

ENSAYOS SOBRE ARTE CONTEMPORÁNEO EN COLOMBIA

2013-2014

PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA
X VERSIÓN

 **Universidad de
los Andes**
Facultad de Artes y Humanidades

 **TODOS POR UN
NUEVO PAÍS**
PAZ EQUIDAD EDUCACIÓN

 **MINCULTURA**

 **arterio**

Colombia. Ministerio de Cultura
Premio Nacional de Crítica : ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia, décima
versión / Ministerio de Cultura, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y
Humanidades, Departamento de Arte. -- Bogotá :

2015.

168 p. ; 17.9 x 21.6 cm.

ISSN 2145-5910

I. Crítica 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

Primera edición: agosto de 2015

© Carlos Felipe Guzmán Cuberos, Juan David Cárdenas Maldonado, Efrén Giraldo, Jacobo Cardona Echeverri, Martín Alonso Camargo Flórez, Ana María Lozano Rocha

© 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. Ext: 2626
Bogotá D.C., Colombia
infarte@uniandes.edu.co

© Ministerio de Cultura
Dirección: Cra. 8 No. 8 — 09
Teléfono: 3369222
Bogotá D.C., Colombia
<http://www.mincultura.gov.co>

Ediciones Uniandes
Carrera 1ª No 19-27. Edificio AU 6
Bogotá D.C., Colombia
Teléfono: 3394949-3394999. Ext: 2133. Fax: Ext. 2158
<http://ediciones.uniandes.edu.co>
infarte@uniandes.edu.co

ISSN: 2145-5910

Corrección de estilo
Lina Marcela Peñuela Zamudio

Diseño
Juan Pablo Mejía, Nicolás Galeano y Santiago Reyes Villaveces

Diagramación
Machete

Imágenes
Dibujo Excelente, Pésimo y Más o menos de Sergio Román

Litho Copias Calidad
Cra. 13A No. 34-71
PBX. 2450800
Bogotá, Colombia

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 previo permiso de los editores.

ÍNDICE

IO.1 HISTORIA(S) DEL ARTE COLOMBIANO: <i>ENSAYO PARA UNA PELÍCULA INCONCLUSA</i> Carlos Felipe Guzmán Cuberos	9
IO.2 LA CULTURA COMO FETICHE Y EL CINE Juan David Cárdenas Maldonado	41
IO.3 «A» DE ALZATE. AUTENTICIDAD NOMINAL EN UNA APROPIACIÓN ANACRÓNICA DEL ARTE COLOMBIANO Efrén Giraldo	71
IO.4 FOTOGRAFIAR LA MUERTE <i>LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO AUSENTE</i> <i>EN UNA FOTOGRAFÍA DE JESÚS ABAD COLORADO</i> Jacobo Cardona Echeverri	109
IO.5 NO SON INDEPENDIENTES, SON ALTERNATIVOS: <i>NOTAS SOBRE LOS ESPACIOS AUTOGESTIONADOS EN COLOMBIA</i> Martín Alonso Camargo Flórez	139
IO.6 CHIRCALES Ana María Lozano Rocha	149
ANEXO I Actas	159



IO.I HISTORIA(S) DEL ARTE COLOMBIANO: ensayo para una película inconclusa

Carlos Felipe Guzmán Cuberos

GANADOR
ENSAYO LARGO

*Hay una especie de complejidad que viene
de tomar lo que antes era una situación
completamente normal, convencional,
no obstante anónima y refinarla, retraducirla
en múltiples lecturas superpuestas de
condiciones pasadas y presentes.”¹*

—Corinne Diserens, *Gordon Matta-Clark*

Este escrito comienza y termina en una ‘función de cine’. Contaré una historia que contiene dentro de sí varios caminos que se abren a partir de una película. Observo silencioso la pantalla e intento descubrir la ‘trama’ que subyace a la proyección, desde allí busco entender un ‘modo de hacer’, una ‘poética’ en las artes visuales a partir del ‘montaje cinematográfico’ en un estudio particular de la obra de Jean-Luc Godard.

Esta búsqueda por la relación del cine con las artes visuales se narra en cinco momentos, capítulos o escenas. La primera, una imagen proyectada en la pantalla y una exploración del concepto de ‘montaje’ desde Bergson y Deleuze. Posteriormente, aparece en primer plano la obra de Godard, la(s) *Historia(s) del cine, collage* audiovisual realizado para la televisión francesa. A esto le sigue un desplazamiento del término montaje, motivo principal de este ensayo. Así, se buscará trasladar la noción de ‘montaje’ desde el campo cinematográfico hacia las prácticas artísticas, el museo y la crítica de arte (este escrito quiere ser una película). En el

cuarto momento hay un intento por relacionar el videoarte en Colombia con la investigación plástica que lleva a cabo el cineasta. Finalmente, a manera de cierre, describo una interpretación del término abordado en los capítulos anteriores, a partir del análisis de una propuesta artística contemporánea.

En *La definición restringida del arte*, Luis Camnitzer plantea la necesidad de una enseñanza en el arte anti, inter y multidisciplinar. Para él, la conformación del arte como disciplina borró el origen de la práctica artística, que siempre estuvo ligada en mayor medida a una ‘actitud’ frente al mundo.² Por eso el ensayo buscará juntar cosas que no parecían posibles de aproximar. Esta lectura del cine y del arte puede considerarse también un ejercicio de ‘montaje’, lo que constituye una respuesta particular al mundo. Este escrito quiere ser una película.

Primera escena.

I. LA FUNCIÓN DE(L) CINE

Salgo del teatro después de aplaudir, de murmurar, de reír, del encantamiento y la desilusión. Entonces llega el silencio, el anonimato de la oscuridad cubre los cuerpos.

Tras la función parece que los espectadores salen pasivamente por los largos y fríos corredores, hacia el estacionamiento o el transporte público más cercano, envueltos en un aura silenciosa. De cierta forma la recepción de la imagen ha supuesto un grado de identificación, no ya con las posibles acciones que se desarrollan, ni con los gestos y la apariencia de los personajes de la película, sino con algo mucho más profundo, que oculta la imagen en sí misma, algo más cercano al sentido, algo que podría compararse al ‘deseo’.

McLuhan predestinaba justamente este factor transformador en todo medio de comunicación, al afirmar que el contenido de este no es otra cosa

que “otro medio”³ y que los espectadores “nos convertimos en lo que contemplamos.”⁴ El proceso de identificación que surge en el cine, donde la imagen deviene en sentimiento y emoción, no tiene que ver con otra cosa que con este proceso de desear “convertirse en lo que se contempla”; buscar la imagen como arquetipo y de igual manera afirmar, mediante un proceso de remembranza, situaciones del pasado que en el entrecruce de tiempos detonan en expresión visible de una historia. El proceso de remembranza se refiere a la aspiración por un pasado o a la búsqueda de un futuro.

Lo que cabe señalar en este transcurso del deseo es que pareciera hablar de dos imágenes que se juntan una sobre otra. La primera se proyecta en la tela, al fondo de la sala de proyección, y una segunda rueda en la pantalla de la memoria. Esta última proviene de una historia personal, algo que también ocurre cuando se asiste a un momento en el vacío del paisaje, mientras se escucha una canción. Este proceso se asemeja al montaje cinematográfico: dos imágenes alternas se sobreponen y producen una nueva historia, creando una imagen.

¿Qué pasa si contraponemos esta situación del espectador de cine que se hace partícipe y coproductor de una historia (personal, afectiva, emocional), con el espectador de la historia (de un territorio) que se vuelve productor y testimonio de la misma?

Este es un tema transversal que aborda el ensayo: la co-presencia de imágenes en el tiempo de la historia, como detonante para la reescritura de la misma, y en ese sentido, para su transformación. Esta idea parte de un análisis de las formas de construcción de la historia de un territorio a partir del mecanismo que sugiere por un lado Rancière, cuando menciona que “el espectador confronta una realidad señalada por antagonismos mediante la «co-presencia de temporalidades heterogéneas»”⁵, y que, por otro lado concluye el cineasta Jean-Luc Godard, cuando afirma que “hacer historia es pasarse horas mirando estas imágenes y después, de repente, contraponerlas, provocando una chispa.”⁶

En ambos casos, Rancière y Godard están hablando de un proceso de ‘montaje’, un ejercicio de cortar y pegar. Se añade a ‘lo mismo’ de un presente, ‘lo mismo’ de otro tiempo, para activar y movilizar el contenido de una duración.

En el caso de Godard, retomando los párrafos de la introducción, se podría dar un ejemplo de aquella construcción de la historia personal, mediante la co-presencia de imágenes, en la última escena de ‘Al final de la escapada’ (*À bout de souffle*, 1960).

El protagonista, Michael, cae herido en el suelo de una calle de París, perseguido por la policía local y traicionado por su pareja amorosa, Patricia, quien con el último diálogo da fin a un escape infructuoso. Patricia se vuelve irreconocible del personaje hasta ese momento interpretado, mediante una respuesta que se torna en el contexto, inconcebible. Finalmente parece terminar de dar muerte al hombre, marcando el punto final de toda la película. Con el término del acto, cae muerto Michael y se vuelve imagen la representación de un final de tristeza, carente de toda esperanza. Sin embargo, lo que torna interesante la escena es precisamente aquel distanciamiento. El espectador comprende, por el giro inesperadamente mecánico y frío de la protagonista, que aquella construcción no podría darse en otro lugar que frente a una cámara de dieciséis milímetros. Entonces a la imagen del final del escape de Michael se contrapone la imagen del escape del espectador, quien se permite reconocer en su realidad lo irreconocible de los ojos brillantes con que nos mira la actriz en su personaje, que pareciera buscar una respuesta, dirigiéndose al público para lanzar una pregunta. De repente hay un montaje extra que se está viviendo afuera de la escena y dentro de la mente del observador. En quien asiste al hecho se proyectan fracasos profesionales y amorosos, pero a la vez se tornan evidentes las posibilidades actuales de finales alternos. Al mismo tiempo que Michael da su último aliento al fondo de la tela de proyección se vuelve a respirar el presente de la historia personal, el espectador se dice a sí mismo: “Estoy frente a la



Jean-Luc Godard, *À bout de souffle*. Imagen de la escena final, 1960.

pantalla, asistiendo a una película”. El público actualiza su historia en la co-presencia de tiempos y el entrecruzamiento de dos imágenes, la que proyecta el film y la que actualiza la memoria de quien la advierte.

Cuando se menciona la posibilidad de una imagen, que puesta junto a otra produce una historia, se hacen evidentes las nociones de ‘tiempo’ y de ‘montaje’. El tiempo, entendido como un factor inherente a este proceso de imbricación y transformación de la historia, puede ser entendido en contexto, cuando comprendemos la postura que Bergson defiende en *Materia y Memoria*, y que Deleuze refiere en sus estudios sobre cine, *La imagen-tiempo* y *La imagen-movimiento*.

