, dibujos, relatos escritos, telas, videos, obras colectivas, etc. En la mayoría de las ocasiones estos son los resultados que finalmente se dan a conocer al público de espectadores y que aparecen con el rótulo explícito o implícito que los designa como

testimonios simbólicos o fácticos. Más allá de ser la memoria de las víctimas, lo que se presenta con tal nombre es el resultado de un proceso de elaboración y traducción que produce una memoria institucionalizada del conflicto. Una vez más surgen las preguntas: ¿en dónde convergen y divergen estas formas de memoria? ¿Qué tipo de relaciones y conflictos las hace posibles pero al mismo tiempo las niega?

Antes de iniciar la reflexión sobre los soportes y los marcos sociales de las distintas formas de memoria colectiva que coexisten en el Cementerio Central y sus alrededores, es necesario advertir que "el interés de este esbozo" de morfología "no está en su rigor o su exhaustividad" (Nora 2009, 37). La clasificación propuesta no expresa, bajo ninguna circunstancia, una realidad objetiva, sino el ejercicio de una compartimentación analítica. En ese sentido, su valor es heurístico y lo que se buscará demostrar a través de esta categorización es que existe "una red articulada de esas identidades diferentes, una organización inconsciente de la memoria colectiva que debemos tornar consciente de sí misma" (Nora 2009, 37). De acuerdo con las categorías sugeridas por Pierre Nora, podemos afirmar que el Cementerio y sus alrededores constituyen *lieux de mémoire* (lugares de memoria) en los tres sentidos del término: material, simbólico y funcional (Nora 2009, 32). En la misma dirección no se debe perder de vista que

> si bien es cierto que la razón de ser fundamental de un lugar de memoria es detener el tiempo, bloquear el trabajo del olvido, fijar un estado de cosas […] está claro y es lo que los vuelve apasionantes, que los lugares de memoria no viven sino por su aptitud para la metamorfosis, en el incesante resurgimiento de sus significaciones y la arborescencia imprevisible de sus ramificaciones (Nora 2009, 33).

De acuerdo con ello, las siguientes reflexiones sobre las formas de la memoria colectiva se guiarán por una premisa análoga, que haga de ellas "objetos en abismo", para que el simple ejercicio de la memoria se complique "con un juego de interrogación sobre la memoria misma" (Nora 2009, 36).

La elipse y el trapecio: memoria nacional y mágico-religiosa

Dos monumentos situados en el área del camellón central del Cementerio sirven para introducir la reflexión sobre las formas de memoria colectiva que coexisten aquí, debido a que su historia refleja con nitidez las paradojas de estas experiencias del tiempo y de la relación con el pasado. Por una parte, encontramos al extremo opuesto de la entrada, cerca de la capilla que cierra el camellón, un monumento fúnebre para Gonzalo Jiménez de Quesada, cuya historia condensa dos fenómenos de la memoria nacional, en su dimensión política, que he decidido designar con los nombres de "presencia simulada" y "anacronismo integrador". Un poco más al norte, en el costado oriental del camellón, encontramos la tumba de José Asunción Silva. En este caso las circunstancias que enmarcan su aparición en ese lugar, dan cuenta de un "olvido voluntario" y de una "supervivencia espontánea", ambos fenómenos clave para entender algunas de las paradojas de la memoria sociocultural y de la mágico-religiosa[3].

Para el caso de Jiménez de Quesada, lo que denomino una presencia simulada se refiere al hecho de que se trata de un cenotafio sin referencias, pues —lo que presumiblemente son— sus restos se encuentran en la catedral[4]. Sobre un

3 Al respecto, me apoyo en el historiador del arte Georges Didi-Huberman, quien le ha dado un nuevo uso dentro de la disciplina tanto a la noción de anacronismo como a la de supervivencia. En el primer caso, ha demostrado el papel fundamental que cumple el anacronismo en la historia del arte, teniendo en cuenta que las obras no pertenecen a una sino a varias épocas, caracterizando su naturaleza histórica como heterocrónica (Didi-Huberman 2005). Por otro lado, ha rescatado la noción de supervivencia (*Nacheleben*) de la obra de Aby Warburg, quien a su vez la tomó del antropólogo etnólogo británico Edward. B Tylor (*survival*), para explicar el renacimiento del paganismo en el arte del siglo XV, como un fenómeno psicológico colectivo que iba más allá de las decisiones estéticas de los pintores y sus comitentes: en primer lugar, la supervivencia "aparece como un desecho, como una cosa fuera de época o de uso […] en segundo lugar designa algo que persiste y da testimonio de un estadio desaparecido de la sociedad" (Didi-Huberman 2009, 52).

4 Según Escovar, inicialmente la tumba de Jiménez de Quesada estuvo en Mariquita. Luego sus restos fueron llevados a Bogotá en 1597. En 1892, año de fabricación del monumento que actualmente está en el Cementerio, fueron traslados allí, al emplazamiento original del

fenómeno análogo se refiere Philippe Ariès, cuando estudia el caso de Washington D. C.: al ser fundada sólo hasta finales del siglo XVIII y tener la necesidad de crear una parafernalia simbólica que representara a la nación, la capital se transformó durante el XIX en una "ciudad de tumbas vacías", que luego se instituirían como lugares monumentales de la memoria política nacional (Ariès 1999, 457). Por otra parte, el anacronismo integrador que acompaña a la falsa tumba se reconoce en una de las inscripciones que tiene el pedestal: "Al fundador de Santafé de Bogotá". Desde hace varias décadas, la historiografía de la Conquista ha establecido que las circunstancias de fundación de Santafé son inciertas y que, por lo tanto, es debatible el papel que cumplió cada uno de los encargados de las tres expediciones. Así mismo, también es necesario advertir que el nombre de Bogotá aparece en el siglo XIX (1819). Así, mediante esta recreación anacrónica del pasado, el monumento impone la ilusión de una continuidad que es necesario subrayar en el presente e instaurar en la memoria colectiva. No podemos ignorar que en el año 1892, fecha en la cual el Concejo de Bogotá erigió este monumento, se celebraba también la conmemoración del cuarto centenario del Descubrimiento. Durante la Regeneración fue necesario hacer de la tradición hispano-católica un pilar de la memoria nacional por razones culturales y políticas[5].

Por otra parte, el caso de José Asunción Silva también revela trampas sobre la memoria sociocultural y la mágico-religiosa. Tal como lo narra Fernando Vallejo en la biografía *Almas en pena, chapolas negras*, luego de permanecer más de treinta años en la zona marginal del Cementerio, entre los suicidas, la Iglesia autoriza que los restos del poeta pasen al mausoleo familiar en la elipse central. Así, su entrada póstuma en la república universal de las letras produjo un olvido voluntario en

monumento a la entrada del cementerio. No obstante, con la construcción de la Calle 26, los restos fueron llevados de nuevo a la catedral y la tumba quedó vacía (Escovar *et al.* 2003).

5 Fue en ese mismo año que España intervino con funciones arbitrales en un asunto de localización de fronteras entre Colombia y Venezuela, dando un fallo favorable al gobierno colombiano. Al año siguiente, en agradecimiento, fue entregada como regalo la colección más importante de orfebrería prehispánica que se tenía a la reina regente María Cristina de Habsburgo, con destino al Museo Arqueológico Nacional (Botero 2006).

la institución eclesiástica, que le abrió un lugar junto a los ilustres con derecho a salvación. Lo que resulta irónico es que, al mismo tiempo en que se produce esta omisión consciente, tiene lugar un hecho que habla de costumbres religiosas arraigadas de manera inconsciente. Tal como lo narra Rafael Serrano Camargo "al sacar los restos de lo que quedaba del ataúd negro con filos dorados, para ponerlos en la urna que llevaron, un trozo de su piel quedó en el piso, y fue recogido por este testigo casual"; ante este testimonio, Vallejo pregunta de manera sarcástica: "Señor Serrano Camargo: ¿Esa reliquia que usted recogió del suelo, hará milagros?" (Vallejo 2008, 35). Las circunstancias que rodean el traslado del cadáver de Silva a la tumba que tiene desde 1930, revelan cómo una supervivencia espontánea de prácticas funerarias que se remontan a la Edad Media, y que son características de una memoria mágico-religiosa representativa de la Colonia, entra en tensión con ese olvido voluntario de la Iglesia católica para contribuir a que el cementerio también fuera un lugar para la construcción de una memoria socio cultural de carácter secular.

La historia de estas tumbas es un indicio para comprender que el Cementerio Central ha sido concebido como un lugar para crear una memoria que dé cuenta de un *ethos* colectivo, de acuerdo con la creencia en una comunidad conformada por vivos y muertos, necesaria para fundamentar una historiografía y una identidad nacional. No obstante, en tensión con esa memoria integradora se ha construido otra, en aparente oposición: la de la violencia pública (Palacios 2012). El cementerio alberga tumbas que evocan algunos de los caídos en las guerras del siglo XIX[6] y que recuerdan una serie de crímenes políticos del XX; el monumento al general liberal Rafael Uribe Uribe (1859-1914) coronado por un

6 "Tal es el caso del coronel José María Echevarría, a cuya familia, por haber él 'muerto gloriosamente en defensa de las instituciones liberales', la Municipalidad le concedió un predio para levantar un monumento que contuviera sus restos (Acuerdo 36 de 1878); o bien el coronel Samuel L. Guerrero, en honor de quien la Municipalidad ordenó levantar, por su cuenta, una columna conmemorativa a su muerte 'en defensa de la causa liberal' (Acuerdo del 22 de julio de 1869)" (Colon *et al*. 2004, 46). Otros casos son el de Juan José Neira (1793-1841) y Manuel Briceño (1849-1885).

águila herida por la "flecha traidora" (Escovar *et al.* 2003, 150); la tumba del estudiante de derecho asesinado por la policía, Gonzalo Bravo Páez (1909-1929), que durante años fue un lugar de peregrinación de movilizaciones estudiantiles[7]; tres miembros de la Unión Patriótica —Leonardo Posada (1947-1986), Jaime Pardo (1941-1987) y Manuel Cepeda (1930-1994) — yacen allí como indicio de la persecución que sufrió este partido político en las últimas décadas (Palacios 2012, 122-127). De hecho, la ubicación de algunos monumentos ha reforzado este imaginario de una "nación amenazada desde su interior"[8]. En la parte central del camellón que forma el *cardo,* en donde están alineadas las tumbas de varios presidentes y políticos liberales y conservadores, fue erigido un volumen vertical de mármol rojo en homenaje a Luis Carlos Galán (1943-1989), asesinado en vísperas de las elecciones de 1990. Justo allí, un camino perpendicular atraviesa el camellón formando el *decumanus*, en donde se enfrenta el busto del líder sindicalista José Raquel Mercado (1918-1976), fusilado sin fórmula de juicio por el M-19 y la tumba de Carlos Pizarro (1951-1990), uno de los últimos líderes de este grupo guerrillero, quien pocas semanas después de firmar un pacto de paz con el Gobierno fue asesinado. Si bien en la infografía del Cementerio Central realizada por el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, la posición de estas dos tumbas contrapuestas se interpreta como una paradoja, no debemos olvidar que su ubicación en tal lugar obedece a una decisión consciente y no al azar. En ese sentido, la configuración espacial del Cementerio muestra cómo se traslapan la historia como proceso y la historia como narración (Trouillot 1995, 13), dando paso a una fórmula que parece contradictoria: para la memoria nacional de

7 Esta información fue tomada de una cartografía realizada por el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, el Taller Editorial de la Escuela Taller de Bogotá y la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional (2014).

8 En un breve artículo publicado recientemente en la revista *Arcadia*, a propósito de la noción de "los lugares de memoria", Gonzalo Sánchez afirma: "En América Latina el concepto ha sufrido una vuelta de tuerca: nuestros lugares de memoria proyectan una historia, pero no de la unidad sino de la fragmentación. No aluden a héroes épicos, a batallas gloriosas ni a lugares en donde se forjó una nación, sino a los eventos que la amenazan desde su interior" (2014).

carácter político que busca crear una identidad, el propósito de la representación de un *ethos* colectivo queda depuesto a favor de otro cuya función es ser la expresión de un *pathos*.

¿Cómo caracterizar o comprender este fenómeno desde una perspectiva que no se ciña estrictamente a los límites y los argumentos de la historiografía de la violencia en Colombia, que como la disposición espacial del Cementerio ha creado narrativas de piedra, cargadas de patetismo y fatalidad?[9]. Para poder observarlo con mayor distancia es pertinente reconocer que una parte importante de toda memoria nacional de carácter político "obtiene su coherencia de aquello que excluye. Se define en contra, vive de sus enemigos. Enemigos ciertamente muy reales, enemigos igualmente fantaseados" (Nora 2009, 41)[10]. En un plano distinto, Paul Ricoeur adopta una perspectiva semejante a la de Nora cuando se ocupa de la relación entre memoria e identidad, en la que están implicadas una serie de manipulaciones e instrumentalizaciones. La idea de una permanencia idéntica en el tiempo exige el paso de una memoria caracterizada por la flexibilidad a otra determinada por la rigidez inflexible de un carácter "en el sentido cuasi

9 Al revisar trabajos como *Guerras, Memoria e Historia* de Gonzalo Sánchez o *Un ensayo sobre el fratricidio colectivo como fuente de nacionalidad* de Marco Palacios (incluido en el libro *Memoria, museo y nación*), se hace manifiesta la insistencia de estos historiadores en el patetismo (en diferentes sentidos del término) y la polarización de lo que consideran es la memoria nacional. Con afirmaciones tales como "En Colombia no se hace memoria del fin de la Violencia […] sino ritualmente, memoria de su iniciación" (Sánchez 2003, 28) y con el rastreo de procesos que se desarrollan a partir del conflicto entre pares de opuestos (pueblo y nación, liberalismo y conservatismo, izquierda y derecha), esta historiografía ha creado una imagen de la identidad a partir de la polarización. No obstante, de acuerdo con las reflexiones de Renán Silva, en su ensayo crítico sobre el trabajo de Gonzalo Sánchez (2006), habría que repensar estas construcciones históricas que apuntan a naturalizar la idea de que existe una "cultura de la violencia" en Colombia y de que el elemento articulador de la memoria nacional de este país es la violencia y la guerra.

10 Para Nora, la memoria republicana está determinada por esta violencia, por su sed de unanimidad, mientras que su transformación posterior en memoria nacional está signada por la noción del reparto: "Reparto, el lugar de memoria por excelencia de las realidades nacionales" (Nora 2009, 49).

tipográfico del término" (Ricoeur 2000, 111); asimismo las formas de memoria colectiva ligadas a la construcción de identidad se basan en una confrontación con el otro, pues para ellas la alteridad es asumida como una amenaza. Por último nunca se pueden desembarazar, como señala Ricoeur, de "la herencia de una violencia fundadora"[11].

En ese sentido, no se trata de deducir que la memoria nacional que alberga el Cementerio dé cuenta de un carácter violento que existe por "naturaleza" o por tradición, o de que este carácter sólo pueda expresarse a través del martirio o del sufrimiento, sino también de reconocer que las memorias colectivas ligadas a procesos de construcción de identidad suelen erigirse sobre experiencias de violencia y polarización. Reinhart Koselleck se refiere a un fenómeno similar cuando rastrea las formas y tradiciones de la memoria negativa, en las que acciones deplorables y, por lo tanto, difíciles de recordar por el grado de rechazo que producen "pueden ser reformuladas positivamente si se considera pertinente desde un punto de vista político" (Koselleck 2011, 54). Parte de nuestra memoria nacional se ha construido negativamente y esto quizás revela la paradójica relación que mantiene con el olvido. Aunado a ello, cuando no existe un orden social capaz de establecer un sentido compartido lo suficientemente fuerte para legitimar coordenadas comunes que conformen la ficción de una memoria identitaria de carácter nacional[12], se

11 "Es un hecho que no existe comunidad histórica que no haya nacido de una relación, que se puede llamar original, con la guerra. Lo que celebramos con el nombre de acontecimientos fundadores son, en lo esencial, actos violentos legitimados después por un estado de derecho precario […] De este modo, los mismos acontecimientos significan para unos gloria, y para los otros, humillación. A la celebración por un lado corresponde la execración por el otro. Así se almacenan, en los archivos de la memoria colectiva, heridas reales y simbólicas" (Ricoeur 2000, 111).

12 "El ejemplo clásico de una cultura de la identidad que está anclada en el pasado por medio de mitos disfrazados de historia es el nacionalismo. Sobre esto, Ernest Renan dijo lo siguiente hace más de cien años: 'Olvidar, incluso interpretar mal la historia, es un factor esencial en la formación de una nación, motivo por el cual el progreso de los estudios históricos es a menudo un peligro para la nacionalidad'" (citado en Hobsbawm 1998, 270)

acentúan las crisis[13] y conflictos que producen memorias sectarias entre las clases sociales, los partidos, las regiones, y otro tipo de formas de asociación.

Tal es el caso de las formas de memoria sociocultural que atesora el Cementerio. Existen los mausoleos de algunas familias ubicados en la elipse, donde se exhiben iconografías y estilos arquitectónicos que revelan gustos, signos de distinción y relaciones con la Iglesia: arcos y capillas neogóticas, frontones y columnas con órdenes clásicos; esculturas de bulto, bajorrelieves y ornamentos barrocos, conforman el monótono catálogo de estilos europeos que constituyen los emblemas religiosos y estéticos de este arte funerario tradicional. En la zona del trapecio, se observa un contraste, pues los mausoleos de algunas instituciones y de los sindicatos construyen su arte funerario y su memoria no sólo en torno a los gustos o a las creencias, sino también en torno al trabajo y a las formas de supervivencia. En el caso de las instituciones rechina con ironía el mausoleo del Ejército Nacional, construido y donado por el Cuerpo Aéreo de los Estados Unidos en 1938. Vigilada por dos soldados de entreguerras cuyos torsos surgen de las pilastras que enmarcan la entrada y protegida por cuatro águilas emblemáticas talladas en sus esquinas superiores, esta capilla es una de las más imponentes que tiene la zona del trapecio.

En el caso de los sindicatos, un acervo importante de arte popular aparece en las iconografías que coronan los monumentos. El mausoleo de los camioneros exhibe en bajorrelieve un viejo camión rojo con un remolque de madera sobre un fondo de baldosa blanca coronado con un nicho para la Virgen; el de los antiguos despresadores muestra la cabeza de una res cruzada por una de las herramientas de sacrificio, mientras que encima sobrevuela un cóndor con una cinta en su pico, que recuerda al que corona el escudo de armas de Colombia, y a las aves carroñeras que

13 Tarde o temprano, los actores que participan en los procesos de reparación del conflicto armado en Colombia apoyados en un trabajo de rememoración, tendrán que someter la noción de identidad a una crítica, pues aún hoy se atesora y se concibe, sin ningún tipo de sospecha, al lado de otras como paz, justicia y verdad, con las que en realidad mantiene una relación tensa y conflictiva.

rondan los mataderos; el empleo de este emblema nacional también aparece en el mausoleo del Sindicato central de albañiles y similares, pero bajo las alas del ave no aparece el escudo, sino un conjunto de herramientas típicas del oficio; sus patas se posan sobre una escuadra y una pica, abajo aparecen entrelazados un palustre y un nivel y sobre el mango de la pica un libro que tiene esta inscripción: "1934-2012 Unión y trabajo, SCASB". Sin duda, aquí el arte clásico, cristiano y moderno no se desecha del todo. El sindicato de los linotipistas está coronado por un bajorrelieve naturalista de un hombre trabajando con un linotipo y el de empleados de artes gráficas, enseña una mano en escorzo que sostiene unos tipos móviles con los números 1 9 3 4 en primer plano y en el plano de fondo un libro abierto con la frase "Unión y carácter"; esta imagen aparece envuelta en un círculo que tiene la siguiente inscripción: "La emancipación es obra nuestra". También se encuentran composiciones llamativas como unas hojas de laurel enmarcando una mano que está a punto de echar un volador (en el sindicato de los polvoreros) o la figura de un lotero cuyo cuerpo alude vagamente a la fórmula iconográfica de la ninfa en movimiento y cuyos brazos extendidos, con los billetes de lotería en las manos, recuerdan la iconografía del Niño Jesús que sostiene la Virgen del Carmen.

