RECONOCIMIENTOS A LA

CRÍTICA

Y EL

ENSAYO

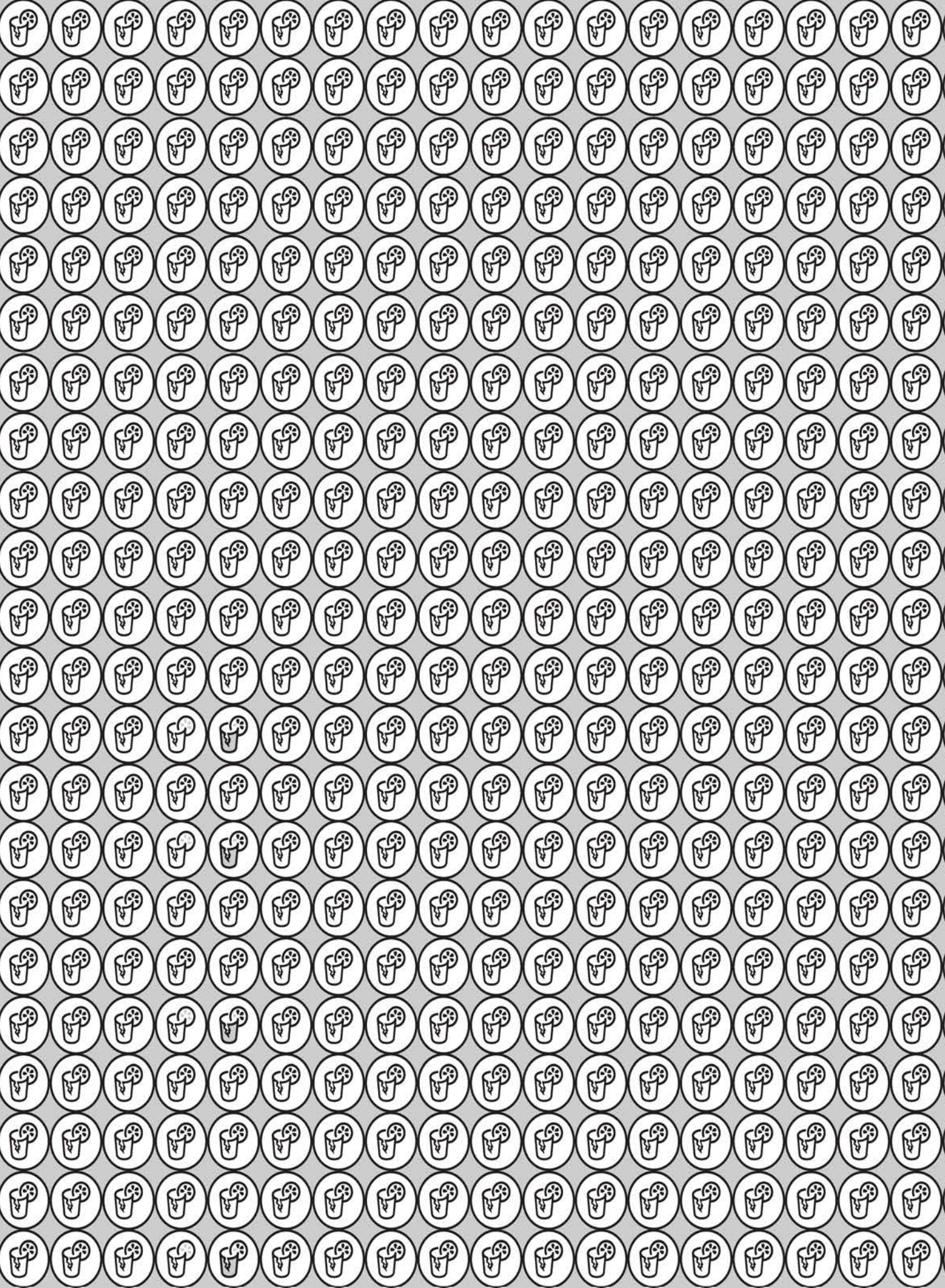
ARTE

EN

COLOMBIA

["Premio Nacional de Crítica"]

VERSIÓN #13 2016-2017 ISSN 2145-5910



RECONOCIMIENTOS A LA

CRÍTICA

Y EL

ENSAYO

ARTE

EN

COLOMBIA

Esta es una iniciativa anual abierta a todo tipo de personas que muestren interés por el arte que se hace en Colombia y que quieran, en la escritura de un ensayo, darle forma a su opinión crítica.

Una vez abierta la convocatoria, se espera recibir textos agudos y bien puntuados, afinadas cajitas de música que además de responder con vigor y precisión ante una obra, una historia o una situación, tomen partido por uno o varios tonos narrativos, ironicen la corrección política y se dirijan a un lector curioso e inquisitivo; textos que se salgan del marco predecible de un manual de estilo —propio de algunas agendas periodísticas y académicas—, y se lancen al abismo para encontrar una voz propia que le sume más actores y lectores a la crítica de arte. Porque el problema no es que haya o no crítica, sino que solo exista una crítica, un solo tipo de crítica, una única figura o institución que se perfile como árbitro del gusto bajo una definición canónica y acomodada de lo que es arte.

Este reconocimiento funciona a través de dos plataformas: una publicación que edita la selección de textos hecha por un grupo de jurados, y un portal digital que archiva todo el acontecer del evento año tras año.

Desde el año 2010, este fomento a la crítica y el ensayo cuenta con dos categorías de participación: *texto largo* y *texto breve*. La primera es para textos de más de diez mil caracteres (con espacios), y la segunda es para escritos de menor extensión. Los textos enviados pueden haber sido publicados o ser inéditos y, en caso de haber sido publicados, poco importa que una pesquisa básica por internet logre dar cuenta de quién es el autor (lo que importa es que, publicados o no, los textos sean críticos).

Esta publicación reune cinco textos que fueron seleccionados entre un total de treinta y tres escritos recibidos para concursar en la treceava versión de esta convocatoria organizada por la Universidad de los Andes y el Ministerio de Cultura. Los jurados que seleccionaron los ensayos a publicar fueron Margarita Calle, profesora y directora de la Maestría de Estética y Creación de la Universidad Tecnológica de Pereira; Carlos Guzmán, crítico y ganador de la convocatoria de 2016; y, como jurado extranjero, se invitó al español Peio Aguirre, escritor, curador y editor.

La baja cantidad de propuestas recibidas —y una que otra rechazada por falta de un sello, un pliego, un oficio, un acta o una letra del inventario contable propio de la actividad ministerial—, tal vez sean un indicador del poco interés que despierta la actividad de la crítica de arte. ¿A quién le puede interesar este ejercicio de pensar a tráves de la escritura y de hacer pensar a otros a partir de lo escrito? En esta época del meme —de la recompensa inmediata y viral del corazoncito y del *like*—, ¿quién se da ese lujo solitario de leer para escribir?

Para esta edición se imprimieron cinco mil quinientos ejemplares que circulan de forma gratuita, a manera de inserto, en el Periódico Arteria. Así, con un tiraje copioso, se espera que estos ensayos encuentren más lectores y que muchas más personas se animen a pasar de la criticadera a la crítica: a escribir y a publicar lo que escriben (y de paso le apuesten a esta lotería de la escritura que otorga dos premios millonarios, un estímulo importante para la cítrica, perdón, para la crítica, en estos grandes tiempos de la economía naranja).

PRIMERA EDICIÓN, OCTUBRE, 2018

© Miguel Rojas Sotelo, Claudia Díaz, Efrén Giraldo,
Carlos Orlando Fino, Ericka Flórez
© Universidad de los Andes
Facultad de Artes y Humanidades
Departamento de arte
Dirección: Carrera 1ª No. 19–27. Edificio S.
Teléfono: 3 394949 — 3 394999. Extensión 2626
Bogotá D.C., Colombia
https://premionalcritica.uniandes.edu.co

© Ministerio de Cultura
Dirección: Cra. 8 No. 8–55
Teléfono: 3424100
Bogotá D.C., Colombia
http://www.mincultura.gov.co

Ediciones Uniandes
Calle 19 No. 3 - 10, Edificio Barichara, Torre B - Oficina 1401
Bogotá D.C., Colombia
Teléfono: 3394949- 3394999. Ext: 2133. Fax: Extensión 2158
http//:ediciones.uniandes.edu.co
infarte@uniandes.edu.co

ISSN 2145–5910

Asistencia editorial
Ana López

Diseño y diagramación
Luisa Poncas

Portada
Lucas Ospina

Los íconos usados en esta publicación fueron tomados del libro *La Economía Naranja: una oportunidad infinita* de Felipe Buitrago e Iván Duque > https://publications.iadb.org/bitstream/handle/11319/3659/La%20economia%20naranja%3A%20Una%20oportunidad%20infinita.pdf

Impreso en Panamericana Impresores.

IMPRESO EN COLOMBIA — PRINTED IN COLOMBIA

Esta publicación puede ser reproducida, almacenada en sistema recuperable o transmitida en medio magnético electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros sin el permiso previo de los editores. *#compartirnoesundelito*

Colombia. Ministerio de Cultura
Reconocimientos a la crítica y el ensayo: Arte en Colombia, versión # 13
Ministerio de Cultura, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte. Bogotá: 2017.
34 p. ; 20 x 27.305 cm.

ISSN 2145-5910

1. Cítrica de arte — Colombia — Ensayos, conferencias, etc. 2. Arte moderno — Colombia — Ensayos, conferencias, etc. 3. Apreciación del arte — Colombia — Ensayos, conferencias, etc. I. Universidad de los Andes (Colombia). Facultad de Artes y Humanidades. Departamento de Arte
II. Tít.

CDD 701.18 SBUA

5
Soberanía visual en Abya Yala

Miguel Rojas Sotelo

16
Meditaciones en el fértil suelo

Claudia Díaz

19
Ausencia e inminencia: Adolfo Bernal y el arte del proyecto

Efrén Giraldo

26
Felipe Santiago Gutiérrez visita Bogotá por invitación de Rafael Pombo para fundar la Academia Vázquez: una teoría femenina de la producción artística como producto del diálogo interatlántico

Carlos Orlando Fino

36
Currículo oculto

Ericka Flórez

Miguel Rojas

Bogotá, Colombia. Es académico, artista, documentalista, productor cultural y activista mediático. Doctor en teoría crítica con certificaciones doctorales en estudios culturales y latinoamericanos. Trabaja en la intersección de la geografía humana, los estudios étnicos y las humanidades ambientales en perspectiva de(s)colonial. Fue el primer director de Artes Visuales del Ministerio de Cultura de Colombia (1998-2001) donde se dio cuenta de la trampa neoliberal detrás del la Constitución del 1991 y la ley de cultura. Escapó del país y cuando puede entra y sale para colaborar con individuos y grupos independientes. Por el momento vive en China (en un pueblo grande) y piensa regresar al continente y al país, si lo dejan...

https://duke.academia.edu/MiguelRojasSotelo

rojaszotelo@gmail.com

Claudia Díaz

Bogotá, Colombia. Escribo sobre temas relacionados con el arte y la política. También ficción y poesía. He recibido en dos oportunidades el Reconocimiento a la crítica y al ensayo, Arte en Colombia. El primero, en el año 2012 con una reflexión sobre las transcripciones realizadas por Pablo Batelli, como una forma de declinación del artista que ha sido sustraído de la escena del arte. El segundo, en el año 2017, sobre la crítica que, abandonando su curso teórico y académico, deviene por necesidad en una letanía sobre la necesidad del arte, acerca de la obra de María Elvira Escallón, *En el fértil suelo*.

claudia.diaz2017@hotmail.com

Efrén Giraldo

Medellín, Colombia. Es ensayista, crítico, cuentista, investigador, editor, curador y profesor universitario. Es Doctor en Literatura, Magíster en Historia del Arte y Licenciado en Español y Literatura de la Universidad de Antioquia. Es Profesor Investigador y Coordinador de la Maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Eafit. Es investigador Senior de Colciencias, la agencia colombiana de investigación y par e investigador del Conacyt de México. Obtuvo el Premio Nacional de Literatura Universidad de Antioquia en 2012 y el Premio Nacional de Curaduría Histórica del Instituto Distrital de las Artes y la Fundación Gilberto Alzate Avendaño de Bogotá en 2013. Obtuvo el Premio Autores Antioqueños en 2009. Algunos de sus libros publicados son *Marta Traba, crítica del arte latinoamericano* (2007); *La crítica del arte moderno en Colombia, un proyecto formativo* (2007); *Las verdades indirectas de la utopía pesimista* (2009); *Los límites del índice. Imagen fotográfica y arte contemporáneo en Colombia* (2010); *Negroides, simuladores, melancólicos. El ser nacional en el ensayo literario colombiano del siglo XX* (2012); *Entre delirio y geometría. Un ensayo sobre el arte y la narración* (2013); *Del paisaje construido al espacio relacional. Carlos Uribe 1991-2012* (2013). Fue finalista del Concurso de Novela y Cuento de la Cámara de Comercio de Medellín con el libro de artistas imaginarios *La línea sin reposo*, publicado en 2016. En el año 2017 publicó su libro *Cartas a una joven ensayista*.

http://www.efrengiraldo.com/

capodistria@gmail.com

Carlos Orlando Fino

Es profesional en Estudios Literarios (2010). Es Magíster en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad (2012), con tesis laureada de la Universidad Nacional de Colombia. Es candidato a doctor en Arte y Arquitectura. Ganó el Premio de Periodismo Cultural y Crítica para las Artes IDARTES (2012). Es el ganador más joven (27 años) de la historia del premio Casa de las Américas en Ensayo artístico-literario (2014) por su obra *José Lezama Lima: estética e historiografía del arte en su obra crítica*; este libro fue además merecedor de la Mención de Honor del Premio Roggiano a la crítica del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Pittsburgh, entregado en Jena (Alemania)–2016; es ganador de la Maratón de Escritores Rock al Parque 2014. Es ganador de la Beca Distrital para Proyectos de Investigación en Literatura IDARTES, 2016. Recibió el reconocimiento de los 50 años de la Facultad de Ciencias Humanas, de la Universidad Nacional.

co.fino248@uniandes.edu.co

cofinog@unal.edu.co

Ericka Flórez

Cura exposiciones, escribe y edita publicaciones sobre arte. Se graduó de Psicología (2008) y realizó una especialización en Historia y teoría del arte moderno y contemporáneo (2010). Flórez es cofundadora de La Nocturna, una plataforma artística independiente radicada en Cali, que experimenta con formatos discursivos y pedagógicos. En 2012 ganó, junto con Juan Sebastián Ramírez, la beca de investigación curatorial otorgada por el Ministerio de Cultura de Colombia. Entre 2011 y 2013 fue parte del equipo de trabajo de Lugar a dudas. Su trabajo ha sido presentado en Museo Experimental El Eco (México DF, 2014), 43 Salón (inter)Nacional de Artistas de Colombia (Medellín, 2013) y en el 12 Festival de Performance de Cali (Cali, 2012), entre otros. Ha curado las exhibiciones *Testigo de Oídas. Rumor y documento*, Museo la Tertulia (Cali, 2014), *Puse un hechizo en el espacio: mitos y economía de clima caliente*, Museo La Tertulia (Cali, 2015), *El hueco que deja el diablo*, Sala de proyectos, Universidad de los Andes (Bogotá, 2014). Ha escrito para medios como Revista Errata, Arcadia, Terremoto: arte contemporáneo en las Américas, y para el blog del USB Map Initiative del Guggenheim Museum.

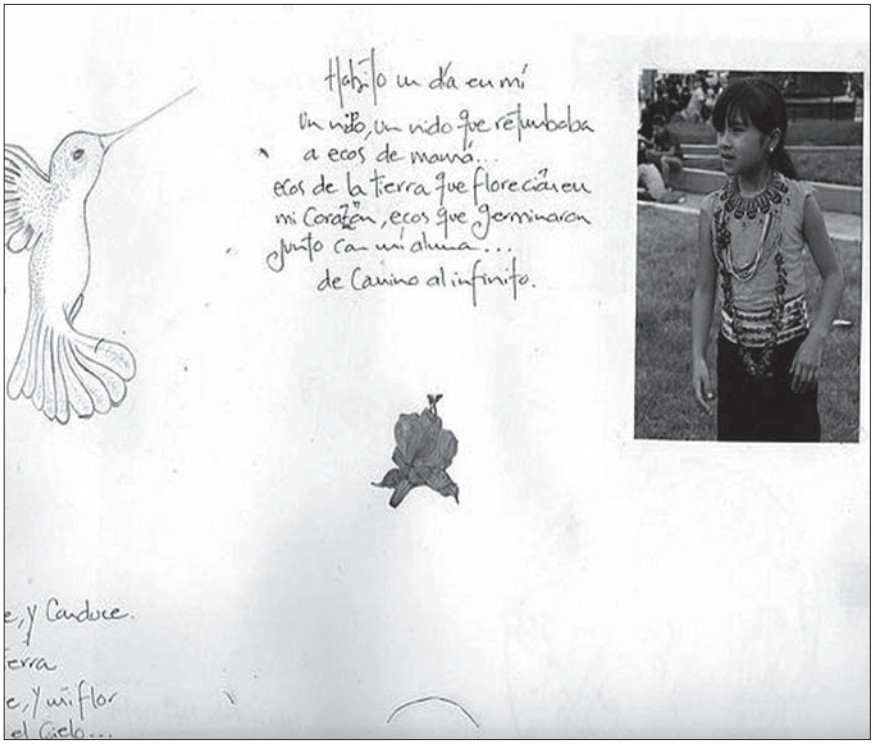
florezericka@hotmail.com

Soberanía visual en Abya Yala

POR
Miguel Rojas Sotelo

Desde acciones enraizadas y contextuales muchos creadores amerindios contemporáneos usan el nuevo arsenal mediático para activar espacios donde lo oral y perfomático se potencializa desde lo visual, donde el acto creativo se cruza con el evento cultural, incluso con consecuencias de tipo jurídico. Este texto presenta un grupo de productores culturales de esta estirpe, con énfasis en dos de ellos: Rosa Tisoy-Tandioy, artista visual inga del sur de Colombia, y Benvenuto Chavajay-Ixtetelá, artista visual maya de Guatemala. Sus prácticaso non de tipo situado y relacional se asocian al espacio de lo visual, lo performativo y lo documental o lo que Luis Millones (2003) llamaría una producción que parte de la "ciudad india" (iletrada) a la "ciudad indiana" (meta-letrada).

La visualidad colonial borró la capacidad de lectura de otras formas de representación —estelas, códices, tejidos, cerámicas, ideogramas, petroglifos y arquitecturas, las cuales quedaron perdidas en su traducción—. [1] El uso de la oralidad y la visualidad son atractivos entre los pueblos originarios de Abya Yala en parte porque muchos basan sus prácticas de archivo en formas incorporadas, no necesariamente mediante una escritura ortográfica.[2] Recientemente, la producción artística contemporánea en el hemisferio ha sido leída en clave postmoderna como la modernidad del sur (Craven, 1996; Ramírez, 2004; Giunta, 2001),[3] pero también desde la llamada opción de estética de(s)colonial (Ferrera-Balanquet, 2011; Gómez, 2016; Mignolo, 2009, 2010; Rojas-Sotelo, 2006, 2008). Esta interviene haciendo lecturas a espacios fronterizos y/o mundos bizarros que no pueden catalogarse dentro de géneros específicos, rompiendo cánones estéticos tradicionales y vanguardistas.[4]



Rosa Tisoy-Tandioy. *Bitácora*. Dibujo, texto, fotografía (p.11), *collage*. 2009-2013.

En ese sentido, lo fronterizo y lo bizarro son formas de re-existencia, es decir: realidades ex-céntricas, situadas y contextuales que desde dentro del proyecto moderno/contemporáneo se hacen presentes, en algunos casos como formas directas de resistencia al modelo, o que usando la estructura del mismo buscan habitarlo.[5] Tal es el caso de la producción cultural originada en palenques, quilombos y resguardos indígenas autónomos (o comunidades independientes y autónomas de tipo rural o urbano) que habitan múltiples momentos históricos y geográficos paralelos al teleológico de Occidente y que tienen efectos en los movimientos sociales y culturales del presente.

SITUANDO PRÁCTICAS

Rosa Tisoy-Tandioy nace en Vichoy, Putumayo, un valle riquísimo localizado en un lugar de tránsito entre el mundo inca y el mundo muisca; considerado un banco de conocimiento botánico por su condición geográfica en el piedemonte andino y la Amazonía. Este ha sido un lugar de contacto histórico (un cosmopolitanismo alterno) desde la colonia hasta el momento contemporáneo.[6] ¿Cómo se produce y consume arte contemporáneo en territorios de frontera cultural como este? Tisoy-Tandioy se hace la misma pregunta: "¿Para quién creo, y para qué creo?" En palabras de Tisoy-Tandioy,

> El lugar donde crecí, vereda Vichoy (Santiago, Putumayo), es la esencia importante de mi vida… Un mundo donde la simbología, las costumbres, la lengua materna, mi maternidad, los lugares que hacen parte de la vida… me deja compartir el arte mediante diferentes técnicas, el dibujo, la pintura, el audio, el video, la fotografía (2012).

Tisoy-Tandioy se ubica en su contexto, su identidad, género y práctica. Es mediante el uso de la escritura y la imagen (el *collage* y la apropiación de materiales naturales) donde su relación material creativa intenta dar cuenta de su experiencia de vida.[7] El proceso creativo se da a partir de su maternidad y su relación como sujeto indígena con el territorio y sus elementos constitutivos. Tisoy-Tandioy trabaja de forma multimediática: dibujo, texto, fotografía, video, instalación y performance. Usa situaciones, materiales y narrativas contextuales tanto de tipo autobiográfico como relacional. Su trabajo orbita sobre lo ritual en la vida cotidiana y la presencia del tejido, el maíz y la tierra son centrales en su obra. La maternidad y la naturaleza están presentes en sus bitácoras y dibujos, así como en sus fotografías, perfomances e instalaciones.

Benvenuto Chavajay-Ixtetelá (Sololá, Guatemala) trabaja aspectos identitarios contextuales. Como sujeto maya-tz'utijil, cuestiona su relación con el mundo hegemónico y las tensiones entre el centro y la periferia, sea esta geográfica o simbólica.

BREVES

NACIONALES

DESAPARECIDO

Inquieren por Benvenuto Chavajay

Benvenuto Chavajay González, de 26 años, desapareció el pasado 28 de enero de 2002. Llevaba puestos camisa blanca manga corta, pantalón de lona azul, zapatos negros, anteojos, aproximadamente 1.66 metros de estatura. Avisar a través del teléfono 6159353, Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Foto Prensa Libre: ARCHIVO

Benvenuto Chavajay González.

Foto Prensa Libre

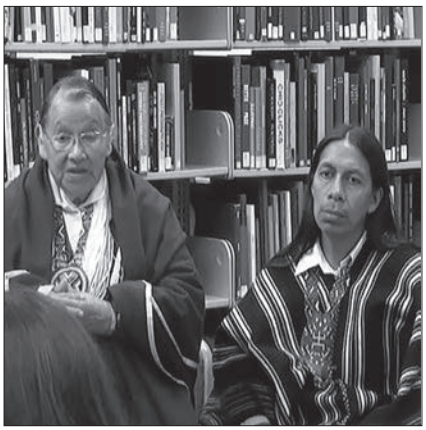
Darán capacitación en municipalidades.

DESCENTRALIZACION

Capacitación en municipios

Este año se ampliará los programas dirigidos a la capacitación en distintos municipios, donde se incluye el denominado Tecnimuni, de computación, para mejorar los servicios de cada municipalidad, explicó durante un seminario efectuado en el INAP el doctor Rokael Cardona, Comisionado Presidencial para la Modernización y Descentralización del Estado.

Benvenuto Chavajay. *Desaparecido*. 2002.



Mamá Pastora Chindoy-Juagibioy (con el poeta y activista Hugo Jamioy-Juagibioy). Sus *Chumbes* son parte de la colección de Libro-Arte de la Biblioteca Sloane de Arte de UNC en Chapel Hill. 2015.

A través de técnicas como la apropiación, el ensamblaje, el situacionismo, la recontextualización, la acción plástica y la acción jurídica Chavajay se ha convertido en uno de los artistas emergentes del mundo indígena continental más vocales de la última década.[8]

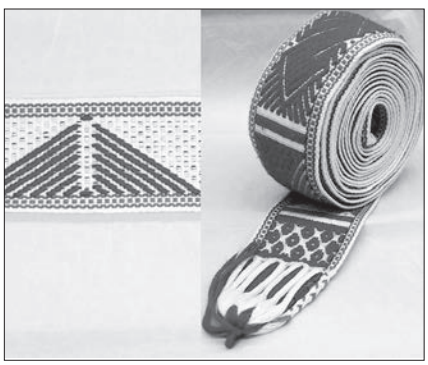
Chavajay-Ixtetelá reflexiona sobre definiciones, usos del lenguaje y el accionar de la matriz colonial de poder en su experiencia como artista indígena contemporáneo, produciendo de forma contextual y situada. Como productor de objetos reconoce el valor de lo propio, como observador afina su discurso crítico y gracias a su interacción dentro y fuera del mundo del arte, Chavajay hace clara su posición con respecto a la herida colonial y a sus propias estrategias de contención (Godoy, 2014). De esta forma confirma su molestia con conceptos básicos impuestos sobre las comunidades originarias del continente como el "arte" o el "alfabetismo".[9]

Y así como la palabra "arte" no tiene traducción para las comunidades tz'utijil, ese vacío es una oportunidad. Esa molestia, no solo se refiere al uso de los conceptos, se refiere también a los lugares en que se enuncian, los supuestos centros de producción y circulación de la cultura. Para Chavajay, como individuo, artista, latinoamericano, centroamericano, guatemalteco e indígena, estos temas se han convertido en una obsesión. Él ha elegido trabajar desde la frontera, desde una perspectiva de retorno, como él la identifica —desde un nosotros, desde una postura relacional/situada—.