Para Bergson, el problema del tiempo se comprende a partir de la ‘imagen’ como evidencia implícita de su presencia. En ese sentido, la certidumbre ‘actual’ del presente implica la evidencia ‘virtual’ de un

pasado, *ambos aspectos deben convivir al mismo tiempo*, pues “si no fuera ya pasado al mismo tiempo que presente, el presente nunca pasaría.”⁷ Es decir que pasado y presente se agrupan en un mismo lugar, sin que esto quiera decir que ‘ocurran’ al mismo tiempo. Para Bergson, esa imagen del pasado que convive con el presente es la ‘imagen virtual’, mientras aquella que se desarrolla en el tiempo vigente es la ‘imagen actual’. La comprensión de este concepto puede entenderse en la analogía que explica el presente como ‘percepción’ y el pasado como ‘recuerdo’. En este caso, recuerdo y percepción conviven en una relación inseparable: “Nuestra existencia actual, a medida que se desenvuelve en el tiempo, se duplica, pues, en una existencia virtual, en una imagen en espejo. Todo momento de nuestra vida ofrece, pues, estos dos aspectos: es actual y virtual, percepción de un lado y recuerdo del otro.”⁸

Las imágenes que se yuxtaponen en aquel montaje que deviene en historia (tiempo) podrían ser entendidas como ‘percepción’ y ‘recuerdo’, si se toma como referencia el punto que señala Bergson. Finalmente, se trata de dos formas del tiempo (imágenes de la historia), que en su interrelación lo actualizan.

En el *Libro de los pasajes*, Benjamin ofrece un resumen que sintetiza ese vínculo entre cine e historia. Al hablar del sentido del momento presente, el autor afirma que “una imagen es aquello en lo que el ‘entonces’ y el ‘ahora’ se juntan en una constelación como un flash de luz.”⁹

Este ‘montaje’ se aleja de la noción que Deleuze define en *La imagen movimiento*¹⁰, al mostrar un vínculo entre este entramado y las imágenes que habitan en la memoria de quien las observa. Esta noción puede cobrar entonces un nuevo sentido si se piensa la posibilidad de una ‘imagen-historia’, es decir, una imagen vinculada directamente con las formas como se piensa y presenta la historia, no ya de un sujeto en específico, sino de este asociado a un territorio, a una cultura. Lo que en apariencia se plantea en el terreno de la ‘micropolítica’ del día

a día y las practicas cotidianas deviene en una mirada ‘macropolítica’, que aún así, guarda estrechas relaciones con la memoria íntima. Para Rolnik la historia vista en términos ‘micropolíticos’ tiene estrechas relaciones con el cuerpo. Como latinoamericanos llevamos inscritos en la piel la marca de las culturas expulsadas de África y la península Ibérica.¹¹ A este hecho se puede agregar la memoria de las culturas amerindias, igualmente desterradas de sus territorios después de 1492. El cuerpo es memoria viva, la fuente de nuestra historia.

El tránsito entre la memoria del cuerpo y la gran historia que habita el imaginario colectivo permite conjeturar una premisa: el tiempo personal es a la historia de una colectividad, como el ser humano es a la humanidad en su conjunto. Para Deleuze y Guattari lo personal siempre es grupal, el enunciado siempre remite a una colectividad.¹²

El diálogo entre ‘lo personal’ y lo que involucra a un ‘ser en comunidad’ puede entenderse si se realiza un ‘montaje’ análogo al cine. Según la tipología que propone Bergson, es posible afirmar que al confrontar la historia personal con la historia de un territorio se generan ‘percepciones’ o ‘imágenes actuales’, a partir de la superposición de ‘recuerdos’ o ‘imágenes virtuales’. En este proceso emerge el pasado y se reescribe la historia.

En síntesis, una imagen de la historia personal puede configurarse como imagen de una historia colectiva mediante un proceso de ‘montaje’. La memoria del cuerpo es para Rolnik, el catalizador de este proceso. Por su parte, Jean-Luc Godard intenta explicar el principio a través de una propuesta audiovisual, donde el director se torna protagonista y testigo de la historia.

2. LA(S) HISTORIA(S) DEL CINE

“Historia(s) del cine” (*Historie(s) du cinéma*) es una propuesta audiovisual del cineasta Jean-Luc Godard, realizada para la televisión francesa entre finales de los años ochenta y noventa. El género de estos ensayos en video es difícil de etiquetar. El cineasta mezcla su voz con imágenes de la historia del cine, películas propias y textos que se transforman a lo largo de las secuencias, que se acompañan de un ritmo musical variado.

Godard intenta a lo largo de los cuatro capítulos que componen la serie, y en el termino de aproximadamente diez años, concretar una historia del cine. Sin embargo, esta ‘historia’, sin duda el proyecto más ambicioso emprendido por el cineasta, lleva dentro de sí múltiples capas. En el montaje se lee una búsqueda por narrar paralelamente la historia del cine y la historia de occidente. En medio de este ejercicio Godard también es protagonista, desde el primer capítulo se le ve frente a una máquina de escribir, en una situación de introspección de cara al papel: “No cambiar nada, para que todo sea diferente.”¹³ El director también cuenta su propia historia, se incluye dentro del proyecto audiovisual. Alain Bergala afirma que la última etapa en la obra del cineasta francés ha consistido en un vuelco hacia al pasado. *Historia(s) del cine* es el proyecto donde se esquematiza claramente esa búsqueda por articular tres historias: “el pasado de la Historia, es decir, el pasado del siglo (es Godard, Ángel de la historia); el pasado del cine (es Godard, historiador del cine); su propio pasado (con una lenta marcha hacia el niño que fue a la orilla del lago).”¹⁴

En *Historia(s) del cine* se observan varios temas intercalados. Las historias emergen por la puesta en conjunto de imágenes tan diversas, que van y vienen, que se detienen para retroceder, que se superponen y leen al compás de los textos y la voz del cineasta. Godard afirma que busca “juntar cosas que hasta entonces nunca habían sido reunidas ni parecían posibles de aproximación.”¹⁵ El intento por generar un diá-

logo entre las imágenes de la historia produce un choque, un ‘corto-circuito’ que desde Benjamin sería la verdadera aparición de la imagen del pasado.¹⁶

Ahora el escrito se dirige a la búsqueda de este ‘corto-circuito’.

3. LA ESPADA DE BOLÍVAR CONTAMINA EL MUSEO

En el contexto colombiano se ubica un hecho histórico que se aproxima a la teoría del ‘montaje’ previamente expuesta en las *Historia(s) del cine*.

En este caso dos imágenes se entrecruzan para actualizar una historia y transformarla. El escenario para esta segunda referencia es el museo, contenedor de tiempo y ‘utopía posible’ para Foucault; ‘heterotopía’ donde se busca generar un espacio para guardar todo el tiempo del pasado, pero que al mismo tiempo permite sustraerse del mismo. En este caso una imagen del ‘recuerdo’, contenido en el museo, se contrapone con una imagen del presente inmediato. Desde el lugar de la ‘percepción’ se atraviesan las paredes invisibles de la historia para renovarla, sustrayéndola de la virtualidad para movilizarla en la actualidad.

El caso se explica de la siguiente manera. Daniel Castro director de la Casa Museo Quinta de Bolívar y del Museo de la Independencia de Colombia, en una ponencia para la cátedra Manuel Ancízar en la Universidad Nacional citaba al vasco Santos Zunzunegui, teórico contemporáneo sobre la comunicación y el museo. Según Santos, la tarea que requería ser defendida en esta institución era el estudio “del potencial perturbador o irruptor que pueda tener el pasado, es decir, los modos en que ese pasado es igualmente susceptible de regresar, pero no para legitimar proyectos políticos, sino para perturbarlos, dar cuenta de promesas incumplidas, mostrarse indomesticable, etc. (Zunzunegui, 2003:73).”¹⁷

13/08/15 10:13

Esta cita con la que iniciaba la ponencia, que nos habla de igual forma de un proceso de ‘montaje’ y de buscar en la contraposición de imágenes la movilización del presente, era el punto desde el cual se pretendía abordar el caso del robo de la espada de Bolívar de ‘La Quinta’.

Enero de 1974 fue el momento en que el Movimiento 19 de Abril –M19 se inauguró para la escena pública nacional y para la historia del país.¹⁹ Los insurgentes sustrajeron el objeto del museo, asumiéndolo como un arma simbólica de amplias connotaciones políticas. El asalto empleó como consigna una frase del libertador en la que afirmaba que no envainaría la espada hasta que toda América fuera libre.²⁰ De esta manera, el ‘objeto de museo’, que para el visitante quien comúnmente se paseaba por la Quinta en muchas ocasiones ni siquiera era reconocible, pasó a convertirse en un objeto legendario, muy conocido por la población local y nacional. Alrededor de este elemento se tejieron procesos políticos importantes para el país. Como es sabido por los colombianos, con el devenir de los años y el retorno de la espada a la Quinta de Bolívar, se abrió camino la Constitución Política de 1991, de la mano de un proceso de paz con el M-19, que además de deponer las armas y devolver al gobierno lo que para entonces ya era un mítico objeto, se constituyó como partido político y ayudó a escribir las actuales leyes en la Asamblea Nacional Constituyente, apenas empezando la década del noventa.

En este caso, el museo presenció una irrupción violenta desde afuera. Actualizando las connotaciones simbólicas de un objeto aparentemente inútil del pasado, permitió la movilización de la historia en el presente. Poniendo a dialogar los tiempos se hizo patente el valor implícito en los objetos de la historia, así como en los archivos que los resguardan. No en vano, el gobierno colombiano decidió trasladar la espada de Bolívar a una bóveda del Banco de la República, tras la ceremonia en la que fue restituida a la Quinta de Bolívar.

El manifiesto que el M-19 distribuyó cuando sustrajo la espada del museo fue apropiado en 2008 por el artista, docente y crítico de arte colombiano Lucas Ospina. Contextualizando la declaración del Movimiento 19 de Abril, adjudicaba anónimamente el robo de un grabado de Goya, en ese entonces en exhibición en Bogotá, al imaginario ‘Comando Arte Libre S-11’. El texto se divulgó en el espacio web *Esfera Pública*.²¹

Los medios de comunicación transformaron el ejercicio literario de Ospina. De un día para otro, el hecho pasó a ser un acontecimiento de importancia nacional. La descontextualización que sufrió el escrito, al hallar cita por fuera del marco de la crítica de arte, hizo que el autor terminara investigado como sospechoso del crimen, declarando bajo juramento ante las autoridades.