Desde la Calle 26 con Carrera 20, un busto de Jorge Eliécer Gaitán con los brazos cruzados observa de manera inquisitiva lo que ocurre. Su presencia afuera del Cementerio da cuenta de una ficha importante que falta en la memoria nacional que alberga este lugar, en el que no fue enterrado, debido a razones políticas y familiares en medio de los disturbios del 9 de Abril. Luego del debate que protagonizó en el Congreso sobre la Masacre de las bananeras en 1928, Gaitán logró que la municipalidad donara un lote de cuatro metros cuadrados en el Cementerio para erigir un monumento en memoria de los obreros de la United Fruit Company que fueron asesinados. Sin embargo el proyecto no prosperó, pues el gobernador de Cundinamarca argumentó que el Concejo Municipal "sólo podía tomar decisiones que sirvieran al bien público" (Calvo 1998, 23). Sin embargo, este intento pudo haber sido un precedente de políticas de inclusión de las clases trabajadoras en el Cementerio, implementadas durante los siguientes años. Varios de estos mausoleos fueron erigidos gracias a algún tipo de subsidio

que se adivina en los documentos de las actas de venta de los lotes, pues tal como lo muestra el archivo de la dirección del Cementerio en 1936 y 1937 mientras un osario tenía un valor que fluctuaba entre 20 y 30 pesos y un lote podía costar de 60 a 180 pesos, los terrenos para los sindicatos fueron vendidos por 5 o 10 pesos en varias ocasiones[14].

A pesar de esta voluntad política de integración, tanto las iconografías como la disposición de los mausoleos (dentro y fuera de la elipse) revelan memorias colectivas elaboradas a partir de diferencias y contrastes. Durante las últimas décadas ha surgido una versión más de esta relación tensa entre memoria e identidad, pues un número amplio de lápidas dispuestas en las galerías exhibe los escudos de los equipos del fútbol profesional colombiano[15]. No sobra agregar que, como alcalde, Gaitán también participó en la implementación de los espectáculos deportivos masivos en Bogotá[16]; sin embargo quizás nunca consideró que, en la rememoración de la muerte, las masas reemplazarían los símbolos combativos de sus reivindicaciones, por los signos pasionales de su diversión. Para comprender este fenómeno, resulta tentador hacer referencia a la frase de Karl Marx, quien satirizando a Hegel, afirma que la historia primero ocurre como tragedia y después se repite como comedia, "para que el hombre pueda despedirse de todo cuanto fuera su pasado mediante una sonora carcajada" (citado por Benjamin 2013, 751). Así, la memoria política partidista que alberga el Cementerio le abre paso a esta otra, en la que el rojo y el azul se refieren a clubes deportivos. No obstante, de las comedias y los juegos pueden surgir asuntos serios. Varias de

14 Así lo muestran los casos de la Asociación de Obreros Colombianos, Centro de la Perseverancia, el sindicato de empleados de la empresa de Ferrocarriles, el sindicato de vendedores de billetes de lotería (Archivo de la EDIS, consultado en el Archivo de Bogotá).

15 Tal como lo informa el periódico *El Tiempo* este fenómeno es global: "En varias ciudades (Madrid, Hamburgo, Buenos Aires) supieron interpretar la necesidad de sus hinchas y crearon cementerios especializados para albergar los restos de sus seguidores" ("El fútbol, una pasión" 2014).

16 "Entre 1935 y 1936 surgió el interés por construir un estadio con el que la ciudad no contaba y el entonces alcalde Jorge Eliécer Gaitán, decidió emprender el proyecto" (Carreira 2007, 50).

estas tumbas muestran fechas que dan cuenta de vidas cortas, y ello conduce a la pregunta sobre las relaciones entre la violencia urbana y ciertas agrupaciones que se conforman en torno al fútbol.

En tensión con este sectarismo, las prácticas y representaciones de la memoria mágico-religiosa se posan sobre los monumentos, creando un aura de unidad. De acuerdo con las caracterizaciones propuestas por H. Bergson, en este caso se trata de una memoria-hábito, opuesta a la memoria-recuerdo (citado en Ricoeur 2000, 46). Decenas de personas visitan el Cementerio haciendo peticiones y dejando ofrendas en algunas tumbas que han sufrido procesos de santificación popular (Losonczy 2001). Un ejemplo de ello se puede observar en la escultura de La Piedad, que está situada en el camellón central, abriendo el conjunto monumental de la elipse; allí los solicitantes[17] levantan los brazos y agachan la cabeza para tocar el cuerpo de la Virgen con una actitud reverencial; dejan flores en sus manos y en su regazo, y escriben mensajes en el pedestal. En la parte sur del camellón, la escultura de dos niñas, que decora la tumba de las hermanas Bodmer, se adorna con colombinas, dulces y objetos infantiles. Al costado occidental, frente al busto del pensador que está sobre la lápida de Leo Siegfried Kopp, se forma una fila de gente que espera su turno para contarle sus peticiones al oído. Así, entre estas y otras tumbas, surgen prácticas que no están estrictamente asociadas con la historia de las personas sepultadas. La cotidianidad apacible del Cementerio ha hecho que estos rituales se extiendan de los lunes, dedicados a las almas del purgatorio, al resto de días de la semana.

Por diferentes razones, esta forma de la memoria colectiva se puede caracterizar como la manifestación de un *pathos*: en primer lugar, existe como una evocación[18] casi automática de un repertorio de gestos estrechamente vinculados con

17 "La diferencia entre las nociones de fiel y solicitante señalan la separación entre una perspectiva centrada en la salvación para el más allá, y una actitud religiosa de recurso hacia entidades sobrenaturales, en torno a problemas existenciales y cotidianos" (Losonczy 2001, 11).

18 "Entendemos por evocación el advenimiento actual de un recuerdo. A ella se reservaba Aristóteles el término *mneme*, mientras que con el de anamnesis designaba lo que nosotros llamamos más tarde búsqueda o rememoración. Caracterizaba la *mneme* como *pathos*, como afección:

la iconografía cristiana ligada a la pasión y al culto[19]. En segundo lugar, es una memoria emotiva, fuertemente ligada al deseo y la fe, ya que se apela a ella en busca de algo que debe cumplirse en el futuro —encontrar trabajo o dinero, vengar una infidelidad o recuperar la salud—. En tercer lugar, es una memoria mítica, pues proyecta sobre las tumbas un pasado imaginario que refuerza su poder milagroso. En el caso de las hermanas Bodmer, las versiones encontradas de su muerte oscilan de manera insólita, acercando las historias del martirio cristiano a las del resentimiento social. Los solicitantes afirman que murieron ahogadas, quemadas en un incendio o incluso que padecieron una extraña enfermedad llamada "sangre azul". Algo no muy distinto ocurre en el caso de Leo Kopp, personaje en torno al cual se han creado varios mitos que lo convierten en la figura emblemática del buen patrón[20]. En la tumba de Ignacio Lago, coronada por la escultura de La Piedad, ni siquiera se contempla la idea de que alguien esté sepultado en ese lugar. Ante la pregunta a una de las solicitantes sobre quien está allí, responde: "la madre de Jesús". Lo que resulta revelador es que esta memoria mágico-religiosa dé cuenta de hábitos y comportamientos colectivos naturalizados por su permanencia a lo largo del tiempo; supervivencias espontáneas heredadas de lo que Renán Silva considera el "pasado primordial" y la "memoria constituyente"[21] en este contexto:

puede suceder que nos acordemos, de esto o de aquello, en tal cual ocasión; percibimos entonces un recuerdo. Por lo tanto, la evocación es una afección por oposición a la búsqueda" (Ricoeur 2000, 46).

19 En algunas ocasiones esta gestualidad se encarna desde la infancia, pues hombres y mujeres enseñan a sus hijos lo que debe hacerse frente a cada tumba. No obstante, esta labor de imitación también se da entre adultos que van por primera vez y deben familiarizarse con las fórmulas de cada ritual.

20 Es posible que el caso de Kopp, propietario de la empresa cervecera que luego se transformó en Bavaria y promotor de la creación del barrio obrero La Perseverancia, hayan confluido historia y mito. No obstante, al escuchar las versiones, es claro que la dimensión legendaria de su vida predomina sobre la dimensión histórica.

21 "[…] dos fórmulas de síntesis que Le Goff empleaba para calificar a la Edad Media, y que en esta comunicación he utilizado como título: *pasado primordial* y *memoria constituyente*, pues eso es exactamente lo que pienso de las estructuras sociales y culturales de la sociedad colonial, un periodo además que todos sabemos que no termina con las independencias nacionales" (Silva

un lenguaje verbal y corporal excesivamente reverencial que se utiliza como medio velado de defensa o de ataque; la obtención de favores a cambio de dádivas; la espera sumisa en la fila o el secreto al "patrón", son algunas de las acciones mediante las cuales se conjuran, se soportan o se desenvuelven las relaciones sociales en la vida cotidiana. En consecuencia, el *pathos* de la memoria mágico-religiosa se revela como el calco de un *ethos* social y político.

Para cerrar este apartado es necesario agregar que, aunque resulte contradictorio, la memoria mágico-religiosa goza de mayor plasticidad y capacidad de reinvención que la memoria nacional; mientras esta, a manera de una religión civil fallida, vive una existencia parasitaria en el seno de rituales[22] como la conmemoración de los magnicidios, con ceremonias y discursos para una minoría, la otra se apropia de tiempos y espacios que no le pertenecen. Así sucede con el busto de José Raquel Mercado, cuya cabeza adornan con coronas de flores y acarician con el fervor de quien frota la lámpara de Aladino; en la tumba de Carlos Pizarro la situación es similar, pues al lado de las placas de acción de gracias, aparecen textos escritos a mano, tal como ocurre con el Cristo caído del templo de Monserrate.

A pesar de tener mayor vitalidad, la memoria sociocultural también se ve marchita frente al aura festiva de las prácticas mágicas; entre la mayoría de los mausoleos parcialmente abandonados que se encuentran en la elipse, unos pocos aparecen cada cierto tiempo adornados con flores puestas por manos desconocidas; en el caso de los que están dedicados a los sindicatos, son contados los que año tras año se someten a procesos de restauración[23]. Así mismo, los momentos de

2007, 243). Basado en lo que Le Goff considera el carácter formativo de la Edad Media en Occidente, Renán Silva muestra que la *duración* del orden social "colonial" produjo disposiciones incorporadas y maneras de hacer que adquirieron la apariencia de lo natural.

22 Tomo prestada esta expresión de *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin.

23 Entre ellos vale la pena destacar el mausoleo de la Sociedad Mutual y el de los albañiles y similares, que han sido totalmente renovados en los últimos dos años.

congregación colectiva en torno a ellos son escasos. Durante el primero y el dos de noviembre, dedicados a los muertos y a los santos, y algunos días de diciembre (Peláez 2001, 27), se realizan misas campales y en algunos casos se recuerdan con nostalgia los oficios en vía de extinción, como se pudo constatar con los empleados de plazas de toros, luego de la prohibición de la tauromaquia en la ciudad.

La memoria mágico-religiosa se adapta a los cambios y a las rupturas con mayor resistencia. Un ejemplo claro lo muestra el caso de Salomé, la leyenda de una mujer pobre que presumiblemente estuvo enterrada en la elipse[24]. Tan intenso fue el culto creado en torno a esta tumba mítica, que la administración optó por hacer un simulacro de traslado de "su cuerpo" al Cementerio del sur (Peláez 1994, 155). No obstante los solicitantes no abandonaron el espacio y se apropiaron del mausoleo de la familia Morales, ubicado justo al lado; con el tiempo este lugar se llenó de inscripciones y cera de vela hasta convertirse en una especie de gruta. Una vez más se tomaron decisiones: las puertas del mausoleo fueron cerradas y las paredes pintadas de blanco. Entonces, surgió la idea de ligar el billete de veinte mil pesos dedicado a Julio Garavito[25] con su tumba, que está situada entre la atribuida a Salomé y el mausoleo de la familia Morales. Adaptado a las condiciones de la reproductibilidad técnica (tal como ocurre con las miles de fotocopias de mensajes para las almas del purgatorio que se dejan en las lápidas en las galerías), el monumento dedicado a la memoria del astrónomo se convirtió en espacio de culto al dinero y la buena suerte, sobre todo para quienes más la necesitan. Hace poco más de un año la tumba fue pintada de azul por quienes acuden a ella, a imitación del

24 No comparto el análisis de Paolo Vignolo sobre los cultos populares, según el cual cada tumba está apropiada por un grupo específico de personas de la ciudad: la de Salomé por prostitutas y miembros de la comunidad LGBT; la de José Raquel Mercado por comunidades negras, las de las hermanas Bodmer, por personas que piden por la salud de algún niño (Vignolo 2013, 133). De acuerdo con la labor etnográfica que he realizado en el Cementerio, los grupos son mucho más heterogéneos y diversos, así como también los tipos de peticiones. Es cierto que asisten prostitutas y travestis del barrio Santafé, pero no de manera exclusiva a alguna tumba. En síntesis, es errado aseverar que los cultos mágico-religiosos estén fuertemente atados a identidades locales.

25 Este billete entró en circulación en 1996.

color del billete que en ciertos casos se frota contra la columna trunca "decorada con un cometa y estrellas" (Escovar *et al.* 2003, 124). Por más intentos que se hicieron con el propósito de suspender estas prácticas, nuevas estrategias fueron puestas en juego para mantener este espacio como un lugar de memoria. Los cambios más recientes allí eran predecibles: la malla de la puerta del mausoleo de la familia Morales fue arrancada en una de las esquinas y el nombre de Salomé aparece escrito por diferentes manos anónimas en el pedestal en forma de monte sobre el que se eleva su "antigua tumba", coronada por una rústica cruz. Los que firman ignoran y se burlan de las placas de quien "verdaderamente" yace allí, instaladas hace pocos años de manera discreta en la base.

La calle de los "marmoleros" y las *Auras anónimas*: artesanía y arte de la memoria

La sensación que se tiene al recorrer los puestos de los trabajadores del mármol situados a ambos costados de la Transversal 20 es que le dan la espalda a la obra de Beatriz González. El acceso a lo que ahora es el parque de La Reconciliación situado al costado occidental de esta calle permanece cerrado y ningún interés deben tener los trabajadores en este lugar desde que fue clausurado el Cementerio, que era su principal fuente de trabajo. Por su parte, *Auras anónimas* también parece ignorar a los "marmoleros", pues ni las perspectivas desde donde la obra es visible, ni los discursos que acompañan su recepción, los tienen en cuenta. Seis años después del cierre del Cementerio se propuso que los puestos para el trabajo con mármol y la venta de flores fueran instalados adecuadamente en las galerías; sin embargo, este proyecto no prosperó y los columbarios estuvieron exhibiendo los agujeros negros de las tumbas vacías por tres años más, hasta que Beatriz González fue encargada de intervenir el lugar. Este desconocimiento mutuo entre la artista y los artesanos es revelador, pues describe una polaridad a partir de la cual es posible reflexionar sobre las dos caras de la relación entre el trabajo plástico y la memoria en el Cementerio: la de la artesanía y la fabricación de lápidas, y la del arte y la producción de obras en el espacio público. Antes de emprender este análisis es importante aclarar

que abordaré aspectos que comparten ambas formas de memoria para hacer reconocibles tensiones y puntos en común.

Lo primero que vale la pena anotar es que en ambos casos el discurso que se crea sobre la memoria del oficio desempeña un papel estratégico y no siempre está construido con base en los hechos. La mayoría de los marmoleros afirma llevar trabajando allí más de 25 años y haber aprendido el oficio desde la infancia. Sin duda aquí la memoria funciona al mismo tiempo como un derecho de propiedad, ya que desde hace varios años quienes trabajan allí dejaron de pagar el arriendo de los locales por un vacío administrativo[26]. Ahora se niegan a hacerlo por la suma que les cobra el Distrito, pues no cuentan con el servicio público de agua (que deben traer en carrotanques) ni con las mismas posibilidades de ingresos. En ese sentido, la reafirmación de su permanencia allí les ha otorgado el beneficio de evitar que los expulsen. No obstante, la apariencia de continuidad del oficio ejercido —de acuerdo con el imaginario tradicional de lo que se considera un artesano— debe ser sometida a una crítica. Si bien es cierto que en algunos puestos la talla con cincel y escalpelo todavía se emplea, en otros ha sido reemplazada por la traza de la imagen y el uso de ácido para plasmarla en el mármol, y así ahorrar en el tiempo de producción. De hecho, en varias ocasiones el diseño de la lápida es producido en computador y se imprime como un negativo que se adhiere a ella, dejando libres los espacios para aplicar el ácido. Así, más allá de la fábula de la memoria de un oficio heredado y ejercido de manera continua e idéntica, lo que se observa son cambios y adaptaciones del trabajo al desarrollo de la técnica y a las posibilidades económicas.

En el caso de la artista nos encontramos con la otra cara de esta situación, pues el discurso sobre la memoria de su oficio está marcado por la discontinuidad y la ruptura, según los viejos moldes de la historia de las vanguardias que aún se imponen en las narrativas del arte contemporáneo. De esta forma,

26 Luego de que la Empresa Distrital de Servicios públicos (EDIS) fuera cerrada en 1993, los locales permanecieron abandonados desde el punto de vista administrativo durante algunos años (UAESP 2011).

la rememoración de la práctica artística funciona al mismo tiempo como un criterio de autoridad. En una entrevista sobre la memoria, el arte y la violencia, Beatriz González insiste en el cambio que operó en su obra después de la toma del Palacio de Justicia, afirmando que a partir de allí despareció el humor de su trabajo, se entristeció la paleta de color, se pasó de la comedia a la tragedia (González 2013). No obstante, ella misma no puede negar que seis años más tarde, su pintura de gran formato sobre la Asamblea Constituyente tiene un carácter burlesco y está hecha con colores vivos. En el caso de *Auras anónimas* sucede algo similar, pues cuando manifiesta su perspectiva sobre el arte político contemporáneo, insiste en que debe ser efímero y en una ruptura completa con la tradición del arte monumental apoyado por los estados nacionales. Sin embargo en una las escenas del documental *¿Por qué llora si ya reí?,* la artista expresa desesperación ante la posibilidad de la demolición de los columbarios en donde está instalando sus *Auras anónimas* (García-Moreno 2010). Esta obra, que lleva cinco años en exhibición, no puede negar su carácter imponente y su voluntad de permanencia, aspectos que comparte con el arte monumental que, según la artista, debe ser a toda costa superado. De hecho durante los últimos meses, el Distrito ha construido senderos alrededor para recorrer y contemplar esta intervención, que contra todas las reglas del discurso sobre el arte efímero, parece estar conquistando la permanencia de los monumentos que decoran la ciudad.