Así, Chavajay inicia su vida artística denunciando su propia desaparición. En su pieza *Desaparecido* (2002), acude a las oficinas de *El Periódico* con el motivo de denunciar a un amigo desaparecido, cuyo nombre es Benvenuto Chavajay-González. Hace la denuncia y entrega una fotografía de sí mismo que se publica un día de febrero en el año 2002. La nota informa que Benvenuto Chavajay-González, de 26 años de edad, desapareció el 28 de enero de 2002. Hace una descripción de tipo judicial/forense y da como contacto el número de teléfono de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de Guatemala.[10]

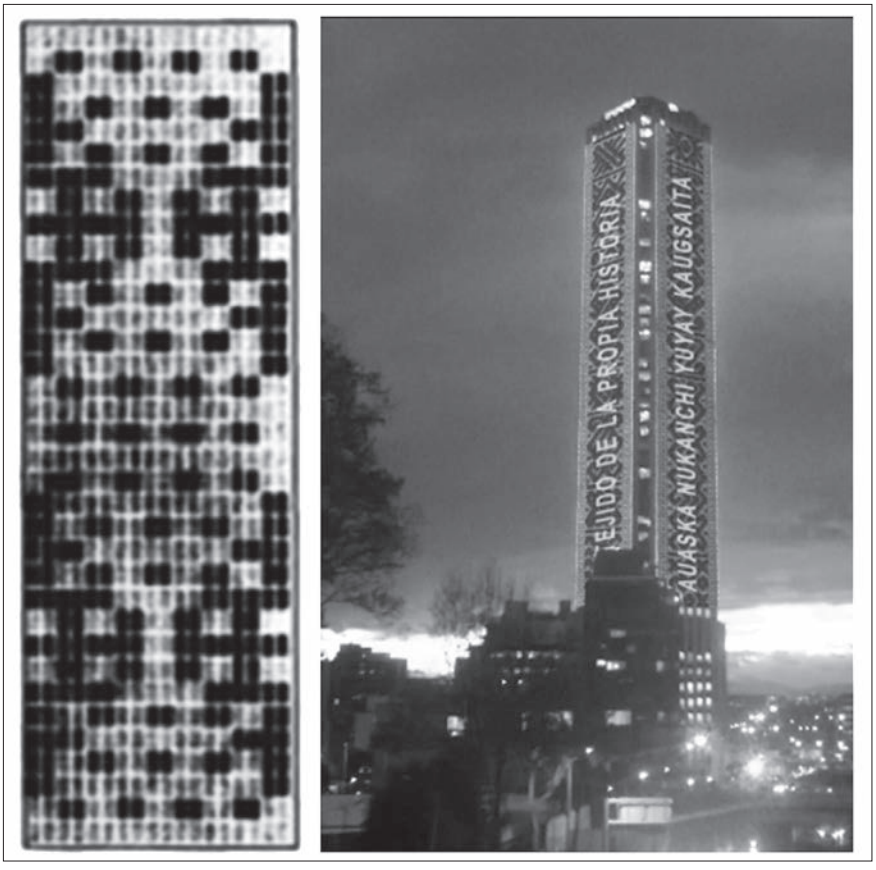
El *Botoniaska*, o Chumbe, es un cinturón tejido que funciona como elemento colector en el pensamiento inga-kamëntsá. Es una especie de archivo encarnado que las mujeres tejen y colocan alrededor de su cintura para proteger su vientre (*uarmi uigsa*), el lugar donde comienza la vida. El diamante o rombo representa los cuatro puntos cardinales del mundo, el vientre femenino y la unidad de los pueblos inga y kamëntsá en el territorio.

Mamá Pastora Chindoy-Juangibioy es una tejedora kamëntsá, del valle del Sibundoy (Putumayo, Colombia) que mantiene activos los procesos de narración a través del tejido. Ella considera que la tradición que recibió de las mujeres de su pueblo tiene un potencial distinto, no solo como artesanía sino como patrimonio vivo.[11] Esta práctica es un anclaje que sostiene a la comunidad en relación con el territorio. Con el chumbe se da cuenta de los ciclos (*kutey*) de vida, las figuras representan árboles genealógicos relacionales.[12]



María Pastora Chindoy-Juangibioy. *Botoniaskas* (*Chumbes*). Tejido en lana virgen. 2012.

Mamá Pastora Chindoy-Juagibioy *(con el poeta y activista Hugo Jamioy-Juagibioy)*. Sus Chumbes son parte de la colección de Libro-Arte de la Biblioteca Sloane de Arte de UNC en Chapel Hill. 2015.



Benjamín Jacanamijoy-Tisoy. *Chumbe binario*. Propuesta de intervención. 2015.

El *chumbe*, como otros tejidos del mundo indígena (caso de los diseños navajos en el hemisferio norte), ha entrado al discurso de arte, desde el arte aplicado y el diseño. En Colombia, el *chumbe* fue inicialmente mencionado por el artista e investigador inga Benjamín Jacanamijoy-Tisoy (1993; 1995).

En su trabajo autoetnógrafico, Jacanamijoy-Tisoy indica cómo el *chumbe* "narra los acontecimientos con el lenguaje, toma como base la figura geométrica del rombo (vientre) del cual se desprende la territorialidad enmarcada por el tiempo. Este acontecimiento significa: 'el tiempo de los lugares espirituales y fértiles'" (1993:ii).

De la misma forma, Luis Alberto Suárez-Guava (2003) afirma cómo en el *chumbe* la memoria es una forma de registro de la experiencia y que los símbolos del *chumbe* representan al río y a la muerte: "[es] allí, donde se presienten los atisbos de una filosofía práctica de la vida" (2003: 87). El *chumbe* es río, fluye vertiginoso entre las manos de la tejedora, sus dos orillas contienen la vida y lavan el territorio, lo reflejan en sus espejos de agua (el cosmos) y alimentan la tierra y a sus criaturas. Es también muerte, pues pasa y termina, "el rombo se desintegra en cuatro partes, simbolizando el fin de la vida" (1993:ii).

Para Jacanamijoy-Tisoy, el *chumbe* es una escritura/grafía sensible creada por la mujer inga; sin embargo, en su intervención urbana titulada, *Kaugsay Auaska: Tejido de Vida - Auaska Nukanchi Yuyay Kaugsaita: Tejido de la Propia Historia*, crea un *chumbe*-digital para el sistema de iluminación de la Torre Colpatria en el centro de la capital colombiana.

En este conecta lo ancestral con lo digital e irrumpe con un discurso de reconstrucción cultural en el espacio urbano. El *chumbe* es una escritura en sistema binario, se construye en parejas (9 en total), 18 chullas donde un punto se llena y el otro está vacío, cada línea continúa y se construye una red de columnas que constituyen la imagen. Cuando la imagen va a la mitad hay que regresar para completarla (*kutey*).[13]

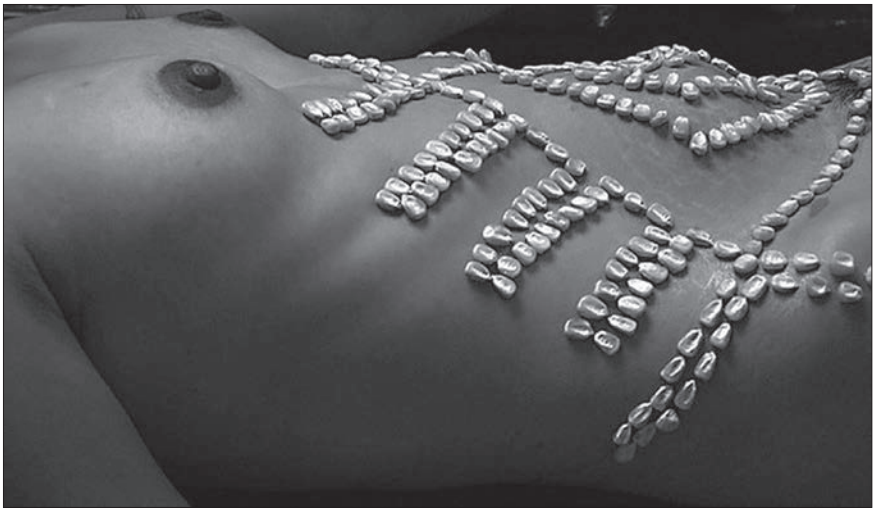
Rosa Tisoy-Tandioy toma esta tradición y la lleva a un nuevo lugar, donde un proceso de (re) inscripción y una nueva gramática visual se da mediante el trabajo documental y de acción corporal. Es mediante la fotografía documental donde Rosa encuentra una herramienta que potencializa otro mirar.[14]

El trabajo de autorretrato de Tisoy-Tandioy genera un espacio intermedio donde la imagen establece un proceso de autoconocimiento y donde lo que antes se ocultaba, bajo el ropaje tradicional de múltiples capas, se hace público. El *chumbe* como guardián de la fertilidad no solo tiene un propósito individual, íntimo, es, a la vez, comunal. El uso de la fotografía en el mundo indígena ha sido tratado en profundidad por su carácter exótico, etnográfico, marginal y museográfico. En manos de los artistas indígenas, se establecen nuevos derroteros. El artista semínola Hulleah J. Tsinhnahjinnie (2009) considera que es una práctica de "soberanía visual". La define como "un tipo particular de conciencia enraizada en la confianza que se exhibe como fuerza en la presencia cultural y visual" (2009: xxiii).[15]

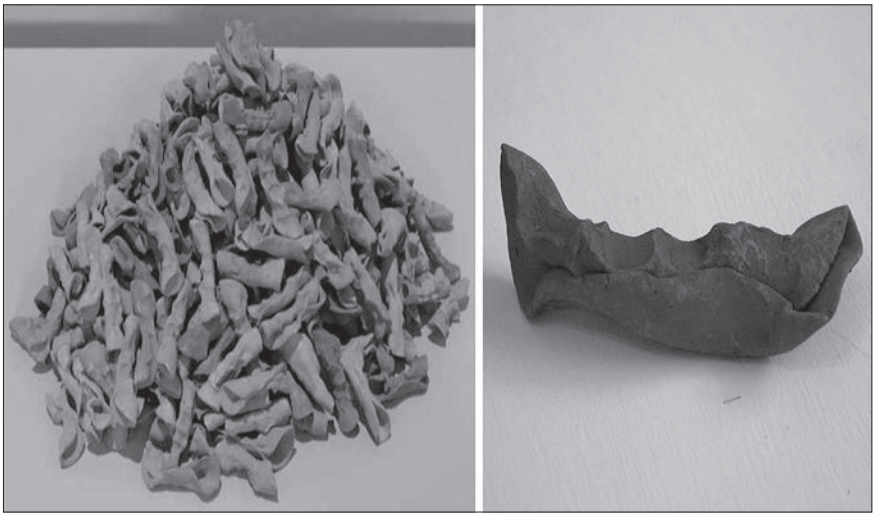
Tisoy-Tandioy decide establecer un *suyu*, una geografía donde imagen y sentido encuentran un nuevo medio. La fotografía como aparato de captura hace parte del repertorio colonial que ha constituido archivos donde se ejerce la hegemonía —política, económica y cultural—. Al mismo tiempo, la fotografía hace parte del arsenal científico (como tal una innovación físico-química) que pretende replicar la realidad (congelada en el tiempo) de forma verídica. Son estas dos dimensiones, una semántica y otra cientificista, las que mantienen a la fotografía como un espacio de construcción de poder. Sobre el tema de los usos y abusos de la fotografía y la expropiación de objetos de mundo indígena, su documentación y exhibición en espacio de museo se ha escrito extensamente.[16]

Tisoy-Tandioy establece un puente mediático entre los mundos de lo ancestral, lo real, y lo virtual. Así, escribe de manera simbólica con granos de maíz sobre su cuerpo, crea una imagen/sentido que va al centro de la vida andina, su cosmovisión y sustento. Teje un discurso visual/encarnado que conecta lo femenino (fertilidad), lo ontológico (ser), lo físico (tierra) y lo comunicativo (otras formas de conocimiento), al incorporar y tejer sobre el cuerpo se invierte el proceso del *chumbe* donde se encarna el conocimiento.[17]

De la misma forma, Chavajay-Ixtetelá usa su memoria para reapropiarse de estéticas cotidianas que dejan entrever formas distintas de conocimiento, apropiación y reconstrucción del tejido histórico y social. En su serie *YOOQ´*



Rosa Tisoy-Tandioy. De la serie *Sara Indi*. Fotografía. 2012.



Benvenuto Chavajay. *400 YOOQ´ (Tortillas de barro)*. 2013-2016

(2013-2016) un número indeterminado de objetos de pequeña escala, una serie de cerámicas sin uso posible, dan testimonio del viaje del artista a lo profundo de sus memorias infantiles.

Para la Bienal Centroamericana (San José de Costa Rica, 2016), Chavajay-Ixtetelá describe este trabajo de forma elocuente:

> Tortillas calientes de maíz, apachadas en la palma de la mano por la madre para calmar el desorden y el llanto del niño en la cocina... El niño llora, le dan su *yooq'*, el niño limpia y sacude sus lágrimas que al mezclarse con la tierra crean lodo, bultos de memoria.
>
> *Yooq'* reemplaza los pechos de leche, la relación con la "pacha," el tetero de los lactantes...
>
> Yooq', primera imagen que recuerdo hecha por mi madre, como la primera escultura por excelencia de la infancia, símbolo de resistencia..." (Chavajay, 2016).

Chavajay termina su descripción con una reflexión en clave de(s)colonial, "con esta imagen, objetual-escultórica, se logra el giro epistémico en el que la resistencia, lo descolonizado, cobra todo su sentido, aquí y ahora". Afirmaciónes sobre el lugar son explícitas en cada acción de estos artistas. Esto hace parte de procesos de sobrevivencia más que de resistencia. El sobrevivir es una fuerza activa, va más allá de la mera subsistencia, repudia los temas de la tragedia, el nihilismo y la victimización (Vizenor, 2008: 11).

En las últimas décadas esta perspectiva de ser protagonistas en la construcción de su propia historia ha derivado en la producción de líderes dentro de las comunidades, desde Manuel Quintín Lame hasta Rigoberta Menchú. Estos líderes comienzan a ser reconocidos a nivel local, nacional e internacional interviniendo en discursos de autonomía y determinación (Arroyo, 2014:95).

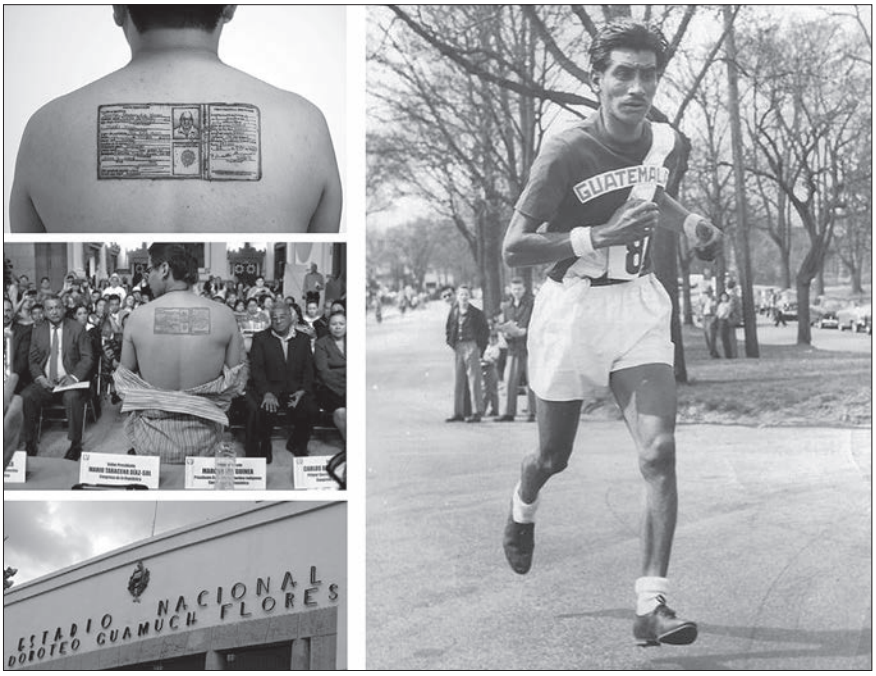
ENCARNAR LA LETRA

Para Chavajay-Ixtetelá el analfabetismo no es un problema de subdesarrollo ni de falta de políticas públicas de educación en sus comunidades, es una indicación de cómo las estructuras de la colonialidad están sujetas a un grupo pequeño de lenguas (romances). Estas lenguas no tienen la capacidad de nombrar 'todos los mundos', y al no ser apropiadas en comunidades particulares, debido a procesos de resistencia cultural, marginalización, o debilidad del aparato administrativo, se establecen espacios de re-existencia dentro de la matriz colonial del poder (Albán-Achinte, 2009).

Si bien nada existe fuera de ella, dentro de la matriz hay esquinas, grietas y pliegues que permiten islas que funcionan como fronteras culturales o mundos bizarros dentro del espacio hegemónico. Al mismo tiempo, es la letra, y su mecanismo de archivo, la que fija el conocimiento, siempre al acecho, la letra mantiene el privilegio y el poder económico, político y cultural. Dentro de esta lógica de entrada y salida, Chavajay desarrolla una serie de trabajos de borramiento y fijación que mediante actos y eventos (performancias en proceso), anulan (del papel) y re-inscriben textos (en el cuerpo).[18]

En sus perfomances *Doroteo Guamuch-Flores* (2013), *Ch'ab'aq jaay* (2014) e *Ixtetelá* (2016), sendos actos y eventos operan en lo público y llevan al artista a un viaje al corazón de su identidad, donde paulatinamente la letra se encarna. Doroteo Guamuch-Flores, un famoso atleta maya guatemalteco, quien en contra de todas las predicciones ganó la maratón de Boston en el año 1952, se convierte en obsesión para el artista.

En 1958, el estadio nacional de la ciudad de Guatemala fue nombrado Mateo Flores, en honor al atleta. En su pieza/acción *Doroteo Guamuch-Flores* (2013-2016), Chavajay tatua en su espalda la cédula de identidad del atleta. Así, un documento, un archivo, se incorpora. En mayo de 2013 denunció públicamente en el congreso de Guatemala el hecho; el 4 de agosto de 2016 se oficializa el cambio del nombre del Estadio Mateo Flores a Doroteo Guamuch Flores por el decreto 42-2016. Los medios locales reportaron cómo gracias a "Benvenuto (que) llevó a cabo esta obra de arte", el nombre del estadio cambió (Diego, 2016). Al enterarse, Chavajay envía un mensaje, vía plataformas sociales, dando



Benvenuto Chavajay, *Doroteo Guamuch-Flores*, 2013-2016. (Derecha) Foto de Doroteo Guamuch-Flores. Boston, 1952.

Benvenuto Chavajay, *Ch'ab'aq jaay (2014)*. Durham, NC. Mayo de 2014.

gracias al Zurdo (congresista de izquierda) Miguel Ángel Sandoval por su apoyo (Ramírez, 2016; Sánchez, 2016).

En su acción *Ch'ab'aq jaay* (2014), el artista se tatúa su apellido, también distorsionado por los agentes estatales por su incapacidad de entender la lengua. Esta acción se da exactamente un año después de su primer tatuaje (el primero de mayo de 2013).

Para su performance *Ixtetelá* (Agosto, 2016), el tercero en la serie de reinscripciones, el artista declara:

> Me llamo Benvenuto Chavajay González, hijo de Clara González Baram, nieto de Francisco Ixtetelá González. El apellido "González" fue impuesto a mi abuelo por un trabajador de la municipalidad [...] El trabajador de la municipalidad, un ladino a quien le costaba escribir Ixtetelá, sin informar a mi abuelo, decidió escribir "González" como primer apellido. Mi abuelo era analfabeto. Aclaro, analfabeto según la razón occidental. Mi abuelo no supo del cambio de su apellido hasta que un hermano menor de mi madre se enteró de la dolorosa anulación de su apellido ancestral. De los cuatro hermanos, dos de ellos llevan consigo ese dolor. Mi madre es analfabeta. Aclaro, analfabeta según la razón occidental. (Chavajay, 2016).[19]

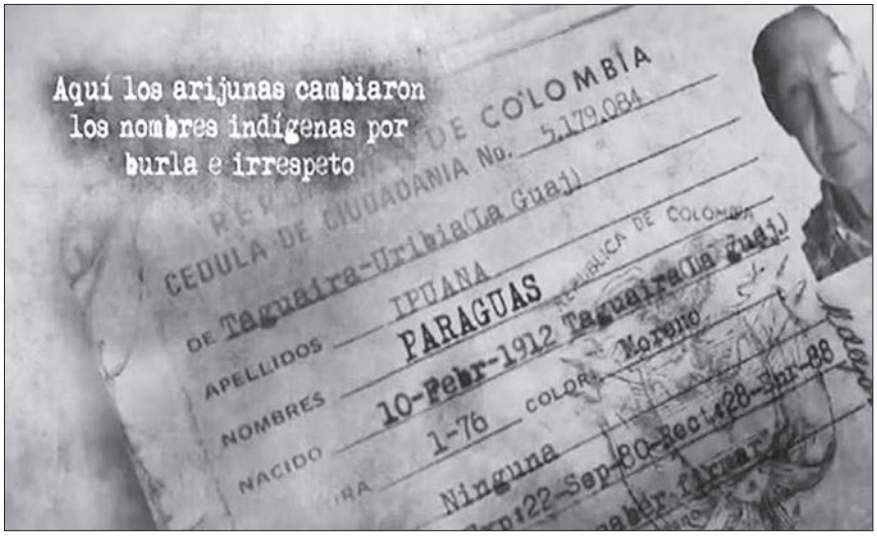
Estos casos de discriminación ortográfica son sistemáticos en Abya Yala. La escritora y abogada *wayúu*, Estercilia Simanca-Pushaina (Guajira, Colombia), en su celebrado cuento, *Manifiesta no saber firmar. Nacidos el 31 de diciembre* (2004) explora casos similares donde el desconocimiento de la lengua produce no solo errores de tipo jurídico, también muestra procesos de discriminación amarrados a los sistemas coloniales y a procesos contemporáneos de construcción democrática. En su cuento, la escritora denuncia el abuso cometido a generaciones de miembros de su comunidad al ser nombrados en documentos oficiales con nombres que no correspondían a los verdaderos. La denuncia, en forma de cuento corto se convirtió en caso jurídico y luego en el documental: *Nacimos el 31 de diciembre* (Priscila Padilla, 2012).[20]

Después de más de diez años de la publicación del cuento y de la demanda que impulsó la autora/abogada el caso fue resuelto. El gobierno colombiano expidió el decreto 1797-2014 para que todo indígena pueda cambiar su nombre por errores cometidos en el proceso de cedulación. Este trámite incluye además, un nuevo dato en el formulario que le da la posibilidad al individuo de anotar el pueblo indígena de origen. A finales del año 2015 un programa de reemplazo de documentos obligó a la rectificación de esta práctica en el departamento de la Guajira donde la comunidad *wayuu* fue objeto de abuso por generaciones.

De esta forma, el trabajo contextual y situado de artistas y autores como Chavajay-Ixtetelá o Simanca-Pushaina tienen repercusiones no solo a nivel simbólico en la producción cultural y de sentido, también a nivel jurídico. En el marco de lo público, estas se convierten en denuncias de carácter legal con dimensiones que emergen de una relación de poder desigual y que resultan en el reconocimiento de errores por parte del Estado. Estos dos casos, que nacen de situaciones contextuales, se presentan como una ficción, una acción artística y un cuento, y las dos tienen consecuencias jurídicas que reconocen y dignifican a los pueblos.

KANIMI ALLI UIÑANGAPA (BUENA SEMILLA) | MALA SEMILLA

No es preciso entrar a discutir la centralidad del maíz en la cosmovisión andina o mesoamericana, presente a lo largo y ancho de las líneas del tiempo y el espacio del paisaje cultural y económico del continente, y en su libro de origen el *Popol Vuh*. Sin embargo, es necesario hacer



Priscila Padilla. *Nacimos el 31 de diciembre*. Imagen del documental. 2011.

referencia a cómo este bastardo logra dominio global gracias al capitalismo (Warman 1995; 2003). Su historia está enlazada con el holocausto indígena, la caña de azúcar y la esclavitud africana, ejes constitutivos de la modernidad y su lado oscuro, el capitalismo (Mignolo, 2009).[21] Este periodo incluye el Siglo de las Luces, la era de las grandes revoluciones burguesas y de la Revolución industrial europea.[22]

El maíz ha sufrido un proceso de blanqueamiento. En un inicio se le relacionaba con la comida de los indios, luego de los negros y luego de los animales.[23] Hoy continúa al centro de la cosmogonía amerindia de Abya Ayala y, a la vez, es símbolo corporativo y de ingeniería genética en el norte. La diversidad del maíz es una de sus virtudes y una de las razones de su adopción generalizada. Hoy por hoy se produce de dos formas: la agricultura intensiva de capital o agricultura científica, la producción de los ricos; y la agricultura tradicional campesina, intensiva en el uso del trabajo, el cultivo de los pobres (1995:236). Si bien su cultivo y mercado hacen parte de los procesos de ingeniería genética, del desarrollo de herbicidas y fertilizantes conectados al gran capital global, Warman nos recuerda cómo los campesinos inventan a diario el maíz.[24] La tradicion le da atención a cada planta, a cada grano, al suelo, a los insectos, a las aves y a los animales; a lo que Arturo Escobar (2014) llama procesos relacionales con la tierra.[25]

No somos más que lo que consumimos, somos cuerpo-territorio. Los animales territorializan marcando el espacio con sus humores y sus marcas biológicas; los humanos —de manera social y cultural— lo hacemos estableciendo signos, iconos, tótems, rutas y otras formas cargadas de sentido. Al hacerlo, no renunciamos a formas antiguas, hacemos permanente el habitar un lugar. Tisoy-Tandioy lo presenta en sus fotografías alteradas digitalmente donde cada grano es un útero en contacto con su cuerpo y la tierra que lo nutre.[26] Chavajay-Ixtetelá lo presenta como un avion que siembra "malas semillas". Como cada grano es un ser en sí, cada ser encuentra una voz un sentido, un lugar de ser en el mundo.

Durante el conflicto armado de 36 años en Guatemala, los militares llamaban a los niños indígenas "chocolates", en referencia a nuestra piel marrón. También nos llamaron "malas semillas" que necesitaban ser eliminadas para que también nos impidieran crecer y buscar venganza. No podían matarnos a todos, y ahora las malas semillas han crecido y les han crecido las alas (Chavajay, 2014).

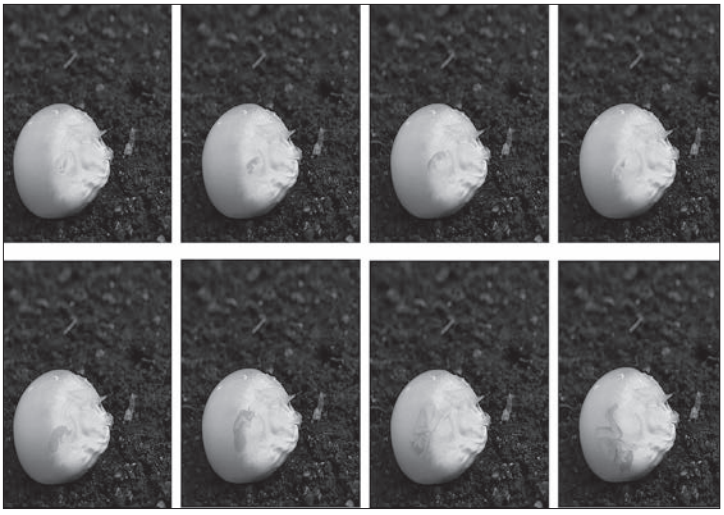
tejido/pueblo | (des) acuerdos e inscripciones

Expresiones de la cultura ancestral de los pueblos originarios del continente tienen lugar en fiestas, ritos y celebraciones. En estos espacios se activan procesos comunales del tejido social. En el caso de Tisoy-Tandioy y Chavajay-Ixtetelá, ellos encuentran en sus comunidades la materia tanto simbólica como física de trabajo, pero actuan en dos niveles. Por un lado, su trabajo se presenta como cualquier otro, en la galería o museo, como objeto bidimensional o tridimensional (fotografía o instalación) o como acción plástica (performance). Por otro lado, se da un proceso de regreso y traducción (autotraducción) cultural donde se afianza la dimensión participativa y relacional.[27] El tejido, como red, hace parte de su producción de cultura material, de formas alternas de escritura y como archivo vivo. Este tiene momentos de expresión social en fiestas como el *Atún Puncha Kalusturinda* (o el gran día), el inicio de un nuevo año, la fiesta en honor a la *Pacha Mama* y la reconciliación en el sur de Colombia; o en el *Ri nima k'ij* (o día grande en Sololá) en Guatemala. En el caso del *Kalusturinda*, el cual coincide con la cosecha de frutas y maíz que se realiza en los meses de febrero y marzo en los Andes, se canta colectivamente: "*Kaugsankamalla; Suma Yuyay, Suma Kaugsay*", que traduce: "Mientras vivamos; vivamos bien, pensemos bien" (Jacanamijoy, 2001: 199).[28]

Este reconocimiento de lo relacional se hace explícito en prácticas comunales del mundo indígena hoy. Por ejemplo, lo vemos presente en la diversidad de *chagras* y *milpas* (lotes de tierra cultivada) que de forma sostenible preservan una de las fortalezas de estas comunidades, la soberanía alimentaria y la medicina tradicional.[29] En sus piezas *Kalustrurinda*, *Tinii* y *Tiagsamui* (2014-2016), Tisoy-Tandioy usa productos botánicos, plantas, tintes naturales y aromas, desarrollando así un trabajo que reconoce y recupera la tradición de la chagra con prácticas artísticas contemporáneas.