En medio del problema, Ospina hizo pública una segunda declaración. Allí afirmó su autoría y el contexto en el cual se dio el manifiesto del S-11. Este segundo mensaje produjo igualmente una segunda etapa en el debate. Hasta entonces el trabajo del escritor fue similar al ejercicio que Godard emprende en las *Historia(s) del cine*: “Aproximar cosas que hasta entonces nunca habían sido reunidas ni parecían posibles de aproximación.”²² Ospina hace emerger el pasado al superponer dos imágenes de la historia: el origen del Movimiento 19 de Abril y la historia de las instituciones artísticas en Colombia. Si imprimimos los dos textos en papel pergamino y los ponemos uno encima de otro, casi es posible leer en el manifiesto del S-11 la declaración del M-19.²³ Este ejercicio de transposición es análogo al montaje que Godard realiza en su ensayo audiovisual. A partir de allí se leen otras capas: el vínculo de las reivindicaciones políticas con la historia del país, el papel del museo y las instituciones del arte, la función de los archivos de arte en la construcción de la historia, etc. Sin embargo, la fibra interna que logra tocar el manifiesto es la relación entre arte y guerra. Godard afirma que si pudimos ver la felicidad de Elizabeth Taylor en la pantalla, es porque años antes los campos de concentración nazis pudieron ser filmados

a color.²⁴ En la espada de Bolívar y el manifiesto del M-19 también se leen ‘Los desastres de la guerra’, los de verdad, los que hizo Francisco de Goya al presenciar el baño de sangre, el horror dejado por la pugna entre españoles y franceses en las calles de su país. Expuestos en una sala de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, la serie de grabados era embestida por el comando imaginario del arte.

En el marco del debate que se generó en el circuito artístico bogotano, Víctor Albarracín redactó una crítica al segundo comunicado de Ospina. Para él, los argumentos del autor desarticulaban el carácter inicial de la propuesta literaria:

De alguna manera, esta ficción le daba alas a la constitución de un proceso crítico valioso que no se hacía menos real por no corresponderse con el robo que intentaba atribuirse ... Había allí una importante reflexión en torno al retorno de los fantasmas de la historia y a cómo en algunos momentos éstos podían contribuir a la gestión e indigestión de una causa específica y a la comprensión del presente.²⁵

En las palabras de Albarracín, se lee un posicionamiento cercano a la tesis que defiende Benjamin sobre la emergencia del pasado y el ángel de la historia quien “querría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado.”²⁶ Igualmente, se observa entre líneas la búsqueda por reivindicar la “colisión de imágenes” que permiten la aparición fugaz de una imagen del pasado. Esta misma surge para movilizar el presente y desde Rolnik, activa las fuerzas de la creación.²⁷

Albarracín destaca el ‘corto-circuito’ logrado por el texto anónimo del S-11 y se lamenta por su ‘fugacidad’. Sin embargo, el ejercicio de Ospina parece formalizar una cita directa a Walter Benjamin: “La auténtica imagen del pasado sólo aparece en un chispazo... Es una imagen única, irremplazable, del pasado, que se desvanece con cada presente que no sabe reconocerse concernido por ella.”²⁸

4. VIDEO(ARTE). MONTAJE EN COLOMBIA

El caso del robo de la espada de Bolívar del museo hace evidente un ejercicio de ‘montaje’, que tal como lo describe Godard ‘provoca una chispa’ y genera una ‘imagen-historia’. En este sentido la idea del ‘cortocircuito’ en la máquina de la historia, con lo que podría entenderse esta alteración espacio-temporal que acontece por el entrecruzamiento de imágenes de la memoria con imágenes de la percepción actual, podría comprenderse mejor aproximándonos al medio.

José Alejandro Restrepo es un artista que lleva décadas trabajando con archivos ligados a la memoria visual colombiana. Se ha lanzado al estudio de las relaciones que existen entre estas imágenes y el componente iconológico que atraviesa toda la historia nacional, las imágenes que son el tiempo virtual de nuestra historia, desde el barroco neogranadino hasta nuestros días. El artista describe la idea del montaje de la siguiente forma:

*La otra hipótesis, que es mucho más impredecible es [justamente recordando la cita de Godard] cuando una imagen se encuentra con otra. Entonces estaríamos hablando de un asunto de **montaje**. Ahí es donde se produce esta chispa, que surge porque dos imágenes juntas comienzan a formular algún tipo de texto que quizás cuando eran independientes no funcionaba. Lo interesante es que este encuentro de imágenes puede ser un encuentro anacrónico, no tiene que ser sincrónico, sino que esta imagen A, tuvo que esperar diez o quince años para que la imagen B apareciera, se encontraran y formularan un discurso conjunto.²⁹*

En el trabajo desarrollado por Restrepo desde los años ochenta se percibe un intento por comprender este ‘carácter cinematográfico’ de los procesos históricos, de aquellas imágenes que en el choque movilizan el tiempo. Esto se puede entender a partir de la naturaleza de la imagen



José Alejandro Restrepo. *Musa Paradisiaca* (1993-1996). Fotografía: Ben Huser.³⁰

en sí misma, es decir el video y la televisión. Igualmente se refleja en el contenido que vehiculan, que finalmente es la evidencia de una historia, en este caso la historia del territorio colombiano.

De aquellos trabajos desarrollados por el artista, se referirá, por tratarse de la historia nuestro tema principal y en ese sentido, por la importancia que supone para el videoarte nacional, al caso de *Musa Paradisiaca* (1993-1996). En este proyecto, Restrepo se encuentra un grabado de la época de la Colonia, quizá de los nacientes grabados elaborados por los primeros conquistadores, en el que se retrata una indígena exuberante quien posa recostada bajo una planta de banano, fruto cultivado en la región costera del pacífico colombiano. El nombre científico de la planta, otorgado por Linneo en el siglo XVIII, es precisamente *Musa paradisiaca*. Restrepo toma esta imagen que vincula un cultivo local con un proceso de violencia, como fue la colonización y exterminio indígena en tiempos de la Colonia, y la junta con imágenes posteriores que de igual forma siguen relacionando la *Musa paradisiaca* con el fenómeno de la violencia en la zona bananera colombiana. De esta manera, el grabado inicial entra a dialogar con la llamada 'matanza de las bananeras' llevada a cabo en la zona en 1930 por el ejército colombiano. Defendiendo la aparente legitimidad de la United Fruit Company (multinacional norteamericana), los soldados dispararon contra los trabajadores de la empresa que protestaban por la mejora de sus condiciones laborales. Este primer registro en la historia del país, de la injerencia político-militar de las multinacionales en Colombia, se conecta nuevamente con relatos un poco más recientes. En este punto, el artista refiere a las masacres en la región del Urabá, en la misma zona bananera, por parte de grupos paramilitares a los que años después les fue comprobado su vínculo con la Chiquita Brands, antigua United Fruit Company. Las corporaciones pagaron a estos grupos armados ilegales para reprimir la organización sindical durante los años noventa.³¹ En esa época se desarrollaba precisamente la investigación que el artista llevaba a cabo para *Musa paradisiaca*.

Restrepo toma aquellas imágenes y las entrecruza, realizando un montaje y mostrando la historia en perspectiva. Formalmente ubica en el espacio expositivo varios racimos de la *Musa paradisiaca*, del verde fruto que produce; en la parte donde se encuentra la semilla de la planta, que cae por debajo del racimo de bananos, ensambla pantallas de televisor que casi desplomándose proyectan hacia el suelo y muestran noticias sobre el fenómeno de la violencia en el Urabá, en escenas que retratan las masacres paramilitares. Estos fragmentos audiovisuales eran para la época el cotidiano de los medios de la prensa local.

El intento por comprender el proceso de montaje, la poética del montaje como modo de trabajo en las artes, se puede ver en diversos campos: desde situaciones que involucran la historia de las instituciones y los estados, hasta proyectos formales de producción artística o curatorial³², y de igual forma, en espacios de investigación que en su mayoría utilizan el concepto de archivo como referente para el trabajo. Esto mismo señala Suely Rolnik al hablar del ‘furor de archivo’, cuando menciona la necesidad de reactivar la memoria en el presente, mediante un uso consciente de los archivos de arte crítico que guardan los museos. Rolnik en este caso no está hablando de otra cosa que de la necesidad de realizar un ‘montaje’. Ella enmarca la urgencia de esa ‘chispa’ que movilice la historia, pues afirma: “la tarea que nos cabe en el presente es revolver en el pasado, los futuros soterrados.”³³ Es en ese sentido que se movilizan teóricos, artistas e investigadores, para generar imágenes que conciban nuevas historias, la imbricación de tiempos y la trasposición de imágenes visuales, literarias, teóricas o documentales.

MADE IN CHINA

Jean-Luc Godard dirige en el año sesenta y siete el largometraje *La China*, donde abandona *La Nueva Ola* del cine francés e incursiona en una práctica que se inscribe abiertamente en la militancia política. La película analiza conceptos del maoísmo y el marxismo-leninismo, a partir de la escenificación de la vida y el testimonio de la juventud de la época. A este film le sigue una etapa donde el autor se describe como un hacedor de “películas revolucionarias para audiencias revolucionarias”. El comienzo de esta etapa coincide con las teorías ‘Situacionistas’ que se hacen cuerpo en el movimiento estudiantil y obrero que agita gran parte del mundo occidental en Mayo del 68.



Lorena Espitia, *Remake*, 2012.

La artista colombiana Lorena Espitia presentó la exposición ‘Remake’ a finales de 2012 en la Alianza Francesa de Bogotá. La muestra, tautológicamente un ‘remake’ del largometraje *La China* de Jean-Luc Godard, pone a pensar las relaciones entre el escenario político actual y una generación que vivió al ritmo de la guerra fría. Es evidente el señalamiento a la posible vigencia que ciertas teorías pueden tener medio siglo después de su punto más álgido. La muestra adquiere un carácter especial al darse en un momento en que el gobierno colombiano y las FARC, la guerrilla que ha pervivido por más tiempo en la historia, se encuentran adelantando un acuerdo para llegar al término del conflicto armado. Los albores de esta guerra coinciden paradójicamente (y tristemente) con el estreno del largometraje francés. En la exposición se percibe de inmediato un comentario irónico a una crisis aparentemente ideológica. Los paralelos temporales y contextuales de las dos ‘Chinas’, la de Godard y la de Espitia, permiten generar una reflexión sobre el tiempo y la historia.

Se trata de un *remake* de Godard en varios sentidos. Por un lado, una cita a un largometraje en específico que hace resonancia en el contexto en que es reelaborado y presentado. Por otro lado, es una puesta en práctica directa de las premisas del montaje observadas en las propuestas audiovisuales del cineasta, particularmente en las *Historia(s) del cine*. En la muestra se lee una alternancia de imágenes, el presente de Colombia dialoga con el pasado de la China de Mao, la intervención norteamericana, la guerra de Vietnam y las juventudes estudiantiles en occidente. La artista aplica la premisa de “aproximar las imágenes que no habían sido reunidas ni parecían posibles de aproximación” e igualmente juxtapone los tiempos, alterna el pasado y el presente para generar un ‘cortocircuito’. Para Beatriz Sarlo, esta ‘alternancia’ en Godard “permite descubrir lo que tienen en común las imágenes en juego, de qué modo se vuelven nuevas en un contraste que no había sido pensado.” *La China* del cineasta francés se transforma cuando en el *remake* se escucha como banda sonora un bambuco de Silvia y Villalba: “cuando en los tiempos de la violencia, se lo llevaron los guerrilleros...”.