En lo que se refiere a los recursos empleados para construir lugares de memoria, las coincidencias entre el trabajo de la artista y el de los marmoleros son aun mayores, aunque los efectos buscados sean totalmente opuestos. Tanto en las lápidas como en la obra, el montaje y la repetición constituyen los principios básicos de su producción. Ambos constituyen formas de hacer directamente relacionadas con la técnica y las artes, hijas del siglo XX (Benjamin 2008). En el primer caso, el repertorio iconográfico comprende algunos motivos religiosos y emblemas de la cultura de masas: vírgenes del Carmen, Divinos Niños, cruces inclinadas, corazones o escudos de fútbol conforman la mayor parte de este catálogo de imágenes. En lo que respecta a la técnica del montaje, su uso está aquí al servicio de la representación de una memoria reconciliada, pues la composición que se construye en la

lápida representa una especie de ajuste de cuentas o de contrato entre experiencias que durante la vida no congenian ni establecen acuerdos: entre el día del nacimiento y el día de la muerte; entre los gustos (seculares) y las creencias (religiosas); entre lo individual (el nombre) y lo colectivo (el número); incluso entre lo prohibido y lo permitido, tal como lo muestra una lápida en que aparece tallada una hoja de marihuana, una moto, un corazón y una Virgen de cuyas manos salen chorros de luz. La lápida evoca un pasado cumplido en los dos sentidos del término: en cuanto pacto y en cuanto paso. Esto se debe a la memoria que representada en ella, pues no importa cuán corta o larga sea una vida, cuán tranquila o desgarrada: siempre constituye una unidad para quienes son testigos de su desaparición.

En el caso de la obra de Beatriz González, los mismos recursos producen experiencias de rememoración opuestas; no sobra decir que el juego entre el montaje, la repetición serial y la diferencia sutil se ha convertido en un recurso plástico habitual en la producción de obras que se ocupan de pensar las peores violencias del mundo moderno y contemporáneo. Tal es el caso de varios monumentos dedicados al Holocausto, entre los que se destaca el memorial laberíntico creado por Peter Eisenman en Berlín (Koselleck 2011, 124-128); en Latinoamérica, una obra que guarda fuertes correspondencias con las *Auras anónimas* es la *Geometría de conciencia* de Alfredo Jaar, instalada de manera permanente en el Museo de la Memoria en Santiago. El trabajo de Beatriz González consiste en 9857 planchas de MDF (del tamaño aproximado de las lápidas), en las que están impresas ocho variaciones de una misma imagen: las siluetas negras de dos hombres cargando a un muerto; este gesto —que hace parte de las fórmulas emotivas de la cultura visual de la violencia en Colombia[27]—, aparece captado con agudeza y fuerza de síntesis

27 Con el término 'fórmula emotiva' me refiero al concepto *Pathosformel* propuesto por Aby Warburg, para superar las limitaciones que imponía la iconografía tradicional. En ese sentido, se trata de fórmulas visuales que más allá de estar vinculadas a contenidos concretos, lo están a emociones. El caso del esquema del carguero de Beatriz González tiene precedentes en el arte, con obras como *Frente al mar* de Fernando Botero, y también, como ella lo menciona, con una serie de imágenes de prensa que han convertido esta escena en un motivo emblemático de la fotografía documental de la violencia.

para aludir a una memoria irreconciliable: lo que es imposible de olvidar, pero imposible de aceptar. La reiteración obsesiva de estos cargueros en todas las tumbas de los columbarios convoca un pasado incumplido (quebrantado y sin resolver) que, a imitación del régimen de temporalidad de lo imprescriptible[28], inunda el presente con una narración que no quiere terminar[29].

En ese sentido, a diferencia del tiempo unitario plasmado en las lápidas mediante montajes artesanales, el que se representa en *Auras anónimas* está construido a partir de cesuras y cortes. La artista revela la génesis de la obra a partir de imágenes y recuerdos dispersos: un grabado de Goya en el que un burro observa un cuaderno con dibujos de burros; los muertos del 9 de Abril de 1948 que estuvieron arrojados sobre el piso de esas galerías; varias de las masacres perpetradas por paramilitares y guerrilleros en las décadas pasadas. ¿Por qué elegir estas memorias al momento de concebir la obra e ignorar otras que dan cuenta de la historia festiva del cementerio popular? Justamente ahí puede rastrearse el sentido del montaje en este tipo de arte, pues su significación estética radica en la capacidad que tiene de crear cortes y experiencias de choque. Mientras que la memoria artesana se graba en cada lápida para diluir lentamente los conflictos entre los vivos y los muertos, la memoria artística se estampa en las reproducciones de los cargueros para exacerbarlos. En síntesis, son aquellas dos operaciones necesarias mediante las cuales el trabajo plástico teje y desteje la mortaja de la memoria colectiva de la muerte. Llegará un tiempo en que las *Auras anónimas* se liberarán de los discursos que todavía las cubren con un velo de corrección política, para revelar su contenido histórico concreto: el recuerdo del proceso oficial de expulsión y desplazamiento de los muertos del cementerio popular.

---

28 "Imprescriptible quiere decir que el tiempo prescrito determinado normalmente por la justicia no vale […] Imprescriptible quiere decir que el criminal sigue siendo contemporáneo de su crimen hasta su muerte, del mismo modo que permanecemos o nos hacemos contemporáneos de los hechos juzgados por crímenes de lesa humanidad" (Hartog 2012, 3).

29 Así caracteriza su obra la artista en el documental *¿Por qué llora si ya reí?* (García-Moreno 2010).

El Centro de Memoria, Paz y Reconciliación: el trabajo de las víctimas y la institucionalización de la memoria

Desde el 22 de octubre hasta el 15 de noviembre de 2014 la sala de exposiciones del Edificio Julio Mario Santo Domingo en la Universidad de los Andes presentaba una exhibición titulada *El acto de testimoniar*. Además del trabajo del equipo Cartongrafías y de algunas obras de los artistas Juan Manuel Echavarría y Claudia Gaitán, la curaduría incluía trece telas con imágenes elaboradas por el Costurero de la memoria. Este grupo, conformado en su mayoría por mujeres —algunas de ellas madres de los jóvenes de Soacha que fueron asesinados en 2009 por miembros del Ejército para después ser presentados como bajas de guerrilleros en combate —, se reúne todos los jueves en la tarde en el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación[30]. Tal como se mencionó en un apartado anterior, esta institución del Distrito fue inaugurada en 2012, y comparte el espacio del antiguo globo B del Cementerio con la obra de Beatriz González. Además de la iniciativa del Costurero, en el Centro se llevan a cabo varias actividades[31] que giran en torno a la construcción de memoria histórica.

A partir de un trabajo de campo que hice desde agosto de 2014 acompañando a este grupo y visitando la institución, cerraré el presente ensayo con una breve reflexión acompañada de varias preguntas, sobre algunas tensiones y correspondencias que existen entre el trabajo de rememoración de las víctimas y los procesos que a partir de él producen una memoria institucionalizada. Desde la década de 1980, gran parte de la bibliografía en ciencias sociales dedicada al tema de la memoria está asociada al mismo problema[32] y no cabe duda de que el gran interés de los historiadores en este asunto está fundamentado en cuestiones difíciles de resolver, por ejemplo: ¿es o no necesario que haya verdades históricas de Estado? Y de ser así,

30 Otra sede del Costurero de la memoria funciona en Suba.

31 Encuentros, talleres, publicación de libros y exposiciones se dan a conocer en la página web oficial del Centro (http://centromemoria.gov.co/).

32 Ver Vidal-Naquet (1994), Todorov (2000), Jelin (2003), Koselleck, (2011) y Traverso (2007; 2012).

¿implica esto el comienzo de una historiografía oficial? (Vidal-Naquet 2008, 99) Si desde el punto de vista epistemológico, jurídico y político existen tales dificultades, desde una perspectiva moral y emocional surgen otras no menos complejas: ¿cómo contribuir mediante el análisis y la escritura histórica a la emancipación de un estado de ánimo, un temperamento y un imaginario dominado por el terror de las experiencias traumáticas de la guerra y la violencia? ¿Y cómo, al mismo tiempo, estar en función de su rememoración para evitar los abusos de una memoria colectiva, oficial o pública, que niega o tergiversa los hechos? (Ortega *et al.* 2011, 30).

Frente al olvido sistemático que representó la construcción del Parque del Renacimiento en el lugar donde presumiblemente existieron fosas comunes, la creación del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación dio cuenta de una política más atenta a la importancia de los procesos colectivos de rememoración. Sin embargo, este tipo de instituciones ponen en funcionamiento prácticas y discursos que no siempre le hacen justicia a sus propósitos. Lo primero que es necesario advertir al respecto consiste en la naturalización del vínculo entre memoria y violencia. ¿Por qué los discursos oficiales que se refieren al deber colectivo de memoria se centran casi exclusivamente en experiencias dolorosas? ¿No se produce justamente lo contrario al aislar estos hechos del proceso social que los hizo posibles? Al referirse al aislamiento como fenómeno psíquico de la memoria individual, Freud dio cuenta de un síntoma denominado anulación retroactiva: es decir, aquello que no se piensa a partir de las relaciones en las que está inmerso, suele quedar en el olvido (citado en Didi-Huberman, 2005a, 28). Otro problema del mismo tipo surge cuando los procesos de construcción de memoria histórica reproducen acrítica o inconscientemente lenguajes de la guerra, el terror o la injusticia. Tal como lo afirma Koselleck, "los diferentes grupos de víctimas son jerarquizados mediante una escala del recuerdo admitida, pero silenciada que además de manera irreflexiva sigue las categorías del exterminio" (Koselleck 2011, 128). Un ejemplo de ello en el Centro de Memoria se observa en el uso reiterado de expresiones como "falsos positivos" que aparece en publicaciones y en discursos orales[33]. ¿Podrá esta *lingua*

33 Incluso empleada con la muletilla "mal llamados" y en el caso de las publicaciones, acompañan-

franca creada por los medios de comunicación y la política seguir siendo empleada para hacerle justicia a la memoria de las víctimas?

Ante estas problemáticas el Centro ha recurrido y acogido soluciones que vinculan la construcción de memoria con un trabajo de tipo estético y simbólico (Koselleck 2011, 62). No obstante, con él se entra en otro terreno riesgoso: el de una memoria construida bajo el "principio de la sustitución", que oscila entre la producción de simulacros vacíos y la creación de metáforas vinculantes, mucho más profunda y significativa. En el primer caso, es necesario hacer una crítica a la forma en la que el Centro se ha aproximado al Cementerio Central, mediante infografías que lo exhiben como si se tratara de un "museo vivo" o mediante recorridos nocturnos en los que se simula la vida cotidiana de las personas que trabajan o acuden a él, como si fueran fantasmas[34]. En el segundo caso, se encuentran proyectos como el del Costurero de la memoria, que se desarrollan como procesos que perduran en el tiempo y que lentamente crean lazos sociales y recuerdos colectivos mediante una labor artesanal: tejer y plasmar las experiencias vividas. Sin embargo, aquí el problema no desaparece y pasa de la víctima al testigo delegado. ¿Cuántos de los escasos espectadores que recorrieron distraídamente la exposición en la Universidad de los Andes encontraron en estas telas coloridas y en las pequeñas leyendas escritas que las acompañaban el indicio de una memoria surgida en medio del dolor? ¿En qué consiste realmente este acto de testimoniar? Las instituciones que acuden al arte como un medio simbólico de rememoración han terminado por crear un malentendido en torno a acciones que están muy cerca una de la otra, pero que constituyen experiencias distintas: a saber, las de la creación y las de la

do una fotografía en la que un grupo de madres aparece con pancartas que dicen "Nuestros hijos no son falsos positivos" esta expresión permanece presente con cierta tenacidad (González *et al.* 2012, 139).

34 Así ocurrió en el evento *Canciones para vivos y muertos*, en el que una multitud recorrió en horas de la noche el Cementerio, viendo pequeñas dramatizaciones de los marmoleros, los curas populares, los visitantes que dejan ofrendas en las tumbas, etc. La impresión ante tal montaje en quienes no conocen el Cementerio debió haber sido la de un pasado lejano que estaba siendo puesto ante sus ojos.

salvación. Mientras que las primeras ocupan toda la atención del público, que con ingenuidad y condescendencia valora estos creativos objetos de memoria como el resultado de una reparación simbólica, las segundas son quizás las que más interesan a las víctimas, para quienes no tanto las telas, como su fabricación, constituyen estrategias de supervivencia[35].

En 2014 los gestores del Costurero consiguieron los recursos y los permisos para realizar un viaje colectivo a Copey (Cesar) en el mes de noviembre del mismo año. ¿El motivo? Recuperar en el batallón de ese municipio el cuerpo de Oscar Alexander Morales Tejada, hijo de Doris, desaparecido en 2007 y hallado muerto en 2008, víctima de asesinato a manos de miembros de la Fuerza Pública. Durante una tarde sin espectadores en la sala de exposiciones de la Universidad de los Andes, el grupo que asistió al Costurero comenzó a preparar telas con avisos que reclamaban la devolución del cuerpo. Al contrario de lo que considera Tzvetan Todorov, no se trata aquí del paso de una memoria literal a una memoria ejemplar. Tal vez ese paso nunca termine de darse por completo. Sin embargo, es justamente esa tensión la que hace que de la rememoración del dolor surja una nueva experiencia en torno a la cual se construye una memoria de la justicia.

Referencias

Ariès, Philippe. 2008. *Morir en Occidente desde la Edad Media hasta nuestros días*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo

Benjamin, Walter. 1999. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Buenos Aires: Taurus.

Benjamin, Walter. 2008. *Obras, Libro I. / vol. 2*. Madrid: Abada.

Benjamin, Walter. 2013. *Obras, Libro V/ vol. 1 Obra de los pasajes*. Madrid: Abada.

35 Supervivencia entendida en términos espirituales y físicos, pero no en términos económicos.

Botero, C. I. 2006. *El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia. Viajeros, arqueólogos y coleccionistas 1820-1945*. Bogotá: ICAHN y Universidad de los Andes.

Calvo, Óscar. 1998. *El Cementerio Central. Bogotá, la vida urbana y la muerte*. Bogotá: Tm Editores, Observatorio de Cultura Urbana.

Castro, Lorenzo. 2014. "Órdenes del tiempo y regímenes de historicidad de las memorias históricas de las violencias contemporáneas". Ponencia presentada en el foro Memorias del Conflicto Armado en Colombia, septiembre. Bogotá: Universidad del Rosario.

Carreira, Ana María. 2007. "La conquista del espacio público. Bogotá 1945-1955". Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia.

Colón, Luis Carlos *et al.* 2004. *Las ciudades y los muertos. Cementerios de América Latina*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Choay, Françoise. 2007. *Alegoría del patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gilli.

Didi-Huberman, Georges. 2005. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo

Didi-Huberman, Georges. 2005a. *Venus Rajada*. Madrid: Losada

Didi-Huberman, Georges. 2009. *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.

Domínguez, Javier *et al.* 2014. *El arte y la fragilidad de la memoria.* Medellín: Universidad de Antioquia; Sílaba Editores.

"El fútbol una pasión más allá de la muerte". 2014. *El Tiempo,* 23 de octubre.

Escovar, Alberto *et al.* 2003. *Guía del Cementerio Central de Bogotá. Elipse Central*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, D .C.; Corporación La Candelaria; Unidad Ejecutiva de Servicios Públicos.

Erll, Astrid. 2012. *Memoria colectiva y culturas del recuerdo.* Bogotá*:* Universidad de los Andes.

García-Moreno, Diego (dir.). 2010. *¿Por qué llora si ya reí? Monólogo a tres voces.* Videograbación. Bogotá: Lamaraca producciones.

González, C. e*t al.* 2012. *Bogotá, ciudad memoria*. Bogotá: Alcaldía Mayor; Centro de Memoria, Paz y Reconciliación.

Halbwachs, Maurice. 2002. "Fragmentos de la *Memoria colectiva". Athenea Digital*, n.° 2, 1-11.

Halbwachs, Maurice. 2004. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.

Hartog, François. 2007. *Regímenes de historicidad: presentismo y experiencias del tiempo*. México D. F.: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.

Hartog, François. 2012. "El tiempo de las víctimas". *Revista de Estudios Sociales*, n.° 44, 12-19.

Hobsbawm, Eric. 1998. *Sobre la historia*. Barcelona: Grijalbo Mondadori S.A.

Koselleck, Reinhart. 2011. *Modernidad, culto a la muerte y memoria nacional*. Madrid: Centro de estudios políticos y constitucionales.

Losonczy, Anne-Marie. 2001. "Santificación popular de los muertos en cementerios urbanos colombianos". *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 37, 6-23.

Malagón, María Alejandra. 2014. "Dispositivos de memoria y olvido. El patrimonio cultural mueble asociado a Jorge Eliécer Gaitán y las víctimas del 9 de abril de 1948", tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana.

Mariño, M. *et al.* 2006. *Guía de los Cementerios Británico, Alemán y Hebreo. Conjunto Funerario del Barrio Santafé de Bogotá*. Bogotá: Alcaldía Mayor. Corporación La Candelaria.

Nora, Pierre. 2009. *Pierre Nora en les lieux de mémoire*. Santiago de Chile: LOM.

Ortega, Francisco. 2011. *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Palacios, Marco. 2012. *Violencia pública en Colombia 1958-2010.* Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Peláez, Gloria Inés. 1994. "Magia, religión y mito en el Cementerio Central de Santafé de Bogotá". En J. Arturo *et al. Pobladores urbanos*, vol. 2. Bogotá: Tercer Mundo Editores; Instituto Colombiano de Antropología.

Peláez, Gloria Inés. 2001. "Un encuentro con las ánimas; santos y héroes impugnadores de normas". *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 37, 24-41.

Ricoeur, Paul. 2000. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Sánchez, Gonzalo. 2014. "Territorios de memoria". *Arcadia*, 22 de noviembre, último acceso 6 de abril de 2018, https://www.revistaarcadia.com/seccion/especiales/especial-de-memoria/158

Sánchez, Gonzalo. 2003. *Guerras, memoria e historia.* Bogotá: ICANH.

Sánchez, Gonzalo *et al.* 2003. *Museo, memoria y nación: misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia.

Silva, Renán. 2007. *A la sombra de Clío. Diez ensayos sobre historia e historiografía*. Medellín: La Carreta Editores.

Schlögel, Karl. 2007. *En el espacio leemos el tiempo. Sobre Historia de la civilización y Geopolítica*. Madrid: Siruela.

Todorov, Tzvetan. 2000. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

Traverso, Enzo. 2007. *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones Jurídicas y Sociales, S.A.

Traverso, Enzo. 2012. *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo XX*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica

Trouillot, Michel-Rolph. 1995. *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Boston: Beacon Press

Unidad Administrativa Especial de Servicios Públicos [UAESP]. 2011. "Recuento histórico de la EDIS a la UAESP", http://www.uesp.gov.co/uaesp_jo/ último acceso 28 de octubre de 2014

Vallejo, Fernando. 2009. *Almas en pena, chapolas negras*. Bogotá: Alfaguara.

Vidal-Naquet, Pierre. 1994. *Los asesinos de la memoria*. México D. F: Siglo veintiuno.