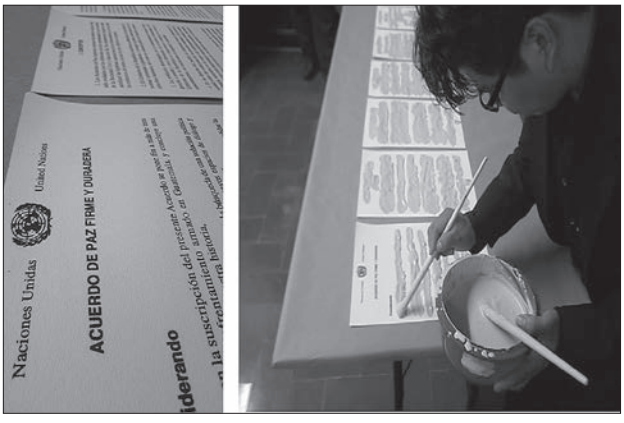
En el año 2013, Chavajay-Ixtetelá presentó en Mérida, Yucatán, su performance *Anular, suspender, borrar y congelar los Acuerdos de Paz, firmados el 29 de diciembre de 1996 en Guatemala*. Después de tres décadas de conflicto interno, y cinco de negociación, en 1996 se firmó el acuerdo de paz en Guatemala.[30]

La acción, literalmente borró con cal el texto de los acuerdos firmados, hasta que las hojas quedarón en blanco. Esta acción, que se podría considerar poética/iconoclasta, funciona en múltiples niveles. Va directamente a la crítica sobre el uso del lenguaje alfabético, el castellano como lengua oficial en un país



Rosa Tisoy-Tandioy. *Kanimi Alli Uiñangapa* (*soy buena semilla*). Fotografía digital intervenida. 2013.

Benvenuto Chavajay. *Semilla*. Ensamblaje. 2012.



Benvenuto Chavajay. *Anular, suspender, borrar y congelar los Acuerdos de Paz, firmados el 29 de diciembre de 1996 en Guatemala*. Performance. 2013 (Mérida, Yucatán).

Rosa Tisoy-Tandioy. *Tinii. Plantas medicinales* (2016).

donde la mayoría es indígena; enfatiza el silencio de las comunidades indígenas en la implementación del acuerdo; recuerda la consulta popular de 1999, necesaria para aprobar los cambios constitucionales surgidos, tales como el acuerdo sobre la identidad.

Cuando finalmente se celebró la consulta, el 16 de mayo de 1997, la violenta campaña del NO dominó la escena nacional. El entusiasmo de las organizaciones sociales no logró llenar la brecha que separaba el proceso de paz de la dinámica racista de la mayoría de la población blanca y ladina. Solo el 18 % de los guatemaltecos votó, un poco más de la mitad de ellos voto NO a las reformas constitucionales.[31] De esta forma, Chavajay-Ixtetelá logra tocar la herida abierta de los muchos intentos por integrar el "problema indígena" a los procesos de construcción nacional y la participación de los pueblos originarios en la construcción del nuevo país.[32]

En este performance Chavajay-Ixtetelá va más allá del choque de cosmovisiones, para algunos irreconciliables. Es su forma de celebrar y hacer duelo por la fallida posibilidad de llevar a la justicia al dictador Ríos-Montt, en el famoso caso que lo acusó de genocidio, lo sentenció y luego lo absolvió en el año 2012.[33] Es de esta forma que una nueva generación de artistas en Guatemala y en el continente hablan desde un nuevo lugar de enunciación (Cornejo, 2013).[34]

El 25 de septiembre de 2016, luego de más de medio siglo de conflicto interno, el gobierno de Colombia y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) firmaron —luego de cuatro años de diálogos— un acuerdo que pone fin al conflicto entre las dos fuerzas. Un plebiscito fue organizado para el 2 de octubre de 2016, para la ratificación de los acuerdos de paz, vía consulta popular. La campaña por el NO usó estrategias y mentiras que lograron, por un pequeño margen (0,4 %), derrotar la refrendación. Con el agravante de que un 63 % de los votantes no ejerció su derecho al voto.

Las comunidades indígenas convocaron para el 12 de octubre a una gran marcha en apoyo a los acuerdos firmados, dando un nuevo significado a las celebraciones de esta fecha. El 28 de noviembre de 2016, luego de una nueva ronda de negociaciones, se ratificaron los acuerdos por parte del congreso colombiano.[35] En el acuerdo final existe un llamado "capítulo étnico", en el cual se da por sentado que, en gran medida, las fuerzas en conflicto victimizaron de forma desproporcionada a estas comunidades.[36] Al centro de los nuevos contratos sociales se encuentran los pueblos originarios. Su perseverancia y sobrevivencia nos dan pautas de comportamiento, su estética relacional y situada nos permite caminar no hacia el futuro, pero sí de frente al pasado, pues es este el que nos da la luz en el camino.

Marcha de la flores. Octubre 12 de 2016. Bogotá.

NOTAS

1 Los textos legibles que nos han llegado de las altas culturas mesoamericanas y andinas, tales como el *Popol-Vuh*, los libros del *Chilam Balam* y la obra de Felipe Guamán Poma de Ayala, entre otros, han sido mediados debido a que cronistas españoles e "indios letrados" los reescribieron durante el periodo colonial. La traducción del *Popol- Vuh* es del español Padre Ximénez, la *Relación de las cosas de Yucatán* fue una obra escrita/armada por el obispo Diego de Landa, y el trabajo de Poma de Ayala fue escrito en castellano, perdido por tres siglos y reencontrado en un archivo europeo a principios del siglo xx.

2 *Abya Yala*, en lengua kuna, significa: "tierra en su plena madurez" o "tierra de sangre vital", es el nombre usado por el pueblo Kuna para referirse al continente americano antes de la llegada de Colón. El líder Aymara boliviano, Takir Mamani, defiende el uso del término en las declaraciones oficiales de los órganos de gobierno de los pueblos indígenas, argumentando que "colocar nombres extranjeros en nuestras aldeas, nuestras ciudades y nuestros continentes equivale a someter nuestra identidad a la voluntad de nuestros invasores y sus herederos".

3 Presentado en el simposio organizado por MOLAA, MALI y el Getty Institute, "Between Theory and Practice: Rethinking Latin American Art in the 21st Century", en el año 2011, en Los Ángeles y Lima. Con la participación de los historiadores y teóricos más representativos del arte latinoamericano del momento, y curado por Cuauhtémoc Medina, Andrea Giunta, Natalia Majluf y Gerardo Mosquera. El resultado fue una puesta en escena convencional de las perspectivas de línea hegemónica e institucional.

4 Por otro lado, luchas, rebeliones e insurgencias crean mundos bizarros y formas de re-existencia, donde el orden (*logos*) y el caos (*natura*) se hacen uno (Albán-Achinte, 2006; Rojas-Sotelo, 2004, 2016).

5 Lo bizarro como un espacio paralelo, donde una sociedad existe en un plano que no es real y no es ficción. Re-existencia como lo contrario a la resistencia, vivir plenamente con la consciencia desvinculada del eje colonial.

6 El Putumayo no cuenta con grandes áreas urbanas, con excepción de Mocoa, capital del departamento, como resultado de los procesos económicos de frontera —productos forestales, cultivos ilícitos, minería ilegal—.

7 Rosa Tisoy-Tandioy estudió en el Departamento de Arte de la Universidad del Cauca.

8 Chavajay estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas Rafael Rodríguez Padilla, en Guatemala, entre 1996 y el 2000. En la actualidad, Chavajay es responsable del Taller Escuela Libre de Arte; es integrante del Taller Estudio de Investigación Ciencia y Arte, y es cofundador de la cofradía 'Tzun-ya' (nosotros) en Sololá, donde organiza una anti-bienal, La Bienal del Lago. Ha sido galardonado con numerosas becas, premios y residencias artísticas. Dentro de las últimas exposiciones individuales cabe destacar *Diamante Típico*, en la galería Pilar, en Sao Paulo, (2015); *Muxu'x*, en Ciudad de la Imaginación, en Quetzaltenango (2015); y *Chunches*, en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, en San José, Costa Rica (2014). Su trabajo se encuentra en colecciones como la del Museo del Barrio, en Nueva York; MOLAA, en Los Ángeles; Colección Cifo, en Miami; Kadist Art Foundation, en San Francisco; y la Hugo Quinto y Juan Pablo Lojo, en Guatemala.

9 Chavajay afirma: "…así cuando hablamos del arte, pero como no había esa palabra en mi pueblo, como dicen también que nos tildan que somos los ignorantes, los que no estudiamos, o que somos analfabetas. Pero pues, viéndolo bien, la verdad no, solo que tenemos diferentes experiencias… En mis pláticas con mi papá, cuando yo le preguntaba: 'Papá, ¿qué es el arte?' y me decía, 'pues mijo ¿y eso qué es? Mijo, pero ¿eso se come?' Y yo 'No, hombre, papá, el ARTE'. Y entonces me di cuenta de que no existe la palabra en tz'utijil, pero cuando yo le expliqué más o menos dijo, '¡ah, mijo, ya!' Pero eso, nosotros cuando tiramos al agua una piedra, eso es, lo sagrado eso es la diferencia del arte… El mundo colonial y el pensamiento occidental nos cubrió a nosotros. Estamos ahora como quitando esa manta y estamos des-cubriendo. Para mí, retornar es como ver el pasado adelante, es como el encuentro con mi ombligo y el encuentro de mis ancestros" (Godoy, 2014).

10 Esta obra, en pleno período de posguerra, revive el horror de las desapariciones. Por un lado, con el fin de que dichos crímenes no queden en el olvido; por otro lado, anuncia un desprendimiento (consciente) del mundo occidental. A partir de una ficción recrea una realidad que de otra forma se valdría de la tradición oral y del valor del mito para exponer de manera punzante y revertida los acontecimientos oscuros de un país que debate su identidad. Esta acción, que puede considerarse antiética o amarillista, reactiva memorias profundas que establecen no solo una actitud crítica frente a los procesos sociales de la Guatemala de postguerra, sino, gracias a la distancia, una negación, un cierto tipo de nostalgia el cual genera un regreso. La práctica oral revive de manera simultánea dos cosas en las poblaciones indígenas: una tradición ancestral de encarnar/comunicar la historia, a la vez que denuncia el mismo hecho del cual se vale para situarse como posible víctima del olvido y la negación de la guerra interna guatemalteca. Para un joven artista, el reconocimiento de su trabajo es parte fundamental de la práctica misma. Esta pieza, además, establece un puente con respecto a la capacidad de participación de lo indígena en la construcción de la nación, o la posibilidad de 'otro' arte posible en un país como Guatemala.

11 Gracias a esta, las niñas de la comunidad tienen un lugar de aprendizaje, que es determinante para su identidad pues en la práctica del tejido se mantiene una relación con el territorio que es mediada por un conocimiento de tipo simbólico y material. Las representaciones de la montaña, el árbol, el maíz, la hoja de maíz, la coca, el sol, etc., son fundamentales en la continuidad del imaginario indígena del Putumayo. Estas representaciones condensan una poética y práctica de género que otorga subjetividad y relevancia a las mujeres en sus rituales de pasaje (la niña inicia su *chumbe* cuando se hace fértil). Luego de dar a luz, las mujeres kamëntsás entierran la placenta y ponen el tejido-umbilical en el fogón, en una acción llamada ombligar.

12 Nuevas familias se representan en nuevos *chumbes*. El *Uigsa Kutey* (vientre que regresa) representa un ciclo nuevo de dos generaciones, donde el nieto es el abuelo pues comparte su nombre (Suárez-Guava: 86).

13 Para tejer *chumbes* hay que estarse devolviendo. Una vez terminada la fase primera, quien teje tiene que recordar lo que antes hizo y empezar a hacerlo en inverso orden, pero al derecho. No se está devol-

viendo porque no es una línea el presente. El presente es tan ancho como el mundo, todos los presentes le caben... ¿Cómo habría de contar historia el *chumbe* si no se teje una historia que, por ser memoria, siendo la manera del tiempo está ocurriendo en el tejido? (Suárez-Guava, 2003: 92).

14 Susan Sontag (2006) nos recuerda cómo "las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Estas son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión" (2006:15).

15 Tsinhnahjinnie también explica cómo "la soberanía visual no pide permiso para existir, pero... requiere la responsabilidad de continuar" (2009: 10, 11). Quienes participan de esta práctica no deben limitarse a áreas específicas, ya que la responsabilidad siempre debe incluir una visión innovadora y periférica al mismo tiempo. Estos actos de soberanía visual pueden entenderse como individuales o colectivos donde se crean espacios de autodefinición y determinación a través de múltiples modalidades de lo visual. En su texto *Cew Ete Haw I Tih: The Bird that Carries Language Back to Another* (*El pájaro que trae la lengua de regreso*), la historiadora de arte nativo americana, Jolene Rickard (1992), pide a las audiencias ir más allá de visiones geográficas, antropológicas y etnográficas para dar espacio a miradas que empoderen y construyan un sentido de lugar y de interpretación sensible (1992: 109).

16 Ver entre otros: Miranda Belarde-Lewis (2003), en: *No Photography Allowed: Problematic Photographs of Sacred Objects*, hace una extensa investigación sobre los abusos de la documentación y el archivo en comunidades originarias. Otros trabajos relevantes sobre el tema de la representación y la autorepresentación indígena son: Tuhiwai Smith, Linda (2012) *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. London: Zed Books: 153-54; Pinney, Chistopher y Nicolas Peterson ed. (2003) *Photography's Other Histories*. Durham: Duke University Press: 40-54.

17 Tisoy-Tandioy afirma: "La vida parte de una semilla, como un acto místico que nos brinda y pone al servicio la Madre Tierra. Cada instante del día presenta una maravilla; fruto de esta bendición, desde el amanecer hasta la puesta de sol, todos nuestros actos, nuestras obras, formas de vida, están representadas en el alimento que nos permite estar saludables. Tener el espíritu en equilibrio a partir de la conexión con la naturaleza y el sagrado maíz" (Tisoy-Tandioy, 2014: 20).

18 En su serie "Biblias" (2004-2006), Chavajay colecciona e interviene biblias que circulan en Guatemala. Estas han sido editadas en traducción, del castellano al maya kekchí, quiché, kaqchikel, el mam y el tz'utijil con la intención de mantener el cristianismo (católico o evangélico) como religión del país. "Entonces lo que hice fue cubrir con colores el castellano, el color rojo, blanco (azul y negro)... entonces son los cuatro colores del maíz y cubrí con los cuatro colores y solo se quedó el (maya) tz'utijil. Entonces, para mí eso es una forma de sanar, de alejarme un poco, como un retorno también" (Godoy, 2014).

19 Y continua: "Yo, Benvenuto, dibujé en forma de escritura el apellido negado a mi madre: Ixtetelá. Mi madre, copió y copió la grafía hasta que las letras empezaron a descomponerse, a desvanecerse, dando paso a una caligrafía que recupera la autenticidad de los signos ancestrales que solo mis antepasados podían identificar, formas particulares de percibir e interpretar la realidad. Legalmente, mi solicitud de cambio de apellidos —Chavajay Ixtetelá, en lugar de Chavajay González— está en proceso jurídico. El performance es un gesto en el que me tatúo, abajo del ombligo, el apellido negado a mi madre, utilizando la última grafía de la transcripción hecha por ella; y recordando el poema de Francisco Morales Santos, *Madre, nosotros también somos historia*".

20 Por décadas, y durante las épocas electorales, miembros de los partidos políticos inscribían a la fuerza a hombres y mujeres wayúu para las elecciones locales y nacionales. Para tal efecto debían expedir cédulas de ciudadanía las oficinas de registro locales que, en complicidad con los políticos de turno, llevaban en masa a las comunidades para el proceso de "cedulación". Por ignorancia o desdeño, los trabajadores, arijunas (blancos y mestizos), no ponían los nombres verdaderos, inventando (de manera no muy creativa y de forma despectiva) otros nombres para ellos; entre otros nombres se encontraban: Baloncita, Candado, Coito, Popo, Tabaco, Pescado, Capuchino, Monja, Marilin Monro, Arena, etc. Para completar el artificio, al no contar con los documentos necesarios para el registro, partidas de nacimiento o bautizo, los trabajadores oficiales ponían como fecha de nacimiento en casi todos los casos, diciembre 31. Para ver el trabajo activista desde el derecho y la escritura de Estecilia Simanca-Pushaina, visite: < http://manifiestanosaberfirmar.blogspot.com/>

21 Antes del contacto, habitaban entre sesenta y cien millones de personas, después de cincuenta años la población se redujo a un 10 %. El tráfico de esclavos africanos empezó en 1518 con la Licencia Real (pronunciada por Carlos V de España) para la introducción de cuatro mil esclavos de Guinea sin registro en la Casa de Contratación de Sevilla. Esto como resultado de las gestiones de Fray Bartolomé de la Casas en procura de un mejor tratamiento a la población indígena, en particular, por los desmanes de Pedrarias Dávila (Pedro Arias Dávila) el Cruel, en Panamá. La licencia fue comprada por capitanes negreros portugueses. El 80 % de los esclavos que arribaron al Nuevo Mundo lo hicieron entre 1701 y 1850, alrededor de diez millones como resultado del genocidio indígena en el continente.

22 El cultivo de la caña y la producción de azúcar, en el bien lubricado sistema de plantación, y la explotación de la quinina y el caucho, están en la base de la producción industrial moderna (fordismo).

23 Los colonizadores portugueses introdujeron de manera intencional el maíz al África, tal vez porque los cereales del viejo mundo no prosperaban en las islas atlánticas que habían ocupado, muy cercanas al ecuador, y los cereales africanos ofrecían un muy bajo rendimiento. La referencia al *milho de mazaroca* de 1529, que con mucha probabilidad era maíz, agrega que servía de sustento a esta población (Warman, 1995: 76). Fuentes documentales datan su introducción al África en 1605 a la isla de Saint Tomé (el puerto esclavista portugués en el golfo de Guinea Ecuatorial), convirtiéndolo en símbolo colonial. Otras plantas americanas también fueron introducidas al África "durante el ciclo o el periodo esclavista. Fue tal vez la más temprana, probablemente junto con el frijol, precediendo por unos años a la yuca o mandioca, que también adquiriría gran importancia como alimento básico. Más tarde, en la etapa colonial de los siglos xix y xx, se establecerían en las plantaciones de África otras plantas de origen americano: el hule, el cacao, el sisal o henequén y el tabaco, entre las más importantes" (1995:78).

24 Dos siglos después, el jarabe de maíz ha remplazado al azúcar como el endulzante industrial más usado (Wolf, 2007). El cultivo de esta planta sagrada ahora industrializada y manipulada genéticamente, cubre las grandes sabanas del medio-oeste norteamericano, que antes ocupaban los búfalos americanos mientras naciones nativo americanas se encuentran hacinadas en reservas de casinos, alcohol, drogas y prostitución, sus pares mesoamericanos se mueven hacia el norte como migrantes económicos

25 Escobar habla de una ontología relacional, que debido a tradiciones racionalistas, dualistas, capitalistas y modernistas debe reorientarse hacia la creación de condiciones para otras formas de ser-saber-hacer que permitan vivir de otra manera (2014:150). Reorientar una tradición que ha llegado a ser culturalmente generalizada es una tarea difícil, pero es lo que algunos autores proponen mediante la noción de giro y diseño ontológico (Winograd y Flores, 1986; Willis, 2005; Fry, 2012; Ehrenfeld, 2011; Escobar, 2008).

26 "*Soy buena semilla*, se refiere a una conexión con la tierra, con cada uno de los elementos esenciales de la naturaleza que, al igual que la semilla de maíz, su transformación y su lenguaje de poder, presentan un cúmulo de colores propio del acercamiento al sol; el cual, desde una significancia personal es el arraigo a la tierra; así mismo, la vida es la semilla que se la cuida desde el momento de nuestra gestación, es donde nace la vida..." (Tisoy, 2013).

27 En *Decolonizing Museums: Representing Native America in National and Tribal Museums* (2012) Amy Lanetree argumenta que hay oportunidades para expandir de forma colaborativa y comunitaria la documentación que existe en museos considerando la fragilidad de las narrativas indoamericanas y de los objetos en sí mismos (2012: xiv). También, Blalock (2015) reconoce que existen ya algunas instancias en las que invitan, como informantes, a miembros de comunidades a museos. Este es el caso del Museo del

Oro en Colombia, durante una de sus recientes actualizaciones presentada por Taussig en su libro *Mi museo de la cocaína*, donde fue necesario limpiar la colección mediante el uso tradicional de orinarse en ella (2013). Sin embargo, los autores dejan en claro que es necesario el desarrollo de cursos de estudio que permitan volver a pensar e imaginar la representación de naciones indígenas en museos y galerías, que les otorguen espacios de autorepresentación y generen prácticas de soberanía visual (Blalock, 2015:95). Este tipo de trabajo es de ida y vuelta, no solo institucional, dentro del espacio arte. También es necesario traer de regreso mucho de ese conocimiento hacia las comunidades. Otros trabajos (Edwards, 2001; Mithlo, 2012), hacen aportes importantes sobre la exhibición de objetos de pueblos originarios en contextos museográficos.

28 La fiesta es un carnaval donde se hace pública la trama social de la comunidad (Jacanamijoy-Tisoy, 2001). "Lo real, lo imaginario, lo espiritual, lo político, lo económico, lo ambiental y todo lo que implica vivir en un *Kaugsay Suyu Yuyay*: determinado lugar de vida y pensamiento es lo que ha permitido, en el caso de mi pueblo, el desarrollo del 'arte de tejer'". Por esto, la creatividad —en cuanto a 'escribir en el *chumbe*' la propia historia— depende de la percepción o comprensión subjetiva 'del lugar de vida' que tenga cada una de las mujeres que se dedican a esta labor" (2001:199). Sobre la fiesta en la que celebra y refuerza el tejido social. Tisoy-Tandioy argumenta: "en el transcurso y búsqueda constante se reactivan y remiten el retomar la memoria, al querer darle un gran valor, aparece ante mis ojos, durante la celebración del *Kalusturinda*, un muñeco de maíz, que se convierte en una escultura valiosa; en esa medida elaborado con mucha alegría, a la espera de un importante día" (Tisoy-Tandioy, 2015: facebook).

29 De acuerdo con Jacanamijoy-Tisoy (2001), existen todavía una diversidad de chagras en el Putumayo, las hay para el sustento familiar diario o *chagra uasi*: huerta casera. En estas se siembran frutas, verduras y algunas plantas medicinales como el toronjil, yerbabuena, manzanilla y cedrón. También existe el *atún chagra*: chagra grande, en este lugar se cultivan, maíz, fríjoles, calabazas, papas y arracacha. De poca difusión pero que aún persiste entre las familias descendientes de sabedores se encuentra la *yachajpa chagra*: chagra del sabio, donde se cultivan las llamadas plantas mayores, que sirven para curar las enfermedades del cuerpo y el espíritu. El cuidado de la primera chagra se deja en manos de las mujeres; el cuidado de la segunda se deja al *divichido* y el *conchavo* se realiza mediante las mingas; el cuidado de la tercera se deja al *Sinchi Yacha* (el sabedor duro), se realiza con el apoyo de alguien de mucha confianza (2001: 195). La milpa mesoamericana está al centro del sustento de las comunidades mayas por siglos, su práctica ha mantenido sistemas ecológicos y diversidad botánica en balance. Warman (1985) explica cómo, en este sentido, la milpa implica un sistema de conocimientos de la naturaleza y de la agricultura, sinónimo de subsistencia sustentable biológica y social (1985: 4).

30 El enfrentamiento armado en Guatemala se inició en la década de los sesenta como resultado, entre otras causas, del cierre de los espacios de participación política provocado por los gobiernos anticomunistas posteriores al segundo gobierno de la revolución, presidido por Jacobo Arbenz-Guzmán (1951-1954). En el año 1982, después de casi veinte años de enfrentamiento armado, el gobierno militar del General Efraín José Ríos-Montt (1982-83) hace un primer intento de negociación, luego de que alrededor de 150 000 indígenas fueran masacrados en sus famosas campañas de "tierra arrasada". Diálogos se realizaron en 1983, 1987 y 1991, se firmaron algunos acuerdos (Esquipulas I y Esquipulas II en 1987), sin mayor repercusión. Entre 1991 y 1996 el gobierno decidió negociar con la Unidad Revolucionaria Nacional de Guatemala (URNG). Después de más de cinco años, dos cambios de gobierno y modificaciones en los procedimientos de negociación, se firmó el acuerdo final.

31 Con la llegada al poder del Frente Republicano Guatemalteco, liderado por Ríos Montt, a fines de 1999, todas las ilusiones de reconciliación, paz y unidad desaparecieron (Bastos, 2011:26).

32 Muchas victorias se han dado en estas últimas décadas para los pueblos originarios en Guatemala. El Premio Nobel de la Paz a Rigoberta Menchú (1992), apoyando el proceso de negociación, ayudó a la conformación de la Coordinadora de Organizaciones del Pueblo Maya de Guatemala—COPMAGUA. Líderes y activistas de todas las tendencias, hombres y mujeres de todas las generaciones y todos los orígenes se sumaron a los mayas vinculados a la URNG que regresaban del exilio o salían de la clandestinidad. Fueron los años de oro de la política maya: se había llegado a la ansiada unidad, se estaba negociando directamente con el estado guatemalteco, había reconocimiento y apoyo internacional.

33 Magistralmente expuesto en los documentales de Pamela Yates, *Cuando las montañas tiemblan* (1983) y *Granito: how to nail a dictator* (2012), y *500 años* (2017) en los cuales sigue el caso del genocidio maya y la lucha por traer justicia a las comunidades objeto de las políticas de exterminio del otrora dictador Ríos-Montt.