"Una minoría en la línea revolucionaria correcta no es una minoría."
Fotograma del largometraje *La China* de Jean-Luc Godard, 1967.

En la sala de proyección originalmente, antes del cine digital, los carretes de treinta y cinco milímetros llegaban a su final y debían ser cambiados durante la muestra. Finalmente eran rebobinados al término de lo proyectado. Espitia toma el rol de proyccionista y devuelve la cinta para re-inaugurarla en el centro de Bogotá. Durante la exposición se leía en la fachada de la Alianza Francesa: «Una minoría en la línea revolucionaria correcta no es una minoría». En medio de la calle y en pleno centro de la capital, esta consigna, sacada literalmente del baúl de los recuerdos de generaciones convulsionadas en el advenimiento de la revolución social, parecía superar el nivel de la ironía y presentar una invitación particular a la re-lectura de una imagen del pasado. ¿Qué tan cercano y presente se encuentra el origen de nuestras diferencias? Consignas políticas semejantes todavía pueden leerse en los muros de las calles y campus universitarios del país.

La frase y la exposición que subyacía tras la vitrina de la Alianza Francesa, igualmente, hacen un llamado a la reflexión sobre ‘la política’ en el arte. El texto enmarcado en la clásica tipografía del director francés más allá de hablar del concepto de ‘ideología’, que en una aparente sociedad democrática sonaría desentonada y fuera de base, presenta la política en un sentido más amplio. Se podría sugerir el hecho de que el arte no adquiere su carácter ‘político’, cuando aborda ‘temas políticos’ o cuando es desarrollado en contextos de conflicto armado o agitación social. El arte ‘político’ como definición podría hallar argumentos discursivos a partir del sentido que Rancière confiere a la política, un escenario donde quienes no han sido escuchados, encuentran voz y lugar para el antagonismo.³⁴ La propuesta encuentra el lugar para hacer resistencia al presente mediante su puesta en tensión con el pasado. En el proyecto emerge una disputa entre opuestos, una lucha de tiempos y lugares permite la aparición de una voz disidente.

En relación al papel que jugaron agentes del campo del arte en la guerra fría y los cruces entre arte y militancia política, la posición de Espitia puede ser un cuestionamiento al rol del artista contemporáneo en un contexto social determinado. Algunas preguntas se hacen evidentes a lo largo de la exposición: ¿De qué forma contamos nuestra historia? ¿Somos directores, espectadores o protagonistas?

En sus *Historia(s) del cine*, Godard reconoce la importancia de afirmarse en los tres sentidos: director, espectador y protagonista, las historias se abren camino y se afirman.

El análisis de una escena en una vieja película puede hallar conexión a nuevos caminos. A partir de un encadenamiento de imágenes y referencias, de una yuxtaposición de evidencias y términos, es posible generar un ‘montaje’ escrito. Este montaje en forma de texto ha buscado encontrar relaciones entre los métodos del cine y los modos de hacer en las artes visuales. Estrategias similares pueden ser aplicadas en diversos

campos, sin embargo es difícil mapear los propósitos. ¿Dónde radica la motivación que lleva a la realización de una película, a la narración de una historia, a la composición de una canción, a la apropiación de un largometraje, a juntar cosas que no parecían cercanas? Estos designios tal vez responden a lo que Camnitzer afirma, cuando sostiene que en los orígenes la palabra ‘arte’ era sinónimo de ‘actitud’.

Acaba la película y el público debe salir del teatro. Usted terminará de leer y yo dejaré de escribir. De nuevo tendremos que darle la cara al mundo, la calle siempre nos espera, a usted y a mí. Habrá cosas que no se pueden enseñar, pero sí preguntas para afirmar permanentemente. Afianzo la consigna, este cuestionamiento es para los dos: ¿De qué manera contaremos nuestra historia?

BIBLIOGRAFÍA

- Bergala, Alaim. *Nadie como Godard*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2003.
- Camnitzer, Luis. “La definición restringida del arte.” En *Antología de textos críticos: Art-nexus/ Arte en Colombia/ Luis Camnitzer*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes, 2006.
- Castro, Daniel. “Retrato de Museo: Bolívar tu espada vuelve a la lucha.” Ponencia. En *Ciudadanías en Escena - Performance y derechos culturales en Colombia*. Cátedra Manual Ancízar, segundo semestre de 2008. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Dirección académica, Facultad de Ciencias Humanas, Facultad de Artes, Editorial Kimpress Ltda., 2009.
- Charney, Leo. “Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade.” E *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.
- Cuesta Abad, José Manuel. *Juegos de duelo: la historia según Walter Benjamin*. Madrid: Abada Editores, 2004.
- Deleuze, Gilles. *La imagen movimiento: estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era S. A de C. V., 1978.
- Diserens, Corinne. *Gordon Matta-Clark*. London: Phaidon, 2004.
- Giunta, Andrea. “Archivos. Políticas del conocimiento en el arte en América Latina.” *Revista de artes visuales Errata#*. No. 1. *Arte y Archivos* (abril 2010): 28.
- McLuhan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Edición, 1996.
- Restrepo, José Alejandro y Jaime Humberto Borja. “Los archivos de imágenes, las gramáticas del videoarte.” *Revista de artes visuales Errata#*. No. 1. *Arte y Archivos* (abril 2010): 159.

Redacción El Tiempo. “Asaltada Quinta de Bolívar.” *El Tiempo*, 18 enero 1974.

Sarlo, Beatriz. “La originalidad de las Historie(s) du cinéma”. En *Jean-Luc Godard: El pensamiento del cine: cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma*. Bueno Aires: Paidós, 2003.

Vignolo, Paolo. *Cátedra Manuel Ancízar: Ciudadanías en escena. Performance y derechos culturales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008.

TESIS DE MAESTRÍA

Francisco, Patrícia. “Um outro cinema: cinema documentário e memória”. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2008.

FILMOGRAFÍA

Histoire(s) du cinéma. Dirigido por Jean-Luc Godard. 1988 - 1998; Francia: JLG Films / La Sept / Fr3 / Gaumont / CNC / Radio Télévision Suisse Romande / Vega Films, 1988. Video.

REFERENCIAS EN INTERNET

Albarracín, Víctor. “Tristes comprobaciones sobre lo que se vino encima.” Esfera Pública, septiembre, 2008. Consulta 17 de junio, 2014. <http://esferapublica.org/nfblog/?p=22459>

Columna de Arena: José Roca. Foto: José Alejandro Restrepo. Consulta 17 de junio, 2014. http://universes-in-universe.de/columna/col50/img_02.htm

Esfera Pública. “Goya, tu grabado vuelve a la lucha”. Consulta 17 de junio, 2014. <http://esferapublica.org/nfblog/?p=22459>

Huser, Ben. “Cantos Cuentos Colombianos” – Casa Daros – Río de Janeiro. Consulta 1 de octubre, 2014. <http://benhuser.wordpress.com/2013/05/24/cantos-cuentos-colombianos-casa-daros-rio-de-janeiro/>

Redacción Semana. “Banana ‘para – republic’”. *Semana.com*, marzo 17, 2007. Consulta 9 de

febrero, 2011. http://www.semana.com/wf_InfoArticulo.aspx?idArt=101602

Roca, José. "Curaduría crítica." *Columna de Arena*, septiembre 5, 1999. Consulta 17 de junio, 2014. <http://universes-in-universe.de/columna/col16/col16.htm>

Rolnik, Suely. "Furor de Archivo." *Estudios Visuales Num #7. Retóricas de la resistencia* (enero 2010): 116-129. Consultado 17 junio, 2014. http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/o8_rolnik.pdf

NOTAS

- 1 Corinne Diserens, *Gordon Matta-Clark* (London: Phaidon, 2004), 188. Traducción propia.
- 2 Luis Camnitzer, “La definición restringida del arte”, en *Antología de textos críticos: Art-nexus/ Arte en Colombia/ Luis Camnitzer* (Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes, 2006).
- 3 “En este sentido, es revelador el ejemplo de la luz eléctrica. La luz eléctrica es información pura. Es un medio sin mensaje, por decirlo así, a menos que se emplee para difundir un anuncio verbal o un nombre. Este hecho, característico de todos los medios, implica que el «contenido» de todo medio es otro medio. El contenido de la escritura es el discurso, del mismo modo que el contenido de la imprenta es la palabra escrita, y la imprenta, el del telégrafo.” Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano* (Barcelona: Paidós, 1996), 30.
- 4 *Ibíd.*, 40.
- 5 Jacques Rancière, *The politics of aesthetics* (New York: Continuum, 2009), 26, citado en Andrea Giunta, “Archivos. Políticas del conocimiento en el arte en América Latina.” *Revista de artes visuales Errata# No. 1. Arte y Archivos* (abril 2010): 28.
- 6 José Alejandro Restrepo y Jaime Humberto Borja, “Los archivos de imágenes, las gramáticas del videoarte”, *Revista de artes visuales Errata# No. 1. Arte y Archivos* (abril 2010): 159.
- 7 Gilles Deleuze, *La imagen movimiento: estudios sobre cine 1* (Buenos Aires: Paidós, 2007), 111.
- 8 *Ibíd.*
- 9 Leo Charney, “Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade” en *O cinema e a invenção da vida moderna* (São Paulo: Cosac&Naify, 2001), 393. Traducción propia.
- 10 Deleuze define la ‘imagen movimiento’ como la interrelación entre la imagen-percepción (plano conjunto), la imagen-acción (plano medio) y la imagen-afección (primer plano).
- 11 Suely Rolnik, “Furor de Archivo”, *Estudios Visuales Núm #7. Retóricas de la resistencia* (enero, 2010): 116-129. http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/o8_rolnik.pdf (consultado junio 17, 2014).
- 12 “El enunciado es siempre colectivo, incluso cuando parece emitido por una singularidad solitaria como la del artista.” Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor* (México: Ediciones Era S. A de C. V, 1978), 120.
- 13 *Histoire(s) du cinéma. Cap 1a: “Toutes les histoires”*, dirigido por Jean-Luc Godard (1988; Francia: JLG Films / La Sept/ Fr3/ Gaumont/ CNC/ Radio Télévision Suisse Romande / Vega Films, 1988). Filme.
- 14 Alaim Bergala, “El ángel de la historia,” en *Nadie como Godard* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2003), 274.
- 15 Patrícia Francisco, “Um outro cinema: cinema documentário e memória.” (Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2008), 152. Traducción propia.