Vidal-Naquet, Pierre. 2008. *La historia es mi lucha*. Valencia: Universitat de València.

Vignolo, Paolo. 2013. "¿Quién gobierna la ciudad de los muertos? Políticas de la memoria y desarrollo urbano en Bogotá". *Memoria y sociedad,* vol. 17, n.° 35, 125-142.

"Beatriz González" 2013. Videograbación. Post Office Cowboys, Fundación Razón Pública, Oficina de correos T.V. Disponible en El arte dice cosas que los historiadores no pueden decir en último acceso 6 de abril de 2018, https://www.razonpublica.com/index.php/caleidoscopio/3612-arte-violencia-ymemoria.html

Fracasos de patrimonialización en un contexto multicultural. Regímenes de historicidad, autorrepresentación y arte entre los embera katío

Anne-Marie Losonczy

¿Qué significa "producir patrimonio" a través de la voluntad colectiva de una comunidad de hacer entrar sus objetos e imágenes étnicos en museos, transformando ciertos elementos culturales propios en espectáculo? Lejos de remitir tan sólo a procesos de construcción cultural, estos actos implican también una nueva lógica de sí mismo y del otro, y modos inéditos de objetivación. ¿Qué impulsa a los actores indígenas a pensar en un momento dado en sus usos y objetos culturales como "patrimonio" y construir con ellos una imagen de su colectividad movilizada en las relaciones con los otros grupos indígenas y con los "no indios"? En este quehacer, los colectivos son, a la vez, agentes y objetos de estas operaciones sobre sus bienes culturales. Estas, por un lado, contribuyen a remodelar las relaciones sociales dentro de los grupos y entre estos y su exterior: tanto las instituciones, que validan el estatus patrimonial y que, de una manera u otra, proceden del Estado o dependen de nuevos espacios globales, como un conjunto de mediadores, entre ellos, los investigadores en el terreno. Por otro lado, la patrimonialización se constituye en un nuevo lenguaje en el que estas

relaciones pueden expresarse y negociarse. En este proceso, ciertas normas culturales y sociales intra e interétnicas se reconfiguran alrededor de "efectos de patrimonialización" como la transformación de las categorías locales de efímero y de duradero, de material e inmaterial, y la fragmentación de conjuntos culturales articulados y vivenciados en saberes y objetos desligados a patrimonializar. Asimismo, en el campo pragmático y semántico construido por la ideología patrimonial se operan recategorizaciones y revalorizaciones de bienes culturales, las cuales instituyen nuevas relaciones entre creencia y saber, religión y conocimiento, circulación intercultural informal de objetos y prácticas y/o su fijación y categorización por la patrimonialización. Estos efectos suscitan nuevas estratificaciones y conflictos internos que, paradójicamente, reactivan y vuelven a movilizar a menudo el idioma tradicional para expresar y manejar conflictos: las acusaciones de brujería.

En un contexto multicultural, estos conflictos alrededor de la patrimonialización de objetos materiales e inmateriales constituyen un nuevo idioma alternativo en el que también se reformulan las relaciones interétnicas de grupos minoritarios y las de estos últimos con instituciones estatales e internacionales que la legislación multicultural impulsa y a veces impone. Estas relaciones se despliegan mediante nuevos soportes de conservación y difusión en un espacio de visibilidad cada vez más amplio. El idioma de la patrimonialización impone, pues, la reformulación y la reactivación en formas concurrenciales de conflictos más antiguos en los grupos y entre los mismos; conflictos que en el régimen interétnico anterior informal se mantenían en lo implícito y se manejaban de forma no discursiva. Los nuevos escenarios institucionalizados que reúnen y oponen actores de diferentes escalas, locales, nacionales y hasta internacionales ponen estos conflictos necesariamente en un registro discursivo explícito. Los proyectos de patrimonialización iniciados por colectivos étnicos se construyen en este idioma globalizado, cuyas formas son la explicitación discursiva y la puesta en circulación de imágenes emblemáticas de la singularidad étnica, cultural y artística, de cada grupo. Por ende, los conflictos que se formulan en este idioma son concurrenciales y rivalistas, y producen ganadores y perdedores.

En efecto, ocurre que la existencia de una variada producción de objetos y grafismos y el reconocimiento jurídico del grupo minoritario autor no sean suficientes para que las tentativas de patrimonialización iniciadas por líderes indígenas consigan su objetivo. Múltiples factores extraestéticos concurren a contrariar la obtención del estatus patrimonial, entre ellos, el modo de producción del objeto: su rareza o no, la calidad de sus materiales y su categoría étnica; el perfil valorizado o no de su productor; y el aura semántica del objeto expresada discursivamente, cuyos componentes se negocian entre el productor, los mediadores y la autoridad patrimonial. Esta semántica se fundamenta en la capacidad metonímica performativa del objeto de evocar positivamente atributos inmateriales tales como "identidad", "cultura" y "espiritualidad".

A la luz de estas consideraciones y de la etnografía de los embera katío, me propongo interrogar la dinámica del "fracaso de patrimonialización" alrededor del reciente cambio de representación de sí y el de la percepción supralocal de este grupo y en torno a la transformación del lenguaje formal y estilístico de sus objetos ornamentales y rituales, del modo de aprendizaje de su fabricación y su cambio de función mediante su desligadura del contexto ritual, utilitario o relacional que les dotaba tradicionalmente de sentido. Este fracaso permite evidenciar el impacto diferencial de las políticas multiculturales de la memoria en los grupos minoritarios, así como sus estrategias y conflictos de posicionamiento frente a estas políticas. Los éxitos de patrimonialización aparecen como analizadores privilegiados de estos procesos.

Los embera: de guerreros a víctimas

Desde finales de los años 1970, mis investigaciones versan sobre los grupos embera katío del Chocó y de Antioquia, que viven en una vecindad interétnica de larga duración con comunidades negras y mestizas. Más recientemente, me acerqué a grupos y familias embera desplazados por la violencia armada en Medellín y Bogotá y propulsados así en un nuevo entorno interétnico compuesto de otros grupos indígenas en vía de urbanización y de habitantes urbanos mestizos. Los embera,

una de las etnias indígenas más numerosas de Colombia constituyen actualmente, entre katíos y chamí un grupo de unas 71 000 personas, según las estadísticas (Censo Nacional de Población DANE 2005). Sus sociedades se caracterizan históricamente por una gran fragmentación dialectal, una fuerte movilidad y dispersión residencial intra e interregional, un sistema chamánico representado como fundamentalmente ambivalente y potencialmente peligroso y, por ende, creador de continuas escisiones internas y migraciones. Los embera constituyen grupos locales con marcada propensión histórica, tradicional, a la migración y a la expansión territorial. Sus guerras *razzia* —guerras relámpago— periódicas con captura de niños, esposas y objetos chamánicos que los oponían a sus enemigos íntimos y antiguos, los kuna (Vargas Sarmiento 1993) constituyen el modelo narrativamente más elaborado que subyace a su movilidad. Si estas guerras *razzia* cesaron a finales del siglo XVIII es porque las estrategias respectivas para eludir al orden colonial los separaron territorialmente.

La propensión a la migración, la escisión, a la dispersión de los embera ya se menciona en las crónicas de la época colonial. Posiblemente fueron la atomización, la movilidad y la dispersión las que permitieron su sobrevivencia a la colonización. Así, la migración y la movilidad son características tradicionales de los miembros de este grupo: como resultado de este proceso existen grupos de emberas en Darién, Córdoba, Chamí, Risaralda, Quindío, hasta en Putumayo, en Caquetá, en el norte del Ecuador y en Venezuela. Pero desde hace unos 15 años, estas migraciones se transformaron en desplazamiento y huida delante de la violencia armada. Por ende, su producción de cestería, collares ('chaquiras'), bastones y bancos chamánicos, así como "barcos de espíritus" esculpidos en madera y su rico grafismo corporal aparecen históricamente marcados por diversas influencias culturales extraétnicas. Sus objetos esculpidos fueron recolectados desde los años treinta del siglo pasado por los antropólogos y se hallan desde esta época en museos colombianos e internacionales. En efecto, los padres de la antropología colombianista y americanista tales como Paul Rivet, Wassen y Nordeskjold que desde los años treinta entraron en contacto con los embera y los kuna llevaron multitudes de objetos embera como cestería, bastones, barcos y bancos chamánicos al museo del Banco de la República,

así como a museos europeos como el actual Musée du Quai Branly, sucesor del Musée de l'Homme, o el Museo Etnográfico de Göteborg en Suecia, y también a Estados Unidos. Así, más que la pintura y el grafismo corporales, la producción figurativa de los embera se patrimonializó desde hace tiempo gracias a estudiosos exteriores quienes los recolectaron en el espíritu de la museografía etnográfica de la época, marcado por el cientificismo y centrado en la acumulación. Es su lógica serial y estética la que subyace a la museificación de estos objetos por decenas, como en el Musée de l'Homme, donde encontré 133 bastones embera a finales de los años ochenta.

Ya que los procesos de patrimonialización son a la vez emergentes y ya inscritos en las lógicas culturales, su comprensión implica un conocimiento de los conceptos relativos a la temporalidad, a la historia, a la transmisión en la sociedad autora de los bienes a patrimonializar y en la sociedad receptora. En trabajos anteriores pude mostrar que entre los embera la construcción de los relatos míticos tradicionales (citados en Pardo 1985; Pinto 1978; Reichel-Dolmatoff 1960; Losonczy 1986) de tipo histórico que cuentan episodios de las guerras con los kunas, de contactos con misioneros, colonos y grupos negros, representa la secuencialidad temporal por la simultaneidad espacial: todo ocurre en una temporalidad indefinida y simultánea proyectada sobre diferentes lugares del territorio embera, como lugares emblemáticos de contactos guerreros o negociados, iniciados o esquivados. Así, la historicidad tradicional embera se despliega sobre el espacio y no construye de forma separada el pasado y el presente. Esta historia mítica se teje fundamentalmente alrededor de eventos de contacto (Losonczy 2006).

Así, el foco de la narración lo constituyen las diversas modalidades de encuentro con otros a través de episodios de la relación con los kuna, los misioneros, los grupos negros, los blancos. Los relatos despliegan la lógica relacional en sus diferentes figuras: negociación, huida, acogida, vecindad, interlocución, ataque o defensa. Se trata, pues, de una historicidad espacializada y centrada en las variadas figuras del contacto que los embera han practicado y muchas veces iniciado a lo largo del tiempo. Estas marcaron también profundamente su producción gráfica, figurativa y no figurativa, con la presencia de motivos, formas y representaciones

venidas de su influencia. En este corpus mitológico, los embera se representan como actores activos y empoderados: guerreros, negociadores, esquivadores astutos del contacto, en constante movilidad.

La reciente inculcación entre líderes, asesores militantes y agentes de organizaciones no gubernamentales (ONG) de una historicidad teleológica de temporalidad lineal, en la que los contactos pasados aparecen todos como opresivos y destructores, parece haber hecho emerger una representación de sí más victimista. Esta se refuerza por la violencia armada multiforme que afecta duramente a múltiples resguardos embera, desde los años noventa. Con la prescripción legal de elegir cabildos y delimitar resguardos, el Estado colombiano opta por imponer a la diversidad de los grupos indígenas y de su organización territorial, política y social un modelo único de autoridad política —el cabildo—, y un modelo territorial único, el resguardo. Este último constituye una territorialidad con límites jurídicamente marcados que dificulta mucho la práctica de los tradicionales modelos migratorios y expansionistas embera, basada en la migración familiar que a menudo servía para resolver conflictos internos dentro del grupo de co-residentes. En consecuencia, la posibilidad de irse para fundar un nuevo pueblo se limita.

El nuevo modelo se va implantando, a pesar de ciertas resistencias iniciales en todos los grupos que van percibiendo sus potencialidades de emancipación, reconocimiento y recursos. Se inicia una intensa movilización identitaria para adecuar la variedad de organización social y política de estos grupos indígenas al modelo único cabildo/resguardo. Se trata de un trabajo simbólico y discursivo que se lleva a cabo mediante nuevas formas de ritualidad política de origen exterior: talleres, reuniones de concientización, encuentros de organizaciones en los que, con la colaboración de nuevos mediadores ('asesores'), se elaboran nuevas formas de liderazgo y de interlocución con el Estado, nuevos modos de visibilización y de representación colectiva.

La nueva narrativa de corte identitaria e aislacionista que se va a construir con la ayuda de asesores y ONG reformula la historia multisecular de los embera en términos de un antagonismo continuo con el exterior étnico, cuyas múltiples figuras se unifican en portadores de opresión mortífera y destructora. Este grupo,

que tradicionalmente se representaba como guerrero, negociador, estratega e iniciador de contactos, ve dibujarse a través de estas narrativas su nueva imagen como víctima. Paralelamente, la violencia armada colombiana y sus múltiples actores descubren estos territorios anteriormente aislados y sus recursos, y entran en pleno en ellos. El momento de implantación de este modelo multicultural en estos grupos es concomitante con la entrada de guerrillas, paramilitares, narcotráfico y el Ejército en sus territorios. Por ende, esta nueva representación del ser colectivo se valida y se refuerza porque la violencia armada toma efectivamente múltiples víctimas e impulsa el desplazamiento hacia los suburbios pauperizados de las ciudades.

Al mismo tiempo, estas huidas embera, su práctica de la mendicidad y su pauperización urbana, así como olas recientes de suicidios de jóvenes embera en medios rurales y urbanos, van degradando su representación nacional como "indígenas culturales", lo cual anula su alteridad valorizada. Proyectan su imagen en los medios de comunicación nacionales como "indígenas desplazados" e "indígenas mendigos", que los sitúan en lo bajo de la escala de jerarquización cultural informal emergente de las sociedades indígenas, tanto desde el punto de vista de las instituciones como del de otros grupos indígenas. Por lo anterior, dejan de aparecer como depositarios y conservadores de sabiduría y cultura ancestrales para volverse imágenes evocadoras de victimización y marginalización.

Grafismos y objetos: de idioma-soporte relacional a emblema político y mercancía

El trabajo etnográfico evidencia que los modelos relacionales puestos en narrativa por los relatos tradicionales como formas de interacción del contacto con el exterior sobreviven de forma icónica y encarnada en las producciones de figuración escultural y de grafismo corporal, incluso las ligadas a la práctica chamánica. En el Chocó de los años ochenta los *jaibaná* recordaban que fue Caragabi, el Creador, quién enseñó a los embera el conocimiento de los tintes vegetales de los colores usados para la pintura corporal: el negro, sacado del árbol llamado jagua (*Genipa americana)* y el rojo, obtenido del achiote. En cambio, nadie pudo dar cuenta ya de

la significación en términos de referentes mitológicos de las líneas gráficas y colores utilizados en la práctica de grafismo corporal llamada *kipará*, cuyos motivos fueron recolectados por Astrid Ulloa (1992). Sin embargo, la observación etnográfica muestra que este grafismo corporal que los embera representan como transformador y recreador del cuerpo, sigue teniendo funciones relacionales cuyo manejo, contrariamente a la semántica simbólica, aún perdura. La escultura chamánica antropomorfa y zoomorfa de bastones y bancos, así como el grafismo corporal embera, son también productores y creadores de relaciones entre corporeidades y subjetividades diferentes. Figuran y transmiten la modalidad, la proximidad o la distancia buscadas en los contactos con emberas de diferentes grupos, con el mundo del monte, entre embera y "no embera", y entre embera y actores no humanos, es decir, la multitud de espíritus chamánicos.

Perdidos los referentes mitológicos desde hace décadas ya, los grafismos corporales, que se complementan con collares y brazaletes, se convierten en marcadores de proximidad o distancia relacionales entre humanos y entre humanos y no humanos, construcciones de la imagen de sí dirigida a otros, expresiones de estrategias relacionales como seducción, protección u ocultamiento de sí, disponibilidad, anonimidad o diferenciación. Por ende, son creadores de una corporeidad relacional y agentiva. Dibujados en las mejillas, la barbilla, los brazos y el estómago, los motivos no figurativos llevan, ya sea nombres de animales (mariposa, caracol, culebra o la serpiente mítica llamada *jepá*), ya sea de vegetales (hoja, palma), o de objetos tales como trapiche, anzuelo, flecha, cadena, cruz, algunos de los cuales se utilizan entre ambos sexos, mientras que otros son reservados a hombres o mujeres. El untar parte o totalidad del cuerpo del color negro de jagua constituye la mayoría de las veces el fondo sobre el que se dibujan los elementos elegidos del repertorio gráfico. Al motivo de la culebra se le reconoce el efecto de aumentar la prudencia y la vigilancia. Los motivos asociados a animales y vegetales parecen evocar cualidades asociadas a estos. Cruces, cadenas y trapiches, de uso tanto masculino como femenino, se asocian a diferentes modos relacionales con actores humanos y no humanos: relación dual, relacionamientos abiertos durante fiestas o disponibilidad sexual. Los motivos circulares y en espi-

ral son reservados al chamán en su actividad ritual porque denotan conocimiento y poder. Los cuerpos de los recién nacidos, familiares de muertos y cazadores se cubren de jagua "para que los *jai* (espíritus) no los reconozcan, ni los dañen". Así, el color negro en el fondo sirve para la defensa de sí, la protección de la persona: sin grafismo dibujado encima, dicho color es el de la anonimidad en situaciones de contacto peligroso con entidades no humanas o con gente del exterior, para disminuir la vulnerabilidad.

Las formas geométricas del grafismo corporal, que combinan el color negro del jagua y el rojo del achiote, se utilizan tanto en la asistencia en rituales chamánicos al compartir espacio y bebida con los espíritus, como en la seducción amorosa, en momentos de visitas recibidas o dadas, de salida individual o colectiva de la comunidad hacia otros grupos indígenas; en suma, en momentos de entrada en contacto con las variadas figuras de alteridad que componen el mundo embera actual, ritualizados a distintos grados. Además, la realización de la *kipará* es siempre una actividad compartida: pintarse mutuamente expresa relaciones de afinidad electiva dentro de la amistad ritualizada entre muchachos jóvenes, entre novios y esposos. La combinación de los dos colores remite tanto a las diferencias entre subgrupos embera como a la diversidad de situaciones de contacto dentro y alrededor de cada grupo. La variedad de figuras geométricas que permite cierto grado de individualización por la personalización de los motivos, expresa y corporeiza una posición relacional con otro: estar disponible para la seducción o no, estar disponible para hablar comer o beber o no, estar disponible para entrar en el ritual o no. Simultáneamente, la cantidad, los colores y formas de brazaletes y chaquiras, collares tradicionales llevados por hombres y mujeres, expresan el estatus matrimonial y la pertenencia genealógica.

La fabricación, el porte y el uso de los grafismos y objetos corporales forman tradicionalmente parte de la esfera individual o familiar: así, una relación de propiedad personal, singularizante y tejida de emoción une al productor o el heredero con "sus" chaquiras o "sus" grafismos corporales.