34 Anular, suspender, borrar… muestra un camino, el de la reconciliación (*sacbé*), el camino blanco. "Los mayas, durante sus actividades comerciales, se trasladaban de un lugar a otro a comercializar sus productos a través del trueque, durante el traslado dejaban planchas de piedras calizas (*saq'beey*) como guías o señales para el retorno…" (Chavajay, 2015). De acuerdo con Kency Cornejo algunos de ellos son: Benvenuto Chavajay, Sandra Monterroso, Ángel Poyón, Fernando Poyón y Antonio Pichillá entre otros en Guatemala.

35 El 7 de octubre de 2016, el comité del Premio Nobel de Paz otorgó el reconocimiento al presidente colombiano Juan Manuel Santos, soportando el proceso. Algo similar ocurrió cuando se le otorgó el Nobel de la Paz a Rigoberta Menchú.

36 En cuanto a la participación de las artes no hay mención. Se habla de una cultura de paz, o por la paz. Lo que es claro es el hecho de que muchos de los líderes son también cultores y que los cultores son también líderes. Es importante identificar cómo, simbólicamente, tanto los pueblos violentados como los que han estado en resistencia han construido la paz, los nasa en el norte del Cauca a través del tejido de comunicación ACIN y el CRIC, las organizaciones civiles, tales como la Ruta Pacífica de las Mujeres, el Congreso de los Pueblos, ASODEMUC, la ONIC, entre otras. Durante los días y noches previos a la ratificación del nuevo acuerdo, que incluyó una serie de modificaciones por parte de los líderes del NO y también por parte de sectores no incluidos durante las negociaciones (caso movimiento indígena), jóvenes universitarios y comunidades indígenas desplazadas en la capital colombiana unieron esfuerzos para hacer vigilancia al trabajo de los congresistas y garantizar que los acuerdos entraran en implementación. De esta forma se escucharon los tambores uitoto del Amazonas, las flautas ingas del Valle del Sibundoy, los cantos afrocolombianos del Pacífico que resonaban junto al grito por una paz incluyente y duradera, recordándole a los representantes del pueblo su compromiso con los acuerdos. Finalmente, a las 11:35 p.m. del 28 de noviembre de 2016, el camino de la reconciliación se abrió.

REFERENCIAS

Albán-Achinte, Adolfo (2006) Conocimiento y lugar: más allá de la razón hay un mundo de colores. En *Texiendo textos y saberes. Cinco hilos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, Colección Estudios (Inter)culturales: 28-59

Albán-Achinte, Adolfo (2011) Estéticas decoloniales y de re-existencia: entre memorias y cosmovisiones. En Haidar, Julieta *La arquitectura del sentido II. La producción y reproducción en las prácticas semiótico-discursivas*. México: Escuela Nacional de Antropología: 87-117

Álvarez, Cristina (1997) Diccionario etnolingüístico del idioma maya yucateco colonial. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Bastos, Santiago (2010) Indigenous Rights and the Peace Process. Beyond Cosmetic Multiculturalism. *ReVista Harvard Review of Latin America. Guatemala: Legacies of Violence. Fall-Winter. < http://revista.drclas.harvard.edu/book/indigenous-rights-and-peace-process>*

Belarde-Lewis, Miranda (2013) No Photography Allowed: Problematic Photographs of Sacred Objects, *Museum Anthropology 36, n.º 2: 104*

Chavajay, Benvenuto (2014) *Ch'ab'aq jaay. Performance < https://youtu.be/Q56r9bbd4ns>;*

Panel de artistas <https://youtu.be/n8hhyAaqbX4>

(minuto 40'-55'). Parte de Indigeneity | (De)coloniality | @rt. Durham: Duke University, April 30 - May 3.

Chavajay, Benvenuto; Chavarría, María José; Payeras, Javier; Resenterra Fiorella (2015) *Chunches [Mololon tak nakun] - Benvenuto Chavajay*. San José: Museo de Arte y Diseño Contemporáneo.

Chavajay, Benvenuto (2016) *X Bienal Centroamericana. Todas las vidas*. Costa Rica. http://www.bienalcentroamericana.com/2016/08/04/chavajay-benvenuto/>

Chirinos, Miguel (2002-2016) Emperors and Indian Chiefs; Ancient Sites, and Pre-Columbian Art Depicted on Latin American Paper Money. numismondo.net

Cornejo, Kency (2013) Indigeneity and Decolonial Seeing in Contemporary Art of Guatemala. *FUSE Magazine Decolonial Aesthetics 36-4, Fall: 28-34*

Craven, David (1996) The Latin American Origins of 'Alternative Modernism'. *Third Text. Vol. 10. Issue 36: 29-44*

Craven, David (2002) *Art and Revolution in Latin America, 1910-1990*. New Haven and London: Yale University Press.

Diego, Juan (2016) Benvenuto Chavajay, el artista que se tatuó la cédula de Doroteo Guamuch Flores. *Guatemala.com. Septiembre 14*.

Escobar, Arturo (1995) *Encountering Development: The Making and Unmaking of the Third World. Princeton: Princeton University Press.*

Escobar, Arturo (2008) *Territories of Difference: Place, Movements, Lives, Networks.* Durham: Duke University Press.

Escobar, Arturo (2014) *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo,territorio y diferencia*. Medellín: Universidad Autónoma Latinoamericana UNAULA

Ferrera-Balanquet, Raúl; Miguel Rojas-Sotelo (2011) Decolonial Aesthetics: Collective Creative Practice in Progress. *IDEA arts + society* N.º 39: 89-109

Gandler, Stefan (2003) ¿Por qué el ángel de la historia mira hacia atrás? Acerca de las tesis Sobre el concepto de historia de Walter Benjamín. *Utopía y Praxis Latinoamericana*. Año 8. N.º 20. Enero-marzo: 7-39

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

Godoy-Anativia, Marcial (2014) Desobediencia visual: una entrevista con Benvenuto Chavajay y Kency Cornejo. *E-misferica 11.1 Decolonial Gesture*. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/emisferica-111-decolonial-gesture/cornejochavajay>

Jacanamijoy-Tisoy, Benjamin (1993) *Chumbe: arte inga*. Santafé de Bogotá: Ministerio de Gobierno. Dirección General de Asuntos Indígenas.

Jacanamijoy-Tisoy, Benjamin (1995) Diseño *Chumbe. Arte inga*. Santafé de Bogotá: Colcultura. Becas Nacionales de Creación.

Jacanamijoy-Tisoy, Benjamin (2001) Kaugsay Suyu Yuyay: lugar, vivir, pensar. Conceptos de la tradición inga sobre el territorio. En *Espacio y Territorios. Razón, pasión e imaginarios*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia: 189-203

Lidchi, Henrietta y Hulleah J. Tsinhnahjinnie (2009) *Visual Currencies: Reflections on Native American Photography*. Edinburgh: National Museums Scotland.

Malinowski, Bronislaw (1922). *Argonauts of the Western Pacific*. London.

McGuffin-Naranjo, Liliana (2014) *Rituales de reciprocidad en los carnavales indígenas andinos* (Tesis). University of Louisiana, Lafayette.

Mignolo, Walter (2009) El lado más oscuro del Renacimiento. Bogotá: *Universitas Humanística* N.º 67. Enero-junio:165-203

Mignolo, Walter (2010) Aesthesis decolonial. *Calle 14* N.º 4: 10-25

Millones, Luis (2003) Los santos patronos. De la ciudad indígena a la ciudad indiana. En *Más allá de la ciudad letrada: Crónicas y espacios urbanos*. Pittsburgh: Iberoamericana: 267

Mintz, Sidney (1985) *Sweetness and Power: The Place of Sugar* in Modern History. New York: Viking-Penguin Press.

Pinzón Castaño, Carlos Ernesto; Suárez Prieto, Rosa; Garay Ariza, Gloria (2004) *Mundos en red. La cultura popular frente a los retos del siglo xxi*. Colección sede. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, <http://www.bdigital.unal.edu.co/1506/#s-thash.V8tPRs8T.dpuf>

Poma de Ayala, Felipe Guamán (1980). *Nueva corónica y buen gobierno*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ramírez, Mari Carmen ed. (2004) *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America. New Heaven and London: Yale University Press.*

Ramírez, Pablo José (2016) Notes on Art, Colonialism, and Sheets of Paper. The Miami Rail. Winter 2016. < http://miamirail.org/winter-2016/notes-on-art-colonialism-and-sheets-of-paper/>

Rickard, Jolene (1992) Cew Ete Haw I Tih: The Bird that Carries Language Back to Another (1992). En Lippard, Lucy R. ed *Partial Recall: Photographs of Native North America. New York: New Press: 105-112*

Rickard, Jolene (1998) Occupation of Indigenous Space as 'Photograph. En Alison, *Jane ed. (1998) Native Nations: Journeys in American Photography*. London: Barbican Art Gallery: 57-74

Rocha Vivas, Miguel (2013) Oralituras y Literaturas Indígenas En Colombia: De La Constitución De 1991 a La Ley De Lenguas De 2010. En *A Contra Corriente: una revista de estudios latinoamericanos.* Spring N.º 3: 74-107

Rocha Vivas, Miguel (2010) *Palabras Mayores, Palabras Vivas. Tradiciones mítico-literarias y escritores indígenas en Colombia*. Bogotá: Taurus.

Rojas-Sotelo, Miguel (2004) "The Bizarre: constructions in a parallel world" (manuscrito). University of Pittsburgh.

Rojas-Sotelo, Miguel (2006) Our Space is Our Time: preliminary report on Latin American new artistic practices. in "*SubVersion*" *Disfagia_magazine* Online. Toronto, Canada. E-fagia. Org. http://www.e-fagia.org/subversionEssayMglRjs.html>

Rojas-Sotelo, Miguel (2008) Canibalismos: arte contemporáneo latinoamericano en perspectiva. En *Curando Latinoamérica*. San Salvador: Centro Cultural de España en el Salvador.

Rojas-Sotelo, Miguel (2014) Decolonizing Aesthetics. En Kelly, Michael *Encyclopedia of Aesthetics (Second Edition. Oxford: Oxford University Press. Vol II: 300-304*

Rojas-Sotelo, Miguel (2016) Tejido de Comunicación | Weaving Communication: Decolonial media and collective performance. In *alter/nativas, revista de estudios culturales latinoamericanos (on-line) N.º 6*. Ohio State University.

Sontag, Susan (2006) *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara.

Sánchez, Glenda y Jessica Gramajo (2016) Estadio nacional se llama Doroteo Guamuch Flores. *PrensaLibre*. Ciudad de Guatemala, 09 de agosto.

Sontag, Susan (2006) *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara.

Suárez Guava, Luis Alberto (2003) *El tiempo entre los inga de Bogotá*. Bogotá: Universidad Nacional.

Taussig, Michael (1997) *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*. Chicago: University of Chicago Press.

Taussig, Michael (2013) *Mi museo de la cocaína*. Popayán: Universidad del Cauca.

Tisoy-Tandioy, Rosa Ximena (2014) *Kanimi Alli Uiñangapa (Soy buena semilla)*. En revista *Yachay Kusunchi*. Cabildo indígena universitario. Pasto: Universidad de Nariño: 20-22

Tisoy-Tandioy, Rosa Ximena (2011-2015) *Portafolio como artista visual:* Publicación en línea. http://rosatisoy.wixsite.com/rosy-tisoy-/portafolio

Tsinhnahjinnie, Hulleah J. (1998) When Is a Photograph Worth a Thousand Words? En Alison, Jane ed. *Native Nations: Journeys in American Photography. London: Barbican Art Gallery, 1998: 41-56*

Vizenor, Gerald ed. (2008) *Survivance: Narratives of Native Presence*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Warman, Arturo (1985) *Estrategias de sobrevivencia de los campesinos mayas*. Cuadernos de investigación social. México: UNAM.

Warman, Arturo (1995) *La historia de un bastardo: maíz y capitalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Wolf, Aaron (2007) *King Corn*. Documentary. Mosaic Films & Independent Lens. 80 min.

Otras formas de ver el trabajo de Rosa Tisoy-Tandioy y Benvenuto Chavajay-Ixtetelá

Tisoy-Tandioy portafolio como artista visual: http://rosatisoy.wixsite.com/rosy-tisoy-/portafolio

Su trabajo de fotografía documental: https://www.flickr.com/photos/rosaximenatisoy/

Catálogo de exposición Benvenuto Chavajay (digital): https://issuu.com/madc/docs/cat_benvenuto

Meditaciones en el fértil suelo

POR
Claudia Díaz

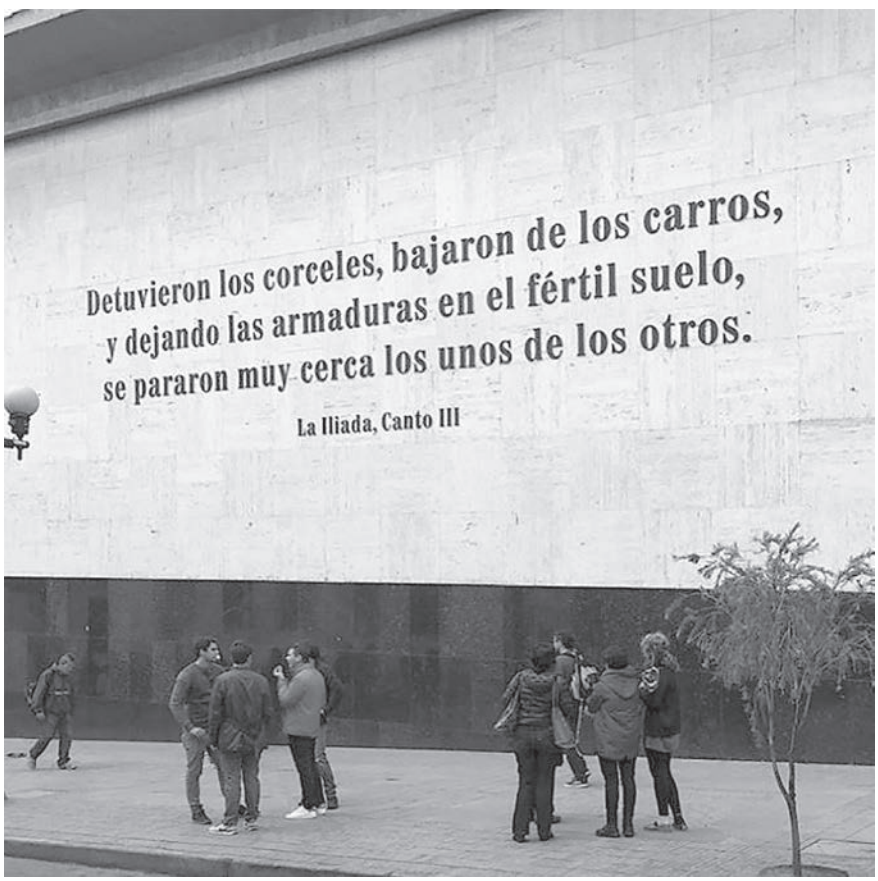
En el fértil suelo, María Elvira Escallón, realizado entre el año 2016 y el año 2017. Texto de La Ilíada, Canto III, instalado en la fachada de la biblioteca Luis Ángel Arango, afiches, video (5´24")

Detuvieron los corceles, bajaron de los carros,

y dejando las armaduras en el fértil suelo,

se pararon muy cerca los unos de los otros

La Ilíada, Canto III



Sistemáticamente repetida como un estribillo incansable, la mano y su iterado deambular, esparciendo las cenizas del olvido, la arena del tiempo.

Debajo del tiempo, de la arena del tiempo, yace la palabra. Acción del olvido, la página.

Recordé a Valery, a Mallarmé. Aunque hoy recordarlos sea considerado anacrónico. Los recordé porque pensé que precisamente la poesía es algo que no se puede enunciar. Porque es lo que aparece o desaparece. Lo que se borra o es borrado por la acción del tiempo, o por la desmemoria.

La arena me lleva a esta paz. ¿Cómo decirla sin que suene a arenga, o sin que la política se interponga y ya no sea posible esa mano que descorre la palabra para leer el poema?

La paz no es enunciable ni aún como poema. Permanece oculta. Su aspiración. Su deseo y necesidad. Permanece como deseo bajo la arena aún si el poeta sintiera la tentación de hacerla surgir a la superficie como una página en blanco. Pero ese deseo nos lleva al encuentro. Las palabras no son la circunstancia narrada ni son la experiencia narrada pero quieren ser lo narrado.

Se detienen y bajan de sus caballos, se encuentran en el libro, en las palabras. Sucede el encuentro que habrá de acercarlos en el muro sobre la fachada de un edificio, de una biblioteca, bajo la mano que descorre la arena para poner otra vez al descubierto la inscripción que luego vuelve a cubrirse y luego otra vez la mano descubre, hasta que descubierta, la inscripción en la loza, en el muro, en el libro, se hace legible, y leemos del encuentro. Y los guerreros se detienen y se encuentran.

En la página. En la loza, en la pared de la biblioteca.

Basta que una mano, la mano del artista, del humano, del guerrero, del niño, ponga al descubierto la inscripción que se ha cubierto de la arena quizá acumulada en el paso de los días y que ha cubierto completamente la inscripción hasta hacerla desaparecer.

Pero ahora la mano se acerca y pone al descubierto la inscripción en la piedra hasta lograr remover toda esa arena que persistentemente cubre la inscripción pero finalmente, cuando la mano logra despejar esa arena, la inscripción se hace otra vez visible y podemos leer que los guerreros se detienen como nosotros nos detenemos ante la inscripción que ha sido sacada a la luz por esa mano y podemos leer cómo se encuentran efectivamente en ese momento en que deciden detenerse para el encuentro.

Y la mano puede limpiar completamente la loza y podemos leer la inscripción. Y podemos presenciar ese encuentro en la loza donde se han escrito las palabras del Canto III de Homero que ahora por fin cuando la mano ha logrado retirar toda la arena que en su persistencia insiste en cubrir el resto de esas palabras del Canto III, finalmente cesa, y por un instante podemos leer el Canto III y asistir al encuentro de los guerreros que por un instante se han detenido. Y podemos ver el encuentro en la inscripción que leemos de Homero en el Canto III de La Ilíada.

Porque no se trata de una alegoría sino de un encuentro con el muro de un edificio público que nos detiene cuando distinguimos la inscripción que habla de héroes que por un momento se han detenido como nosotros ante el muro.

Y por un momento los guerreros se detienen y se encuentran como nosotros que hemos sido detenidos por la inscripción en el muro que nos lleva a leer de ese encuentro de los guerreros que se han detenido en el campo de batalla y se encuentran.

Leemos del encuentro y nos detenemos en el muro y volvemos a la calle o seguimos en la calle después de haber leído del encuentro y de sentir que los héroes también se detuvieron en el campo de batalla y sucedió el encuentro.

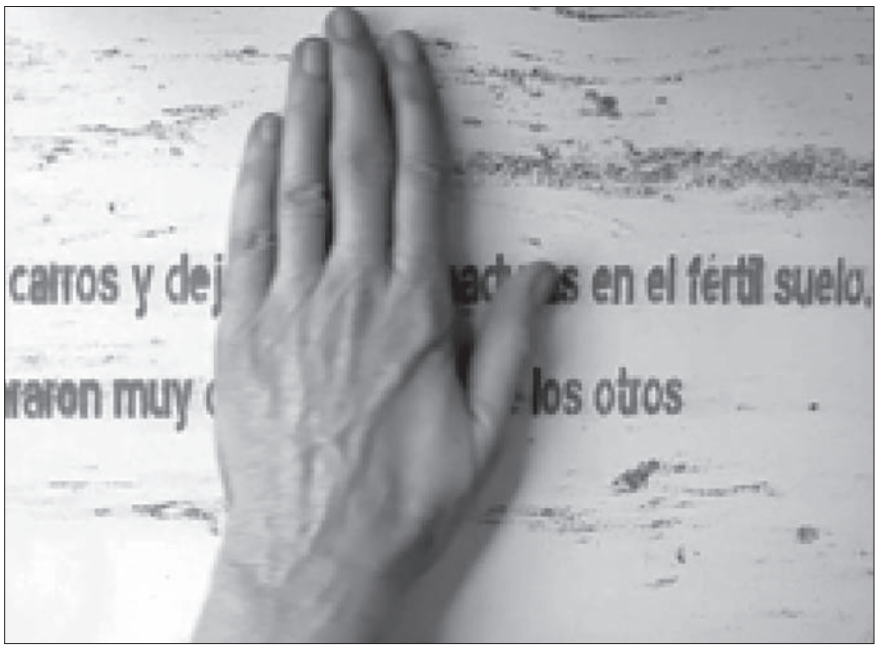
Pero son apenas unos renglones los suficientes para detenernos frente al edificio y leer del encuentro donde los guerreros se han detenido y se encuentran.

En el muro está inscrito el Canto que escribió Homero acerca de los guerreros que se encuentran cuando se detienen y el lector se detiene y lee el Canto de Homero donde se cuenta de los héroes que se han detenido y sucede el encuentro.

Pero la artista habría de detenerse frente al muro para esculpir el Canto de Homero que habla del encuentro y se encontraría deteniéndose en el muro para esculpir el canto del poeta que habla del encuentro en que los hombres se bajan de sus caballos deteniendo la guerra, para encontrarse.

Lo que tendría que suceder es el encuentro mismo del muro cuando pasamos y nos detiene la inscripción y leemos del encuentro cuando los guerreros detienen la guerra.

Y entonces es verdadero el encuentro cuando caminando nos detiene la inscripción en el muro y leemos del encuentro de los héroes que han detenido la guerra para encontrarse. Y muchos transeúntes como yo se detienen y leen la inscripción que habla de ese encuentro.



Y el transeúnte se encuentra de cara al muro y se detiene cuando comienza a leer la inscripción que habla del encuentro y el transeúnte lee. Y se detiene. Y por un instante olvida su prisa y la calle se hace semejante a ese campo de batalla y el transeúnte ve el campo. Ve los soldados detenerse y sucede el encuentro. Y el tiempo de su detención frente a la inscripción en la fachada es el mismo tiempo en que el héroe se baja del caballo para encontrarse con los otros héroes que también se han detenido. Y en ese momento el transeúnte lee el Canto III de la Ilíada. Y el Canto lo detiene. Y sucede el encuentro.

Y por un instante cesa, la guerra.

Teresa Toledo, 1 de junio del año 2017, a la espera de la paz

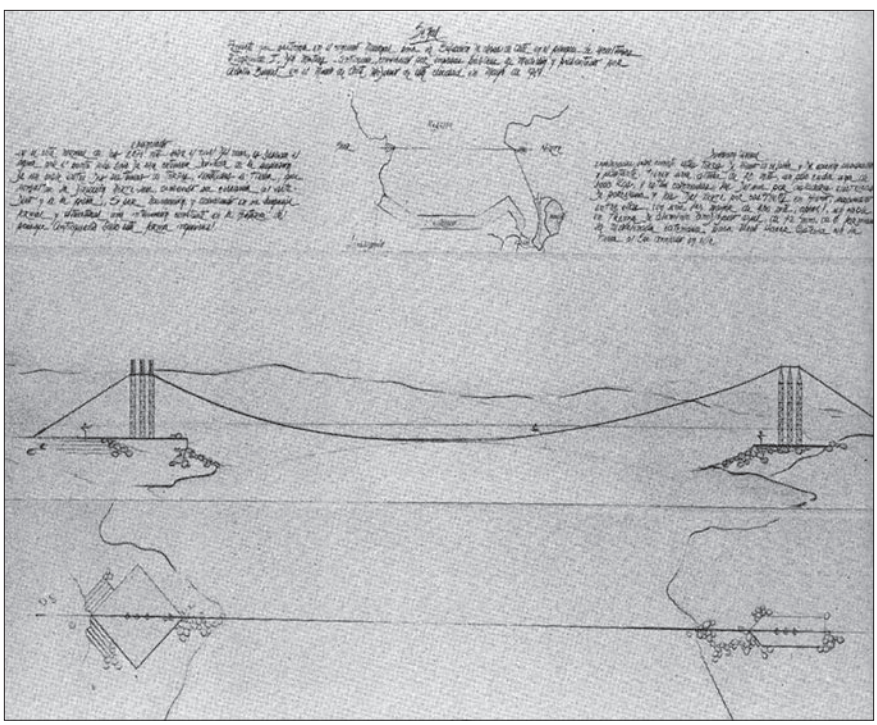
Ausencia e inminencia: Adolfo Bernal y el arte del proyecto

POR
Efrén Giraldo

Un día de marzo de 1989, el artista Adolfo Bernal presentó al Concurso de Arte Riogrande II uno de sus proyectos más enigmáticos: un par de columnas que sostenían una cuerda de metal. Se esperaba que esta cuerda tocara la superficie de las aguas una vez estas subieran a su máximo nivel, en una especie de beso que solo tendría lugar cuando la hidroeléctrica lograra su máxima capacidad de generación. Una especie de canto a la línea imaginaria que divide el paso de lo imposible a lo probable, de la utopía a lo social, y que introducía una metáfora erótica impensada en un escenario ingenieril.

Como se recuerda, el concurso logró que su convocatoria fuera atendida por más de setenta artistas colombianos y, entre proyectos de muy diverso tipo, el de Bernal supuso, sin duda, un desafío para los jurados de selección y premiación.[1] Las imágenes del catálogo nos muestran una propuesta a medio camino entre el diseño, la arquitectura y la intervención natural, en un gesto que recuerda influencias tan diversas como el constructivismo, el *land art* y el conceptualismo. Esta propuesta, como todas las demás, no se llevó a cabo, y permanece como uno de los capítulos más interesantes de la historia del arte imaginario en Colombia, de un "arte de proyectos" que solo puede reconstruirse a través de bocetos y trabajos puramente especulativos.

La tesis de este ensayo es que, a través de obras no realizadas y de propuestas que tuvieron su despliegue en el espacio público, Adolfo Bernal dio a lo procesual y a lo proyectual una de sus articulaciones más importantes en el arte colombiano. Una articulación que, por haber sido hecha en un contexto de provincias, no tuvo el debido reconocimiento y solo recientemente ha empezado a conseguir su lugar en el contexto del arte experimental.



Concurso Riogrande II. Imagen del catálogo, 1989, p. 16.

1989 no es un año cualquiera. Es el meridiano de la trayectoria de Adolfo Bernal, de quien se conocen trabajos que se remontan hasta 1974 y que culminan poco antes de su muerte, en el año 2008. De manera que esa cuerda que postula una particular manera de definir la mitad de lo existente termina siendo la metáfora de una larga carrera con ocasionales cesuras, pero también con picos de plenitud e intensa actividad artística, docente y social. Un proceso lleno de epifanías destinadas a disolverse en lo efímero y a sobrevivir apenas en los soportes equívocos del documento.

Conviene diferenciar los proyectos de arte que todos conocemos de lo que aquí podríamos llamar "arte de proyectos". En el primer caso, estamos frente a la circunstancia más o menos extendida y conocida de presentar una idea para arte. Priman en ese caso las prerrogativas de la comunicación clara y persuasiva. Como se sabe, los proyectos son algo así como la *lingua franca* para el joven artista en busca de una beca y también para el artista de mediana trayectoria que aspira a la financiación o para el artista consagrado que desea hacer una obra de grandes alcances.