- 16 Alaim Bergala, *Nadie como Godard* (Barcelona: Ediciones Paidós, 2003), 287
- 17 Daniel Castro, “Retrato de Museo: Bolívar tu espada vuelve a la lucha”. Ponencia. En *Ciudadanías en Escena - Performance y derechos culturales en Colombia*. Cátedra Manuel Ancízar, segundo semestre de 2008, ed. Paolo Vignolo (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Dirección académica, Facultad de Ciencias Humanas, Facultad de Artes, Editorial Kimpres Ltda., 2009), 542.
- 18 Redacción El Tiempo, “Asaltada Quinta de Bolívar”, *El Tiempo*, enero 18, 1974.
- 19 La espada de Bolívar fue robada el jueves 17 de enero de 1974 por un comando de un grupo guerrillero que hasta ese momento había realizado una campaña de expectativa en los medios de comunicación del país, como un “remedio” para la inactividad, el decaimiento, la memoria y los gusanos, simulando un producto que se promocionaba como M-19. Además de robar la espada, la guerrilla dejó unos panfletos en el museo y en el Concejo de Bogotá, que de igual manera fue asaltado ese día, con un comunicado denominado “Bolívar, tu espada vuelve a la lucha”.
- 20 El grupo guerrillero, además de la sustracción de la espada de Bolívar, hizo público el siguiente comunicado:
«Bolívar, tu espada vuelve a la lucha. La lucha de Bolívar continúa, Bolívar no ha muerto. Su espada rompe las telarañas del museo y se lanza a los combates del presente. Pasa a nuestras manos. A las manos del pueblo en armas. Y apunta ahora contra los explotadores del pueblo. Contra los amos nacionales y extranjeros. Contra ellos que la encerraron en los museos enmoheciéndola. Los que deformaron las ideas del Libertador. Los que nos llamarán subversivos, apátridas, aventureros, bandoleros. Y es que para ellos este reencuentro de Bolívar con su pueblo es un ultraje, un crimen. Y es que para ellos su espada libertadora en nuestras manos es un peligro. Pero Bolívar no está con ellos - los opresores - sino con los oprimidos. Por eso su espada pasa a nuestras manos. A las manos del pueblo en armas. Y unida a las luchas de nuestros pueblos no descansará hasta lograr la segunda independencia, esta vez total y definitiva (...)» 17 de enero de 1974. Paolo Vignolo, *Cátedra Manuel Ancízar: Ciudadanías en escena. Performance y derechos culturales en Colombia* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008), 552.
- 21 En el texto se lee lo siguiente: “Goya, tu grabado vuelve a la lucha. La lucha de Goya continúa, Goya no ha muerto. Su grabado rompe las telarañas del museo y se lanza a los combates del presente. Pasa a nuestras manos. A las manos del arte libre de políticos y apunta ahora contra la imagen de todos esos burócratas explotadores del pueblo. Contra los amos nacionales y extranjeros. Contra ellos que lo encerraron en los museos enmoheciéndolo. Los que deformaron las ideas de Goya. Los que nos llamarán anarquistas, puristas, maleducados, sinvergüenzas, aventureros, terroristas, bandoleros. Y es que para ellos este reencuentro de Goya con su audiencia es un ultraje, un crimen. Y es que para ellos su grabado libertador en nuestras manos es un peligro. Goya no está con ellos —los oportunistas— sino con los oportunos. Por eso su grabado pasa a nuestras manos A las manos de la audiencia que no va a cócteles, que no paga la boleta que cobra la Fundación Gilberto Alzate Avendaño por ver

la exposición (¿por qué el lucro? ¿acaso no es una institución pública?). Y unido a las luchas de la audiencia del arte no descansará hasta lograr la independencia del delfinazgo de los Alzate y los Moreno, esta vez total y definitiva... por eso es necesario que ahora, como hace dos siglos, los colombianos veamos el grabado con que Goya retrató la estupidez española heredada por los criollos ilustrados que solo se liberaron de los chapetones para guardarse sus tierras y títulos, pero que juraron de inmediato lealtad ante el Rey de España (y que al menos tuvieron la engañosa suerte de morir como próceres de la Patria). Sin distinguos de ninguna especie invitamos a la audiencia a que nos lancemos a recorrer los caminos de “Los desastres de la Guerra”, en lucha por la segunda y completa independencia. Interpretamos al arte cuando recuperamos el grabado de Goya. El grabado “Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer” constituye un símbolo que vale más que cien derechos de petición y mil tutelas. Por eso nuestra primera acción consistió en ponerla a circular en manos de la audiencia que lucha por la libertad del arte y quitársela de las manos de estos viles oportunistas y fantoches disfrazados de ilustrados y mecenas: Old Masters Art Brokers y Abad Land Fine Art, la Casa Museo Goya de Fuendetodos, la Diputación de Zaragoza (España), el Alcalde Mayor de Bogotá, la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte y Ana María Alzate, directora de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

¡Con la audiencia, con la imagen y sin poder! ¡Presente, presente, presente!

—Comando Arte Libre S-11. (enviado a Esfera Pública por Lucas Ospina)»

Esfera Pública. “Goya, tu grabado vuelve a la lucha”. <http://esferapublica.org/nfblog/?p=22459> (consulta junio 17, 2014).

- 22 Francisco, “Um outro cinema: cinema documentário e memória”, 152. Traducción propia.

- 23 El comunicado del M-19, lleva como título ‘Bolívar tu espada vuelve a la lucha’ y dice lo siguiente:

“Bolívar, tu espada vuelve a la lucha. La lucha de Bolívar continúa, Bolívar no ha muerto. Su espada rompe las telarañas del museo y se lanza a los combates del presente. Pasa a nuestras manos. A las manos del pueblo en armas. Y apunta ahora contra los explotadores del pueblo. Contra los amos nacionales y extranjeros. Contra ellos que la encerraron en los museos enmoheciéndola. Los que deformaron las ideas del Libertador. Los que nos llamarán subversivos, apátridas, aventureros, bandoleros. Y es que para ellos este reencuentro de Bolívar con su pueblo es un ultraje, un crimen. Y es que para ellos su espada libertadora en nuestras manos es un peligro. Pero Bolívar no está con ellos - los opresores - sino con los oprimidos. Por eso su espada pasa a nuestras manos. A las manos del pueblo en armas. Y unida a las luchas de nuestros pueblos no descansará hasta lograr la segunda independencia, esta vez total y definitiva (...)” 17 de enero de 1974. Paolo Vignolo, *Cátedra Manuel Ancizar: Ciudadanía en escena. Performance y derechos culturales en Colombia* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008), 552.

- 24 Beatriz Sarlo, “La originalidad de las Historie(s) du cinéma”, en *Jean-Luc Godard: El pensa-*

- miento del cine: cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma (Bueno Aires: Paidós, 2003), 34.
- 25 Víctor Albarracín, “Tristes comprobaciones sobre lo que se vino encima”. *Esfera pública*, septiembre 2008. <http://esferapublica.org/nfblog/?p=22459> (consultado el 17 de junio, 2014).
 - 26 José Manuel Cuesta Abad, *Juegos de duelo: la historia según Walter Benjamin* (Madrid: Abada Editores, 2004), 67.
 - 27 Suely Rolnik afirma que los archivos son la base para la activación de las fuerzas de la creación. Estas fuerzas se oponen al neoliberalismo y permiten sustraer el arte del ‘chuleo’ o la prostitución del mismo del proyecto neoliberal, que muchas veces pone al arte al servicio del capital. El ‘furor de archivo’ es la activación de las fuerzas esenciales de la creación que hacen posible revolver, revolucionar y reactivar la memoria en el presente. Rolnik, “Furor de Archivo”, 116-128.
 - 28 Alaim Bergala, *Nadie como Godard* (Barcelona: Ediciones Paidós, 2003), 287.
 - 29 José Alejandro Restrepo y Jaime Humberto Borja, “Los archivos de imágenes, las gramáticas del videoarte”, *Revista de artes visuales Errata#*. No. 1. *Arte y Archivos*, (abril 2010): 162 (el énfasis es mío).
 - 30 Ben Huser, *Cantos Cuentos Colombianos*, Casa Daros, Río de Janeiro. Recuperado de <http://benhuser.wordpress.com/2013/05/24/cantos-cuentos-colombianos-casa-daros-rio-de-janeiro/> (consultado octubre 1, 2014).
 - 31 Redacción Semana, “Banana ‘para – republic’”. *Semana.com*, marzo 17, 2007. <http://www.semana.com/nacion/articulo/banana-para-republic/84015-3> (consultado 9 febrero, 2011).
 - 32 Para José Roca “la curaduría puede ser definida como una serie de parámetros que permiten que las ideas que han tomado forma en la obra de un artista o conjunto de artistas se sumen para construir un nuevo juego de significados por asociación, yuxtaposición y acumulación, con el fin de estimular una apertura del campo significativo de la obra aislada.” En este sentido, el ‘montaje’ desde el cine puede desplazarse igualmente al ‘montaje’ como estrategia curatorial. El montaje por sobreposición en Godard es análogo a la noción de yuxtaposición que menciona. José Roca, “Curaduría crítica”, *Columna de Arena*, septiembre 5, 1999. <http://universes-in-universe.de/columna/col16/col16.htm> (consulta junio 17, 2014).
 - 33 Rolnik, “Furor de Archivo”, 116-129.
 - 34 La propuesta de Rancière define la política, no como un juego de relaciones de poder (Foucault), donde las oposiciones determinan el carácter político de las situaciones (donde aparentemente “todo es político”), sino como un espacio en el cual se redefinen las condiciones del juego. Se trata de un lugar donde un integrante, que antes no hacía parte de la estructura que definía lo contable, lo válido, lo instituido, al hacerse sentir o al tomar la palabra donde no la tenía, desajusta las formas preestablecidas. Allí se genera un nuevo orden, donde ahora se define “la parte de los que no tienen parte”. Jacques Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Edición, 1996).

IO.2 LA CULTURA COMO FETICHE Y EL CINE

Juan David Cárdenas Maldonado

ENSAYO LARGO

Se trata desde ahora de una especie de sociedad sin tierra, que sueña con su espiritualidad en vez de asirla a través de mil tareas de la vida cotidiana. Esto provoca el orgullo, como reacción de defensa, y un estrechamiento enfermizo de los vínculos sociales. He aquí una sociedad frenética en el aire.

– Jean-Paul Sartre

En 1947 Max Horkheimer y Theodor Adorno publican su ya ilustre *Dialéctica de la ilustración*. El texto, como es bien sabido, encarna una crítica radical a la racionalidad política moderna. Probablemente uno de los términos técnicos de la publicación que más ha suscitado discusión es el de *Industria cultural*. Desde el momento de su aparición hasta nuestros días han sido bastantes los teóricos que se han pronunciado al respecto, bien sea para suscribir la posición de estos pensadores como para refutarla. Sea la posición que se asuma, es claro que Adorno y Horkheimer abrieron un campo de discusión que aún se mantiene palpitante. Podríamos llegar a decir incluso que, de cierto modo, la discusión actual sobre las sociedades del espectáculo y las sociedades de control se alimenta silenciosamente de la discusión teórica abierta por ellos a finales de los años 40 del siglo XX.