Similares son en su lógica relacional la función y la eficiencia reconocidas a los bancos, totumas y bastones chamánicos embera que, según los relatos míticos, se originan en el mundo pre-humano (Pardo 1987). Los rituales chamánicos y domésticos juegan con la ambigüedad de la representación de la corporeidad de los *jai* (espíritus) que se fragmentan en varios lugares a la vez, en una especie de multiplicación corporal. Así, los *jai* controlados por el chamán, se hallan bajo el mando de los *jai* guardianes anclados en los bastones, pero también en el "corral", en la selva donde el chamán los "encierra". Son el canto, la gestualidad y la alimentación rituales los que los desatan de su anclaje en los bastones para hacerlos "trabajar" en los rituales. La agentividad de las efigies se activa en esta tensión entre el grado de fijación espacio-temporal de sus formas esculturales y la fluidez, presente en la improvisación de cantos, danzas y palabras en los rituales chamánicos o de encuentro. Los chamanes eran los únicos fabricantes de bastones y bancos; todavía algunos, lejos de la mirada ajena, en el proceso de sus múltiples y acumulativos aprendizajes con maestros embera y los de otros grupos indígenas. Cada bastón antropozoomórfico constituye su propiedad exclusiva, la encarnación y el receptáculo de un espíritu guardián recibido al término de un aprendizaje. Por ende, los objetos chamánicos esculpidos son a su vez objetos relacionales que poseen agentividad, y que mediatizan la relación y la comunicación entre los espíritus guardianes y el jaibaná, constituyendo corporeidades que prolongan y conectan la humana del chamán con la antropozoomorfa de los espíritus.

Asimismo, entre los embera el chamán ha sido tradicionalmente una figura aun más ambivalente que en otros grupos indígenas. Las sospechas de brujería caracterizan su representación desde hace tiempo: la tensión entre la percepción apremiante de la necesidad y a la vez la de la ineficiencia social del control del poder chamánico, se fundamentan en la representación de que sólo un jaibaná "más fuerte" puede controlar la faceta maléfica intrínseca de un chamán embera. Ya antes del régimen multicultural, esta sospecha social crónica fue causa de asesinatos esporádicos y expulsiones de jaibanás, reforzando la dispersión, movilidad y expansión territorial embera. Siguiendo a George Stipek (1976), quien trabajó con grupos embera en Antioquia, mi investigación en el Chocó confirmó los efectos

constructores de nuevos espacios sociales y de expansión de esta violencia interna que cristalizaba el jaibanismo entre los embera (Losonczy 2006).

Este carácter fluido y relacional, propio tanto del régimen de historicidad como del de la producción y animación rituales, viene sufriendo cambios profundos desde hace dos décadas en el proceso del reconocimiento político y cultural dentro de un modelo multicultural, y la irrupción concomitante de la violencia insurreccional y contrainsurreccional. Así, desde los años noventa, delante de las acusaciones de maleficio que se recrudecen con la precariedad ligada a la violencia armada del exterior y las nuevas estratificaciones internas, los líderes de muchos cabildos idean dispositivos de control de la actividad ritual de los jaibanás, que perciben como un polo de autoridad rival de legitimidad más tradicional. Uno de ellos es obligarlos a trabajar juntos, y a certificarse a través del cabildo. Como el chamanismo embera, semejante a muchos otros, es una práctica individual basada en la rivalidad entre poderes individuales, obligar a los chamanes a curar juntos en el mismo espacio y tiempo aumenta la angustia de los participantes y la de los jaibanás también. Así, paradójicamente, estas estrategias de control y uniformización de la práctica chamánica individual de los jaibanás aumentaron la ambivalencia de su percepción social interna y las sospechas de maleficio, lo cual empujó a muchos a huir de su comunidad.

Otra de las modalidades del control político de la actividad ritual chamánica es la de retirar a los jaibanás el monopolio de la fabricación de los bastones y bancos chamánicos, objetos tradicionalmente de fabricación secreta y de propiedad exclusiva, que visibilizaban y sustentaban el poder del chamán, en cuanto alianza y capacidad de comunicar, negociar y actuar con los espíritus. Esta política banaliza estos objetos rituales al fundirlos en el conjunto de otros de uso más común y de producción más difundida. Además, a pesar de que su producción está condicionada tradicionalmente por el género, a las mujeres les incumbía realizar la cestería y los collares, a los hombres, las canoas y, a cada chamán, sus objetos chamánicos, dado que se promueve la enseñanza de su fabricación indistintamente a niños y niñas.

El argumento de inspiración patrimonial de que tales objetos forman parte de la "cultura" embera y como tales deben ser visibilizados y difundidos hacia

el exterior, es el que sustenta su entrada dentro de la educación bilingüe bicultural y su enseñanza, ya no familiar sino pública en la escuela. Si los bastones chamánicos embera antiguos se fabricaban con una madera selvática llamada *oquendo* —que es de excepcional dureza y que nunca se altera—, hoy en día, su producción utiliza cualquier madera que caiga bajo la mano de la gente porque la búsqueda del *oquendo* en el monte formaba parte del aprendizaje chamánico y también porque hoy la madera de calidad es frecuentemente monopolio de las megaexplotaciones madereras multinacionales. El aprendizaje escolar con profesores que no son chamanes y la consiguiente multiplicación de los objetos implican que su diseño tienda a simplificarse y a uniformizarse. Radicalmente desligados del contexto ritual y del de una fabricación individual, se producen, ya no para ser soportes y mediadores con agentividad en la construcción de relaciones complejas y múltiples con los actores no humanos como los espíritus, sino como emblemas desvitalizados de "cultura" o mercancías para vender en la urgencia de una situación de supervivencia en el desarraigo. Cuando la violencia armada obliga a numerosas familias embera a huir hacia las ciudades medianas y después hacia las ciudades grandes como Bogotá, para sobrevivir queda la fabricación en serie y la venta de collares, cestería y bastones en los mercados de pueblos o en calles del centro de pueblos y ciudades.

Sin embargo, estos nuevos bastones, fabricados rápidamente y con materia prima precaria, adquieren en esta situación nuevas funciones. En términos embera ya "no oyen", como decían los antiguos jaibanás: no contienen la presencia de espíritus, ni tienen ya capacidad mediadora de relaciones con entidades. Están "vacíos" al ser separados del contexto ritual chamánico en el que estaban insertos. Sin embargo, su presencia en los mercados los pone a disposición de otras poblaciones —indígenas, negras y mestizas—, cuyos curanderos compran estos bastones en el mercado y los incluyen en sus rituales para curar. Así, la actividad ritual de los curanderos locales negros o mestizos vuelve a animar de otra forma estos objetos al insertarlos en una trama ritual diferente: los bastones adquieren así una agentividad resemantizada, una "agentividad interétnica", que se observa mucho en Antioquia y alrededor del resguardo de San Lorenzo, cerca de Pereira.

En cuanto a la pintura corporal *kipará*, su uso actual parece escindirse entre el grafismo corporal sobrecargado y emblemático de ciertas mujeres, funcionando como imágenes vivas de su "cultura" en ocasión de reuniones políticas interétnicas importantes y un uso cotidiano simplificado que recurre también a lápices y coloretes de maquillaje de origen exterior. Pero la persistencia entre los embera de la representación de la *kipará* como una gráfica móvil relacional que sólo está completa si hace uno con el cuerpo y se mueve con él, permite que sus motivos y colores tradicionales se repliquen hoy en los de los collares y brazaletes. Asimismo, los gustos de los compradores urbanos penetran también las chaquiras y brazaletes embera: se reflejan en la adopción de formas figurativas y de nuevos colores como los de la bandera de Colombia.

Sin embargo, desde los años 2000, líderes de ciertos cabildos han intentando promocionar una idea de patrimonialización, en términos de museificación, de los objetos embera bajo la denominación "arte embera", incluyendo bastones, collares, brazaletes y cestería. Que estos objetos sean paralelamente pensados y tratados por los miembros de los grupos locales como "artesanías", fabricados en formas simplificadas y en cantidad y vendidos a bajo precio en calles y mercados de las ciudades colombianas contribuye ciertamente a su desvalorización patrimonial. Pero, además, estas tentativas de museificación no fueron ni son compartidas uniformemente por los líderes de todos los grupos, ni encontraron eco o mediadores exteriores eficientes para sustentarlas en las instituciones del Estado. Estas circunstancias concurren a producir lo que podría llamarse un fracaso de patrimonialización.

La multiplicación y la uniformización relativa de los objetos, sin embargo, no constituye el único factor para comprender este fracaso, tanto más llamativo es que la producción figurativa embera se museificó ya hace mucho tiempo por la injerencia de los investigadores. Conviene recordar que la legitimidad social y cultural supralocal de los autores-productores de bienes a patrimonializar, es uno de los pilares del éxito de esta empresa. En un contexto multicultural, los actores e iniciadores minoritarios de la patrimonialización deben proyectar en el espacio nacional e internacional una imagen correspondiente a la nueva figura globalizada del indígena cultural, colectivo indígena que cuida, preserva y singulariza su

"cultura". En contraste, los embera aparecen hoy en estos espacios asociados a las olas de suicidio de jóvenes, a la mendicidad en las calles de las urbes, a la pobreza extrema, al desplazamiento y victimización por la violencia, a la prostitución esporádica y a la malnutrición infantil. Por ende, su imagen actual dentro del panorama indígena colombiano e internacional no es la de productores valorizados de cultura de la cual otros grupos pueden gozar. Asimismo, pasan a ocupar, dentro de la representación nacional multicultural, un lugar que lejos de asociarlos a lo indígena, se enmarca jurídicamente en la categoría del "desplazado" y en la de la "víctima". Esta representación los "desindigeniza", fundiéndolos en la multitud de campesinos colombianos pobres. Va construyendo, pues, para este grupo un paradójico lugar subalterno en la jerarquía informal emergente de los grupos indígenas, en la que existen grupos indígenas reconocidos como más "culturales" (Del Cairo 2011). Esta estratificación emerge por encima de la igualdad jurídica formal de todos los grupos instituida por la legislación: se basa en jerarquías de visibilidad en términos de valores culturales diferenciales y exóticos. Dichas jerarquías son cambiantes y en parte informales: deben mucho al internet, a las redes sociales, a la prensa y medios de comunicación, a la comunicación de grandes ONG internacionales, y a la habilidad política de los líderes de crear y transmitir mediáticamente una visibilidad positiva del grupo que entreteja una combatividad política con una presentación patrimonial, singularizante y de corte tradicionalista de su "cultura".

Objetos fraccionados, patrimonialización paradójica

Además de la incidencia de los distintos actores ya mencionados, existe un vehículo institucional alterno para la circulación emblemática de algunos objetos embera: Artesanías de Colombia. Esta institución —controladora de procesos de fabricación local, compradora, vendedora y exponente periódica de objetos étnicos seleccionados y categorizados—, asume un concepto nacionalizado de la artesanía, pensada como arte menor compuesto de producciones de autoría colectiva y de categoría étnica, cuyo conjunto compone el mapa cultural multicolor de la nueva nación multicultural. Esta concepción facilita su disposición como reserva cultural

de formas y colores para el arte de élite, en el cual la autoría no es colectiva sino individual. A través de este concepto de artesanía y las formas de visibilización que sustenta, diseñadores de moda, pintores y grafistas pertenecientes a la élite artística pueden acceder a unos corpus de motivos, colores e insumos para inspirar su propio trabajo, que se clasifica en otro nivel en el mercado artístico: allí donde el objeto artístico se vuelve, por su carácter único e individual, una mercancía rara y preciada. La valorización mercantil y discursiva de sus creaciones movilizaría estas reservas étnicas de formas y colores apelando a la figura de lo que podría llamarse el "indígena referencial", fuente de inspiración cultural exotizante, modelo genérico desterritorializado y desligado de las sociedades de origen, cuya entrada en una creación artística individual permite su transmutación de valor relacional, identitario y político en valor estético globalizado y mercantilizado.

Así, en el contexto multicultural de hoy, los objetos embera, al igual que otros objetos étnicos, parecen haberse fraccionado en representaciones y funcionalidades que se reconfiguran en diferentes escalas sociales y políticas. Desde esta perspectiva, el fracaso o el éxito patrimonial parecen significar, respectivamente, un menor o un mayor número de escalas en las que la representación y el valor identitario, monetario y emblemático se reconfiguran y se promocionan.

En el plano local y étnico se articula una doble representación: la de objetos que siguen siendo soportes de relaciones sociales y de individuación pero que van volviéndose a la vez ayudas para sobrevivir por su venta al exterior y soportes de conflictos internos en torno a su patrimonialización y elitización. En el exterior vecino y cercano, los mismos objetos pueden funcionar construyendo pasarelas culturales y sustentando relaciones horizontales no formalizadas por la institucionalidad multicultural, como es el caso de la resemantización de los bastones chamánicos que hacen los curanderos negros y mestizos: funcionalidad interétnica cercana y horizontal de objetos en circulación. Más allá, las autoridades regionales pueden movilizar su representación como recursos y medios de visibilización de la región en contextos de turismo creciente. En este nivel se observa una selección de objetos étnicos, emblemáticos de una "indigeneidad cultural" regional positiva, mezclando criterios identitarios, y estéticos. Estos se ponen en discurso y en escena

como marcadores, ya no de un grupo étnico, sino de la originalidad cultural de la región. Ya en la escala nacional, representada entre otras instituciones por Artesanías de Colombia, tienen lugar otros procesos de selección, categorización y valorización monetaria. Estos sustentan y a la vez modelan la jerarquía cultural en la que en ciertos momentos históricos unos grupos indígenas ocupan el alto de la representación nacional de lo indígena auténtico y positivo, figura que alimenta y completa simbólicamente la representación de la nación. Pero en todos estos casos, el estatus actual de los objetos étnicos a patrimonializar oscila entre lo relacional, lo identitario, lo político y lo estético. Así, el carácter multiforme, móvil y heterogéneo de este no cesa de cuestionar las lógicas de la patrimonialización.

Referencias

Del Cairo, Carlos. 2011. "Las jerarquías étnicas en la retórica del multiculturalismo estatal en San José de Guaviare". *Revista Colombiana de Antropología,* vol. 42, n.° 2, 123-149.

Losonczy, Anne-Marie. 1986. "Le destin des guerriers. Agression guerrière et agression chamánique chez les Emberá du Choco". *Journal des Américanistes,* n.° LXXII*,* 157-183.

Losonczy Anne-Marie. 2006. *Viaje y violencia. La paradoja chamánica Emberá*. Bogotá: Ediciones Universidad Externado de Colombia.

Losonczy Anne-Marie. 2006. *La trama interétnica.* Bogotá: ICANH-IFEA.

Pardo, Mauricio. 1985. *Zroara Nemburá. Literatura oral Emberá por Floresmiro Dogiram.* Bogotá: Centro Cultural Jorge Eliécer Gaitán.

Pinto, Carlos. 1978. *Los indios katios. Su cultura y su lengua. I.-II*. Medellín: -Reichel-Dolmatoff, Gerardo. 1960. "Notas etnográficas sobre los indios del Chocó". *Revista Colombiana de Antropología,* vol. IX, 73-158.

Stipek, George. 1976. *Sociocultural Responses to Modernisation among the Colombian Emberá*. Binghampton: State University of New York at Binghampton.

Ulloa, Astrid. 1992. *Kipará. Dibujo y pintura, dos formas Emberá de representar el mundo*. Bogotá: Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia.

Vargas Sarmiento, Patricia. 1993. *Los Emberá y los Cuna. Impacto y reacción ante la ocupación española, Siglo XVI y XVII.* Bogotá: ICANH.

El espectador como víctima: encuentros (in)directos con el trauma y la memoria

Jairo Enrique Salazar Chaparro

En reiteradas ocasiones la reconocida artista Doris Salcedo ha declarado que lo que moviliza la concepción de sus obras no está sustentado en sus propias vivencias como colombiana sino que es el resultado de un apersonamiento de experiencias de quienes han sido víctimas del conflicto en Colombia. Con frecuencia, Salcedo expone de manera crítica su perspectiva respecto a lo que para ella significa ser una artista contemporánea que ha vivido y trabajado con temas ligados a la violencia.

Cuando los artistas afirman que el arte puede abarcar las diversas experiencias violentas de víctimas de catástrofes, se está sugiriendo, animosamente, que el resultado del proceso creativo del artista no se deriva a partir de una recreación subjetiva e interpretativa del artista, sino que la obra en sí llega a encarnar y reflejar formal o simbólicamente toda la complejidad de la catástrofe y el trauma.

Otros dos artistas bogotanos, Edwin Sánchez y Carlos Castro, utilizaron como temática primaria en sus obras aspectos de la realidad local que bien podrían relacionarse de primera mano —aunque en el entorno urbano— con lo que

motiva a Salcedo a desarrollar su trabajo. Ambos artistas coinciden en el dispositivo al que hacen referencia. En uno, accediendo de modo pedagógico al privilegio que constituye el encarnar el rol de victimario, y, en otro, sustrayendo el trauma y planteando la posibilidad de redimir el dolor contenido en él para que el espectador revierta su significado, quien lo interpretará como un artefacto con otro tipo de valor simbólico.

Este artículo explora piezas de estos tres artistas observando detalladamente su *modus operandi,* así como las reacciones afectivas que puedan causar en el espectador. En algunos casos se podrá observar la posición de vulnerabilidad en la cual se sitúa el espectador, pues este sigue —aunque el discurso artístico sugiera lo contrario— experimentando dichos dispositivos en el rol de la víctima y no en el del sujeto emancipado que cuenta con el poder de controlar sus miedos y traumas por medio de la experiencia estética.

Así mismo, busca generar una reflexión no sólo sobre el uso sino también acerca del abuso de recursos formales que pretenden indexar la experiencia de terceros como una herramienta que está directamente referida en el discurso central de las obras —en el caso de Salcedo— o cuya intención principal es el de desligarse de su compleja proveniencia — es decir, las armas cortopunzantes, en el caso de Sánchez y Castro—, pero termina respondiendo, en cambio, a un creciente mercado que ha hecho de la violencia y el conflicto un producto valorizado y de alta demanda en los círculos del arte contemporáneo.

Varias preguntas que pueden plantearse dentro del desarrollo de este ensayo son: ¿qué nivel de la interpretación subjetiva del trauma que hace Salcedo constituye, efectivamente, una visión directamente derivada y referencial de la experiencia de la víctima? ¿Hasta qué punto las propuestas visuales de Edwin Sánchez y de Carlos Castro se desligan del fenómeno de la violencia urbana y pueden ser apartadas de ese carácter afectivo y traumático que contienen, al menos desde lo estrictamente formal? ¿En qué grado el abanderarse y hacer uso de la experiencia del otro para producir un discurso artístico y estético desencadena en un exceso de poder y autoridad del artista-documentador que busca reconocimiento y posicionamiento en los circuitos del arte contemporáneo a costa de y sin considerar la posible reac-

ción afectiva del espectador-víctima? Y, finalmente, ¿qué tan heridos nos seguimos sintiendo luego de presenciar estas tres piezas, amén de la heterogeneidad de los medios técnicos y de los contextos en que originalmente fueron presentadas?

Este tipo de obras pueden acarrear un riesgo en cuanto a que la condición y origen de las propuestas estéticas de estos tres artistas resulten en una distorsión, glorificación, y/o desmoralización del trauma producto de la crudeza del conflicto. Hay un aparente deseo en sus propuestas de dotar con un carácter visualmente llamativo aquello que carece de todo lenguaje representativo posible, pero que, no obstante, toca la fibra más intensa de la sociedad colombiana, como lo son la violencia y la catástrofe. Ese deseo de dotar de un lenguaje visual a aquello que no lo posee puede traer como consecuencia o bien una abstracción extrema que no permita una lectura clara del componente central de la obra, o bien una visualización afanosa de lo irrepresentable hecho espectáculo.