Ahora bien, el arte de proyectos, si es que queremos entenderlo como una especie de "género", o de práctica ya codificada estéticamente, busca con ahínco una formulación directa. Procura presentar una idea de manera rápida y acotada, en el entendido de que la formalización es incierta, lo que obliga a aceptar que es posible quedarse en el umbral, en la mera insinuación. En su faceta más fantasiosa

o más utópica —esto es, cuando deliberadamente los artistas hacen una propuesta que no se puede realizar—, el arte de proyectos se convierte en el índice de la estética procesual, una confirmación de que el arte reside en la mente y en la capacidad de articular proposiciones.

En muchos de los proyectos del arte colombiano de los años setenta y ochenta —décadas en las que hay un verdadero furor proyectual[2]— es evidente que, en muchas ocasiones, los artistas reconocen la imposibilidad de sus propuestas y, por tanto, estetizan la presentación, el planteamiento dirigido al jurado o a la institución, los bocetos, el *statement*, hasta hacer de su obra algo puramente imaginario. El caso de Juan Camilo Uribe y sus propuestas de realización imposible, que se burlan de las convocatorias y de los "criterios de evaluación", es ilustrativo. La utilidad se convierte en una forma de la heteronomía que el artista "libre" busca revertir en la única zona parcialmente autónoma que le queda: la enunciación.

La obra de Adolfo Bernal hace suya esta paradoja y formula algunas repuestas parciales, especialmente en lo que atañe a la visión del presente y el futuro, que son los extremos en que se mueve el arte vinculado con proyectos. "¿Por qué opta la gente por elaborar un proyecto en vez de limitarse a navegar hacia el futuro sin las restricciones que este impone?", se pregunta Boris Groys[3]. Acaso porque el proyecto nos permite obtener reconocimiento social, más allá de que al trabajar de esa manera se debe partir de la misma improbabilidad.

Desde 1974 hasta finales de la década del ochenta, la obra de Adolfo Bernal se caracteriza por tener frentes de trabajo en el lenguaje, en el espacio público y en la exploración profunda de ideas artísticas. Se trata, sobre todo, de emplazamientos en lo probable y lo posible. Zonas de autonomía parcial que comienzan y terminan cuando se concretan —o se desechan— las ideas. Las técnicas y los géneros artísticos son aquí herramientas para dar soporte a una declaración y exponer una idea, realizable o no, pero que siempre tiene una vocación de anticipación.

Como sabemos, el trabajo de Bernal tiene un punto de inflexión en el Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano, organizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín en 1981. Entre muchas obras y actividades

Carteles de la serie *Obra impresa urbana*, 1979.

de ese evento legendario, la obra de Bernal fue la que más claramente asumió los postulados del no-objetualismo defendidos por el crítico Juan Acha. De la participación de Adolfo Bernal, cabe resaltar una pieza sonora, trasmitida por frecuencia radial durante el tiempo de duración del evento. El mensaje trasmitido no podía ser otro que la sigla de la palabra Medellín, bien conocida por los radioaficionados, MDE, la cual se revelaba como una especie de acertijo o llamada de auxilio imperceptible —o por lo menos perceptible para los que tuvieran la disposición de escuchar las señales sutiles—.

Señal: MDE. Aviso sobre emisión sonora. 18-21 de mayo de 1981. Frecuencia AM, 1690.

De hecho, como tema, Medellín se ve en casi todas las piezas posteriores de Bernal, como ocurrió un año después con el enterramiento de una placa con el nombre de la ciudad, que reposa hasta hoy bajo los jardines del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia —en ese entonces Museo de Antropología—. Si con la señal sonora Bernal daba lugar a "la ciudad ausente" —si quisiéramos usar el título de la novela de Ricardo Piglia—, con el enterramiento la confinaba a una localización que resultaba harto premonitoria[4].

Estas obras postulan una relación con la temporalidad humana en varios niveles: en un nivel hermenéutico, pues se trata de obras habitadas por lo diferido, por una comprensión que solo puede aparecer en el futuro, cuando las obras, en tanto actos comunicativos "anómalos", logran terminar de decir lo que tienen que decir; en uno pragmático, pues se trata de obras que solo se pueden experimentar a través de las referencias indirectas que dan los documentos, ya que fueron proyectos sin realización o acciones efímeras; y en un nivel social, porque se convierten, con su posteridad, en obras sobre Medellín y la atroz realidad social que la ciudad vive en los años siguientes; se trata, si se quiere, de obras que, de acuerdo con Thomas McEvilley, ven crecer su contenido a medida que revelan su persistencia en el tiempo[5]. Para simplificar, la señal de auxilio de 1981 encuentra su complemento en el funeral discursivo de 1982, lo que convierte a ambas piezas en uno de los más especiales dípticos del arte contemporáneo en Colombia.

Señal: Medellín. Acción en el Museo de Antropología de la Universidad de Antioquia, hoy Museo Universitario, Medellín, 1982. Dimensiones de la placa en fundición: 53 x 15 cm.

Mientras la cuerda del proyecto de Riogrande pactaba un encuentro entre el agua y el aire, entre el lleno y el vacío, la señal sonora y el enterramiento dejaban en suspenso un acto de habla solo comprensible en el futuro. Apenas con el arribo de la realidad conflictiva que instauraron el narcotráfico, la corrupción y la violencia, los dos balbuceos de Bernal lograron articularse en un acto de habla coherente y significativo. La relación que estas obras establecen con la historia por venir recuerda lo planteado por el antropólogo Néstor García Canclini, quien estima como propiedad fundamental del arte su capacidad para poner de presente el estado de inminencia en que vivimos.[6] Estas dos señales de Bernal son, acaso, y sin decirlo específicamente, las dos obras más importantes sobre la violencia que se han hecho en el arte conceptual antioqueño. La ciudad, sus problemáticas, sus trampas, sus intersticios de miseria y de dolor, están merodeando en ese enterramiento y en esa llamada de auxilio que anticipan y predicen la catástrofe, no al modo de la prédica ni al modo de las representaciones atravesadas por la obviedad. Como en *El tren de la muerte*, obra con la que Débora Arango anticipó la barbarie subsiguiente, Bernal advertía del desamparo que aguardaba a la "segunda ciudad" del país.

Los proyectos de Bernal se multiplican en la década de los años ochenta, no solo en su número sino en sus dimensiones. Mientras unos parecen referirse a la relación que los habitantes tienen con la ciudad, otros interrogan la comunicación y las relaciones sociales. Y algunos más se ocupan de los vínculos con la experiencia misma del tiempo. La alusión es doble porque el proyecto termina haciendo referencias inevitables a la ciudad y a la sociedad como proyectos en sí.

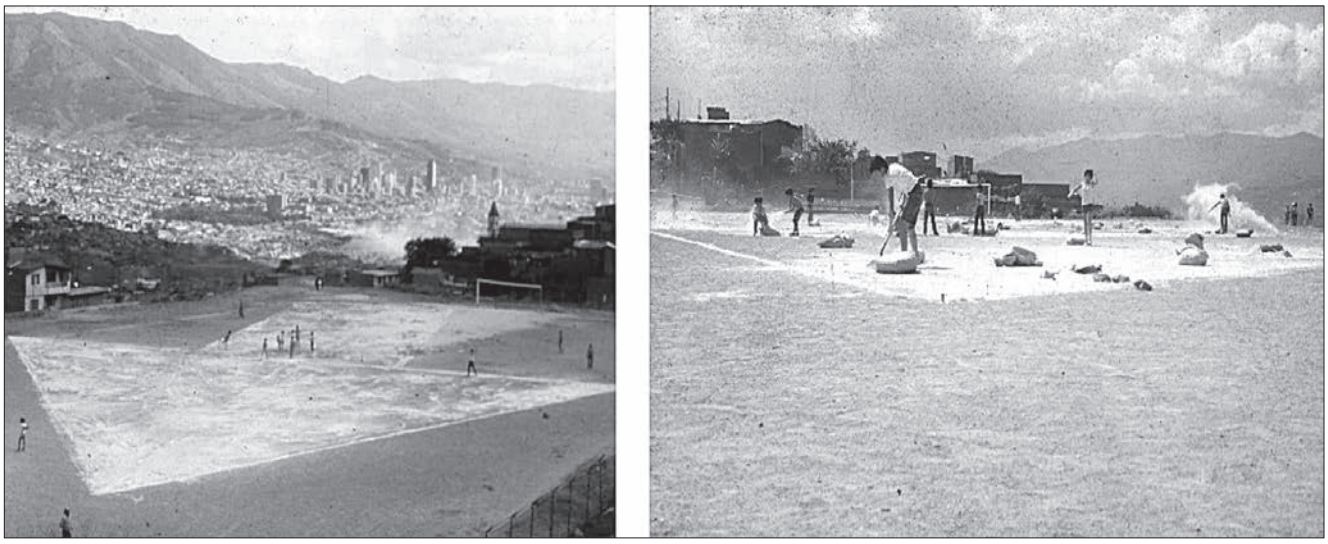
Bernal decide poner por título a sus acciones el discreto, genérico y a la vez elocuente nombre de *Señal*. Un arte que aparentemente es solo un comentario semiótico, pero que agudiza la comprensión de lo real. Una de estas primeras "señales" es, precisamente, una intervención en la cancha de fútbol de la Unidad Deportiva del barrio Castilla, un asentamiento pobre de la comuna noroccidental, consistente en una gigantesca flecha de cal agrícola que apuntaba hacia el norte del Valle de Aburrá. El comentario no pudo ser más elocuente y simple. Y coincidió, además, con lo que muy poco después expresaría Víctor Gaviria en su película *Rodrigo D. No futuro*, filmada en la misma zona de la flecha, y Helí Ramírez en sus poemas descarnados sobre la misma comuna —la número cinco— donde queda el barrio Castilla.

Una ciudad que eligió, a través de su clase dirigente, densificar el norte para generar valor y especulación inmobiliaria en el sur, había acabado por entregar a la marginalidad, la miseria y la violencia uno de sus polos de desarrollo. La señal de Bernal era un llamado de atención, que complementaban la emisión sonora y el enterramiento anteriores, definiendo la ciudad a través de sus ausencias y omisiones para producir un gesto político simple y contundente. En vez de hacer lo que después se volvería habitual con el arte relacional, Bernal no se comportó como un artista que actuaba como agente de gobernabilidad, sino que produjo con los propios habitantes un símbolo de afirmación tan elemental como poderoso. La Unidad Deportiva de Castilla, como se recuerda, fue uno de los lugares icónicos de la actividad política del narcotraficante Pablo Escobar Gaviria, quien hizo uno de sus actos públicos más recordados precisamente en la cancha donde Bernal pintó su signo de advertencia.

En 1985, Bernal hizo una de sus acciones de señalización más recordadas, la que se conoce como la *Bienvenida al cometa Halley*, consistente en una fogata gigantesca en el cerro Nutibara, una de las cumbres tutelares de la ciudad. La señal se volvía planetaria, cósmica si se quiere, al convocar lo contemporáneo y lo ancestral en una alianza momentánea para un evento que ocurre en el planeta cada setenta y seis años. La escala temporal de las acciones de Bernal se ampliaba desmesuradamente, hasta hacer de la espera, del trabajo y de la acción humana un punto perdido en el universo.

Luego, los cerros de la ciudad reaparecerían como escenario habitual de sus acciones.

En 1987, Bernal produjo con sus estudiantes reflejos lumínicos en el cerro El Volador, también en el norte de la ciudad. Más tarde, en 1991, también en ese lugar, hizo su obra *Señal: Fuego* con telas



Señal: Norte. Intervención con cal agrícola en la Unidad Deportiva de Castilla, 1983.

que segmentaban el espacio en triángulos irregulares. Cuatro años más tarde, intervino El Volador y el Nutibara con espejos que, en manos de sus estudiantes, emitían reflejos que comunicaban una cumbre con otra. El espacio entre las dos colinas adquiría, de esa manera, una presencia inadvertida hasta ese entonces. También en 1994, elaboró una pieza para espacio museístico, *Obra negra*, consistente en emparedar una cámara de video que transmitía el interior de su "prisión" en un monitor situado frente al espectador.

En las dos últimas décadas de trayectoria, la obra de Adolfo Bernal aporta algunas obras, pero en general es una especie de comentario a sus trabajos seminales. Bernal aparece, de esta manera, como un artista que encarna la dispensa concedida a los que hacen proyectos: retirarse temporalmente de la vida.[7] Ante los cuerpos celestes, ante la fuerza de la luz, del silencio o del vacío, la acción humana es insignificante. El *ethos* del proyecto está ahí para recordárselo al arte y a la vida. De esta manera, ¿qué puede significar que un artista deje de producir nuevas obras durante un tiempo? Como indica Groys, vivir bajo la lógica del proyecto dispensa de la ausencia y del aislamiento, pues quien hace un proyecto tiene derecho a sustraerse por un momento de las urgencias del presente.

Ahora bien, en tanto producción dependiente de la ética proyectual, la obra de Bernal impone una temporalidad que difícilmente se acoge a los imperativos de la urgencia. Se trata, casi siempre, de reiteraciones alrededor de una única obra, de un único proceso que busca distintas coyunturas —del presente y del futuro— para encarnarse. Eso explica, tal vez, la ausencia de Adolfo Bernal en la historia del arte colombiano, la ceguera de la cultura artística del "centro" a un acontecimiento de provincia que resultaba, sin duda alguna, avanzado para su época, pero invisible. El proyecto de arte como forma de la vida puede suponer la supresión de las obras, tal como lo propone Giuilio Carlo Argan en *Salvación y caída del arte moderno*, obra que desde su mismo título hace una advertencia a la que poco se ha atendido[8].

Esa ausencia temporal, cuando está "fuera del arte", da a la obra de Adolfo Bernal una extraña característica de postergación. Un valor que, como sabemos, se había vuelto positivo desde que Marcel Duchamp dio carta de presentación a acciones negativas, a no-acciones, como la demora, la pereza, el borramiento, el silencio y la sustracción. El característico enmudecimiento de Duchamp encuentra en Adolfo Bernal uno de sus puntos de continuidad. De hecho, las muestras que han intentado articular el legado de Bernal, como la que hizo recientemente la galería Casas Riegner en Bogotá bajo la curaduría de Melissa Aguilar, deben forzar los argumentos y las explicaciones para crear "obras" donde acaso solo hubo proyecciones y postulados.

Señal: Bienvenida al cometa Halley.
Acción en el cerro Nutibara, Medellín, 1985.

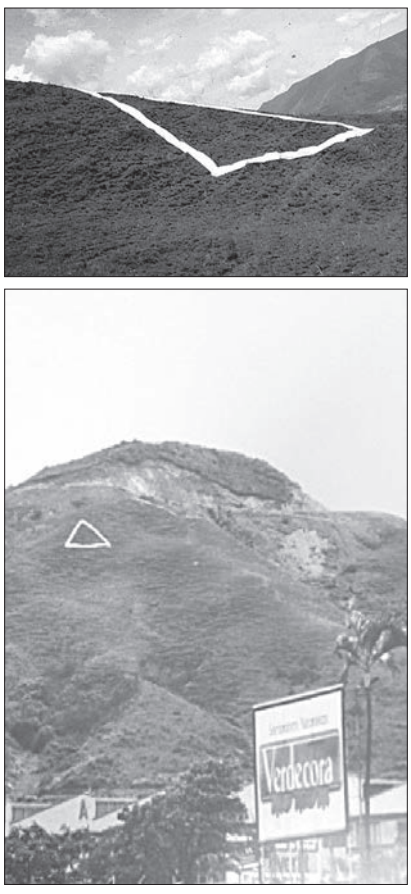
2007 representa, de alguna manera, un punto de llegada, pues ese año el Museo de Antioquia realizó el MDE07, un evento internacional de arte que eligió a Adolfo Bernal como el artista eje, sacándolo del confinamiento al que lo habían sometido el silencio voluntario y la dependencia con el proyecto "total" ideado tres décadas atrás. Una actualización un poco "a la fuerza", que hizo más notoria la paradoja de un trabajo con visos de intemporalidad y guiños a la "belleza de la indiferencia", pero que no podría estar ausente de las preguntas importantes sobre el arte en la ciudad. El MDE no ayudó a que tuviéramos nuevas obras de Bernal —salvo la reactivación efímera del Ferrocarril de Antioquia—, pero sí a la reedición de varios de sus trabajos, que lo mostraron desde ese momento como un artista imprescindible en el intento de escribir una nueva historia del arte contemporáneo colombiano y latinoamericano.

Si bien Adolfo Bernal realizó una intervención cerca al antiguo puente de Guayaquil que cruza el río Medellín, el año 2007 ve, sobre todo, la reedición

Señal: Reflejos. Cerro El Volador, Medellín, 1987.
Dimensiones del emplazamiento: 15 x 2,20 m.

de sus obras y la aparición de nuevas versiones de sus trabajos históricos, en retrospectivas y muestras colectivas. *The End* es una de las piezas que debe mencionarse en este contexto específico. Homenaje al cine, poema concreto, intervención, pieza relacional y declaración sobre la vida como proyecto, *The End*, obra de 1980, y vuelta a realizar en el 2007, es más que una consumación. Es una despedida que anticipa la desaparición final, ya no con una cuerda que nunca tocará el agua, sino con miles de papeles que caen, esta vez de verdad, lentamente sobre el suelo.

La articulación entre distintos géneros —la poesía, la escultura, la intervención, la acción, la actividad comunitaria— presidió durante tres décadas un trabajo de valores y propiedades multilaterales, caracterizado por la inteligencia, la agudeza y la densidad metafórica. Críticos, curadores e investigadores como Gloria Posada, Melissa Aguilar y Óscar Roldán han mostrado la importancia del trabajo de Adolfo Bernal y su utilidad para entender las derivas del arte colombiano de finales del siglo XX. Aunque es necesario señalar que pocos han advertido



Señal: Fuego. Intervención en el cerro El Volador, 1991. Área de cada triángulo: 230 m aprox.

la relevancia que su obra tiene en una historia del arte contemporáneo dominada cada vez más por la retórica del proyecto. Con Bernal, el proyecto se vuelve una finalidad problemática, no un instrumento para la visibilidad.

En su caso no estamos ante un proyecto artístico o ante un conjunto de proyectos que cristalizan en obras, realizadas para responder a encargos institucionales o estatales, y que obtienen valor solo al dejarse revisar en su enunciación. Se trata, más bien, de articulaciones alrededor de una obra, de un único proyecto que se vincula con un "oficio de vivir". En este punto, conviene recordar que el proyecto tiene una relación profunda con el trabajo y con el uso del tiempo, dos asuntos decisivos en tiempos del capitalismo tardío. Bernal encarna, con muchos años de anticipación, el modelo de trabajo dominante en nuestra época, cuando la actividad *free lance* es la forma de la autonomía —y, acaso, de la heteronomía— más reconocida.

De hecho, uno podría decir que hay dos tipos de arte de proyectos. El caracterizado por proposiciones, en una línea que une el arte conceptual con el modernismo, y cuyo

Adolfo Bernal: Quien tenga ojos para ver vea. Curaduría de Melissa Aguilar. Vista de sala de exposición, galería Casas Riegner, marzo de 2015.

objetivo es producir "obras", no importa que sean solo mentales o que solo puedan entenderse a partir de documentos. Mientras que hay otro tipo de arte de proyectos que se enfoca en una trayectoria y que es, sin ambages, la forma fatal y definitiva de una proyección estética "de la existencia", como quería Foucault, si lo seguimos en una de las nociones que articuló en sus últimos escritos y seminarios[9].

Este segundo tipo de arte de proyectos que, como ya se dijo, viene de Marcel Duchamp, se evade del mero valor estético de las acciones y se concentra en el hacer artístico como un todo, en una manera de estar "artísticamente" en el mundo, parcialmente adentro y parcialmente afuera, que se proyecta sobre la generalidad del hacer, y cuyos principios fundamentales son la renuncia y el distanciamiento. Se trata de un itinerario vital en clave de arte, el cual encarnaría con mayor firmeza el *ethos* de la vanguardia, una suerte de creación del yo vinculada con la vida entendida como totalidad.

Como todas las trayectorias transcurridas bajo el signo de lo proyectual, la obra de Adolfo Bernal nos pone de cara a una inquietante prerrogativa que tiene el autor de proyectos: la de situarse ante la posteridad. Es verdad que no sabemos muy bien cuáles eran las derivas de un trabajo artístico truncado por la muerte prematura. Pero sí sabemos que sus obras, parte de un único proyecto de señalización y comunicación, crean una realidad probable, que compete al arte y a la historia. Medellín le debe muchas de las imágenes de su conciencia urbana a un artista que tampoco sabía claramente a qué futuro se refería, simplemente porque el arte de proyectos solo puede entender la realidad como una forma de lo inminente.

NOTAS

1 El Concurso de Arte Riogrande II fue realizado en 1989 por las Empresas Públicas y el Museo de Arte Moderno de Medellín para dotar de una intervención artística a una hidroeléctrica en construcción y recibió postulaciones de los más importantes artistas del momento. El artista Hugo Zapata ganó el concurso, pero esta y otras obras que estaban proyectadas nunca se realizaron. Queda un catálogo que recoge los proyectos y algunos de los textos de la convocatoria.

2 Un censo heterogéneo del concurso muestra a artistas como Antonio Caro, Doris Salcedo, Hugo Zapata, Luis Fernando Peláez, Bernardo Salcedo y Miguel Ángel Rojas.

3 Groys, Boris. "La soledad del proyecto". *Antología. México, COCOM Press, 2013, pp. 69-78. Disponible en:* http://cocompress.com/files/gimgs/Boris%20Groys_Antologia[cocompress].pdf.pdf Recuperado: 2 de abril de 2017.

4 El mismo Ricardo Piglia, en el primer tomo de su diario, recientemente publicado, se refiere así a la idea de la ciudad que ronda al artista que solo la puede proyectar de manera "negativa": "La ciudad trata entonces sobre réplicas y representaciones, sobre la lectura y la percepción solitaria, sobre la presencia de lo que se ha perdido. En definitiva, trata sobre el modo de hacer visible lo invisible y fijar las imágenes nítidas que ya no vemos, pero que insisten todavía como fantasmas y viven entre nosotros [...] La diminuta ciudad es como una moneda griega hundida en el lecho de un río que brilla bajo la última luz de la tarde. No representa nada, salvo lo que se ha perdido. Está ahí, fechada, pero fuera del tiempo, y posee la condición del arte, que se desgasta, no envejece, ha sido hecha como un objeto inútil que existe para sí mismo". Piglia, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2015, p. 274.

5 Mc Evilley, Thomas. "Sobre la manera de disponer nubes". *De la ruptura al "cul de sac". Arte en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, Akal, 2007, pp. 105-126.

6 García Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia. Buenos Aires-Madrid, Katz Editores, 2010.*

7 Goys, Boris. *Ibíd.*

8 Argan Giulio Carlo. *Salvación y caída del arte moderno*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1966.

9 Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.*

The End. Homenaje al cine. Acción sobre la ciudad. Medellín, 30 de junio de 2007. Dimensiones de la impresión: 12 x 8 cm

Felipe Santiago Gutiérrez visita Bogotá por invitación de Rafael Pombo para fundar la Academia Vázquez: una teoría femenina de la producción artística como producto del diálogo interatlántico

POR
Carlos Orlando Fino

> María apreciada:
> El sábado nueve de la entrante semana, marcharé para Colombia donde me espera mi grande amigo Rafael Pombo, uno de los primeros poetas de la Nueva Granada, para hacerme cargo de la Academia Nacional de Pintura que el Gobierno de aquella República va a instituir por primera vez en ella [...] acogí contento la proposición que en una carta larga y expresiva me hace Pombo de que me vaya a poner al frente de la Academia que se va a abrir en su país; pues además de excitarme de todas maneras para que acepte, inclusive la de nuestra gran amistad, ha invocado mi patriotismo. [...]
> Adiós, pásalo perfectamente.
> Felipe Santiago Gutiérrez
> Nueva York, agosto 2 de 1873

El presente texto desarrolla, anclado en un estudio de caso concreto, la relación imagen-palabra como productora de argumentos estéticos entre el escritor colombiano Rafael Pombo y el pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez, cuando visita Bogotá entre 1873 y 1874, con la misión de fundar la Academia Vásquez. Este trabajo tiene la dificultad de que la historiografía del arte colombiano no ha tratado en detalle dicho suceso, debido, en gran medida, a la escasez de las fuentes. El incendio del Archivo de Bogotá a principios del siglo XIX impidió la tarea, incinerando gran parte de la hemerografía bogotana, entre ella la del periódico *La América*.

Hace menos de una década, la Universidad de Antioquia adquirió la totalidad de La América, periódico en donde Pombo escribió sobre el trabajo de Felipe Santiago Gutiérrez. Esta investigación accedió a dicha fuente que, de un lado, permitió detallar el suceso histórico e inventariar con claridad las actividades que desarrolló el pintor mexicano en Bogotá. Pero, de otra parte, se hacen tangibles los textos periodísticos —no recogidos en libro y no inventariados en las bibliografías de Pombo— que Pombo le dedicó al mexicano, en donde es posible esbozar una teoría femenina de la producción artística, englobada en una crítica cultural al orden patriarcal y alopático de mundo.

La aclaración del suceso histórico permite la cualificación de las ideas estéticas de Pombo, que dialogan con intensidad con las novedosas propuestas tanto artísticas como de pedagogía y promoción de las artes que Felipe Santiago Gutiérrez desarrolló en Colombia. La teoría femenina de la producción artística se sustenta en dos hechos históricos: primero, la fundación de una Academia para mujeres de parte de Gutiérrez, primera de esta índole en Colombia. Y, segundo, su obra artística que, de un lado, se alimentó del naciente impresionismo europeo, pero, de otro, de una conciencia latinoamericanista que coincide con las posturas martianas visibles desde 1875: esto se sintetiza en un par de ejemplos, el Retrato de José María Espinosa y La cazadora de los Andes, que se estudian para este caso[1].

