



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

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 <i>Lecciones de psicología</i> de Manuel Ancizar. 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: <i>Sin título</i> 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 Cocomá	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 entrelazadas 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 gruyere, 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 contruidos 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 psicología*, publicada por el intelectual colombiano Manuel Ancizar 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 Ancizar 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.

Posteriormente, 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 entretujan 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 entretajan 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 Cocomá 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/>

**(In)visibilidad en la
historia del arte**

1

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 transdisciplinarios.

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, subtítulo “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 obra¹. 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.º 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 fidedigna¹

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 de Jorge Mora.



Figura 2. Lucha de tierras en Coconuco (Cauca), 1974.

De: 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 Espinosa². 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 país³. 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 aguatinas 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-tallercausaraja.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”.



Se arguye la represión **Si hay torturas en Colombia**

publicidad política

si hubo torturas afirma comision de la procuraduría

The image shows a page from a newspaper with a red border. On the left side, there is a column of text in Spanish. On the right side, there is a smaller version of the photograph seen above. Below the photograph, there is a red banner with white text that reads "si hubo torturas afirma comision de la procuraduría". The overall layout is typical of a newspaper article with a prominent headline and a supporting image.

Figura 6. Imagen para el artículo “Sí hay torturas en Colombia”.
De: *Alternativa* n.º1, 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 irreplicable:

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 irreplicable, 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 irreplicable, 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.º 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 Cultura⁷ 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 Heartfield AIZ-VI: Fotomontajes 1930-38", Merzmail, <http://www.merzmail.net/heartfield.htm>.

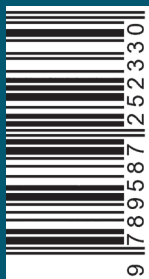
Inferior: revista *Alternativa*, n.º 2, marzo 1 al 15 de 1974, afiche suelto en páginas centrales de la revista. Fotografía de María Clara Cortés Polanía.

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.



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.