Si bien este artículo no pretende moralizar ni tomar partido sobre las conductas éticas de los artistas colombianos en la actualidad, sí busca propiciar una reflexión —tan válida como necesaria— acerca del tipo de relaciones que sostienen estos artistas con la historia y situación actual del país, con sus víctimas y victimarios, pues en ese caso es importante considerar cuáles son los límites y las responsabilidades —si es que existen— de la producción artística cuando de representar la violencia, la catástrofe y el trauma se ocupa, así como el considerar a quién o quiénes van dirigidos estos discursos.

Doris Salcedo: la apropiación del dolor ajeno

El origen de la obra de Doris Salcedo está justificado dentro del marco de lo político y de la experiencia de la catástrofe. Los acercamientos estéticos de Salcedo generalmente enfatizan repercusiones postraumáticas personificadas por víctimas de la violencia, así como de personas que han sido segregadas y desplazadas por sus creencias o por su condición social. En una de sus más recientes y aclamadas obras, *Shibboleth*, Salcedo epitoma metafóricamente temáticas relacionadas con la guerra, la segregación, el desplazamiento forzado y el trauma mediante una ancha

y extensa grieta que en apariencia resulta visualmente accidental y simplista, pero que en realidad contiene una complejidad conceptual y estructural que vale la pena destacar (figura 70)[1].

En una reciente entrevista, Doris Salcedo (2009) explica categóricamente:

> (mi obra) está basada no en mi experiencia, sino en la experiencia de alguien más […] el verbo "experimentar" puede definirse como "cruzar a través del peligro" […] en mi país natal, Colombia, no hay otra cosa excepto ruinas. Eso marca mi perspectiva […] Soy una artista tercermundista. Desde esa perspectiva, la de la víctima, la perspectiva del oprimido, es que yo veo al mundo ahora (Salcedo 2009)[2].

Dicha declaración ya de por sí muestra la insistencia de Salcedo en que su trabajo sea visto como la encarnación del dolor ajeno en una artista del tercer mundo —tal y como ella se autodenomina—, de forma tal que lo que ella expresa en el nivel estético funciona también en los planos simbólico y simbiótico entre artista y víctima.

Puede argumentarse que *Shibboleth*, aunque no haya sido del todo explorada según su relación con el conflicto colombiano, resulte ser la figuración simbólica y no representativa de los fenómenos traumáticos producidos por la violencia en Colombia. La obra, entonces, se puede tomar como una continuación de las temáticas que Salcedo ha venido trabajando a lo largo de su recorrido artístico ("The Unilever Series" s. f.). Desde sus trabajos más remotos como *Atrabiliarios* (1990), pasando a los más recientes como *Plegaria Muda* (2011), *A flor de piel* (2012) o el mismo *Shibboleth* (2007), la artista enfatiza cuán cercano ha sido su contacto con víctimas y testigos de eventos violentos ocurridos en Colombia. No en vano parte

1 Doris Salcedo, *Shibboleth*. 2007, 167 m x 0.6 m, Turbine Hall Tate Gallery London. De https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Shibboleth_-_Tate_Modern_2007.jpg#filelinks. Con licencia Creative Commons BY-SA 3.0.

2 Traducción de las declaraciones de Salcedo hecha por el autor del presente ensayo.

del proceso creativo de Salcedo incluye, entre otros, entrevistas a las víctimas y recolección de objetos materiales de los entrevistados.

Vista desde esa óptica, su obra puede ser leída como la encarnación personal del conflicto, ubicándose ella misma y de manera simbólica como una testigo secundaria del dolor. La historiadora Jill Bennett (2005) define esta actitud de la artista como la de quien desea "darle un hogar al dolor", y sugiere que la manera como lo hace Salcedo es asumiendo el rol de la artista que puede darle voz a aquellos que han sido silenciados. Salcedo quiere darle un cuerpo al dolor, aunque en el caso de las obras anteriormente mencionadas, dicha corporeidad resulte ser más indicativa que figurativa (Bennett 2005). En casos específicos como el de *Shibboleth*, cualquier indicio de corporeidad está completamente ausente de la obra y la presencia imponente y afectiva de la escultura surge, paradójicamente, a partir de la ausencia de cuerpo y de monumentalidad. En esa medida, un espacio negativo revela de modo dialéctico la "presencia de la ausencia", visualizando lo invisible (Malagón-Kurka 2008), y haciendo de la grieta la no representación de lo que precisamente no puede ser representado, como el dolor y el trauma, pues ambos conceptos carecen como tal de un lenguaje visual que permita reconocerlos bajo un criterio unitario.

Bennet (2005) sugiere que, en el caso de las obras de Salcedo, el proceso del dolor y el trauma es mucho más lento debido justamente a la ausencia implícita que en el caso de *Shibboleth* queda al descubierto por medio de la grieta. La grieta constituye la consecuencia de un evento de origen catastrófico. Pero dicho aspecto indexado de la obra no nos muestra ni cómo ocurrió ni por qué. Sólo nos deja el vestigio de algo que pasó pero que dejó una herida muy extensa y profunda. La imposibilidad de ser espectadores (el poder de visualizar) del sentimiento propio (Bennet 2005) es, pues, definida en Salcedo no mediante lo que aparece ante los ojos de quien está frente a la obra, sino precisamente bajo la premisa de lo que está ausente y no posee una existencia material.

Habría que preguntarse en este punto si los visitantes de la Tate Gallery podrían efectivamente relacionar los aspectos formales de la obra con la motivación y el discurso otorgados por Salcedo. ¿Podría realmente una persona afectada por el

conflicto y la catástrofe reconocerse en su condición de víctima al entrar en contacto con *Shibboleth?* Es evidente la presencia de una variedad de elementos formales en la pieza que evocaban en el espectador ciertas características propias de un desastre o de un campo de guerra. Pero dicha evocación no necesariamente hace que el argumento de Salcedo acerca de cómo su obra es "la voz de alguien más viviendo en Colombia" sea factible o efectivo y, por el contrario, nos hace reflexionar acerca del hecho de que Salcedo se autodefina como alguien con la capacidad de poder brindarle voz y lenguaje a aquellos a los que les ha sido negada dicha posibilidad. Al admitir el privilegio que trae consigo ser artista, Salcedo se está ubicando —quizá de modo inconsciente— en una posición jerárquica frente al otro. Se trata de una posición en la que, dicho sea de paso, el artista mediante su obra y su discurso artístico busca sanar las heridas de las víctimas a quienes hace referencia.

En retrospectiva, se puede aseverar que dentro de los aspectos que más asombraron a los visitantes de la Tate cuando se inauguró la obra en 2007 no se encontraba el hecho de estar frente a una obra que evocaba y personificaba sentimientos concernientes a la violencia, la segregación, la modernidad, la tragedia o la catástrofe. Lo que evidentemente los asombró —o podría decirse "los cautivó"— de esta pieza fue la ausencia de un objeto material, por discreto que fuese, con un volumen y envergadura que se distinguiera del resto de la estructura del Turbine Hall.

Uno de los primeros textos que discutían el aspecto inusual de la obra fue publicado por el periódico *The Times* en octubre de 2007. En dicho artículo se mencionaba cómo luego de la ceremonia de apertura de la instalación cerca de quince personas fueron reportadas con heridas leves por haberse caído o tropezado en alguna sección de la extensa grieta ("Crowds Are Suffering" 2007) mientras la recorrían, la tocaban, o se tomaban fotos junto a ella[3]. Muchos de estos visitantes luego reconocieron que les causaba curiosidad tanto la imponente extensión de la grieta como la profundidad a la que esta llegaba en algún punto del recorrido y, por ello, se quisieron arriesgar para cerciorarse por ellos mismos de sus dimensiones.

3 Otros artículos de prensa que discuten la recepción del público ante la instalación luego de su inauguración incluyen el de Sarah Lyall (2007) y "A Glimpse Into the Abyss" (2007).

La experiencia y el dolor de ese "otro" que Salcedo buscaba rescatar mediante la intervención directa del piso del Turbine Hall con un espacio negativo y ausente de materialidad se transformó para los impávidos visitantes en un grandioso espectáculo y experiencia turística que les brindaba la posibilidad no sólo de tomar fotos y selfis con la obra, sino también de acercarse al límite de la grieta, brincándola de un lado a otro, hundiendo su cabeza o sus pies, o haciendo cualquier otro tipo de artilugio digno de ser fotografiado, así como quien experimenta una sensación de sublimidad frente al riesgo y posibilidad de resultar herido en un lugar cuyas condiciones no eran las óptimas para estar a salvo.

Edwin Sánchez: morbo, espectáculo y el desprendimiento del dolor

En *Clases de Cuchillo*, el artista bogotano Edwin Sánchez documenta mediante el formato de video el proceso por el cual un presunto exladrón le enseña con sorprendente elocuencia pedagógica la manera correcta para fabricar un "chuzo", como se le denomina en el argot popular. En el video nunca se logra ver la figura del artista, aunque sí interviene con su voz en repetidas ocasiones con preguntas que lo hacen ver como un cronista; esto genera que el protagonista principal sea precisamente Jimmy (nombre del exladrón), quien habla en primera persona y va explicándole mediante unos claros dibujos los distintos tipos de cuchillos que pueden llegar a fabricarse, cuya variación en el diseño determinará su uso específico. El documental se presenta en ocasiones a manera de tríptico, divido en tres temáticas distintas: cómo fabricar un cuchillo, cómo defenderse con el arma y cómo proceder a atacar a la potencial víctima (fotogramas de clases de cuchillos[4] y video[5]).

4 Fotograma de Clases de Cuchillo. 2006-2007, fotografía digital. De: "Puntos de Cruce". Proyecto Siqueiros, http://www.saps-latallera.org/saps/puntos-de-cruce-edwin-sanchez/.

5 Ver en: https://player.vimeo.com/video/176257051. Edwin Sanchez

Si bien jamás se ve en un entorno real cómo se utilizan o los resultados que puede acarrear el uso de estas armas, sí hay varios niveles de impacto emocional a la hora de apreciar esta pieza. Por una parte, el término 'clases' connota una suerte de componente educativo, mediante el cual los espectadores se transfiguran en ingenuos estudiantes que son partícipes de lo que se podría calificar como una "pedagogía del crimen". El artista, en su posición de documentador —pero a su vez ubicado en algún punto como espectador de su propia obra y, por ende, como potencial víctima—, también se ubica en el nivel del ávido estudiante —o en sus propios términos, en el del "voyerista morboso"— (Ordóñez 2012)[6] que, atento, oye cuidadosamente las indicaciones del maestro (en este caso el fabricante del cuchillo), quien le explica con lujo de detalles cada una de las diferencias entre los tipos de cuchillo y su respectivo uso. En algún momento, Jimmy le aclara al artista que le está enseñando a fabricar el "15 pesos", un cuchillo que al insertarlo en la víctima "no le sale sangre" y que en breve le mostrará cómo fabricar el "zapatero", cuchillo con cualidades similares al ya mencionado, pero con una punta distinta.

Dicha "pedagogía del crimen" resulta aun más inquietante cuando vemos que Jimmy se toma el tiempo de dibujar el rústico diseño del cuchillo. Jimmy no vacila en detalles y explicaciones del porqué de los acabados y los materiales, así como de los resultados que se pueden llegar a concretar si se hace un uso correcto del artefacto. En este contexto, la literalidad del término 'artefacto' resulta adecuada, ya que el video evidentemente nos ubica ante la presencia de un artesano fabricando su arma de defensa y ataque. La audacia de Jimmy que, con pocos medios logra notables resultados, epitoma de alguna manera la milenaria labor del hombre cavernario que, con muy pocas herramientas (fuego, piedra, y madera), fabricaba sus propias armas para garantizar y preservar su supervivencia y la de sus compañeros de tribu.

Otro aspecto impactante del video se desprende de la dinámica de la conversación entre artista y entrevistado. El lenguaje incorpora términos bastante infor-

6 Si bien la entrada del blog tiene como fecha el 24 de enero de 2012, resulta difícil determinar si esta es la fecha que corresponde al día de la entrevista original.

males, pero sobre todo con una dosis de humor que contrasta notablemente con la visualización de la acción a la que el espectador queda expuesto. El filósofo francés Henri Bergson (1999) sugería que el humor nace a partir del desprendimiento de sentimientos como la emoción, la pena y el dolor. A este fenómeno Bergson lo define como la "ausencia del sentimiento", y lo ilustra con el ejemplo del sujeto que se encuentra sentado en una sala de baile cuyo desinterés en la música y la dinámica propia de la danza lo lleva a un grado de reflexión y contemplación tal que logra imaginar por un instante cuán ridículas se ven las parejas en el acto de bailar (Bergson 1999). El video de Sánchez cautiva de modo similar, ya que el lenguaje informal, soez, y anecdótico, tanto del artista como del entrevistado, hace que de la tragedia y el miedo surja una amnesia temporal —anulación del sentimiento— acompañada de una imperiosa necesidad por parte del espectador de integrarse a ese mundo y no sentirse tan excluido. Dicha necesidad es temporalmente saciada mediante el humor como un canal distractor que permite procesar el miedo y el dolor.

Incluso el artista, quizá para no sentirse tan ajeno a ese mundo, se integra dentro de la dinámica lingüística de Jimmy soltando frases como "Esa mierda es para bajarse a cualquiera (sic)" a lo cual Jimmy responde con una carcajada declarando "¡Eso es pa' cobrar cuentas! (sic)". El uso indiscriminado —y posiblemente inconsciente— del humor sobre el asesinato, haciendo uso de eufemismos como "bajar", "quebrar", "hacer la vuelta" o "joder", constituye, por una parte, un desprendimiento emocional de la crudeza de la realidad del crimen urbano. Pero, por otra parte, se puede entender como un mecanismo para precisamente procesar emocional y físicamente ese trauma (Freud 1976)[7]. Especialmente al estar en presencia no del acto como tal, sino de la documentación de un proceso estratégico

7 Sigmund Freud cita a Theodor Vischer al dar una de las tantas definiciones del verbo 'bromear'. Vischer define el bromear como "la habilidad de encontrar similitudes entre cosas disímiles" (traducción del inglés al español hecha por el autor de este texto). En esa medida, podría decirse que el humor en el video de Sánchez obedece a lo disímiles, a lo particularmente diferentes que resultan ser el artista y Jimmy, el entrevistado.

mediante el cual se está fabricando un arma cuyo destino pueda ser justamente la humanidad de otra persona, que podría ser bien el artista que documenta su fabricación, o que podría ser el espectador mismo.

La manera de transformar el tormento de lo trágico y traumático para incorporarlo a la lógica de lo cotidiano y aceptable es precisamente el humor, no sólo está representado en el lenguaje hablado entre ellos dos, sino que además queda en evidencia con el uso sutil, casi inocente, de las denominaciones de los diferentes tipos de cuchillo: "El zapatero" o "El 15 pesos". El acontecimiento traumático, por medio de la presencia de la cámara y del ámbito pedagógico en el que se inscribe la conversación inusual entre víctima y potencial victimario, termina convirtiéndose en un espectáculo humorístico que, en apariencia, ha sido despojado de toda reacción traumática, ya que si bien puede que temporalmente exista un olvido y desprendimiento por parte del espectador de la naturaleza y connotación trágica del video, habría que cuestionarse si dicho desprendimiento lo que produce a largo plazo es una represión y trauma aun más severos ante lo trágico. La visualización del trauma por medio del formato documental contado en primera persona contiene dos grandes problemas: el primero consiste en convencer al espectador de que lo que ve no pertenece a la sección de crónica roja de cualquier noticiero o documental de género, sino que efectivamente el video contiene un discurso artístico de por medio; y el segundo, en que no hay forma de recrear el evento real y todo queda sujeto a la memoria y a la reacción psicológica del espectador que vive (o revive) la obra.

En la última parte del video aparece un Jimmy que mira a la cámara y decide "enfrentarse" a ella. Asume el rol de quien precisamente va a atacar a su víctima, adquiere la pose, el lenguaje, los ademanes y movimientos propios de quien está en el medio de una confrontación cuyo método de defensa y ataque es el cuchillo. Jimmy se emociona quizá ante la presencia de la cámara, pues la rutina y *performance* propios del crimen serán ahora inmortalizados, así sea de un modo simulado. Precisamente esa necesidad de ser inmortalizado genera que Jimmy no ataque a un sujeto imaginario que se encuentre lejos del camarógrafo ni que aleje su mirada y presencia de la cámara. Jimmy, por el contrario, ataca al camarógrafo y

de paso ataca al espectador, porque la cámara en ese contexto es la ejemplificación del ente social opresor al que Jimmy quiere desafiar. De esa forma el video pasa ahora de ser un mero documento a ser una subjetivación representativa y recreativa del acto violento hecho show mediático: Jimmy, sin quererlo, suprime la tragedia, pues resulta haciendo una parodia cómica de sí mismo y su rol como actor es el de la autorrepresentación. Jimmy simula de modo juguetón, ridículo y bufonesco estar apuñalando a alguien que tiene enfrente.

Puede que tanto entrevistador como espectador sientan que el ataque está dirigido a ellos pero, citando a Slavoj Žižek (2005) quien a su vez cita a Hegel, la tragedia se vuelve comedia cuando el actor no representa algo ajeno a él, sino cuando dicha representación resulta ser autorreferencial (Žižek 2005): Jimmy en este video "es" Jimmy. Del mismo modo, el espectador es el enemigo de Jimmy, pero a su vez resulta ser aquel aparato necesario para que el juego de la parodia funcione. Nos reímos porque sabemos que es falso, nos reímos porque Jimmy elabora una parodia de sí mismo, pero al final nos reímos realmente es porque no tenemos otra alternativa ante la conmoción fenoménica que nos produce la imagen a la que estamos expuestos.

La manera como el camarógrafo mueve su cámara en la medida en que Jimmy agita su brazo y arenga con el cuchillo demuestra una vez más que quien filma ha pasado de ser un simple espectador y documentador de la acción a ser un partícipe activo del acontecimiento. Ha dejado de ser cómplice del victimario y ha mutado, de repente, en una víctima más. El clímax de dicha transición del camarógrafo ocurre cuando Jimmy imita con su voz el sonido de la incisión del puñal en la piel del adversario: "¡PA! ¡PA! ¡PA! (sic)"; acto seguido, la cámara parece que fuese desvaneciéndose tanto en movimiento (como si quedase paralizada), como en voz (el artista queda silenciado) en la medida en que Jimmy hace los ruidos con su boca, a lo que él agrega "Ahí es donde uno se encarniza".

En una entrevista con Iván Ordóñez, concedida para el blog *Privado*, Sánchez afirmaba:

> Yo soy un poco voyerista, y me interesa qué hay afuera de mi burbuja

> […] [T]rato de documentar lo que yo no he vivido […] El arte me abrió la posibilidad de encontrar interés en un ladrón, en un puteadero, en un paraco […] la violencia no motiva mi trabajo, lo que yo hago es morbosear […] cuando yo hice clases de cuchillo no la hice en ningún contexto cerrado ni protegido (Ordóñez 2012, párr. 3).

Si la violencia no motiva su propuesta artística, ¿por qué Sánchez se ha dedicado a explorar estéticas visuales que se relacionan de manera directa e innegable con dichos fenómenos? ¿A qué se refiere con "su burbuja"? Sánchez parece personificar al artista que vive en un microcosmos alejado de la realidad pero que, paradójicamente, desea encontrar en esa misma realidad ajena recursos que le sean útiles a la hora de concebir y elaborar sus obras.