El 21de septiembre de 1873 Felipe Santiago Gutiérrez arribó a Bogotá, donde lo esperaba su amigo Rafael Pombo con la misión expresa de fundar la Academia Vázquez de Bellas Artes. Pombo tenía adelantadas algunas gestiones, como la redacción de la ley que presentó Sergio Arboleda al Congreso de la República el 29 de abril de 1873[2]. La ley establece que la academia se llamará Vázquez en honor al pintor nacional Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, entre otros tópicos de orden logístico y administrativo[3]. Sergio Arboleda, en artículo publicado en *La Escuela Normal*, titulado «Informe sobre Bellas Artes», sostiene que Colombia se encuentra atrasada[4] en cuanto a la creación de la Academia:

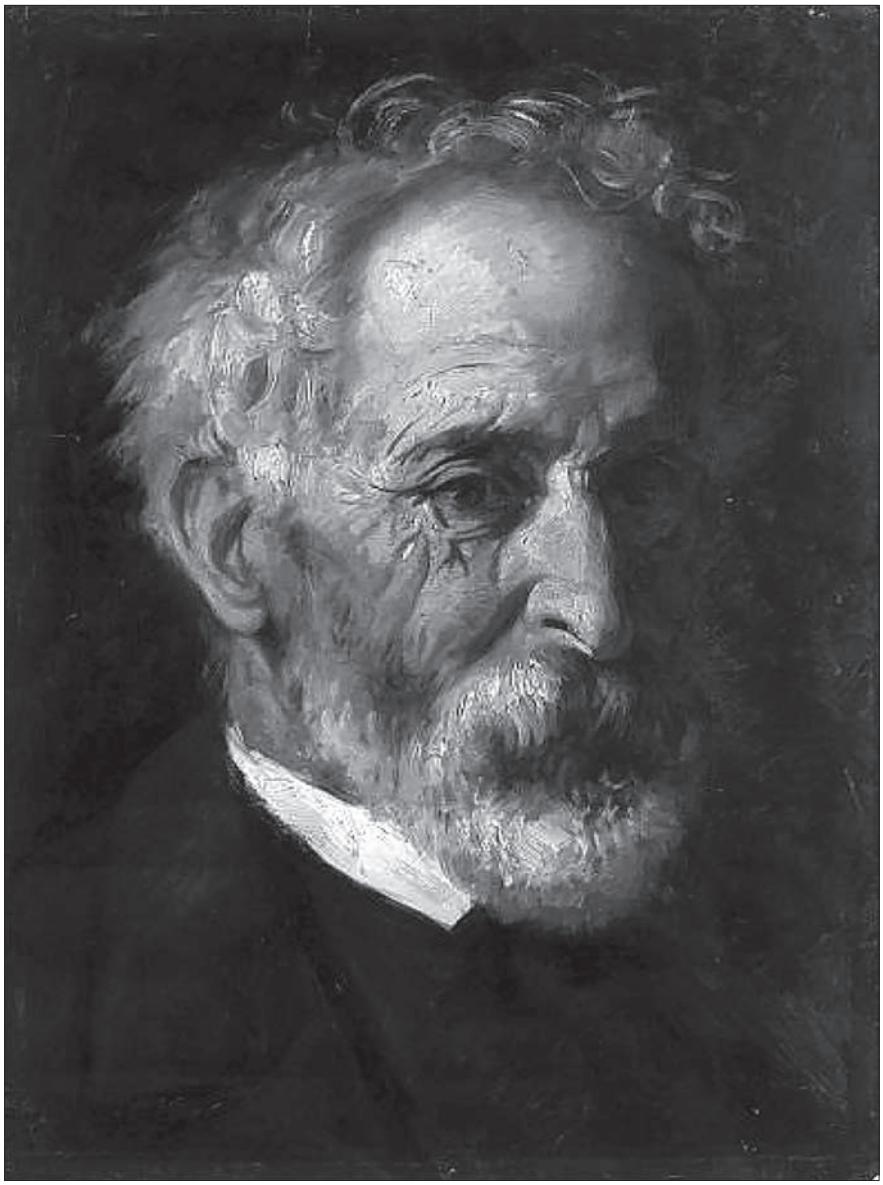
> Este proyecto de ley tiende ciertamente a llenar un notable vacío que se observa en nuestro país y no en otro país culto, exceptuando probablemente el Paraguay, Bolivia y dos o tres Estados centroamericanos. Vuestra Comisión tiene noticia de que en todas las demás secciones de América se ha hecho algo para fomentar el cultivo de las Bellas Artes, rasgo hoy característico de los pueblos civilizados. (Sergio Arboleda, «Informe sobre Bellas Artes», *La Escuela Normal, n.° 127, 7 de junio de 1873, p.184).*

La llegada de Gutiérrez parecía ser lo que faltaba para que se abriese la Academia, pero los recursos no llegaban y al mes de noviembre aún no se había iniciado la ejecución del proyecto que, de manera oficial, jamás inició[5]. En «Memorial sobre la Academia Vázquez», publicado en *La América, el 20 de noviembre de 1873, se le recuerda al gobierno la llegada de Gutiérrez con una carta colectiva liderada por Rafael Pombo:*

> Ciudadano Presidente de la República: Señor —Los abajo firmados, pintores de profesión aficionados a ese arte, sabiendo que ya se encuentra en esta capital el afamado artista mexicano señor Felipe Santiago Gutiérrez, y constatándonos por los diversos trabajos que hemos visto de él, y por su larga y completa educación en el arte, muy competente para dirigir una escuela de pintura, la cual daría a este ramo un impulso extraordinario en Colombia, nos dirigimos a vos respetuosamente solicitando que dispongáis se abra sin demora bajo su dirección esa parte de la Academia Vázquez decretada por el último Congreso. (AA.VV., *La América, n.° 137, noviembre 20 de 1873, p. 1).*

Felipe Santiago Gutiérrez, ante la indiferencia del gobierno, pero con el apoyo de Pombo, fundó dos academias privadas en las cuales se dedicó a la enseñanza, y organizó exposiciones en conjunto con sus estudiantes y con artistas de trayectoria[6].

Antes de analizar su accionar pedagógico vale la pena acercarse a dos obras, el retrato realizado a José María Espinosa y el ejercicio libre titulado *La cazadora de los Andes*, en relación con el lenguaje suelto que alude a las innovaciones pictóricas que son analogables a las que tuvo el modernismo literario. Esta hipótesis se traza gracias a la cita que realiza Álvaro Medina del historiador Manuel Caballero-Barnard en *Procesos del arte en Colombia*, en la que se remite a los aportes que realizaron los viajes trasatlánticos en la producción y pensamiento de Felipe Santiago Gutiérrez, para así sostener que la Academia bogotana nace, de manera privada, con elementos que hacen parte de una combinación entre la academia neoclásica que aprende Gutiérrez con Pelegrín Clavé y Eugenio Landesio, pero, al mismo tiempo, con métodos pictóricos que muestran una expresión suelta, enriquecida y propia de los precursores del impresionismo, Eduardo Rosales, Fortuny, Madrazo y Courbet[7].



1: *Retrato de José María Espinosa*, Felipe Santiago Gutiérrez, 1874.

RETRATO DE JOSÉ MARÍA ESPINOSA: EL DOMINIO DEL LENGUAJE PRECURSOR DEL IMPRESIONISMO

Felipe Santiago Gutiérrez retrató en dos oportunidades a José María Espinosa[8], el pintor famoso por ser el abanderado del ejército de Antonio Nariño en las luchas independentistas.

En el número 187 de *La América, publicado el 21 de mayo de 1874, y con el seudónimo de Florencio, Rafael Pombo publica «Exposición Gutiérrez», en donde señala:*

> El que sepa, por ejemplo, cuán raro y difícil es dar tono de vida y transparencia a las carnes, y determinar distintamente las telas, y cuantos pintores de nota han luchado en vano por hacer trajes blancos que causen ilusión perfecta [...] Hay allí prodigios de carnación, como el San Jerónimo; prodigios de escorzo, como un brazo de cierta señorita de blanco; prodigios de dibujo y actitud, como el retrato del señor Groot; prodigios de franqueza o sea decisión y vigor de ejecución, como el del señor Espinosa. (Pombo, *La América, n.° 187, mayo 11 de 1874, p. 2).*

En relación con este apartado Álvaro Medina sostiene que Gutiérrez puede considerarse como el pionero del retrato psicológico en Colombia:

> La exaltación que hizo de los brochazos del retrato de Espinosa firmado por Gutiérrez lo dice todo. [...] El cuello de la camisa blanca restalla contra el fondo negro con un plano de delgadas pinceladas níveas de gusto abocetado que se yuxtaponen dejando fisuras sin cubrir, mostrándose reacio a cubrir la totalidad de la superficie de una forma pareja. La soltura del pincel es visible en la cabellera, zona en la que el pelo canoso tiene un tratamiento que acentúa el despeine del prócer y pintor para comunicar la sensación de personalidad recia. No se trataba de meros formalismos, ni de alarde técnico. El retrato psicológico acaba de hacer su aparición entre nosotros. (Medina, *Procesos del arte en Colombia, p. 96*).

En 1885, Felipe Santiago Gutiérrez presenta su *Tratado del dibujo y la pintura: con un apéndice de los diversos caracteres de las escuelas antiguas y modernas*[9]. En la introducción señala que «la pintura es la representación o reproducción de todos los objetos que vemos en la naturaleza» (Gutiérrez, *Tratado...*, *p.* 1); pero más adelante agrega, y es tal vez la confirmación de lo que Álvaro Medina denomina retrato psicológico, que:

> ...la pintura no solo tiene la misión de imitar la forma externa de los objetos;

2: *La muerte de Lucrecia*, Eduardo Rosales Martínez, 1871.

> sino que reproduce también con energía el alma de la naturaleza y las pasiones de los individuos de la especie humana; habla, así mismo, el lenguaje del corazón y engendra sensaciones agradables o tristes de amor y odio, de grandeza y entusiasmo... en una palabra, es una segunda creación. (Gutiérrez, *Tratado..., p. 1*).

La primera definición de Gutiérrez pertenece a una poética clásica y neoclásica, la del arte como representación. Pero, inmediatamente relativiza esta opinión: el arte es creación. Además de encontrarse entre las dos lindes, añade que la pintura no se debe quedar pintando solo las superficies, sino también lo que no ve, las pasiones, las emociones, etc.

RETORNO DE GUTIÉRREZ A MÉXICO: LA CONFIRMACIÓN MARTIANA

En 1875 Felipe Santiago Gutiérrez retorna a México[10]. La *Revista Universal* reproduce el 3 junio un texto escrito en Bogotá el 21 de marzo de 1875, autoría de Rafael Pombo, en el cual indica el aporte del pintor mexicano a la historia de la didaxis artística en Bogotá[11]. José Martí también escribe sobre su obra. En un texto titulado «Felipe Gutiérrez», publicado en la *Revista Universal* de México el 24 agosto 1875, destaca su respeto a la tradición y a su vez la innovación a partir del estudio de los pintores clásicos. Allí Martí, de manera ecuménica, enumera la Madrid referencial del pintor mexicano y denota en él esa reunión de temporalidades:

> Felipe Gutiérrez pinta con grandes rasgos entre grandes sombras. No diluye la luz: la descompone y la contrasta; no dibuja con líneas, sino con experimentados golpes de pincel. No hay en él claroscuro; hay en él claro y oscuro: un claro luminoso y atrevido; un oscuro lleno de potencia y de vigor. Opone el uno al otro: no los concilia. Es el estilo libre y propio de un pintor que ha visto la vida en los cuadros de Miguel Ángel, Ribera y Tintoretto. Gutiérrez pinta pronto, pinta mucho y pinta muy bien. Hay en él algo de la imponente frialdad de Rosales. El artista español pintaba, más que con colores, con músculos y nervios. Gutiérrez anda aprisa por ese camino. (J. Martí, «Felipe Gutiérrez», *Revista Universal, México: 24 de agosto de 1875. Tomado de Obras completas, Tomo III, p. 90*).

Martí tiene en sus ojos las recientes polémicas que despertó en Madrid Eduardo Rosales Martínez, quien trata grandes temas históricos desde una fuerza grandilocuente y privada, haciendo gala de una gran libertad y dominio técnico, muy emocional, de lectura gruesa, donde el lienzo es frecuentemente golpeado por el pincel. Esta comparación revela a un Felipe Santiago Gutiérrez de "grandes rasgos entre grandes sombras", como lo es Rosales, pero también con un contagio emocional interno, muscular, nervioso sobre el lienzo. Ambos pintores tienen rasgos profusos de la tradición hispánica: los críticos refieren un velazquismo de Rosales y Martí lo compara con El Españoleto (1591-1652), así como con la tradición del fresquismo italiano y la pintura del veneciano Tintoretto (1518-1594).

Luego de estudiar el retrato del licenciado Juan Gómez, gobernador de Puebla[12], José Martí insiste en que la innovación de Santiago Gutiérrez tiene que ver con el lenguaje, uno que encuentra no para embellecer la realidad, sino para transmitir y comunicar emociones:

> No hace líneas: hace rasgos. Es un pintor de gran manera: no complacerá en todos

> los gustos. Lo que Gutiérrez pinta, satisface en algo la aspiración humana a la grandeza. Es más hermoso que bello. No hará nunca un cuadro lindo; pero hará cuando quiera un cuadro grande y sorprendente. (J. Martí, «Felipe Gutiérrez», *Revista Universal. México: 24 de agosto de 1875. Tomado de Obras completas, Tomo III, p. 91*).

Para ambos —Rosales y Gutiérrez— la prioridad pictórica insta en la "impresión" general del cuadro: más en su composición que en los detalles, propios de una pincelada académica y preciosista. Francisco Calvo Serraller comenta la polémica desatada por *La muerte de Lucrecia* (1871):

> El sentimiento de injusticia que estos críticos produjeron en Rosales fue, sobre todo, por la incomprensión que demostraban respecto a sus verdaderos propósitos artísticos. «Al decir de la mayoría —escribió en su descargo el propio Rosales—, mi cuadro es un cuadro no concluido y por tanto una obra defectuosa y digna de censura; convengan parte en ello, pero no en todo, el cuadro no está terminado, pero el cuadro está hecho; [...]Una obra del carácter de la presentada por mí, no es un cuadro de gabinete, que ha de ser primorosamente ejecutado para que se seduzca la vista, es una obra de impresión y de impresión vigorosa y enérgica, que debe ante todo hablar al alma y no al sentido [...] mi cuadro es un cuadro de impresión, la escena es eminentemente dramática, mi mayor anhelo era que el cuadro hiciera estremecer desde el primer momento... de ahí la vehemencia en el hacer, la ejecución desaliñada y brutal; yo veo que con una ejecución primorosa el cuadro no sería lo que debería ser». (Calvo Serraller, *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990): de Eduardo Rosales a Miquel Barceló. Madrid: Alianza, 1990, p. 56*).

En este párrafo se explican varios aspectos que no tienen solo que ver con la forma de ser del artista moderno o con el lenguaje moderno de Rosales y Gutiérrez, sino con la forma de ser modernista de Martí. En los tres casos se opta por lograr una nueva configuración artística con un lenguaje suelto, guiado por la impresión de las cosas sobre nosotros y no por una captura realista o idealizada de la realidad. Por ello, el subjetivismo y la franqueza. Si bien no es posible sostener que alguno de los tres sea impresionista ya que no es tampoco la intención de ellos de alinearse con el movimiento francés, si hay un tópico conceptual que alimenta sus obras: fijarse más en la impresión que en el detalle; calcular el foco de la pintura o del texto y lo otro bocetarlo, pero, sobre todo, ejecutarlo con carácter, con fuerza física.

Hay una especie de manifiesto plástico en el que se quiere o desea abandonar la normatividad académica y se busca una decidida experimentación que recupere la singularidad y el impulso creativo corporal en la obra, en la praxis artística. Pero, en los tres casos, la disputa es con la normalización académica que deviene en preciosismo, y no con la tradición pictórica. Aquí se encuentran las claves de la manera castellana o la vertiente castellana de ser modernista de José Martí.

Es clave recordar que en 1875 Martí es un ciudadano español nacido en ultramar, exiliado y con deseos independentistas. Pero él desea encontrar la emancipación de España, también en el seno de lo español, siguiendo a Cervantes, Quevedo, entre otros, así que traza vínculos claros con el Siglo de Oro para encontrar una manera de arraigarse en las necesidades de la actualidad: una forma de impresionar a través de una lengua suelta que bocete escenas con agilidad. Teóricamente, la apuesta verbal de Martí se puede catalogar como una écfrasis de la impresión, o esa capacidad de recrear una escena con un pequeño conjunto de palabras.

LA CAZADORA DE LOS ANDES: MANIFIESTO VISUAL DE LA TEORÍA FEMENINA DEL ARTE

En su visita a Bogotá Felipe Santiago Gutiérrez ejecutó el óleo sobre tela fechado en 1874 con dimensiones de 90,5 por 146 cm, titulado *La Cazadora de los Andes*. Un brevísimo análisis iconográfico permite ver el tema, ya revolucionario para la pintura en América Latina, por ser el primer desnudo íntegro al óleo de un autor mexicano, y además fue pintado en Bogotá[13].

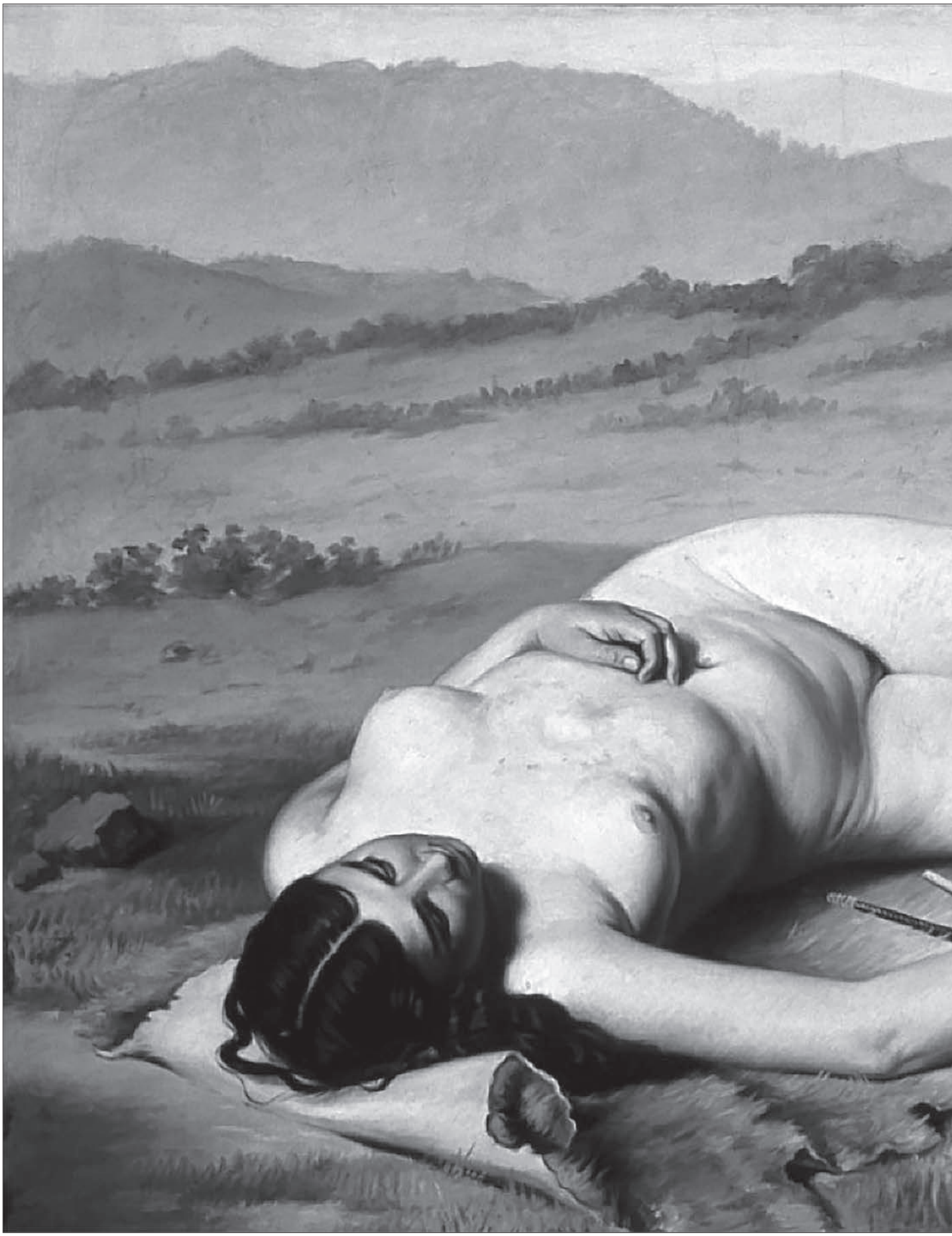
Gutiérrez pinta una mujer desnuda, como si fuese una Diana cazadora que atraviesa el cuadro de la parte inferior izquierda en donde ubica la cabeza, y se extiende hacia la parte superior derecha. La cazadora descansa, probablemente luego de una jornada de labores, sobre una pelliza que sugiere la referencia hercúlea y amazónica. A su lado, el arco y la flecha. La figura aparece focalizada en la cabeza y pierde el foco en los pies. Una poderosa distinción entre figura y fondo da la impresión de que la cazadora flota sobre los Andes bogotanos. El fondo está sumamente cuidado y se trabaja con pinceladas gruesas y menor carga y nitidez en los colores que en la cazadora. La cazadora ingresa al paisaje de modo secante, como un río flotante sobre él. El cuerpo aparece escorzado y la cazadora se encuentra en actitud contemplativa.

Su tópico es la indistinción entre el hombre y la naturaleza: los Andes se dibujan con la misma sinuosidad de la cazadora que repite las ondulaciones de las montañas, pero encadena la relación peso-liviandad, ya que, aunque la cazadora representa la mátria telúrica, su cuerpo parece que flotara sobre los Andes que se presentan vaporosos. La tierra y el aire son los elementos principales y revelados, que implícitamente guardan el agua en el río que traza la mujer de los pies a la cabeza, y el fuego que está en reposo y se nota en el candor de su carrillo bermejo.

Eugenio Landesio y José María Velasco aparecen como intertextos visuales, ya que es preciso recordar la *Vista al valle de México*, pintura icónica del paisajismo mexicano en la cual un aspecto primordial es su perspectiva que produce una sensación aérea. El aire de esta pintura se siente, o se ve, gracias a la separación de vacío y profundidad que construye el punto de vista del espectador.

Este cuadro exhibe el uso de recursos compartidos con el Modernismo literario: un lenguaje pictórico suelto en donde la imagen artística, la cazadora en reposo, da cuenta de la visión paradisiaca andina; la capacidad de hacer sensible un elemento transparente como el viento gracias a la focalización y el desenfoque, selectivo, reforzado por una perspectiva aérea que configura una poética de lo levitante y lo telúrico, como elementos sagrados.

Pero, además, este lenguaje moderno le hace conciliar con el nazarenismo, al pintar una mano de la virgen a la cazadora, convirtiendo la escena en antediluviana y edénica, la cual conforma un lenguaje simbólico-alegórico que trasmite el mensaje de la sacralidad del paisaje americano[14].



3: *La cazadora de los Andes*, Felipe Santiago Gutiérrez, 1873-4.

4: *Vista del valle de México*, José María Velasco, 1875.

LA ACADEMIA DE MUJERES DE 1874 Y LA TEORÍA DE LO FEMENINO EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

El Modernismo latinoamericano trabajó junto a la causa de la emancipación simbólica del continente, como primer objetivo, en pro de la emancipación gnoseológica y educativa de la mujer, tanto en las áreas de la educación regular y normal, como en la educación artística. Son varios intelectuales, como Eugenio María de Hostos, José Martí, Justo Sierra, entre otros, los que lucharon por la educación científica de la mujer. Es preciso adjuntar a este grupo el nombre de Felipe Santiago Gutiérrez, una figura descollante en el campo artístico para 1874, fundador de una Academia para mujeres. Vale la pena resaltar que el mexicano impartió los mismos temas y enseñó las mismas técnicas para los dos géneros. Este acto era, sin duda, revolucionario, no solo en una ciudad como Bogotá, donde la academia no se había establecido, sino para el contexto latinoamericano en donde eran escasos los centros de enseñanza artística con programa académico para la mujer.

Cabe resaltar que dicha fundación, así como la participación en la Exposición de Bellas Artes de las estudiantes de la academia en 1874, que tuvo lugar en el antiguo local de las Secretarías en Bogotá, revierte y pone en juicio las afirmaciones que en 2016 realiza la investigadora Carmen María Jaramillo, quien afirma que antes de la Academia de Bellas Artes fundada por Urdaneta (1886), no hubo educación artística para la mujer en una academia[15].

Pero es muy distinta la naturaleza de los hechos. Doce años antes de la fundación de la Academia de Bellas Artes, en 1874, Rafael Pombo, en pleno radicalismo Liberal, escribe para *La América* de Bogotá su artículo «Exposición de Bellas Artes»[16]; en dicho texto no solo informa de los resultados de la Academia fundada por Gutiérrez para las mujeres, sino que testifica la participación pública de sus estudiantes en la exposición, como artistas concursantes[17]:

> Al entrar en la tercera sala sentimos una emoción de extraordinario placer, y no podemos menos de bendecir el nombre de Felipe Santiago Gutiérrez, apóstol de beneficencia y de cultura entre nosotros. Sus paredes están colgadas, cubiertas con los trabajos de las señoras y señoritas de su Academia, y representan cuatro o cinco meses de horas robadas por la mano generosa del artista al fastidio (patrimonio de la mujer entre nosotros) y transformadas por él en deliciosa sociedad y en fraternal cultivo de la gracia, el espíritu y el sentimiento. Muy natural es que nos regocijemos con tal espectáculo, siendo como son nuestros sentimientos en este particular los expresados en el discurso en verso titulado «La educación es la fuerza de la mujer». (R. Pombo, «Exposición de Bellas Artes», *La América, Bogotá, 13 de agosto de 1874, n.° 209, p. 1).*

«La educación es la fuerza de la mujer», fue publicado el 28 febrero 1874 en *La Escuela Normal*. En tal discurso, Pombo plantea que las arraigadas costumbres y la falta de medios civilizadores e instituciones para su beneficio no han colaborado en el proceso de emancipación de la mujer; y que más bien, su lugar apaciguado en el espacio doméstico no les ayuda a ganar confianza, autonomía, o a dedicar sus horas a actividades que coadyuven al progreso del país. Para Pombo, el elemento que puede transformar su papel, de doméstico y pasivo a público y activo, es, con la mayor prelación, su educación científica:

> La mujer que al estudio se aficiona
> y abrió al fin de su espíritu las alas
> a admirar en sus dones y portentos
> la omnipotente diestra soberana;
> La que del universo la armonía
> vio a la luz de la ciencia, y en la vasta
> procesión de la historia el triste juego
> del egoísmo y vanidad humana.
> La que ha logrado de las Bellas Artes
> sentir la magia enalteciente y casta
> y penetrar en el santuario excelso
> do el Sanzio pinta y Palestrina canta;
> La que de una Staël apreciar supo
> la crítica profunda y delicada
> y de Rosa Bonheur los lienzos puros
> ¡Virtud y poesía en el aire y vacas!...
>
> (R. Pombo, «La educación es la fuerza de la mujer», en *La Escuela Normal, n.° 165, 28 de febrero de 1874, Tomo V, p. 64).*

Para Pombo, la mujer necesita con urgencia emanciparse ya que el contexto colombiano y latinoamericano, que se encuentra en sus procesos de emancipación política y simbólica, así como la fundación de sus instituciones nacionales, requiere de la colaboración civil de todos sus ciudadanos. Pero también, la educación científica, el liderato, la libertad y ciudadanía para la mujer están en la línea filosófica de América como un nuevo proyecto de humanidad. Pombo no solo reconoce en la mujer el lugar de la creación vital, relacionada con la creación artística, sino que la fuerza de lo femenino, tanto en su percepción sensible, como en la capacidad de engendrar lo vital, lo necesario, lo nuevo, son elementos fundamentales para la creación artística en ambos géneros. Dicho esto, Pombo continúa:

> La mujer es el precioso compendio de la Naturaleza, sensible a ella más que al hombre, y más llamada que él a vivir en dulce y fecunda comunión con ella. Hay muchos secretos de entre las dos, a los cuales es refractario el espíritu del hombre [...] El hombre, animal que mueve pleitos, que mata gente, que con tranquilidad de conciencia desola casas y provincias, que (como Fausto) corta los árboles centenarios y quema los hogares de los ancianos que le embarazan la vista de la fábrica o del puerto; [...] esta fiera tan rara, tan dañina y tan estúpida de corazón, no merece cultivar aquellos ramos semi-angélicos, tan superiores a él por lo rudo y frío de su percepción, por su propia gracia y elasticidad de espíritu, por su escasez de facultad simpática o asimiladora, y hasta por la constitucional tosquedad de sus manos. (R. Pombo, «Exposición de Bellas Artes», *La América, Bogotá: 13 de agosto de 1874, n.° 209, p. 1*).