Sin embargo, a pesar del aporte que ha llegado a significar el concepto de *Industria cultural* para los análisis críticos de la modernidad, no han sido pocos los autores que se han pronunciado en contra de la postura de Adorno y Horkheimer. Desde Walter Benjamin hasta Umberto

Eco, pasando por Habermas y Noël Carroll, la evaluación del concepto no ha sido necesariamente complaciente (Carroll, 2002). Podríamos decir, siguiendo a Carroll, que el grueso de las críticas en contra se concentran en tres puntos fundamentales, a saber, el problema de la masificación, el de la pasividad del espectador y el de la obra como fórmula. En términos generales, el asunto de la masificación se puede formular del siguiente modo: en tanto la industria cultural produce mercancías, su destino es producir obras-cliché; esto es, producir obras en serie que no se diferencian entre ellas más que de una manera superficial, reproduciendo siempre el sentido común. Como segunda medida, el argumento de la pasividad del espectador sugiere que la obra de la industria cultural es necesariamente de fácil digestión y para ello acude a formas estéticas simples, de fácil consumo, reduciendo así la experiencia estética del espectador-consumidor a su expresión más infantil. Finalmente, se sugiere que a diferencia de la obra de arte genuina, la obra de la industria cultural reproduce irreflexivamente una serie de lineamientos formales que satisfacen las condiciones industriales de producción en serie y de entretenimiento del público-consumidor. De esta manera, la fórmula opera como recurso que garantiza el éxito de la obra como objeto de producción industrial.

Formulado de este modo es fácil entender el mar de críticas que han recaído sobre el pensamiento de Adorno y Horkheimer. Por ello, es importante señalar que esta exposición de la industria cultural se satisface en las generalidades más que en la precisión de su formulación científica. Es decir, estas críticas recaen sobre una caracterización genérica y abstracta del fenómeno que aunque asoma ocasionalmente en el texto original de los teóricos de Frankfurt, no agota la profundidad de su argumento. Una lectura rigurosa de la exposición que hacen Adorno y Horkheimer permite reparar en detalles que la exposición general pasa por alto y en los que se juega la filigrana argumentativa del problema. Este artículo se propone atender una pequeña serie de formulaciones precisas sobre la industria cultural con el ánimo de alcanzar alguna profundidad y precisión sobre

ciertos aspectos del problema que usualmente son pasados por alto, con el propósito de ofrecer un semblante crítico sobre el cine considerado como fenómeno cultural. Para decirlo de un modo más preciso, este artículo se propone atender en detalle la caracterización de la obra cinematográfica como objeto cultural en tanto fetiche. Todo esto con el ánimo de hacer claridad sobre algunos aspectos políticos del cine que hasta el momento no han sido tematizados con suficiencia.

Vale la pena aclarar que, dada la naturaleza de nuestro objeto de estudio, el cine en cuanto fenómeno cultural, la exposición del problema reclama una forma particular. El cine es desde su base material de procedencia heterogénea. Esto es, el cine es arte y a la vez industria, es expresión cultural y a la vez mercancía, es grito de independencia y a la vez mecanismo ideológico de seducción. En suma, el cine es una expresión de carácter impuro desde su base y por ese motivo las aproximaciones atentas a él deben proceder en consecuencia. La presente investigación es el resultado de una mezcla de heterogéneos. Este texto va de la teoría del cine a la del fetiche-mercancía, va del problema de la técnica de reproducción serial de imágenes a la teoría del Estado moderno. El cine es un fenómeno heterogéneo y asimismo lo debe ser el estudio que se aproxime a él. De ahí que el presente texto ofrezca más una serie de anotaciones que un organismo teórico cerrado.

MODERNIDAD, CULTURA E IMAGEN TÉCNICA

La “cultura” como término que designa un problema diferenciado es un asunto fundamentalmente moderno. La palabra cultura recoge una significación precisa solo en la modernidad, encontrando en la formulación científica de las ciencias de la cultura, principalmente antropología y etnología, su expresión más acabada. Es necesario que hagamos un recorrido selectivo y veloz sobre la historia del concepto hasta el presente para poder reconocer sus presupuestos con el fin de establecer unas ciertas claridades sobre el cine en tanto objeto cultural.

El antecedente premoderno del término “cultura” proviene del lenguaje agrícola medieval. Para el siglo XIII el latín *colere* designa el estado de un cultivo, se dice de un cultivo bien cuidado, conservado en buen estado. Ya para el siglo XVI designa más bien el acto mismo de cuidar del cultivo. Con ello, el término empieza a designar una acción por la cual un cierto objeto se desarrolla como producto del cuidado constante y consciente. Para 1718 la palabra cultura hace su incursión en el diccionario de la lengua francesa para referirse a la facultad de cultivar espiritualmente algún tipo de habilidad o disciplina (artes, letras, ciencias) (Cuche, 2002, p. 11). Así, paulatinamente la noción de cultura va a alejarse de su original ámbito agrícola para empezar a significar la instrucción de una mente cultivada. Surge con ello la imagen del hombre culto y la idea según la cual la cultura se opone a la naturaleza. Así, la cultura es lo privativamente humano que funda un reino distinto al natural. Esta es una de las ideas más fuertemente arraigadas que la modernidad ha heredado del siglo de las luces. De ahí, se sigue un fuerte universalismo de la idea de cultura como la acumulación de saberes y formas del hacer tradicionales que se transmiten entre los hombres de distintas generaciones. Universalismo enciclopédico que no es otra cosa que eurocentrismo encubierto:

El peso de la tradición ilustrada impuso conceptos tales como: “la cultura es única y universal”; “las artes, las ciencias y los libros son la forma más alta de cultura”; “el tipo de cultura europea es avanzada y superior”; “el progreso cultural existe y su parámetro es la civilización europea.” (Moreira, 2003, p. 15)

En el contexto francés la idea de cultura es relevada durante la segunda mitad del siglo XVIII por la de “civilización”, lo que arrastra consigo una concepción histórica y evolutiva de la realidad social de los seres humanos. Según Norbert Elías, el concepto de “civilización” en su versión francesa unifica y universaliza lo que la categoría de “cultura”, apropiada por la tradición teórica alemana, diferencia y entiende como local:

El concepto de civilización atenúa hasta cierto punto las diferencias nacionales de los pueblos y acentúa lo que es común a todos los seres humanos (...) Por el contrario, el concepto alemán de cultura pone especialmente de manifiesto las diferencias nacionales y las peculiaridades de los grupos (...) en el concepto de cultura se refleja la conciencia de sí misma que tiene una nación que ha de preguntarse siempre: “¿En qué consiste nuestra particularidad?” y que siempre hubo de buscar de nuevo en todas partes sus fronteras en sentido político y espiritual, con la necesidad de manifestarlas además. (Elías, 2008, p. 85)

De ahí que la acepción alemana de cultura fuera la que resultara más determinante dentro del contexto de la vida de los Estados-nación modernos.

En este punto, vale la pena recordar el papel definitivo que jugaron las expresiones artísticas, fundamentalmente las pictóricas, durante el siglo XIX con el fin de fortalecer la idea local de cultura nacional por medio de la construcción de símbolos que cristalizaran y mistificaran el imaginario en torno a las culturas nacionales. El Estado moderno debe esforzarse por unificar ese nuevo sujeto histórico del siglo XIX denominado masa y para ello debe recurrir, entre otros, a una serie de recursos simbólicos de unificación y lealtad. De ahí que el arte oficial y académico cumpla la función simbólica fundamental de mistificar una mitología nacional alimentada de imágenes del pasado plenas de evocación de la fuente prístina de un origen primordial. Siguiendo a historiadores de la talla de Hobsbawm o Gellner, Anthony Smith lo formula de esta manera:

The many new themes of artists, writers and composers, who expanded and enriched the language of poetry, drama, music, and sculpture, can be read as so many “invented traditions”, forged to meet new need through iterative symbolic practices which claim a putative link with the communal past. (Smith, 2010, p. 47)

El arte del siglo XIX cumple la función de establecer las bases simbólicas que fundamentan la imaginaria de un pasado común y originario que soporta la identidad cultural de una nación. Imaginarse como nación pasa necesariamente por construirse un pasado mítico identitario que unifica las masas en función de su porvenir. Ahora bien, con la aparición de las artes técnicas, con la fotografía y el cine a la cabeza, este propósito estatal de construcción simbólica del terruño encontrará sus herramientas idóneas.

Retomando nuestra breve genealogía del término “cultura”, es importante concentrarse en el momento y el juego de condiciones por las cuales el término deviene concepto científico en la base de las nacientes antropología y etnografía del siglo XIX. Con las florecientes ciencias sociales y humanas en el siglo XIX, la categoría cultura alcanzará un nuevo estatuto. Bebiendo de la doble fuente del positivismo newtoniano y del dualismo cartesiano que distingue el reino natural del humano (Wallerstein, 2007, p. 4), las ciencias de la cultura van a encontrar su espacio dentro del cuadro de los saberes científicos modernos. Se trataría así de hallar las leyes regulares y mensurables que gobiernan la vida autónoma de los hombres como sociedad o cultura. Se atribuye a Edward Burnett Tylor la invención del sentido científico del término. Para 1883, él mismo introduce la cátedra de antropología en Oxford en medio de la discusión que ocasiona un saber que aspira a ser científico y cuyo objeto, la cultura, escapa a la regularidad del comportamiento de la naturaleza. Justamente por esta inestabilidad epistemológica en la que se encuentran las ciencias de la cultura, ellas tienden a una inagotable tarea de relativización de sus propios axiomas. En el contexto de las florecientes sociedades de masas era urgente un saber sobre este nuevo sujeto histórico, pero a la vez era imperativo relativizar este conocimiento para hacerlo sensible a su objeto.¹ De este modo, la noción de cultura en su acepción científica tendería lentamente a dejar atrás los universalismos de sus formulaciones iniciales, al precio de poner en riesgo su estatuto científico. Así, se abre

un camino inagotable de reflexividad epistemológica en el seno de las ciencias sociales y humanas que hace que hasta sus categorías fundamentales, la cultura en este caso, se hagan volátiles.

Es justamente allí, en el ojo del huracán, donde los recursos técnicos de la fotografía y del cine encontrarán un lugar privilegiado. Ante la improbabilidad de la ciencia, la técnica viene a redimir al conocimiento de su crisis. Para decirlo en el lenguaje un poco críptico de Vilém Flusser: “Precisamente en esta etapa crítica, en el siglo XIX, se inventaron las imágenes técnicas a fin de hacer los textos nuevamente imaginables, para colmarlos de magia y, así, superar la crisis de la historia” (Flusser, 1990, p. 15). Las ciencias de la cultura corren con el doble riesgo del positivismo extremo que defrauda a su huidizo objeto o, por el contrario, de la pura especulación que no logra el nivel de rigor y exactitud reclamados a la ciencia en la modernidad.