Hay un hecho evidente que de cierta manera u otra pudo haber repercutido en la decisión de Sánchez de involucrarse de manera "voyerista y morbosa" en el mundo del atraco con arma blanca. Lo cuenta a Iván Ordoñez de la siguiente manera: "Tuve amigos que fueron apuñalados; uno murió antes de realizar la obra; eso creó un interés y un morbo frente a eso" (Ordóñez 2012, párr. 7).

Existe, pues, un aspecto confuso en el interés de Sánchez por contactar a Jimmy. ¿El motivo obedece realmente a un morbo y a una curiosidad desprendida del carácter violento y traumático que involucra un atraco con arma blanca? ¿O, por el contrario, existe evidentemente un deseo de canalizar un miedo interior por medio de la documentación anecdótica y jocosa del proceso mediante el cual se fabrica un arma contundente de la cual muchas personas han sido víctimas en la ciudad de Bogotá? De alguna manera Sánchez está reconociendo, quizá de un modo muy sutil, que un evento de carácter traumático como lo fue el asesinato de su amigo lo llevó a sentir una curiosidad y un morbo que, no obstante, ha surgido del miedo compartido con gran parte de la sociedad colombiana a ser víctimas de lo mismo. Mediante la charla premeditada con el exatracador Jimmy y la documentación en video de dicha "clase de cómo fabricar y utilizar un cuchillo", Sánchez quizá sienta la necesidad de adquirir un poder, de tener un control de la situación ante la que él teme, a la que él no pertenece por estar dentro de una burbuja, como él mismo afirma.

La adquisición de poder y control sobre un miedo o trauma mediante la construcción de la imagen y el uso del humor remite a relatos como el "Intervalo de Cinco Minutos" de Francis Picabia. Allí narra la historia de su amigo Jacques Dingue, quien fue víctima de un hechizo de amor de una india —con ese término se refiere Picabia a los indígenas— durante su estadía en Perú. Luego de una terrible epidemia de gripa que acabó con la vida de cientos de indios, incluyendo a la muchacha de la que Dingue se había enamorado, los perros de cada uno de los indios de la tribu no tuvieron otra opción para sobrevivir que la de comerse los restos de sus amos. Cuando uno de los perros le llevó a Dingue la cabeza de la india en cuestión, Dingue reaccionó conmocionado al identificarla; acto seguido, se curó de sus males y utilizó la cabeza de la india como pelota de juego con la cual se entretuvo con el perro, lanzándosela una y otra vez hasta destrozarla por completo (Picabia 1997). De manera semejante, por medio de la imagen, Sánchez logra controlar el impacto visual y presencial que genera Jimmy. En el contexto del video, Jimmy constituye el ícono de los miles y miles de personajes como él que habitan las calles bogotanas, esos sujetos que utilizan el mismo tipo de herramientas, que están dotados del mismo conocimiento y estrategia de defensa y ataque, pero de quienes el artista Sánchez ahora conoce un poco más y, posiblemente, teme menos. Al fin y al cabo, él pudo documentar ese material con un discurso visual cuyo objetivo era transformar lo violento y macabro en algo extrañamente pedagógico, lúdico e incluso humorístico.

Otro factor para analizar es la decisión que implica contactarse con un exatracador para "aprender e instruirse" desde sus enseñanzas y de paso documentar la experiencia bajo una estética que luego será llevada al terreno de lo artístico. Por parte del artista, el documentar a Jimmy explicando paso a paso el proceso mediante el cual se fabrica y se hace uso de un arma cortopunzante genera una cercanía con el crimen, y el formato de video hace que el crimen adquiera un carácter divino y poético. Esto podría denominarse como la "poética del crimen", o en términos de Slavoj Žižek (2008), la violencia divina. Žižek la define como una manifestación violenta generada a partir de la impotencia y de la debilidad de pertenecer a una clase marginal, que, paradójicamente, hace que el espectador

quizá de manera inconsciente sienta un poco de cercanía y simpatía por el exdelincuente. La impresión que el documental le deja a muchos espectadores, irónicamente, consiste en que las acciones de Jimmy como delincuente no fueron producto de una elección consciente y premeditada sino que constituyen la respuesta desesperada a una necesidad de sobrevivir en un medio que no le dio las oportunidades de desenvolverse ni adaptarse a un sistema de valores que lo reconozca como un ciudadano común y corriente. La violencia, en este caso, se justificaría como una respuesta a la impotencia.

Esta visualización documentada de la violencia, no obstante, difiere notablemente de la de Doris Salcedo. Si con Salcedo existe un nivel de indexicalidad (Malagón-Kurka 2008) casi abstracta de relación con el conflicto —y en donde no vemos qué o cómo se produjo la "herida" del suelo de la Sala de Turbinas —, en Sánchez el victimario aparece de frente y, de manera animosa y dinámica, muestra orgulloso ante la cámara el *modus operandi* del crimen callejero. Paradójicamente, cuando Sánchez sostiene que su obra no está sustentada ni motivada por la violencia, el espectador seguramente —por asociación directa entre imagen y evento— se siente más vulnerado, más violentado y mucho más identificado a nivel traumático que con la obra de Salcedo, pues si bien la misma artista argumenta y sustenta el componente y nacimiento de sus obras a partir del fenómeno de la violencia y las consecuencias traumáticas que esta acarrea, *Shibboleth* nunca dejó de ser leída por gran parte de sus audiencias desde la óptica de lo llamativo y espectacular de sus cualidades formales.

Carlos Castro: subvirtiendo significados

La obra de Carlos Castro, llamada *Legión,* consiste en una pieza escultórica que es ensamblada a partir de una serie de cuchillos de todo tipo —rudimentarios, de fabricación industrial, y/o reconstruidos—. Estos cuchillos fueron recolectados por el mismo artista luego de visitas a bodegas de la Policía Metropolitana de Bogotá, en donde estaban acumulados luego de haber sido incautados tanto en operativos

de inteligencia, en requisas, o incluso en el mismo acto de flagrancia (figura 75[8]). Castro seleccionó algunos de los cuchillos que más le llamaron la atención y los ensambló de forma tal que se transformaran en una extraña caja musical, que al ser activada gira de manera ininterrumpida y golpea las teclas de lo que en apariencia se asemeja a un vibráfono, para así producir una melodía suave y lenta que va haciendo *loop*, repitiendo continuamente la melodía en la medida en que giran los artefactos. Dicha melodía, según palabras de Castro, se desprende del tipo de canciones utilizadas por legionarios romanos y de otras culturas milenarias como canto de batalla antes de enfrentarse al enemigo. De ahí se desprende justamente el título de las obras.

Causa curiosidad, a pesar de la explicación de Castro[9], que la descripción de su obra se aleja por completo tanto del origen como de la misma presencia material de los cuchillos, que sigue intacta, a pesar del ensamblaje artístico. Contrario a lo que se pudiera pensar, la procedencia y función para la que fueron hechos los cuchillos terminan siendo relegados a la simple anécdota de haberlos acumulado luego de haber ido a una bodega de la Policía. Incluso en textos curatoriales, como los de Santiago Rueda Fajardo (2011), se advierte que Castro no es un artista que se involucre con o se interese mucho en la tragedia[10], lo cual lo distancia de todo aquel interés persistente del arte colombiano reciente en tomar como referente temático la violencia del país. Si bien Castro hace alguna alusión al uso anterior que se le pudo haber dado a los rústicos cuchillos, su mención es más bien breve y no recala en el impacto visual que su obra pueda generar al asociar ese aspecto, tanto

8 Carlos Castro Arias, *Legión*. 2001, máquina sonora de madera, aluminio y motor, fabricada con cuchillos incautados por la Policía en Bogotá, 130 cm x 80 cm x 70 cm. De: "Legions", *Carlos Castro Arias*, https://i2.wp.com/www.carloscastroarias.com/wp-content/uploads/2016/05/04..jpg?fit=1024%2C780.

9 Charla brindada por el artista en el marco de la inauguración de la exposición *Buscando lo que no se ha perdido*, el 25 de mayo de 2011, en LA Galería (Bogotá, Colombia).

10 Afirma Santiago Rueda: "A diferencia de gran parte del arte colombiano obsesionado con la tragedia, Carlos Castro percibe que en Colombia no hay Génesis ni Apocalipsis sino ciclos que se repiten" (Rueda 2011).

formal como simbólico, de dichas armas con experiencias que pueden llegar a estar directamente relacionadas incluso con los mismos espectadores que son testigos de su obra. En efecto, cuando el espectador reconoce el origen de dichos artefactos, establece una relación mimética y traumática con el objeto que, de manera similar a lo que ocurre con la videoinstalación de Sánchez, lo lleva a recrear en la memoria experiencias directas con atracos, riñas callejeras, o incluso muerte. La bloguera y asistente a la exposición, Nathalie Piñeros, da cuenta de ello. Como asistente a la exposición de Castro, ella sostiene que:

> Son más las cosas que me gustan, pero debo decir que no me gusta la inexistencia de una historia para que las personas tengan claro el contexto y quizá así valoren un poco más la obra, pues son pocos los que se toman la molestia de saber un poco más y simplemente se quedan con lo que ven en un salón de exposiciones […] La combinación de un instrumento, marimba, con objetos que muchas veces podemos considerar basura, al igual que la reproducción de una tonada de guerra y la historia de la proveniencia de los cuchillos, tienen una relación demasiado estrecha que quizá no se entiende a simple vista. Los cuchillos decomisados de cárceles junto con la melodía de guerra, son la relación de muerte, sangre, injusticia y desaparición (Piñeros 2011).

Sin embargo, la intención que busca Castro con esta obra parece ser justamente la de invisibilizar y revertir mediante lo simbólico y la recontextualización de estos artefactos algo que a nivel material sigue estando presente en la obra y seguramente se reactiva afectivamente en la mente y memoria de quien la observa.

Lo que más llama la atención de las obras de Sánchez y de Castro —y en parte en la de Salcedo— es que existe una exploración de lo indéxico a partir del reconocimiento y evaluación de lo que estas contienen (Malagón-Kurka 2008): son rostros (de victimario), o rastros (artefactos o narraciones orales) de lo que fue y resulta inaccesible, porque ya sucedió y lo único que se puede rescatar en ello, aparte de la presencia material de un artefacto-secuela, es la memoria fragmentada

del evento vivido, imaginado o recreado a partir de testimonios orales. No obstante, dicha indexación funciona de manera dispar, ya que en algunos casos el efecto traumático en el espectador podría tomarse como "instantáneo" o inmediato, mientras que en otros casos ocurre de manera lenta y progresiva (Bennet 2005). En Salcedo no hay un ataque directo. Por el contrario, la tragedia ya ha sucedido y el espectador se ve enfrentado a lo que quedó de la catástrofe (la grieta). En Sánchez, el cuchillo como memoria y referencia representada es el actor principal, junto a Jimmy, de todo el videodocumental y lo que mantiene la tensión es el lenguaje audiovisual, cercano a lo cinematográfico, contenido en la pieza. En Castro, los cuchillos se mueven, quizá no amenazantes, pero sí de una manera afectiva y que alude a la memoria de un evento —un ataque con arma blanca—.

Tanto Sánchez como Castro se distancian de Salcedo en el aparente deseo de evitar el marco violento y afectivo con el cual se pueden relacionar e interpretar elementos formales en sus obras que evidentemente referencian e indican una naturaleza traumática. Por el contrario, ambos artistas esperan que la lectura que se reciba de sus obras se libere totalmente de dicha problemática social, acercándolas más hacia el terreno de la sátira, de la parodia e incluso del humor.

No obstante, las obras de los tres artistas impactan en grados insospechados y conmueven a múltiples audiencias no precisamente por lo que muestran, sino por aquellos elementos que no pueden mostrar. Es allí donde reside la condición del trauma: en que resulta imposible, sea por medio visual, representativo o simbólico, directo o indexado, objetivo o subjetivo, presentar lo que constituye en términos de Lyotard (1998) lo "impresentable", sin que esto implique una afrenta personal, sublime e incluso glorificada por los artistas en cuestión.

Edwin Sánchez, al parecer, es consciente de dicha paradoja cuando declara el descontento que produjo en el exladrón el haber oído el rumor de que el video (o más bien, su imagen enseñando cómo fabricar su artefacto de defensa, su obra de arte) iba a ser comercializado y que él no iba a recibir crédito con ello, apoyándose en que el sentido moral de artista y entrevistado, así como el tipo de riesgo a la hora de predeterminar estas propuestas artísticas, son inevitables pero necesarios a la hora de producir.

Esa "clase de riesgo" y "sentido moral" al que Sánchez se refiere es precisamente la reflexión que propone este artículo. Al parecer, es innegable que toda práctica artística que involucre la experiencia ajena, sea de víctima o de victimario, conlleva un grado de responsabilidad y moralidad que a veces puede resultar contraproducente para el artista y problemático para el espectador. En Salcedo, el conflicto surge del grado de abstracción e indexación conceptual de su mensaje que no permite que el espectador incauto de la Tate Modern Gallery —ni que un hipotético espectador cuya condición sea la de víctima de aquella violencia a la que Salcedo referencia en su trabajo— se reconozca en la grieta del piso del *hall* principal de la galería. En Sánchez, la imposibilidad de desligar el video del carácter violento y agresivo del sujeto-victimario genera en el espectador una incomodidad derivada en catarsis (la carcajada) producto de la temática, pero también del marco de espectáculo-mediático-humorístico en el cual está montado, así como de la condición de inferioridad y vulnerabilidad a la que queda expuesta no sólo la audiencia sino también el entrevistador. Por último, en Castro resulta algo inefectivo el intento poético de despojar a los cuchillos de su función original mediante una reapropiación y modificación de lo que fue, en cierto sentido: la de asesinar.

Estos tres artistas producen obras cuya proveniencia estética y discursiva nace de los traumas sociales generados por los distintos tipos de violencia —rural y urbana— que se han venido gestando en casi toda la historia de Colombia hasta hoy día. El carácter conflictivo que se discute en las obras aquí exploradas consiste en el riesgo inminente de producir un arte que haga uso de estos temas para beneficio propio y de los artistas, ignorando precisamente el alto contenido e impacto social, psicológico y afectivo de sus prácticas en las diversas audiencias que puedan llegar a experimentarlo. No se puede desconocer la importancia y el valor de que estos artistas se involucren con temáticas tan complejas como las aquí expuestas. Sin embargo, es más importante aun considerar que dicho emprendimiento puede llegar a tener un precio social tan o más alto que el que se le otorgue a sus obras una vez puestas en circulación en el demandante pero continuamente creciente mercado del arte.

Referencias

"A Glimpse Into the Abyss". 2007. *The Telegraph*, 9 de septiembre, último acceso 9 de noviembre de 2008, http://www.telegraph.co.uk/arts/main.jhtml?xml=/arts/2007/10/09/basalcedo109.xml

"Crowds Are Suffering for Their Art at the Tate Modern". 2007. *The Times Online,* 26 de noviembre, último acceso 4 de febrero de 2008, http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/visual_arts/article2943217.ece

"The Unilever Series: Doris Salcedo *Shibboleth".* s. f. *Tate Modern*, último acceso 30 de enero de 2013, http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/dorissalcedo/default.shtm.

Bennet, Jill. 2005. *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art.* Stanford, CA: Stanford University Press.

Bennet, Jill. 2002. "Art, Affect, and the 'Bad Death': Strategies for Communicating the Sense of Memory Loss". *Signs*, vol. 28, n.° 1, 333-351.

Bergson, Henri. 1911. *Le Rire. Essai Sur La Signification Du Comique*. (Brereton Cloudesley y Fred Rothwell (Trads.) (Trabajo original publicado en 1900).

Bergson, Henri. 1999. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic* (London: Macmillan and Co. Reeditado por Bregne, Per y Guy Bennett. . Copenhagen/Los Angeles: Green Integer Book.

Freud, Sigmund. 1976. "Jokes and Their Relation to the Unconscious". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. VIII. (James Strachey (trad. y ed.). Londres: The Hogarth Press and The Institute of Psychoanalysis (Trabajo original publicado en 1900).

Guerin, Frances y Roger Hallas. 2007. *The Image and The Witness: Trauma, Memory, and Visual Culture.* London: Wallflower Press.

Hernandez, Pilar. 2002. "Trauma in War and Political Persecution: Expanding the Concept". *American Journal of Orthopsychiatry,* vol. 72, n.° 1, 16-25.

LaCapra, Dominick. 1999. "Trauma, Absence, Loss". *Critical Inquiry*, vol. 25, n.° 4, 696-727.

Leighten, Patricia. 1999. "Artists in Time of War (Response to Ariel Dorfman's *Picasso's Closet*)". *The Art Bulletin,* vol. 91, n.° 1, 35-44.

Lotringer, Sylvére, y Paul Virilio. 2005. *The Accident of Art*. New York, N.Y: Semiotext; Cambridge: MIT Press.

Lyall, Sarah. 2007. "Caution: Art Foot" *The New York Times*, 11 de diciembre, último acceso, 10 de marzo de 2008, http://www.nytimes.com/2007/12/11/arts/design/11crac.html;

Lyotard, Jean-Francois. 1998. "Representación, presentación, impresentable". En Pons, Horacio (trad.), *Lo Inhumano: Charlas Sobre el Tiempo.* 123-131. Buenos Aires: Manantial (Trabajo original publicado en 1998).

Malagón-Kurka, María Margarita. 2008. "Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980". *Revista de Estudios Sociales*, n.° 31, 16-33.

McNally, Richard J. 2003. "Recovering Memories of Trauma: A View From the Laboratory". *Current Directions in Psychological Science,* vol. 12, n.° 1, 32-35.

Mondzain, Marie-José. 2009. "Can Images Kill?". *Critical Inquiry*, vol. 36, n.° 1, 20-51.

Morin, Francis, Apinan Poshyananda, Mari Carmen Ramirez, Caroline Turner, Igor Zabel y Valerie Cassel. 2000. "Beyond Boundaries: Rethinking Contemporary Art Exhibitions". *Art Journal*, vol. 59, n.° 1, 4-21.

Picabia, Francis. 1997. "Five-Minute Intermission". En Breton, André (Ed.), *Anthology of Black Humor,* 239-240 (M. Polizzotti, trad.). San Francisco: City Lights (Trabajo original publicado en 1940).

Piñeros. Nathalie. 2011. "Legión – Carlos Castro". *El clip (*blog), último acceso 8 de junio de 2013, http://elclip2011.blogspot.com/2011/03/legion-carlos-castro.html

Rueda Fajardo, Santiago. 2011. "Carlos Castro en La galería". *LA galería arte contemporáneo,* último acceso 3 de junio de 2011, http://www.la-galeria.com.co/exposiciones/buscando_lo_que_no_se_ha_perdido/comunicado.htm

Safford, Frank y Marco Palacio. 2002. *Colombia: Fragmented Land, Divided Society*, New York: Oxford University Press.

Salcedo, Doris. 2009. "Compassion". *Public Broadcasting Service,* último acceso 14 de julio de 2014, http://video.pbs.org/video/1281748949/

Sánchez, Edwin. 2006-2007. *Clases de Cuchillo* (video). Bogotá: Galería Valenzuela & Klenner.

Sánchez, Edwin. 2016. CLASES DE CUCHILLO 1, último acceso 8 de agosto de 2018, https://player.vimeo.com/video/176257051

Ordóñez, Iván. 2012. "Edwin Sánchez". *Privado* (blog), último acceso 24 de enero, http://privadoentrevistas.wordpress.com/2012/01/24/edwin-sanchez/

Žižek, Slavoj. 2005. "The Christian-Hegelian Comedy". En Heike Munder y Felicity Lunn (eds.). *When Humor Becomes Painful,* 52-58. Zurich: Migros Museum/J.R.P. Ringier.