Las palabras de Pombo apuntan a una comprensión cultural que tiene que ver con la hipótesis de que el predominio patriarcal llega con la edad de hierro, la edad con una estructura cultural centrada en la guerra y el dominio de los territorios. La edad de hierro finaliza la edad que centraba el poder en la fertilidad de la tierra, el conocimiento de la agricultura y las peticiones hacia las divinidades atmosféricas. El neolítico es un mundo en el cual la simpatía es la norma vital, aún existe un resquicio de la cosmovisión paleolítica en la cual entre el hombre y naturaleza no existía una mayor distinción. En el paleolítico el dominio femenino era total, pues de la capacidad fecundativa de la matriarca dependía casi por completo la supervivencia humana, en condiciones contextuales con presencia de megalodontes y una sociedad de cazadores (por no decir presas) y recolectores.

La apología de Pombo a la mujer tiene que ver con la necesidad americana de replantear las relaciones hombre naturaleza y cultura, con el ánimo de entablar los vínculos sagrados, de la vida fecundativa y la providencia, que comparten lo femenino y la naturaleza. Es también la solución para que el arte americano cree una nueva alianza que pueda ser una alternativa a la hegemonía patriarcal del consumo, la razón alopática, la desacralización de la naturaleza y el dominio a través de las prácticas bélicas y colonizadoras. De esta manera, el arte americano realizado por las mujeres y el arte con criterios culturales femeninos, puede colaborar en la construcción de un nuevo pacto simbólico cultural en donde los valores naturales sean los valores que retroalimenten la sociedad y la cultura, enmarcadas en un contexto natural.

No es extraño que el hombre haya hasta ahora repugnado tanto el abrir a la mujer estas vías de ejercicio y desarrollo, ya por lo mal que él las comprende y practica, sin sentirlas y embalsamarlas de amor, ya por la sospecha de que su compañera está evidentemente llamada a aventajarlo en ellas. Seamos menos vanos y egoístas, pongamos aquí a la mujer en posesión de su imperio natural. (R. Pombo, «Exposición de Bellas Artes», *La América, Bogotá: 13 de agosto de 1874, n.° 209, p. 1*).

Pero la teoría va mucho más lejos y sostiene que el propio Gutiérrez es un artista de excelencia gracias a que ha logrado cultivar lo femenino en sí: la sensibilidad, la percepción, la fuerza en la ejecución, la afección. Teniendo en cuenta que solo el hecho de realizar una academia y un salón para mujeres resulta un acto revolucionario, la teoría de lo femenino en el artista, su legítimo cultivo, no solo se podía tomar como inadecuado, sino como una herejía, más tratándose de Pombo, un miembro del Partido Conservador Colombiano. Pero no resulta extraño que una teoría tan controversial naciera de la voz de Pombo, quien ya había explorado algunas posibilidades de la sensibilidad femenina en su poema *Edda*, y que por esta razón fuese conocido internacionalmente con este seudónimo femenino.

Sin duda alguna hay algo de travestismo en esta serie de gestos en los cuales se reconoce el poderoso potencial creativo de lo femenino y las distintas luchas que está dispuesto a dar el poeta bogotano con el ánimo de encontrar una fundamentación artística en lo natural providente. En este acto, se encuentra la innovación de la teoría femenina de la producción artística que, de un lado, se emparenta con la creatividad, la fertilidad, con las fuerzas creadoras de la naturaleza, pero, de otro, no se restringe exclusivamente al dominio de la mujer, sino que sostiene que el hombre también puede cultivar dichos atributos si se lo llega a proponer:

> De lo dicho debe inferirse que el director de las dos Academias, señor Gutiérrez, no sería tan completo artista como es, si la caprichosa naturaleza no hubiera enriquecido su genio con ciertas dotes esencialmente femeninas. Tal vez por su parentesco con las flores, tienen las mujeres una maravillosa percepción del color, hasta en sus más desvanecidos matices; y en este don, rarísimo entre pintores, el mexicano deja muy atrás a cuantos conocemos, con las ocho o diez excepciones que nadie ignora encabezadas por el Tiziano. Las mujeres, en la batalla de la vida, compensan la osadía y la fuerza del hombre, con la observación y con su sensibilidad más que barométrica para los sentimientos ajenos... (R. Pombo, «Exposición de Bellas Artes», *La América, Bogotá: 13 de agosto de 1874, n.° 209, p. 1*).

Tanto para Pombo como para Gutiérrez, lo femenino pasa de ser un lugar no deseado en las academias de artes, a ser una de las cualidades principales del artista "modernista", porque solo esta cualidad le puede otorgar su gravitación, vitalidad, vibración, sensibilidad en el matiz y el color. Lo femenino ofrece mayor simpatía en el color y un espectro más amplio en lo sensible, en los aspectos formales y en los filosóficos una posibilidad de volver a crear vínculos sagrados entre la humanidad y la naturaleza por medio de la ampliación del espectro simbólico, ya no de dominación metafísica, sino de armonía, simpatía y simbiosis en la habitación de la sobrenaturaleza americana.

NOTAS

1 La metodología de investigación sigue el análisis teórico del discurso crítico, el cual busca comprender y recopilar los nichos teoréticos que sirven de insumo para cartografiar un pensamiento estético que, por su naturaleza periodística, se encuentra difuso y disperso. La investigación se dedicará a reconstruir esta contrapunteada línea argumental. Se busca demostrar que esta teoría emerge del diálogo imagen-texto, texto-acción artística (la fundación de la Academia para mujeres), la cual alimenta la discusión estética sobre la relación hombre-naturaleza que, en este caso, emerge como propuesta particular, encaminada a perseguir un orden homeopático de mundo en la conciencia de la fundación de las repúblicas americanas.

2 En el número 127 de *La Escuela Normal, periódico oficial de instrucción pública, publicado en Bogotá el 7*

junio 1873, se puede leer: «El Poder Ejecutivo de Colombia acaba de sancionar la ley que crea la Academia Vázquez, que insertamos a continuación, junto con el informe del senador Arboleda que propuso su forma definitiva. Las últimas administraciones han consagrado especial atención y dado grande impulso a la causa de la instrucción pública; y ya era tiempo de concretar ese movimiento fomentando el cultivo de aquellos ramos que por unánime acuerdo forman la corona más gloriosa de la civilización de un país —el cultivo de lo bello, relacionado íntimamente con lo bueno y con lo verdadero— [...] Felicitamos al Congreso de 1873 y a la Nación por este gran progreso y cultura; y como suponemos que, para cada ramo, bajo los cuales se abrirán clases diarias, públicas y gratuitas en locales adecuados, nos aventuramos a predecir que antes de diez años los talentos artísticos que poseemos estarán fructificando». (Redacción, La Escuela Normal, n.° 127, 7 de junio de 1873, p. 183).

3 Además, que la academia contará con cinco escuelas (pintura, grabado, música, arquitectura y escultura); cada escuela será dirigida por un profesor, con asignación anual de $3000; tendrá biblioteca y archivo de Bellas Artes; tendrá un museo, en el cual se recogerán y conservarán las obras artísticas de la Nación; se contratará a cinco artistas de reconocida trayectoria para dirigir las escuelas; los profesores deberán cuidar el ornato de los edificios nacionales; se le donará un edificio en la capital a la academia; se dará un monto de $18000 iniciales para gastos dotacionales. El proyecto se firma el 4 junio 1873, por José María Quijano Otero, secretario de la Cámara; por M. Plata Azuero, presidente plenipotenciario del Senado; por José María Maldonado, presidente de la Cámara, y es refrendado por el presidente Manuel Murillo Toro.

4 Efectivamente, Colombia vivía un terrible retraso ya que este proyecto se funda en 1873, pero solo hasta 1886 se oficializa, no con la dirección de Gutiérrez y la gestión de Pombo, sino de uno de sus estudiantes, el exguerrillero conservador y dibujante Alberto Urdaneta. La fecha es tardía ya que San Carlos, en México, se funda en 1781, la Academia Guatemala en 1797, en Argentina en 1799, en Perú en 1816 y en Cuba en 1818. En el discurso, Arboleda sostiene que el desarrollo material sin el moral es catastrófico para un pueblo y que las artes juegan un papel preponderante y corolario en esta empresa.

5 Son varias las razones por las cuales no se abrió la Academia Vázquez; la primera hipótesis es que se trata de un proyecto liderado por conservadores opositores, reunidos alrededor del periódico *La América, que criticaban continuamente al gobierno radical liberal de Manuel Murillo Toro. El presidente de la Unión no mostró mayor simpatía por el proyecto y señaló su irrelevancia frente otros como la deuda externa o el Ferrocarril del Norte, asunto discutido a diario en los periódicos del momento. A este respecto, Álvaro Medina sostiene: «¿pero lo permitía la situación económica del país? Según el historiador Paul McGreevey, la balanza comercial con los Estados Unidos era desfavorable a Colombia y el acumulado pasó de 61,8 millones de dólares en 1872 a 82,8 en 1873, y alcanzó los 92,9 millones en 1874, desajuste negativo que solo en 1875 empezó a declinar. Se concluye que a la falta de voluntad política se sumó la incapacidad económica y por eso la Academia no fue nunca una realidad, razón por la cual los interesados en aprovechar la presencia de Gutiérrez se reunieron para crear una academia privada» (Medina, Procesos del arte en Colombia, p. 91).*

6 Se destaca la exposición individual que realiza en la Casa de las Secretarías, donde exhibe medio centenar de piezas, y donde la colectiva tiene gran acogida y alcanza el número, nunca antes visto, de 400 obras, contando las del mexicano y los aportes nacionales.

7 Manuel Caballero-Barnard sostiene que Felipe Santiago Gutiérrez «realiza su sueño de llegar a París el 10 agosto de 1868. Durante más de un mes admira las obras expuestas en los museos, así como la gran metrópolis, donde más tarde triunfará, convirtiéndose en el primer mexicano que logre una presea de arte europeo. De allí se traslada a Roma, donde ocurrirán tres hechos que marcarán en forma permanente su vida artística; el primero será su gran decepción al inscribirse en la Academia de San Lucas, por ese entonces considerada el templo mayor de las artes en todo el mundo, y descubrir su arcaico y obsoleto sistema de enseñanza, lo cual lo decide a establecer su estudio particular. El segundo, el enfrentarse por primera vez al desnudo femenino, impresión que aprovechará más tarde en Suramérica, con su cuadro *La amazona de los Andes*. Esta obra causó un gran escándalo al ser presentada en la exposición anual de la academia de San Carlos, en México. Esto se explica por haber sido el primer desnudo femenino integral en la pintura mexicana del siglo XIX. Para poder ser exhibido, las autoridades de la Academia ordenaron que fuera colgado en el gabinete dedicado a los pintores extranjeros y la pintura europea. El tercero fue un acontecimiento trascendental de su estadía en Roma: el conocer al crítico de arte francés Castagnary, amigo y propagandista incondicional de Gustavo Courbet, el cual lo convenció de que se trasladará a París. Su residencia en dicho lugar fue de seis meses, tiempo en que convivió con los iniciadores del impresionismo en la Ciudad Lux, donde se venían gestando desde hace algunos años las ideas innovadoras de la libertad de expresión y los conceptos de un nuevo arte». (Caballero-Barnard en Medina, *Procesos del arte en Colombia*, p. 85).

8 El primero es un óleo sobre papel de 40 por 28 cm, perteneciente al Museo Nacional; el segundo, un óleo sobre papel adicionado a una tela de 43 por 24 cm, el cual se encuentra en la colección de la Quinta de Bolívar.

9 Es preciso anotar que Pelegrin Clavé escribió unas *Lecciones de estética en el periodo en el que dictó clases en la Academia San Carlos, y que en 1990 la UNAM publicó su edición facsimilar, donde se deja ver su inclinación nazarena, esa que intentó recuperar aspectos medievales y renacentistas para la pintura, como la perspectiva, la composición sagrada, el preciosismo en el color y un especial tratamiento sobre los temas bíblicos y los detalles. Sin embargo, Felipe Santiago Gutiérrez y Santiago Rebull, ambos discípulos de la Academia San Carlos y estudiantes de Clavé, trataron temas de la historia sagrada y civil del cristianismo con el ánimo de marcar posiciones en su contexto político. Un ejemplo es La muerte de Lucrecia, de Felipe Santiago Gutiérrez, de 1857, donde* se nota una transición de las ideas estéticas aprendidas de su maestro catalán. Gutiérrez iniciará su periplo vital que lo llevará a un sinnúmero de viajes, una de sus escalas importantes será Bogotá.

10 En una nota titulada «El señor Felipe S. Gutiérrez» de la *Revista Universal de México del domingo 30 de mayo de 1875, se da la noticia, sosteniendo que viene de tierras bogotanas en donde fue convencido por Rafael Pombo para que fundara entre 1873 y 1875 la Academia de pintura: «Este nombre debe ser muy conocido para nuestros lectores; está ligado con nuestras glorias nacionales; es el nombre del eminente pintor que, después de obtener merecidos laureles en Roma y en París, fue llamado a la dirección de la Academia de música de Bogotá donde ha permanecido hasta el mes de marzo último. El último vapor americano atracó en las playas de su patria, y antenoche llegó a la capital. El señor licenciado Sánchez Solís, uno de sus admiradores más entusiastas y de sus más decididos protectores le obsequió esa misma noche, en su espléndida casa, con un magnífico buffet, al que asistieron algunos de nuestros más notables artistas y entre ellos los señores Pina y Obregón» (J. Martí, «El señor D. Felipe Santiago Gutiérrez», Revista Universal, México, 30 de mayo de 1875. Tomado de Obras completas, Tomo IV, p. 171).*

11 «Desde la muerte de Gregorio Vázquez hasta la venida de Felipe Gutiérrez, ha habido un blanco de siglo y medio en este país en materia de pintura. [...] Gutiérrez se dedicó a enseñar gratuitamente, deshizo el mal gusto con su poderoso pincel, y aún nos deja noventa retratos y muchos cuadros y estudios, suficientes muestras de la grande escuela española, para que en adelante no admiremos lo que no tenga mérito ninguno, y exijamos de todo pintor una destreza y una seguridad, fuerza y verdad, que en muchísimos años ningún artista de los que venga aquí, podrá presentarnos». (R. Pombo, «Pombo y Gutiérrez», *Revista Universal*, México, 3 de junio de 1875, p. 2 Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Tomo II. México: UNAM, 1997*).

12 Actualmente en la Colección de Gobernadores del Museo Regional Casa de Alfeñique, en Puebla.

13 Es la primera vez que en Bogotá se pinta un desnudo del original, y aunque no se exhibe en la capital, sí se tiene noticia de él gracias a un poema que le dedica Rafael Pombo. Probablemente es uno de los primeros intertextos de Epifanio Garay, estudiante de Gutiérrez, en su cuadro *La mujer del Levita, de 1899, considerado como el primer desnudo exhibido en Colombia por un autor colombiano, a sabiendas de que Epifanio Garay nació en Panamá.*

14 Rafael Pombo le dedica versos visuales al cuadro, que permite vincular a través del ejercicio ecfrásico, la transmisión de las correspondencias visuales en figuras literarias:

> Pintor, te necesito: el mejor día
> llegó de mi existencia, y es preciso
> del tiempo sacudir la tiranía,
> y eternizar aquí mi paraíso.
> ¡Mira qué sol, qué cielo, qué horizonte
> dispuso Dios para mi amante fiesta!
> Escucha hervir desde la pampa al monte
> Universal, arrulladora la orquesta.
> ¡Qué aire! ¡Qué luz! Los andes ponderosos
> parecen islas de cristal flotantes:
> mar de esmeralda da al pie de los colosos
> rueda el sol en magníficos cambiantes
>
> (R. Pombo, «A Felipe S. Gutiérrez», *Poesías. Tomo II. Bogotá, Imprenta Nacional, 1917, p. 20).*

15 Entrevista realizada por Christopher Tibble y publicada en la *Revista Arcadia* el 28 junio de 2016, en donde se puede leer la siguiente afirmación: «—C. Tibble: Usted inicia en la Regeneración (1878–1898). ¿Por qué no antes? —C. M. Jaramillo: La Regeneración es un momento histórico muy contradictorio. Es conservador, pero también es el que moderniza al país. Es una modernidad conservadora, en la que lo público empieza a ser muy importante. Allí es cuando se empieza a dar mucha más importancia a la educación de las mujeres. En las clases altas, por ejemplo, había cierto acercamiento a las artes, pero siempre en la casa, en privado, en un ambiente controlado. En las clases estaban las mamás y las tías presentes con el profesor. Además, la Escuela de Bellas Artes abre en 1886, aunque exclusivamente para hombres. Es solo a finales del diecinueve cuando se abre una cátedra de paisaje en la que pueden entrar mujeres, pero en un salón aparte. Y es solo cuando llega a la dirección Andrés de Santamaría en 1904 que las mujeres pueden participar en la clase con modelo desnudo. Si las mujeres no podían pintar desnudos, ¿qué podían pintar? Pues bodegones, y así se volvieron pioneras en el país». (C. M. Jaramillo, «Bordar, pintar y tocar el piano», *Revista Arcadia*, Bogotá, 28 de junio de 2016).

16 «Exposición de Bellas Artes» es publicado en tres entregas en los números 206, 207 y 209, correspondientes a los días 4, 7 y 13 de agosto de 1874, del periódico La América de Bogotá.

17 Uno de sus puntos de innovación tiene que ver con la divulgación artística. En la exposición colectiva, el interés publicitario se centró en la competencia por categorías en la que el salón de mujeres tenía competencia propia. Esto es una prueba evidente de que el arte realizado por mujeres no puede ser solo entendido en el caso colombiano durante el siglo XIX, para espacios privados, sino que, en ciertos casos, adquirió esa dimensión pública y participada. El salón y la exposición son maneras de avanzar en pro de la emancipación artística de la mujer. Pombo describe la experiencia al ingresar: «Entremos a esta sala, única en Colombia, por ser empapelada por mano de las Gracias mismas. Lo primero que encontramos a la izquierda son unos estudios de colorido, ya copias, ya originales, que se nos informa son primeros ensayos de sus autoras en este género. De ellos nos agradan principalmente las Plegarias de las señoritas Emilia Espinosa, Dolores Valenzuela y Josefina Barbieri. En la primera y tercera hay muy buen principio de color, y en la segunda, bastante firmeza de ejecución y simpática expresión en la cabeza de la niña. [...] Como son muchas, nos faltaría espacio para dar de cada una de ellas una idea circunstanciada; baste decir que en todas hay méritos relevantes, como son, la exactitud del parecido con los modelos, una modelación fina y excelente, una entonación verdadera, el más esmerado mecanismo, y tal suavidad y verdad, en todas, que no pueden menos que cautivar la atención». (R. Pombo, «Exposición de Bellas Artes, *La América*, Bogotá, 13 de agosto de 1874, N° 209, p. 1).

REFERENCIAS

AA. VV.: «Memorial sobre la Academia Vásquez». *La América*. Bogotá: 20 de noviembre de 1873. N.° 137.

AA. VV.: «Jurado calificador». *La América*. Bogotá: 11 de agosto de 1874. N.° 137.

Arboleda, Sergio: «Informe sobre Bellas Artes». *La Escuela Normal: periódico oficial de instrucción pública*. Bogotá: 7 de junio de 1873. N.° 127.

Arboleda, Sergio: «Presentación de la Ley para fundar la Academia Vásquez». *La Escuela Normal: periódico oficial de instrucción pública*. Bogotá: 7 de junio de 1873. N.° 127.

Calvo Serraller, Francisco: Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880–1990): de Eduardo Rosales a Miquel Barceló. Madrid: Alianza, 1990.

Gutiérrez, Felipe Santiago: Tratado del dibujo y la pintura: con un apéndice de los diversos caracteres de las escuelas antiguas y modernas. Colima: Sociedad de Mejoras Materiales, 1885.

Jaramillo, Carmen María: «Bordar, pintar y tocar el piano». *Revista Arcadia*. Bogotá: 28 de junio de 2016.

Martí, José: «Boletín: nada nuevo— rumor falso— camino de la oposición— administración actual— junta en la casa del señor Sánchez Solís— artes nacionales». *Revista Universal*. México: 12 de junio de 1875. Tomado de Obras completas. Edición crítica. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000.

Martí, José: «El señor D. Felipe Santiago Gutiérrez». *Revista Universal*. México: 30 de mayo de 1875. Tomado de Obras completas. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008.

Martí, José: «Felipe Gutiérrez». *Revista Universal*. México: 24 de agosto 1875. Tomado de Obras completas. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000.

Medina, Álvaro: *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Ediciones Uniandes & Laguna Libros, 2014.

Pombo, Rafael: «La llegada de Gutiérrez». *La América*. Bogotá: 21 de septiembre de 1873. N.° 121.

Pombo, Rafael: «Exposición de Bellas Artes». *La América*. Bogotá: 4, 7 y 13 de agosto de 1874. N.° 206, 207 y 209.

Pombo, Rafael: «La educación es la fuerza de la mujer». *La Escuela Normal: diario oficial de instrucción pública*. Bogotá: 28 de febrero de 1874. N.° 165.

Pombo, Rafael: *Poesías*. Tomo II. Bogotá: Imprenta Nacional, 1917.

Pombo, Rafael: «Exposición Gutiérrez». *La América*. Bogotá: 11 de mayo de 1873. N.° 187.

Pombo, Rafael: «Pombo y Gutiérrez». *Revista Universal*. México. 3 de junio de 1875. P. 2. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo II. México: UNAM, 1997.

Sánchez Arteche, Alfonso: «Felipe Sánchez Solís (1876–1882): promotor de la cultura y amigo de José Martí». *La Colmena*. Año 20, n.° 86. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2015.

Currículo oculto

POR
Ericka Flórez

I.
SALONES NACIONALES Y REGIONALES: UNA VISIÓN POSITIVISTA SOBRE EL TERRITORIO

Los salones nacionales, que fueron creados por el gobierno hace 76 años, constituían un esfuerzo por representar el arte nacional: un jurado elegía lo mejor, el arte más representativo de Colombia. En ese sentido, este formato inicial se basaba en tres ideas principalmente: 1. Que el territorio es una entidad física, que está dada por y se reduce a la geografía. 2. Que al ser así, representar con fidelidad un territorio es una tarea plausible. 3. Que existe algo como "identidad" colombiana o un tipo específico de "arte nacional". Por lo problemático de estas ideas positivistas y esencialistas respecto al territorio —y qué tan posible es representarlo con justicia— hace aproximadamente diez años el gobierno cambió el formato otorgando becas de investigación curatorial por región, encargadas de investigar cada zona del país a partir de una hipótesis, un tema. Una vez se realizaban, se reunirían todos los proyectos regionales en un solo Salón Nacional.

Lo más interesante de este nuevo modelo —al menos en teoría— era que, primero, ya no se hablaría de "los mejores artistas nacionales", sino que se concebiría cada versión del salón como una constelación de ideas y formas investigadas. Segundo, este modelo pretendía cambiar lo que significa para los salones la noción de territorio: ya no es un pedazo de tierra definido por unos límites geográficos, sino que es una red de prácticas, afectos, discursos, instituciones, etc. En ese sentido, se trata pues de una visión más performativa: no es algo dado, sino algo que se va construyendo, que va tomando forma mientras se lo recorre. Mirar la noción de territorio de esa manera desmantela también la noción de identidad en general, y de identidad atada a un lugar geográfico. Y, por último, otra cosa interesante es que este nuevo modelo problematiza lo que significa "representar".

Sin embargo, todas las implicaciones epistemológicas de este cambio no han sido suficientemente debatidas, pues las acusaciones y cuestionamientos que se le siguen haciendo a estos eventos dan cuenta de que aun si cambió de modelo, las expectativas del grueso del público y de buena parte de los que han criticado el nuevo modelo siguen siendo las mismas: que haya un criterio **objetivo** que nos diga cuáles obras son en **esencia** las de **más calidad** y las más **representativas** de la **identidad** colombiana.

Además del debate sobre el cambio de modelo, casi todas las discusiones que se han dado sobre los salones nacionales y regionales[1] se quedan en unas acusaciones morales que se resumen así: el debate sobre si debería o no haber artistas internacionales en un evento que intenta representar lo mejor del arte nacional; el lugar de los salones regionales dentro de la curaduría del Salón Nacional, y si debían o no estar incluidos ahí; la relación de los salones regionales con los artistas internacionales dentro de la curaduría del nacional.

Se evidencia entonces que los debates, hasta ahora, no han logrado centrarse en el problema en juego: cómo construir visiones más complejas sobre el territorio y cómo podemos problematizar la noción de representación. Este debate no se ha podido dar por algunos vacíos teóricos de la educación artística, y mi hipótesis es que el epicentro es la ausencia de reflexión sobre el concepto de performatividad y sus implicaciones.

II.
AÚN NO

Quizá por esta razón, y además por el contexto de conflicto y posconflicto colombiano —en el cual la distribución y el uso de tierras es el núcleo de la cuestión—, el proyecto *Aún*, la 44 versión del Salón Nacional de Artistas escogió la expansión de la noción de paisaje y territorio como tema.

Se esperaría que este importante gesto de coger el toro por los cuernos hubiera aportado luces suficientes sobre el debate eterno, pero no fue así, algo en las decisiones curatoriales no permitió que se generara la discusión que se esperaría dada la urgencia del tema, y este proyecto terminó siendo uno más entre los salones sin generar ningún movimiento ni agitación.

Este proyecto recurrió a una metodología curatorial clásica en la que se escoge un tema y se buscan obras que lo ilustren: le damos al arte una función exclusivamente mimética, de representación, y esperamos que tenga injerencia en las discusiones urgentes y actuales del mundo. Quizá no logra tenerla porque dedicamos demasiado tiempo a hacer exposiciones temáticas, lo que nos lleva a construirlas como si fueran un libro teórico: se puede delimitar claramente la estructura, se puede extraer información de ella, se puede leer con relativa claridad la intención del autor. Camnitzer diría, en un texto cuya cita no recuerdo: situaciones en las que "se actúa más por comprobación que por descubrimiento". No propiciamos en el espectador una experiencia distinta a la de alguien que se desplaza por un supermercado comprobando que el queso está donde están los lácteos, las naranjas en las frutas y el desodorante en los artículos de aseo.