En este escenario llega la fotografía como antídoto al dilema. Ella ofrece el objeto como imagen, salvando su apariencia no mensurable, su singularidad mágica no positiva. Pero a la vez documenta con una supuesta –pero obviamente falsa– neutralidad técnica su realidad sensible. Entre la técnica y la magia, la imagen fotográfica viene a redimir a las ciencias de la cultura de su inestabilidad epistemológica, pues las aproxima a la singularidad de su objeto que no se comporta según leyes universales, pero a la vez ofrece, al menos como promesa, la documentación técnica de la realidad en beneficio de su conocimiento positivo. Juan Naranjo lo ilustra de la siguiente manera: “La fotografía desempeñó un papel fundamental en esta transformación cultural, en que la imagen fue ganando terreno a la palabra impresa, ya que éste es uno de los medios en que más se desdibujan las fronteras entre la realidad y su representación” (Naranjo, 2006, p. 11). El hipotético realismo fotográfico permite que se dé un equívoco conveniente para la antropología, según el cual, estamos frente a la singularidad misma del objeto cultural estudiado, a la vez que, convertido en imagen, contamos con él

como material cuantificable, archivable, manipulable y demás. Con la fotografía estamos entre la generalidad de la teoría que se ve ilustrada en cada imagen y la singularidad de cada rostro, que, como un tipo viviente, se hace irreducible al cálculo de sus rasgos. De ahí que la fotografía científica de este tipo adoptara unos protocolos muy precisos para estandarizar a su objeto en la misma medida que lo conservaba como singularidad irreplicable en la imagen.

Este tipo de fotografía se alimentaría de la antropometría para regular sus variaciones. No es casual que los usos fotográfico carcelarios y clínicos de la época adoptaran el mismo comportamiento, pues en su ejercicio de control buscaban estandarizar la información del criminal o del paciente, conservando la singularidad de su aspecto como caso asociable a un individuo: “Al combinar la fotografía con la antropometría pudieron obtenerse medidas estandarizadas sobre el cuerpo humano, lo que permitió la comparación y al mismo tiempo, reunir de forma económica una gran cantidad de información” (Naranjo, 2006, p. 16). Entre la técnica y la magia es lo mismo que entre el aura y el control.

El caso cinematográfico es aún más claro. Las potencias narrativas del medio permiten que la antropología construya sus relatos de un modo análogo al modo en que la ficción construye los propios, pero no con el fin de defraudar la realidad, sino, por el contrario, de construirla como objeto de conocimiento científico por medio de la imagen. De tal modo que el espacio narrativo y el científico se reforzaban en una estrategia aparentemente paradójica. Marc Henri Piault dice lo siguiente de este exótico maridaje:

A través de estas operaciones se elaboró uno de los constituyentes esenciales de todo relato, ya sea cinematográfico o narración de la experiencia etnológica: el personaje filmado o la persona en su autoctonía antropológica fueron contruidos, por una parte, a lo largo de un proceso atributivo y cualificativo de identificación con respecto a otras figuras de comprensión. (Piault, 2002, p. 20)

Entre la ciencia y la narrativa, a través del uso del medio cinematográfico, la antropología concilia sus opuestos y satisface sus necesidades como saber de la cultura. De este modo, tanto el cine como la fotografía, por su doble naturaleza de imagen y de técnica salvan a las ciencias de la cultura de su ambigüedad epistemológica. Ahora bien, la pregunta que nos ocupará más adelante consiste en lo siguiente: ¿qué hace el arte cinematográfico, y ya no la antropología, con este equívoco (técnica/magia) para el caso de sus obras consideradas de carácter cultural? Ya llegaremos a ello con un poco de paciencia.

Para finalizar nuestra breve y fragmentaria genealogía del concepto de cultura, vale la pena que nos detengamos en uno de los usos contemporáneos más frecuentes del concepto, con el fin de aclarar un conjunto de prácticas características de los gobiernos nacionales actuales. Me refiero a la idea por la cual la cultura ya no es sólo un objeto de conocimiento, sino además un campo de gestión. La idea más palpitante en relación a la cultura en el presente la ha hecho objeto de la denominada gestión cultural, claramente heredera del comportamiento de la industria cultural. Aunque la gestión cultural surge como resultado de la actitud de defensa del patrimonio cultural de las naciones frente al manoseo de la industria cultural, no sería del todo descabellado considerar la gestión cultural como industria cultural de Estado.

Es claro que desde la Edad Media se puede reconocer un esfuerzo por parte de los gobiernos por establecer un conjunto de referentes simbólicos que sirvan como referencia para su población. El uso de banderas, escudos, códigos simbólicos en las armas y armaduras viene desde bien atrás. Tampoco es difícil rastrear el modo en que los nacientes Estados-nación del siglo XIX se esfuerzan por construir, como dijimos arriba, relatos épicos sobre sus orígenes con el fin de establecer una versión oficial de sí mismos para garantizar el sentido de pertenencia y de lealtad de sus masas. Incluso, no sería difícil ver en el programa propagandístico de Lenin, Mussolini o Goebbels el esfuerzo por unificar

a las masas en torno a un proyecto cultural. No obstante, el sentido preciso de gestión cultural es más reciente. Sólo hasta la década de los 60 del siglo pasado se puede hablar en sentido institucional y operativo de gestión cultural: “A partir de 1960 y 1980, la gestión cultural se ha ido incorporando al planteamiento de las políticas públicas de los estados” (Moreira, 2003, p. 10). Al hablar de gestión cultural hablamos de gestión administrativa del Estado, lo cual significa la aparición de organizaciones e instituciones administrativa y presupuestalmente autónomas, dedicadas a la gestión de la vida cultural de una nación. El Estado en su centralidad asume como su responsabilidad la constitución y organización de unidades operativas de gestión de la cultura en nombre de la prosperidad:

De esta manera el agente Estado interviene en nuestro contexto social de forma enérgica y contundente con procesos de legitimación de demandas y necesidades de la población y la institucionalización de organizaciones culturales (...) Este proceso se realiza gracias a la aprobación de políticas públicas aportando unos recursos y generando una necesidad de profesionales que desarrollen estos programas. (Sempere, 2002, p. 222)

En esta medida, la gestión pública opera como una red institucional y de profesionalización disciplinar que responde a una serie de necesidades de unificación y administración de la vida social de las masas.

Resulta paradigmático el caso francés. Para 1960, bajo el gobierno de Charles de Gaulle, Malraux sería nombrado como el primer ministro de cultura de la historia. El naciente ministerio se ocuparía de lo cultural en un sentido diferente a la gestión educativa que venía cumpliendo su gobierno. Este ministerio tendría tareas específicas y un espacio de acción perfectamente delimitado según procedimientos administrativos específicos: “Malraux organizó su ministerio centrándose en lo cultural y desprendiéndose de las responsabilidades de la *educación nacional* que había sido

un área estratégica del gobierno francés desde la revolución. El suyo sería un ministerio de los artistas, de los creadores, de la creación” (Castiñera de Dios, 2013, p. 82). El nuevo proyecto ministerial ocupaba un lugar estratégico en el panorama político de la época, pues a través suyo se buscaba consolidar la unidad de un pueblo que aún no se reponía de la ocupación nazi. Se trataba de un proyecto laico de unificación nacional:

La preocupación de Malraux se centraba específicamente en la cultura como factor de unión de una sociedad fragmentada. Al crear la red de casas de cultura describió a éstas como nuevas catedrales laicas que tienen que volver a ser los espacios que congreguen a los franceses en torno a un culto –no ya el de la religión sino el del arte– para volver a reestablecer un tejido social que había dañado la historia reciente. (Castiñera de Dios, 2013, p. 84)

De esta forma se consolida una entidad específica del gobierno como gestora y promotora de cultura. Claro, no sin reclamos por parte de los anarquistas y los movimientos anti-estatales del 68. Algunas de sus preguntas, legítimas, serían las siguientes: ¿Por qué el arte, con todo su poder de subversión y a la vez de propaganda, sería un objeto natural de preocupación por parte de un Estado democrático? ¿Por qué es tarea natural del Estado llevar al obrero al museo?

Veinte años más tarde, ya bien entrada la década de los 80, el término gestión cultural sería acuñado dentro de la terminología técnica internacional expandiéndose rápidamente por todas las latitudes: “Según un informe de la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI), la noción de gestión cultural ingresa al discurso cultural en Iberoamerica hacia la segunda mitad de la década de 1980, tanto en las instituciones gubernamentales como en los grupos culturales comunitarios” (Moreira, 2003, p. 23). A esta oficialización de la gestión cultural, se añade su maridaje con la noción de desarrollo. Para la década de los 80 la gestión cultural se convierte en agente de desarrollo de las naciones y por tanto, en

elemento fundamental de la agenda administrativa de los gobiernos nacionales. La UNESCO lideró la formulación estratégica de este maridaje cultura/ desarrollo. La idea de desarrollo de las naciones al margen de la conservación y promoción de la cultura se ha hecho, desde hace dos décadas, insostenible. El modelo estrictamente económico del desarrollo ha cedido a uno más integral según dicen los especialistas. Recientemente la idea de desarrollo se emparenta con la de responsabilidad cultural. De la idea de lo cultural como freno para el desarrollo, se pasó a la de cultura como factor positivo para su despliegue (Maccari y Montiel, 2013, p. 49). En consecuencia, la tarea de la gestión cultural llega a desbordar el estrecho espacio de las artes para ampliarse al de las formas de expresión social idiosincráticas en general. La gestión cultural se amplía más allá de las formas culturales de élite. Es decir, se democratiza. Ya no sólo el arte culto es objeto de administración por parte de las instituciones, sino el conjunto en general de formas expresivas de una sociedad en beneficio del proyecto de unificación y prosperidad de las naciones. De ahí la suspicacia de Jean Dubuffet ante la inevitable fundación del ministerio liderado por Malraux: “La única imagen que yo tengo del estado es la de la policía, sólo puedo imaginar un ministerio de cultura como un departamento de policía con sus comisarías, sus inspectores, sus agentes” (Castiñera de Dios, 2013, pp. 80-81).

Como sea, podemos ver en qué medida la gestión cultural, a manos del Estado, parece ubicarse en la misma posición ambivalente de las ciencias de la cultura. Por un lado, desempeña una función de formación estética y espiritual en beneficio del cultivo de las almas, pero, por otro lado, realiza la labor pedagógica de aquel que instruye sobre la patria a la que pertenece su pueblo. La gestión cultural se ubica entre el conocimiento y la experiencia estética. Adicionalmente, en sus formulaciones más recientes, es expedito de qué manera este doble carácter de la cultura facilita la gestión administrativa de lo cultural. La cultura ya no sólo es objeto pasivo de un conocimiento, sino material para una acción preformativa sobre los flujos sociales. En este punto es necesario acudir a Adorno y Horkheimer. Diremos de manera anticipada que

esta actividad preformativa sobre las masas depende en gran medida del carácter de fetiche que alcanza la obra de carácter cultural. Nos concentraremos luego en el caso cinematográfico.

Resumamos para continuar: un breve y selectivo recorrido histórico nos ha permitido entender los sentidos estratégicos que ha tenido el término “cultura”, hasta su formulación más actual en cuanto objeto de administración en la gestión cultural. De este modo, se ha hecho visible en qué medida el término posee un doble carácter, a saber, es objeto singular de experiencia y a la vez objeto de un conocimiento genérico. El objeto cultural se encuentra a medio camino entre la estética y la epistemología. De ahí que el museo antropológico, por dar un ejemplo claro, satisfaga a través de la imagen fotográfica la necesidad de conocimiento y a la vez la urgencia de experiencias sensoriales novedosas². De este modo, las artes técnicas de la imagen (cine y fotografía) satisfacen a plenitud el doble requerimiento que hace este objeto inestable, la cultura. Al respecto, algunos aportes precisos de Adorno y Horkheimer nos pueden dar luces.