Apéndice

Presas de Diana: mito, imagen y creación

Mariana Dicker Molano

> Diana/Eva detenida en su eterna fuga sólo por la tentación de las tres manzanas caídas.
> "Diana del cruce de caminos" (Fuentes 2008, 14)

La historia del arte, en su forma más clásica, ve en sus imágenes entes estáticos, productos terminados que se leen y clasifican bajo una lógica racional, de acuerdo con una cronología lineal de la historia y, en este sentido, una periodicidad rígida e inamovible.

El historiador y pensador Georges Didi-Huberman (2008), preocupado por la mirada eucrónica humanística predominante, propone un nuevo acercamiento según el cual las obras ya no son leídas exclusivamente a partir de los cánones preestablecidos, sino también a partir de los ámbitos de la experiencia personal, es decir, desde el contexto histórico y social del lector, así como de las condiciones reinantes de un espacio-tiempo único e irrepetible.

Bajo este nuevo enfoque, la obra de arte adquiere un carácter vital y dinámico que la desplaza de ser considerada como un objeto fijo e inamovible, hacia un lugar de continuas lecturas, interpretaciones y aprociaciones subjetivas. En este sentido, una imagen nunca termina de reconfigurarse por más que queramos

detenerla, fijarla y determinarla; nos sobrevivirá inexorablemente. Reconocer este nuevo paradigma exige una concepción de la historia del arte más flexible, abierta y cambiante, que permita percibir la potencia de las imágenes y obras en su sentido más pleno, a la vez que las actualizamos constantemente.

En este punto, es pertinente aclarar que no se trata simplemente de activar una máquina de asociaciones libres que nos lleven a lecturas caprichosas de la imagen, sino más bien pensarla como posibilidad, como puente entre el espectador y otra realidad. Una imagen que puede hacerse visible de múltiples formas frente a los ojos de un lector que la interroga desde su propia subjetividad, inmersa en un presente siempre cambiante.

Desde mi perspectiva, los mitos funcionan como una máquina de ver la condición humana y cómo esta se repite y se actualiza en la reiteración hasta el infinito. La naturaleza de su atemporalidad nos muestra distintos momentos de una misma situación, de un mismo vivir.

Los silencios y vacíos que acompañan los mitos nos permiten visitarlos con frecuencia y ver que tanto las versiones escritas como las visuales dejan siempre más preguntas que respuestas. El tiempo mítico no es el tiempo lineal, se parece más al orden de nuestro inconsciente, a la serpiente del Jardín Edénico, que al comer del árbol de la vida y no del árbol de la sabiduría, mutó, cambió de piel y, por ello, devino eterna, tanto en su forma física-cíclica como arquetípica.

Voy a narrarles brevemente el mito griego de Diana y Acteón; Diana, guardiana de la Luna, los bosques, las montañas, la caza, los partos y la castidad eterna; Diana como lugar de lo divino hecho humano a voluntad.

Volvamos al origen. Al nacer, Diana pidió a su padre Zeus lo siguiente: arco y flechas, un grupo de ninfas que ella misma escogió en el río, una jauría con los mejores perros de cacería y, por último, una túnica corta que le permitiera correr con destreza por el bosque. Todos estos deseos fueron otorgados por el poderoso Zeus.

Un día, después de cazar, Diana decide con su grupo de ninfas darse un baño para limpiarse la sangre animal que deja la faena. Aparece en escena Acteón —cazador igual que ella—, que decide espiarla, no se sabe si por azar o por un

acto premeditado, cubriendo su cuerpo con la piel de un ciervo. Al descubrirse observada, la diosa, ofendida por la intrusión, le salpica agua a la cara, convirtiéndolo en venado. Así, los propios perros del mortal cazador lo confunden con su presa y salen en su persecución. Acteón, intentando emprender la huida hacia la espesura del bosque, se da cuenta de que sólo lo acompañan sus gemidos de animal, pues ha perdido su voz. Finalmente, muere despedazado a mordiscos por sus propios perros.

Al leer y cotejar varias versiones del mito, mi interpretación es que la diosa anhelaba ser mirada y deseada, pero para ello necesitaba un cuerpo humano. El hecho de que se estuviera bañando así lo evidencia —al menos por un instante—, cuando la mirada de Acteón se posó sobre ella: quería sentir el mundo con su piel, respirar el bosque, cansarse de correr, mojarse de verdad y tal vez pensó que las miradas nunca iban a atemorizarle.

La diosa deseaba un cuerpo para exponerse y ocupar un lugar que le permitiera sentir, ya no desde los aires gloriosos del Olimpo, sino desde el temblor y la fuerza de la tierra. Ante todo, quería aparecer frente a la mirada de otro, permitirse saber qué se siente estar desnuda no como una diosa, sino como una humana. "Me desnudó con la mirada", diría Diana hoy a una de sus ninfas. En *Las Metamorfosis* de Ovidio (1964), podemos oír la voz de Diana pronunciando unas palabras, justo antes de la transformación que sufre Acteón: "Ahora vete a contar que me has visto sin vestido; si es que puedes contarlo, licencia tienes" (Ovidio 1964, 94). El final ya lo conocemos, cruel y desgraciado para Acteón. Mito trágico y poderoso a la vez.

La pregunta que surge, entonces, es: ¿qué fue lo que vio Acteón que mereciera semejante castigo? Sabemos que irrumpió en lo prohibido, invadió visualmente un ritual exclusivamente femenino. Pero ¿cuánto tiempo estuvo ante la revelación?

Sabemos que a los dioses no se les mira de frente, pues sólo admiten miradas indirectas. Lo interesante acá es pensar el agua como símbolo que refleja la mirada del otro y, en esa medida, permite un ejercicio de confrontación consigo mismo a partir del encuentro con el otro: la mirada como reflejo de sí, como pregunta, como configuración de subjetividad.

Pareciera que Acteón no soportó la epifanía y despúes de la transformación, salió huyendo atemorizado por este nuevo cuerpo-animal. Además de esto, perdió su voz y sólo le quedó la inútil razón frente a tan inesperada metamorfosis.

Como se planteó anteriormente, las versiones de los mitos son infinitas, al igual que las lecturas de la imagen podemos hacer. Mito e imagen configuran —bajo esta lente— un escenario de posibilidades abiertas e infinitas que pueden ser reinterpretadas y resignificadas constantemente. El pasado deviene presente actualizado y en esto radica una de las muchas potencias creativas del vínculo entre el mito y la imagen.

A continuación voy a compartir con ustedes algunas imágenes de mi archivo personal de artista, imágenes de la historia del arte, sobre la actualización que he realizado con la colaboración del videoartista Nicolás Buenaventura[1].

Referencias

Fuentes, Carlos. 2008. *Diana o la cazadora solitaria.* Alfaguara S.A

Ovidio. 1964. *Las metamorfosis*. Barcelona: Vergara S.A.

1 Para conocer los resultados de este proyecto de creación, por favor consultar "Proyecto de creación" (2013).
"Proyecto de creación: Mutaciones del Edén. Mariana Dicker, 2013", *Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano*, 11 de julio de 2013, último acceso 13 de agosto de 2018, https://www.utadeo.edu.co/es/investigacion/artes-plasticas/42/proyecto-de-creacion-mutaciones-del-eden-mariana-dicker-2013

SOBRE LOS AUTORES

Karen Cordero Reiman

Historiadora del arte, curadora y escritora. Trabajó durante 32 años como profesora de tiempo completo en el Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana, hasta su jubilación en agosto 2017. Es autora de múltiples publicaciones sobre el arte de los siglos XX y XXI, sobre todo con respecto a las relaciones entre el llamado arte culto y el llamado arte popular en México; la historiografía y crítica del arte; cuerpo, género e identidad sexual en el arte mexicano, y políticas museísticas y curatoriales. También ha tenido una participación constante en el ámbito museístico, con actividades de curaduría, asesoría e investigación. Actualmente, trabaja como investigadora y curadora independiente, así como sobre proyectos creativos personales que entrelazan el arte, la literatura y la historia.

María Clara Cortés Polanía

Artista plástica con Especialización en Grabado y magíster en Historia y Teoría del Arte de la Universidad Nacional de Colombia. Tomó cursos de maestría en Pintura en la Universidad de Wisconsin (Madison, Estados Unidos) y realizó estudios de fotografía en Pittsburgh Filmmakers. Sus investigaciones y publicaciones se enfocan en la historia del arte colombiano contemporáneo; en el ámbito del arte trabaja en acciones, videos y fotografías con los cuales ha participado en diversas exposiciones. Actualmente es profesora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia; es miembro de la Red de Conceptualismos de América Latina y hace parte del grupo investigativo Taller Historia Crítica del Arte.

Claudia Angélica Reyes Sarmiento

Diseñadora gráfica egresada de la Universidad Nacional de Colombia, especialista en Docencia universitaria de la Universidad Libre de Colombia y magíster en Estética e Historia del Arte de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Se ha desempeñado como profesora desde hace trece años en diferentes instituciones de educación superior. Actualmente, es profesora asociada en el programa de Diseño Gráfico en la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

Isabel Cristina Ramírez Botero

Profesora e investigadora de la Universidad del Atlántico en Barranquilla. Doctora en Arte y Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, en la línea de Teoría e Historia del Arte Colombiano y Latinoamericano, y magíster en Historia del Arte Contemporáneo de la Universidad de Siena (Italia). Ha sido curadora de la sala de exposiciones del Centro de Formación de la Cooperación Española y de la Categoría de Videoarte del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias. Sus investigaciones se han centrado en la historia del arte moderno y contemporáneo del Caribe colombiano. Es autora de los libros *El arte en Cartagena a través de la colección del Banco de la República* y *Geografías pictóricas. La exploración del espacio en el paisaje de Alejandro Obregón*.

Mario Alejandro Molano Vega

Profesional en Estudios literarios (2002), magíster (2008) y doctor en filosofía (2018) de la Universidad Nacional de Colombia. Tesis laureada en pregrado y doctorado. Estancias de investigación en la Universidad de Buenos Aires, la Universidad de San Martín (Argentina), y el Colegio de México. Temas de investigación: historia de la literatura, historia intelectual, teoría literaria, teoría crítica y filosofía del arte. Actualmente Director encargado del Departamento de Humanidades y

los programas de Historia del Arte, Estudios Literarios y Edición y Maestría en Estética e Historia del Arte. Su más reciente publicación se titula: *"Theatro y descripcion universal del tiempo y de el mundo: relaciones entre imagen y texto en un tratado astrológico del siglo XVII"*, publicada en el libro *Lectores, editores y cultura impresa en Colombia, siglos XVI-XXI*. Bogotá: UTadeo, Cerlalc, 2018.

Diego Salcedo Fidalgo

Historiador del arte y museólogo, profesor asociado del Departamento de Humanidades. Sus áreas de estudio son la museología crítica y el arte moderno. Es candidato a doctor en arte latinoamericano y colombiano en la Universidad Nacional de Colombia. Sus intereses de investigación se centran en las subjetividades en la historia del arte. Realizó en 2016 la curaduría de la exposición "*Lorenzo, no como los otros*" en el Museo Nacional de Colombia y el Museo de Artes Visuales de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

Julián Sánchez González

Investigador en historia del arte, radicado entre Nueva York y Bogotá. Realizó sus estudios en Historia y Ciencia Política en la Universidad de los Andes en Bogotá. Actualmente, se encuentra cursando una maestría en Historia del Arte en el Instituto de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York, bajo el auspicio de una beca Fulbright-Ministerio de Cultura de Colombia. Su investigación se centra en el arte moderno y contemporáneo del Caribe, así como en la relación entre arte, historia y política. Anteriormente se desempeñó como Coordinador de Servicios al Público de los Museos y Colecciones del Banco de la República de Colombia.

María Margarita Malagón-Kurka

Profesora titular de historia del arte en el Departamento de Humanidades de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Obtuvo sus títulos de doctorado en historia del arte en la Universidad de Texas (Austin, Estados Unidos), magíster en

Historia y Teoría del Arte en la Universidad Nacional de Colombia y de filósofa en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Se ha desempeñado como profesora de historia del arte en el Savannah College of Art and Design (Georgia, Estados Unidos), profesora visitante y de cátedra en el Departamento de Arte de la Universidad de los Andes en Bogotá, y como curadora invitada de las exposiciones "Deseo y tormento en Luis Caballero" organizada por el Banco de la República y el Museo de Arte Moderno de Medellín, en 2012 y2013; y "Roda: su poesía visual", Museo Nacional de Colombia, en 2014.

Ana María Franco

Profesora asistente del programa de Historia del Arte de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes en Bogotá. Doctora en Historia del Arte del Institute of Fine Arts de New York University. Maestra en filosofía de la Universidad Nacional de Colombia y en Historia del Arte de la Universidad de St. Andrews, en Escocia. Entre sus publicaciones se encuentran "Joaquín Torres-García's Constructive Universalism", que apareció en la *Revista Ensayos* en el 2005; "Geometric Abstraction: The New York/Bogotá Nexus", publicado en la revista *American Art* en el verano de 2012; y "Modernidad y tradición en el arte colombiano de mediados del siglo XX: *El Dorado* de Eduardo Ramírez-Villamizar", también en la *Revista Ensayos* en el 2013. Es co-autora del libro *Eduardo Ramírez-Villamizar: geometría y abstracción*, publicado en el 2010 en Bogotá.

Jesús Pedro Lorente

Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Secretario de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte y director de su revista trimestral (www.aacadigital.com). Es coordinador del grupo de investigación consolidado Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, financiado por el Gobierno de Aragón, e investigador principal del proyecto "Museos y distritos culturales: Arte e instituciones en zonas de renovación arquitectónico-urbanística", financiado por

la Secretaría de Estado de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad, desde enero de 2016 a diciembre de 2018.

Antonio Sánchez Gómez

Investigador y docente universitario. Su trabajo se ha concentrado en cultura material e historia urbana, con una sensibilidad particular por asuntos de género. Antonio recibió los títulos de diseñador gráfico y magíster en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la ciudad en la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente cursa un doctorado en Artes decorativas, historia del diseño y cultura material en el Bard Graduate Center en Nueva York.

Gabriela Gil Verenzuela

Licenciada en Artes de la Universidad Central de Venezuela. Egresada del Posgrado en Gestión y Políticas Culturales de la Universidad de Barcelona (España) en 1994, y de la Maestría en Estudios de Arte de la Universidad Iberoamericana (México, D. F.) en 2002. Cuenta con experiencia docente en los niveles de licenciatura y posgrado en diversas universidades de México, España y Venezuela en las áreas de: gestión y promoción cultural, gestión de museos y colecciones, museología, gestión del patrimonio, administración de proyectos culturales, gestión de las artes, arte y cultura en la posmodernidad, y arte latinoamericano. En la actualidad dirige el Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), en México.

Paula Jimena Matiz López

Doctora en *Management and Development of Cultural Heritage* del Institute for Advanced Studies de Lucca (Italia). Magíster en *World Heritage* de la Universidad de Turín. Especialista en política y asuntos internacionales y profesional en Conservación y Restauración de Bienes Muebles de la Universidad Externado de

Colombia. Ha sido investigadora visitante de la University of the West of Scotland (Escocia) y del International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM) en Roma. Fue subdirectora de la Fundación Museodata y ganadora de varios concursos del Programa Distrital de Estímulos de Bogotá, con propuestas relacionadas con curaduría histórica y conservación del patrimonio cultural.

Carlos Rojas Cocoma

Realizador de Cine y Televisión de la Universidad Nacional, historiador de la Pontificia Universidad Javeriana y maestro en Historia de la Universidad de los Andes; actualmente candidato a doctor en Historia en la Universidad de los Andes. Fue finalista del Premio Nacional de Crítica en los años 2010 y 2011. Fue curador y coordinador del área educativa del Museo de Arte Colonial y el Museo Iglesia Santa Clara —dependencias del Ministerio de Cultura—. Ha coordinado talleres dirigidos a docentes en este último museo, en el Museo del Caribe, en Barranquilla, y en la colección de arte del Banco de la República en Bogotá.

Daniel García Roldán

Profesor de historia del arte de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Es maestro en Historia del Arte de la Universidad Nacional de Colombia y profesional en estudios literarios de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Actualmente, está cursando el doctorado en historia en la Universidad de los Andes.

Anne Marie Losonczy

Antropóloga y directora de estudios en l'École Pratique des Hautes Études en París y profesora de la Universidad Libre de Bruselas. Su investigación se centra en dos áreas geográficas: la Hungría post-soviética y el Pacífico colombiano, con énfasis en las culturas indígenas embera. Estos trabajos fueron publicados en *Les Saints et la*

Forêt. Système social et système rituel des Negro-Colombiens: échanges *inter-ethniques avec les Embera du Choco (Colombie),* en 1992.

Jairo Enrique Salazar Chaparro

Diseñador gráfico de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, se trasladó en 2006 a la ciudad de Denton (Estados Unidos) para completar sus estudios de maestría en Historia del Arte en la University of North Texas. En esa misma institución comenzó su labor docente en el año 2009, dictando cursos de Arte Moderno y Apreciación del Arte. Desde el año 2011 se desempeña como docente en la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, donde ha tenido a su cargo los cursos correspondientes al pregrado y maestría en estética e historia del arte.

Mariana Dicker Molano

Maestra en Bellas Artes de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, magíster en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia, con Mención de reconocimiento especial y becaria de la Convocatoria Nacional de Investigación. Ha realizado exposiciones individuales en la Alianza Colombo-Francesa, la Galería Dos casas y exposiciones colectivas en el Museo de Artes Visuales Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, III Festival de Performance en Armenia, el Museo de Arte Moderno de Bogotá y la Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Es actualmente profesora del programa de Artes Plásticas de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

La publicación *Horizontes culturales de la historia del arte. Aportes para una acción compartida en Colombia.*
Se terminó de imprimir en septiembre de 2018
La edición consta de 300 ejemplares.

9 789587 252330

Este volumen constituye el inicio de una aventura de perspectivas y posibilidades en los programas de historia del arte de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, los cuales permiten formar estudiantes tenaces y capaces de asumir el reto del estudio sobre el objeto artístico, la imagen, la cultura visual y los lugares de la memoria del arte. Es el inicio de una conversación con la historia, que como bien la describe Ernst Gombrich, "es como un queso gruyer, está llena de agujeros". En este sentido, lo interpela Peter Burke: "la historia es como un espejismo, nunca se alcanza, pero es bueno estar orientados por ella, es como vamos a estar más cerca de lograrla" (entrevista a Peter Burke, Berta Ares, 2013).

Horizontes culturales de la historia del arte. Aportes para una acción compartida en Colombia da cuenta de reflexiones que van desde las invisibilidades, entendidas como silencios u omisiones en la historia del arte, pasando por las conexiones complejas entre estética e historia del arte, hasta las vicisitudes de su práctica en el museo o lugares alternativos. También examina la memoria del arte como nuevo modo de representación, relectura y construcción de subjetividad. Esta obra aborda temas y aproximaciones pertinentes, necesarios y posibilitadores de respuestas para tomar acciones concretas en el currículo y en los enfoques de estos programas dentro de un ineludible panorama en transformación.

EDITORIAL UTADEO