Si asumimos que la curaduría es hacer un ensayo con formas, este se trata de un muy buen ensayo informativo. Es legible, el espectador es llevado de la mano en cada pasaje entre una cosa y otra: el capítulo recursos naturales, dividido en la sección cacao y café, la sección plátanos, reforma agraria y luchas sociales que lentamente nos va llevando hacia la sección problemáticas sociales y minorías como configuradoras del paisaje (prostitución, insurgencia, población LGBT, etc.), sección territorio y transporte ("me muevo por mi territorio"), sección territorio y burocracia, sección la naturaleza como agente escultor.

Pero si lo que queremos es que al espectador le queden unas ideas claras, si lo que queremos es argumentar un postulado (en este caso: que el paisaje no es solo para contemplarlo, sino que tiene muchas capas y es conveniente hacer una lectura materialista del mismo), la pregunta es: ¿por qué no escribir un libro en vez de hacer una exposición? ¿Cuál es el alcance de la exposición como forma artística liberada de su obligación de funcionar como un texto?

La experiencia que le proponemos al espectador en este tipo de exposiciones es la de recurrir a una experiencia mental archiconocida e hipercodificada: la de ser capaz de domesticar la experiencia estética a través de la clasificación, a través de un procedimiento lingüístico. Y entonces ¿cómo serían esas otras experiencias que el formato exhibitivo puede proponerle al espectador? y ¿cuál es la importancia de tratar de crear esas otras experiencias?

Se ve con mucha frecuencia que, como curadores, no pensamos en la exhibición como medio autónomo, sino que la usamos de manera instrumental: para que diga algo, para que transmita un mensaje. De esta manera, no tenemos en cuenta todos los elementos sensibles/materiales y discursivos (todas las prácticas y significados históricos) que la componen, y simplemente construimos la estructura de una exposición guiándonos exclusivamente por la temática que queremos trabajar, y no tanto pensando en lo que se puede sugerir, a través de los sentidos, sin palabras, y sin dar por sentado los usos y funciones de una exposición de arte.

Para que el arte sea crítico no es suficiente con que una obra o una exposición diga una idea sobre un tema, debe desestabilizar nuestros mecanismos usuales de comprensión (la manera en que percibimos, nombramos, clasificamos): nuestro aparato cognitivo. Quizá para lograr esto se necesita involucrar el cuerpo (lo sensorial) de otra manera, generar sorpresa en los contextos en los que ya sabemos cómo comportarnos y cómo pensar. Causar extrañamiento a través de la alteración de algunas normas museográficas o códigos de conducta en los museos, pensar en el tipo de luces que se necesitan, quitarle al espectador lo que cree que necesita y que no puede faltar (el texto explicativo, la ficha técnica, etc.), alterar el *timing* del recorrido, poner cerca obras antagónicas, crear ritmos.

Esto quiere decir: usar todos los componentes de la exhibición como medio, como formato, y usarlos para sugerir sensaciones y atmósferas que complejizan la dimensión lingüística y racional de la exposición que le presentamos al espectador. Usarlas para poner en jaque las expectativas del espectador respecto a lo que debería ser el arte y lo que es capaz de hacer, pues esto es lo que genera extrañeza y es lo que permite que nuestros mecanismos cognitivos usuales, al no poder explicar tan fácilmente lo acontecido, se esfuercen por construir nuevos sentidos y nuevos mecanismos para construirlos.

Sobre todo, lo que se necesita es suspender nuestros mecanismos usuales de pensamiento, es ahí donde el arte puede funcionar como una crítica que abre para el espectador una grieta a través de la cual puede mirar, con distancia, la cultura a la que pertenece y sus mecanismos de reproducción. Por eso, el arte, más que considerarse crítico porque denuncia un tema o porque su lectura nos revela un enunciado controversial sobre un aspecto determinado, es crítico porque cuestiona nuestras posiciones epistemológicas: cómo, siendo "sujetos cognoscentes", nos enfrentamos a los que consideramos nuestros objetos de estudio y representación, cómo concebimos la relación sujeto-objeto. Estas posiciones epistemológicas con las que nos aproximamos al mundo, su estudio y representación, soportan nuestras posiciones éticas.

Así pues, aunque se esperaba que este salón sacudiera las bases sobre las que se soportan las ya gastadas discusiones sobre el formato de los salones nacionales y regionales, aunque desde las declaraciones del texto curatorial intentó plantear una perspectiva más performativa sobre la noción de territorio, su aproximación a las obras carecía precisamente de esa perspectiva. Todas las obras y los proyectos exhibitivos de esta curaduría, en general, se quedaron en el campo de la representación sin producir ningún efecto de desajuste o desdibujamiento de lo aprendido: ninguna de las obras insertó algún tipo de ruido en ningún circuito ideológico ni proporcionó una experiencia que permitiera desestabilizar nuestras posiciones epistemológicas.

III.
SISTEMAS FRÁGILES Y VOLUNTAD DE PODER

Hubo un caso en el que unos curadores decidieron experimentar con estas posibilidades plásticas que les ofrecía la exhibición como medio, y fueron fuertemente castigados por la recepción crítica del momento.

El proyecto *Reuniendo Luciérnagas* se llevó a cabo con el apoyo de una de las becas estatales de investigación curatorial para los 14 Salones Regionales de Artistas que otorga el Ministerio de Cultura de Colombia. Este proyecto era el ganador en la zona Pacífico, en la que están incluidos tres departamentos muy heterogéneos del país, pero que han sido asociados bajo la etiqueta "Pacífico" por su proximidad geográfica: Valle del Cauca, Chocó, y Cauca.

El proyecto estaba compuesto por varias exposiciones, eventos y publicaciones. La primera exposición en abrir fue "Las cosas en sí. Un sistema frágil", y los demás componentes del proyecto se desarrollarían a lo largo de los siguientes dos meses. Sin embargo, en horas de la mañana del día siguiente a esa primera inauguración ya estaba circulando públicamente una crítica a todo el proyecto curatorial, que apenas empezaba. Empezó a circular vía correos electrónicos de agentes del campo local un texto escrito por quien hasta hace pocos años había sido —durante casi tres décadas— el único curador de la ciudad donde tuvo lugar la exposición. Esta persona se mostraba fuertemente molesta por la exposición, arguyendo que algunas obras habían sido desmembradas, que no había ficha técnica con información de las obras ni de los autores, que objetos no artísticos se habían puesto al lado de objetos artísticos, que en vez de texto curatorial había

un poema y que de cada artista seleccionado no se había mostrado lo más representativo de su trabajo (que para eso eran las exposiciones, para mostrar lo mejor y más representativo de los artistas). Así mismo, usaba en tono irónico el subtítulo de la exposición principal "Un sistema frágil…", tratando de señalar la debilidad del método curatorial.

Junto con este texto circuló otro, escrito por un docente otrora artista y crítico. Ambos acusaban a los curadores de haber "desmembrado", alterado y afectado gravemente algunas de las obras participantes de la exposición. Ambos textos también coincidían en afirmar que se trataba de "una mala curaduría", "una mala museografía", y que todo se explicaba por la inexperiencia, la falta de idoneidad y de rigor de los curadores.

La crítica que plantearon estos dos autores rápidamente fue seguida por una inmensa oleada de manifestaciones de jóvenes y estudiantes de arte que pusieron a circular memes y *posts* en *blogs* anónimos que reproducían las ideas de sus maestros (o de los agitadores iniciales de la coyuntura), y fue seguida también por la prensa, la cual no presentó una voz alternativa o contrastante a la de estas críticas iniciales. La prensa local, que se interesa poco o nada en la difusión de eventos artísticos, sacó al respecto una nota semanal durante un mes. Quizá al no ser contundentes los argumentos de por qué esta era una curaduría "mala" o "poco profesional", tanto la prensa como los memes y comentarios anónimos y las discusiones en Facebook recurrían a acusar a los curadores de ladrones de la plata pública. Esto para mostrar el alcance de la coyuntura y el nivel de injerencia que puede llegar a tener un docente en sus estudiantes y el daño que puede causar si se promueven posiciones reaccionarias.

Quizá esto no hubiera adquirido mayores proporciones si se hubiera aclarado desde un comienzo que los críticos al decir "desmembramiento" se referían a obras que inicialmente eran series, pero que en esta exposición se habían mostrado de manera parcial, con consentimiento previo del artista. Otro caso de "desmembramiento" fue el de una artista que, sin haber visitado la exposición, participó activamente en las acusaciones públicas hacia los curadores, diciendo que su obra había sido gravemente violentada, ocultando el hecho de que los curadores le habían sugerido hacer una copia de su obra (que consistía en un naipe dibujado) para cuidar de la obra original. Se había acordado que el naipe se mostraría como un manotón y que solo se mostraría la imagen completa de algunos. Pero la artista se sintió violentada porque su obra no estaba sola en un pedestal-vitrina forrado de terciopelo rojo, sino que estaba en una vitrina junto con otras obras.

Un caso más de "desmembramiento" fue el de un bodegón que tenía un marco de arabescos en madera pintado de dorado. En este caso, el curador le pidió permiso al artista para retirar el color del marco para acentuar la idea de la exposición y no generar un contrapunto muy fuerte en la paleta general de colores de la exposición. Y el caso más grave fue el de la instalación de un tapete de ceniza que formaba un rectángulo grande en el piso y que había aparecido con huellas de pisadas de algunos espectadores. Frente a esto, el artista dijo que como estas cenizas le pertenecían a la comunidad indígena de la que él era parte, pues esta injuria no solo se había cometido contra él sino contra toda su comunidad. Lo que el artista no dijo públicamente es que esa obra había sido montada antes, en otras exhibiciones en las que sí era permitido que el público la pisara. Todos estos artistas que se habían sentido vulnerados firmaron una demanda legal en contra de los curadores por afectar sus derechos de autor.

Fue tal el alcance, el nivel de ruido y miedo que esto causó, que ninguno de los implicados sentó una posición que pudiera responder a estas acusaciones. Pero quizá lo que más preocupa es la reacción de algunos profesores de escuelas locales de arte: ninguno era tan agresivo como el tono de la crítica que circulaba por internet, pero todos estaban de acuerdo con que se trataba de un caso de inexperiencia y falta de rigor, manifestando en los pasillos, físicos y digitales, comentarios como: "Sí, qué pesar, no es que los curadores sean malos o tengan malas intenciones, sino que les falta experiencia y profesionalismo. Por ejemplo: ¿a quién se le ocurre colgar una obra debajo de los 1,50 m, algo que dicta el manual básico de museografía tradicional?, ¿a quién se le ocurre quitarle aire a las obras para ver qué pasa cuando se acercan?, ¿a quién se le ocurre desacralizar una obra de arte?, ¿a quién se le ocurre experimentar con otro tipo de iluminación en sala que no sea la estándar de los manuales de museografía estándar?". En resumen: "¿Por qué no hacen las cosas según el manual, por qué se atreven a experimentar?".

Todo lo que se constituía como una propuesta sugestiva de los curadores fue interpretado como "inexperiencia". En vez de leer cómo estaban dispuestas las migas de pan que Gretel había dejado en el bosque, lo que se señaló fue la "falta de rigor". Los críticos no notaron, por ejemplo, que había una decisión novedosa en esta curaduría respecto al eterno problema sobre cómo representar la identidad local en este tipo de eventos. La novedad consistía en que, frente al reto de tener que dar cuenta de un concepto unificador de región que unía a las malas tres contextos heterogéneos (Valle, Cauca y Chocó), los curadores decidieron investigar cuál es el *modus operandi* de lo colectivo: de lo que se junta y es antagónico, qué pasa cuando diversas heterogeneidades se unen y arman un todo que pretende tener una apariencia homogénea. En resumen: ¿qué pasaría si usamos el mestizaje no como un tema a representar sino como una estrategia para construir la exhibición?

Los curadores no recurrieron pues a representar un tema, sino a tomarse en serio el concepto y convertirlo en algo que opera. Usaron la noción de criollización de Édouard Glissant, que plantea que cuando dos heterogeneidades se unen ninguna prevalece frente a la otra, sino que crean una tercera entidad. En vez de usar las obras para que ilustraran este tema, recurrieron a afectar ciertos patrones museográficos estándar para crear una atmósfera que sugiriera lo que implica esta operación a través de decisiones materiales.

Estas decisiones materiales fueron: construir unas vitrinas en las que las obras tenían que experimentar un grado más próximo de convivencia que el que generalmente se acostumbra. No tenían el "aire" que se les deja usualmente entre una y otra. Sin que estuvieran amontonadas, sin que ninguna perdiera visibilidad, las obras estaban cerca, como para contaminarse mutuamente, como para que juntas armaran una tercera o cuarta entidad, más allá de sí mismas, para que cada obra no fuera apreciada de manera aislada, sino haciendo el experimento de

unir dos objetos a ver cómo se potencian; tal y como sucede, precisamente en los procesos de mestizaje, de criollización. No había fichas técnicas para no alterar la sobriedad de la experiencia que se proponía (todo daba a unos tonos tierra muy tenues, todo creaba una atmósfera aparentemente homogénea), y para potenciar esa noción de "opacidad" que Glissant usa para describir lo que sucede en el encuentro con el otro en el que no todo es comprensible, nombrable, y clasificable.

Las fichas técnicas estaban afuera de la sala en una hoja para llevar, junto con un texto, unas frases poéticas fragmentadas que bien podían o no conformar un todo: como sucede en el proceso de mestizaje. Hacer un texto explicativo hubiera sido completamente contradictorio respecto a los conceptos desde los cuales la exhibición operaba: la sensación de un espectador que se enfrenta a una exposición sin ninguna mediación teórica, o en la que la mediación teórica no está antes de la experiencia corporal y material con las obras, es una experiencia análoga a lo que pasa en el encuentro con un "otro".

La construcción de las vitrinas correspondió a la necesidad de recurrir a la estrategia de agrupación que usaban los gabinetes de curiosidades, que clasificaban los objetos con una taxonomía premoderna, si se quiere, anterior al nacimiento de las categorías que se instituyeron con el advenimiento de los museos, y después de las narrativas con las que ha sido leído el arte occidental. En esta exposición se buscaba crear un sistema de unión de los objetos que indagara sobre el método que usó Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne*, en el que también se trataba de cuestionar la taxonomía tradicional que se ha usado en Occidente para agrupar las imágenes. En ese sentido, estas taxonomías premodernas y críticas de la modernidad occidental son sistemas que aluden más a la materialidad de las imágenes y los objetos. A diferencia de las taxonomías rigurosas y abstractas de la historiografía del arte, se podría decir que estos son sistemas frágiles: son más difíciles de comprobar, pero crean versiones posibles más sugestivas, que permiten especular más y ampliar la construcción de sentido.

El hecho de que unos argumentos tan frágiles y mal formulados hayan sido capaces de poner en duda la calidad de la muestra a los encargados del Ministerio de Cultura, a los directores y curadores de los museos y salas en donde tenía lugar el proyecto, a los amigos artistas y participantes de la muestra, y que no hayan dejado ver el carácter altamente reaccionario de los argumentos incitadores, da cuenta de la debilidad de nuestra educación en artes.

IV.

Es curioso que los que criticaron el proyecto Reuniendo Luciérnagas hayan atacado tan ferozmente la noción de fragilidad que trataba de exaltar este proyecto, si es precisamente la fragilidad del arte lo que le da su carácter crítico respecto a ciertas tradiciones epistemológicas occidentales, que se basan en posiciones éticas bastante peligrosas.

En la serie *Genius*, en la que se cuenta parte de la vida de Albert Einstein, se muestra a un personaje (Philipp Lenard) que sufrió toda su vida por el ascenso del reconocimiento de Einstein como el físico más innovador, y que hizo todo lo posible para sabotearlo. El argumento con el que acusaba a Einstein de charlatán, planteaba que la única ciencia verdadera era aquella que se basaba en el método científico, el único verdadero porque comprobaba todo de manera empírica a través de lo observable y comprobable como existente físicamente; Einstein, por el contrario, creaba versiones posibles de la humanidad basado en fórmulas matemáticas (es decir, en hipótesis, en imaginaciones). Al constatar que fracasaba en su intento de desprestigio y de defensa de "la verdadera ciencia", Lenard no vio otra opción que recurrir al argumento de que Einstein no era de fiar porque era judío. Algo parecido a lo que hacían nuestros críticos en el caso de Reuniendo Luciérnagas; al quedarse sin argumentos propios de la disciplina en la que se desempeñan, recurren a señalamientos morales: los curadores eran unos ladrones.

Esta asociación entre posiciones epistemológicas comunes al fascismo y a la "defensa de la verdadera ciencia" que se veía en la serie no es gratuita; no es una simultaneidad accidental. Freud, otro judío, dedicó buena parte de su vida a defenderse de ataques que lo acusaban también de "charlatán". Freud creó un constructo explicativo para dar cuenta de manifestaciones comportamentales de las cuales la medicina no podía dar cuenta: el inconsciente, algo que no se podía ver pero que tenía efecto en los cuerpos y en las mentes. En un siglo completamente estructurado por el iluminismo, aceptar que un investigador se dedicara a cosas que no se pueden comprobar con los ojos era completamente inaceptable.

El estudio del hombre más allá de las ciencias blandas primó por largo tiempo, algunas corrientes aún se apegan estrictamente al método científico de las ciencias exactas. De ahí las situaciones en las que el ser humano es estudiado como una esencia inmutable ligada a su condición biológica, como un objeto y no como un sujeto histórico. Esta epistemología del positivismo es la que abonó el terreno para cosificar al ser humano y, por ende, para facilitar la destrucción de cualquier agente enemigo del dogma, del manual.

En la serie sobre Einstein también muestran a un colega que colabora con la creación de un gas que mata miles de personas en minutos. Este tipo de situaciones llevaron a Freud a mostrar cómo esa necesidad que tiene el hombre de controlar el mundo puede convertirse fácilmente en una voluntad de poder incontrolable que pasa por encima del otro si es posible, hasta el punto de cometer atrocidades. En ese sentido, hay un fuerte vínculo entre las posturas epistemológicas del esencialismo y del positivismo con la guerra.

——Uno de los aportes de los descubrimientos de Einstein y de Freud es que nos muestran que no existe una verdad estática, que el mundo no es solo lo físicamente observable, sino que nuestras teorías son ficciones operativas, mitos que crean la realidad (no tanto mitos que representan la realidad). Por lo tanto, no existe una realidad dada, sino que la construimos cada vez que la nombramos y que intentamos hacer una lectura de ella.

Esta imposibilidad de la objetividad, estas precisiones sobre la especificidad del hombre como un sujeto histórico, como un producto en constante cambio, constituyó una de las crisis epistemológicas más importantes de Occidente: pensar la realidad como una negociación y no como una materia física inalterable. Y todo esto tiene que ver con el concepto de performatividad. El lingüista J. L. Austin mostró que había unas expresiones del lenguaje que no describían una realidad,

o una acción, sino que eran en sí mismas una acción. Esta aseveración le dio un vuelco a la representación positivista que tenía la humanidad respecto a las relaciones semióticas entre la realidad y su representación: la representación no describe una realidad, sino que la actualiza, la crea.

Si todas estas críticas respecto a la objetividad se han discutido tanto en el estudio del hombre, ¿por qué todavía vemos ciertas exigencias académicas en las facultades de arte que nos recuerdan cierto positivismo científico? ¿Por qué ese afán de la objetividad y el rigor haciendo escribir a los estudiantes textos con *abstract*, justificación, etc.?, ¿para que sean más serios?

Muchos profesores y críticos de arte no tienen en cuenta que es precisamente la fragilidad del arte lo que le otorga su potencial crítico. La fragilidad del arte tiene que ver con lo "blando" del estudio del hombre: no se trata de certezas y verdades sino del poder cognitivo de la ficción, de la capacidad del hombre de construir relatos posibles que alteran la manera en que vemos la realidad.

De esta incertidumbre, del hecho de que no existen verdades y de que el control es relativo, es de lo que se quieren defender aquellas posiciones que exigen "rigor" en el arte. El arte nos muestra que los constructos que construimos sobre la realidad son frágiles y nos alerta de los peligros implícitos en nuestras ansias de control, rigor y objetividad. En ese sentido, el arte tiene la potencia de ser una disciplina que nos permite ser críticos respecto a posturas epistemológicas que le han hecho mucho daño a la humanidad. El arte es el campo en el que esta "fragilidad" de la verdad y de nuestro sistema mental y cultural puede existir, es el lugar en el que es no solo lícito sino deseable que operemos desde allí. Las escuelas de arte, desde su afán por volver el arte algo "serio" recurren a enseñar la investigación en artes desde métodos, escrituras y lugares de enunciación que ya han sido señalados como problemáticos. El arte importa estos modelos creyendo que así se salva del riesgo, del fracaso, de la opacidad, de la falta de "objetividad".

El arte no se cuestiona sobre sus posiciones epistemológicas cuando la guerra mostró que son las posturas epistemológicas (la relación que tenemos nosotros con el conocimiento, es decir, cómo entendemos la relación entre sujeto y objeto) las que fundamentan nuestras posiciones éticas, y si el arte quiere ser político o critico —como dicen algunos— debe ser un espacio para reflexionar sobre los modos en que construimos el conocimiento y los valores, las ideologías y sus peligros implícitos.

Vemos que en las facultades de arte en Colombia y, en general, en las posiciones de los críticos poco se estudian las implicaciones del giro performativo, que es el que soporta importantes crisis que nos permiten ahora pensar que si no hay objetividad entonces el sujeto no es más poderoso y no está separado del objeto, lo que permite pensar otra relación del hombre con la naturaleza, con el territorio, con los otros. Este cambio abrió la posibilidad de pensar que no todo es nombrable, explicable y controlable, y que por lo tanto el hombre no es tan poderoso como cree. Fue el giro performativo el que permitió pensar la pertinencia epistemológica, la importancia política de una metodología basada en el riesgo, en el juego, en la improvisación, en el error, en la fragilidad del hombre.

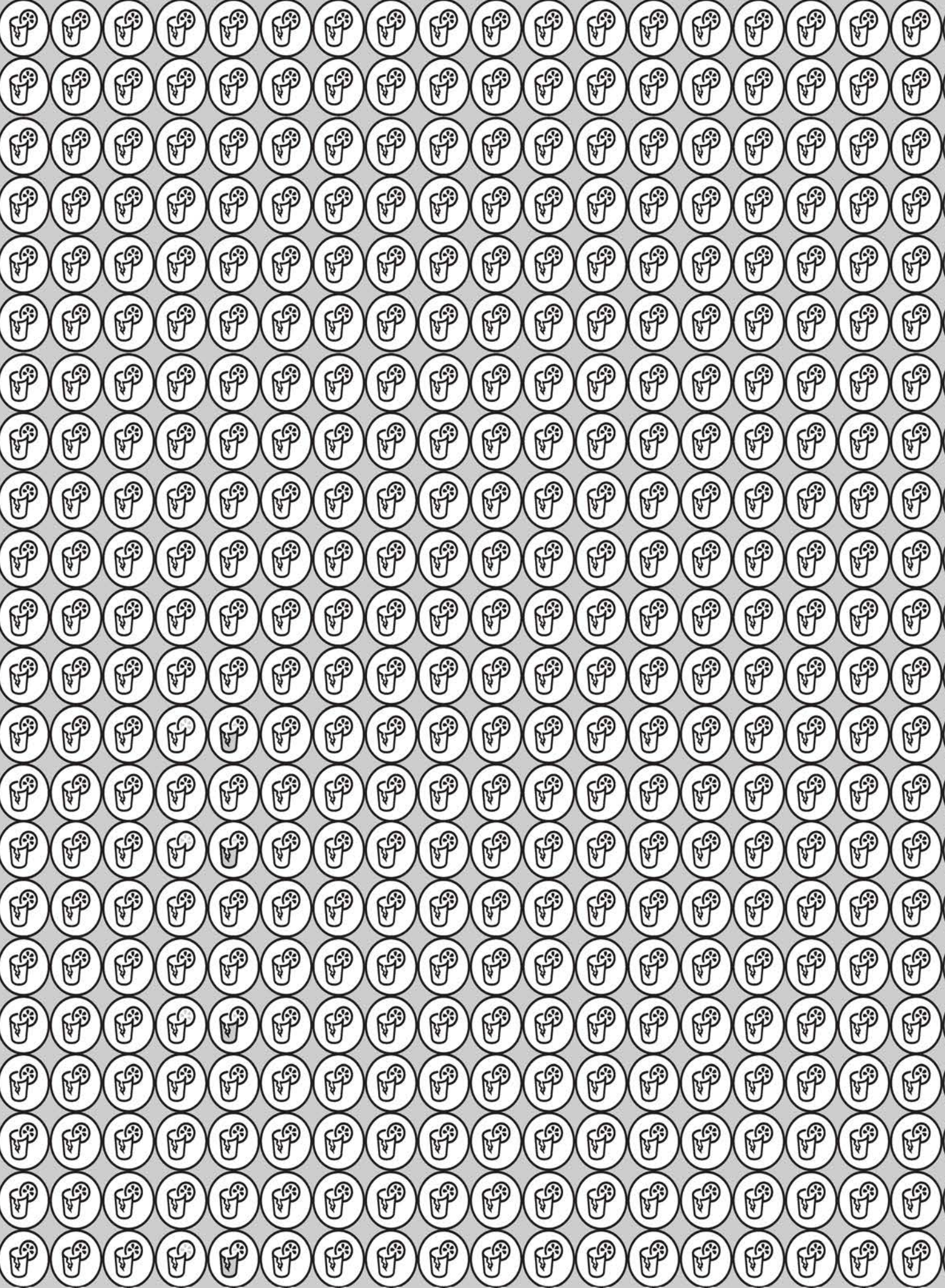
Cuando se habla de performatividad en Colombia se cree que se está hablando de performance, y cuando se habla de performance se cree que se está hablando de drama, solemnidad, desnudez y fluidos corporales. Este desfase quizá explica por qué "la confusión que existe en relación a las ideas del arte conceptual/procesual ha ocasionado, en parte, que ciertos artistas y críticos reviertan a los valores estéticos familiares, que se remiten más o menos al salón de la academia francesa de 1863".[2]

La preocupación que dejan fenómenos como el enardecimiento de los críticos de arte y los docentes respecto a salones y proyectos como el de Reuniendo Luciérnagas es que deja la sospecha de que las escuelas de arte (salvo con contadas excepciones de uno que otro profesor en cada facultad) tienen un currículo oculto: no solo están educando estudiantes ajenos a su tiempo, sino que están siendo máquinas generadoras de pensamiento reaccionario.

NOTAS

1 De las cuales se puede hacer seguimiento en www.esferapública.org

2 Helguera, Pablo. "Carta abierta de Pablo Helguera a Avelina Lésper". *Arcadia*, 14 de junio de 2017. Disponible en: https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/carta-abierta-de-pablo-helguera-a-avelina-lesper/64225



Vea el archivo, participaciones y publicaciones en:
https://premionalcritica.uniandes.edu.co

GOBIERNO DE COLOMBIA

MINCULTURA

Universidad de los Andes
Facultad de Artes y Humanidades

Fundación Arcano