INDUSTRIA CULTURAL Y FETICHE

Cuando los autores de la *Dialéctica de la Ilustración* someten a crítica la industria cultural, no meramente están haciendo una crítica puntual de un sector productivo en particular. Por el contrario, la crítica a la industria cultural entraña una crítica a la forma misma de la modernidad en su expresión más elaborada. Así, para ellos, la industria cultural no es un fenómeno parcial de la modernidad, sino la expresión de su consumación. La crítica de la industria cultural no es sólo la crítica de un sector de la producción tardomoderna, sino del modelo mismo del sistema. Ella encarna los principios de la producción en las sociedades en las que la generación de excedentes ya está garantizada y en la que entonces es necesaria la producción de consumo.³ En esta medida, la crítica de la

industria cultural es una crítica generalizada a la modernidad tardía. Por ello, los autores no sólo someten a examen el término industria, sino, necesariamente también, el término cultura.

Al respecto Adorno y Horkheimer aseguran lo siguiente: “Hablar de cultura ha sido siempre algo contra la cultura. El denominador común ‘cultura’ contiene ya virtualmente la toma de posesión, el encasillamiento, la clasificación que entrega la cultura al reino de la administración” (Horkheimer y Adorno, 1988, p. 7). El grueso de la teoría encuentra en el concepto de cultura el triunfo de una sociedad autoconsciente de su historicidad. En esta autorreflexión el denominativo ‘cultura’ operaría como una categoría de reconocimiento de lo que somos en cuanto sociedad histórica. Sin embargo, los teóricos de Frankfurt lejos de ver la emergencia del triunfo de una racionalidad autoconsciente, ven la consolidación de una gran máquina de administración de la vida social de los hombres. Para ellos, esta forma de la autoconciencia es sinónimo de control. La noción de cultura distribuye las diferencias en un plano taxonómico que las hace susceptibles de clasificación, ordenamiento y administración. La vida misma del concepto cultura supone el comportamiento de lo que él designa como objeto de cálculo y gestión. Una vez designado como cultura, tal objeto se somete a la intromisión de aquel que calcula y administra. Es decir, la denominación de un fenómeno como cultural presupone su devenir *objeto*. Esto es: sustancia pasiva que se ofrece para ser conocida y posteriormente intervenida según un cálculo y una proyección. Por eso, ellos prosiguen: “Sólo la subsunción industrializada, radical y consecuente, está en pleno acuerdo con este concepto de cultura” (Horkheimer y Adorno, 1988, p. 7). Expuesto como cultural, todo fenómeno es develado como *objeto* dispuesto para el conocimiento apropiador y, asimismo, como mercancía. El objeto de conocimiento es tan pasivo como la mercancía. En cuanto objeto cultural, todo está disponible para ser observado y en consecuencia, para ser exhibido al modo de la mercancía turística. Incluso sin ser intercambiado por dinero, el objeto cultural supone su circulación, su aceleración para el

conocimiento y la experiencia. El modelo de la libertad y perpetuación cultural de las naciones es el de la mercancía, esto es, el de la acelerada circulación en su exhibición ¿De qué sirve la cultura si no se la exhibe? ¿Qué mejor medio para el despliegue de este constitutivo valor exhibitivo del objeto cultural que la fotografía y el cine, los grandes aceleradores de la circulación por la imagen? En el entusiasmo del antropólogo y del turista armados con sus cámaras resuena el entusiasmo del consumidor frente a la vitrina.

Así, el concepto de cultura supone designar un fenómeno social como *objeto* natural para el conocimiento y la experiencia. En esta medida, el concepto de cultura, como el fetiche de la mercancía, oculta por principio su procedencia, esto es, su modernidad. El concepto de cultura no sólo objetualiza aquello a lo que se refiere, sino que se fetichiza a sí mismo al naturalizarse en cuanto, por principio, oculta sus compromisos con la cosificación del mundo característica de la modernidad. En su texto breve titulado, *Crítica de la cultura y sociedad*, Adorno lo formula así: “La cultura sólo se puede idolatrar si ha sido neutralizada y cosificada” (Adorno, 2008, p. 14). Sólo como *objeto* la cultura es un asunto y en tanto que tal, motivo de conocimiento, especulación, circulación y exhibición. Sin embargo, la cultura como concepto se oculta al suponer que se refiere a objetos naturales. La cultura como concepto se supone inmanente a las culturas a las que se refiere. El colmo del fetiche cultural es suponerse inmanente al mundo, natural a él, esto es, exterior a todo cálculo o gestión. La industria cultural explotará este componente fetichista.

En su *Resumen sobre la industria cultural*, Adorno insiste en la necesidad de diferenciar entre la industria cultural y la cultura de masas. Él asegura que llamar a la industria cultural por otro nombre, cultura de masas, se presta para un equívoco no meramente nominal, sino sustancial. En sus palabras, él lo formula de este modo:

En nuestros borradores hablábamos de “cultura de masas”. Pero sustituimos esta expresión por “industria cultural” para evitar la interpretación que agrada a los abogados de la causa: que se trata de una cultura que asciende espontáneamente de las masas, de la figura actual del arte popular. La industria cultural es completamente diferente (...) En todos sus sectores fabrica de una manera más o menos planificada unos productos que están pensados para ser consumidos por las masas y que en buena medida determinan este consumo. (Adorno, 2008b, p. 295)

La industria cultural afirma en su defensa que sus productos responden a las solicitudes espontáneas de las masas y en esa medida sus contenidos brotan de manera inmediata, no mediada, de la creatividad natural de las personas. En esta medida, sus obras serían franca expresión de la vida social. Sin embargo, su naturaleza industrial sugiere otra cosa. En cuanto industria, ella se comporta según un cálculo de costos y beneficios especulando siempre con su eficacia. Los productos de la industria cultural no son, para Adorno, obras de arte devenidas mercancías. Más bien, ellas son mercancías sin más: “Las obras espirituales del estilo de la industria cultural ya no son también mercancías, sino que son mercancías y nada más” (Adorno, 2008b, p. 296). En tanto que mercancías son fetiches.

Desde el análisis de Marx es claro de qué forma la mercancía, expuesta en la vitrina, circulando en el mercado, oculta por naturaleza las condiciones sociales de su producción, esto es, la explotación que la hizo posible. Su belleza y acabamiento invisibiliza el trabajo que la trajo al mundo. Sin embargo, con los productos de la industria cultural en tanto mercancías, hay un componente adicional. Sobre ellos recae el imaginario de la autoría. La idea de un autor detrás del producto de la industria cultural lo reviste de un aura que lleva al colmo su poder hipnótico, su carácter de fetiche. Mientras cualquier mercancía aparece como el resultado impersonal del trabajo en la fábrica, el producto de la industria cultural se ofrece como el resultado de la inventiva individual de un autor: “Cada producto se presenta como

individual; la individualidad sirve para reforzar la ideología, pues con ella se produce la impresión de que lo completamente cosificado y mediado es un refugio de la inmediatez y de la vida” (Adorno, 2008b, p. 297). La figura de una individualidad que firma el producto encierra el truco perfecto. La firma individual oculta el trabajo colectivo, oculta la planificación, la distribución y especialización del trabajo. En suma, la firma autoral que supuestamente está detrás de la obra de carácter cultural oculta la planeación natural de tal obra en cuanto mercancía. El producto de la industria cultural es revestido del aura de la autoría y con ello invisibiliza su carácter de mercancía. Así, la industria cultural se fortalece del equívoco que ella misma produce. Equívoco por el cual sus formas racionalizadas pasan por espontáneas. “El resultado es la mezcla, esencial para la fisionomía de la industria cultural, entre *streamlining*, dureza y precisión fotográfica (por una parte) y residuos individualistas, entusiasmo y romanticismo racionalizado (por otra parte)” (Adorno, 2008b, p. 298).

De este modo, sobre un objeto producido según procedimientos industriales recae el aura de la producción artesanal, de la producción no industrial. Adorno prosigue su descripción de este modo: “Si aceptamos la definición de la obra de arte tradicional mediante el aura, mediante la presencia de algo no presente (Benjamin), lo que define a la industria cultural es que no contrapone estrictamente al principio aurático algo diferente, sino que conserva el aura en descomposición como una niebla” (Adorno, 2008b, p. 298). De nuevo, la obra cultural oscila entre el aura y la mercancía, entre lo irrepetible y la reproductibilidad técnica. Lo cultural goza de este doble carácter y se nutre de él. Sea como objeto de conocimiento en las ciencias de la cultura, como objeto de administración en la gestión cultural o como objeto de producción industrial, el objeto cultural se fortalece bebiendo de esta doble fuente. Se trata de una incoherencia productiva.

Ahora bien, podríamos trasladar perfectamente lo que señala Adorno sobre la figura del autor a la idealización de la obra como producto

cultural. Podríamos decir que cierto tipo de obras que se ofrecen como expresión cultural de un pueblo, de una idiosincrasia, reciben el mismo trato que recibe una supuesta obra autoral. En ambos casos, sobre el producto recae la idea de una espontaneidad creativa que la hizo posible. Sobre el producto de carácter cultural recae la idea fetichista de la espontaneidad de su procedencia. Incluso, se suele considerar que las expresiones culturales ofrecen una resistencia al frío mundo de la circulación en el mercado. Se le pide al artista indígena que redima a su tribu a través de su obra, se le solicita al artista gay que manifieste con sinceridad la idiosincrasia de la minoría a la que pertenece, se quiere ver en la obra del artista negro una oda contra el racismo. Con la activación de este halo que recubre la obra cultural se confunde el contenido edificante con la experimentación artística. Nicolás Bourriaud lo expone de este modo: “Los tiempos posmodernos ven nuevamente obras que manifiestan sentimientos edificantes disfrazados de una ‘dimensión crítica’, imágenes que se redimen su indigencia formal por la exhibición de un estatuto minoritario o militante, o discursos estéticos que exaltan la diferencia y lo ‘multicultural’ sin saber claramente por qué” (Bourriaud, 2009, p. 25). De este modo, el producto cultural, materializado según un proceso industrial planificado, pasa por espontaneidad revolucionaria y con ello los supuestos medios de preservación de la diferencia no son otra cosa que meros objetos de producción industrial. De nuevo Bourriaud nos da luces al respecto:

La supuesta diversidad cultural preservada bajo la campana de vidrio del “patrimonio de la humanidad” termina siendo el reflejo invertido de la estandarización general de los imaginarios y de las formas: cuantos más vocabularios plásticos heterogéneos de tradiciones visuales múltiples no-occidentales integran el arte contemporáneo, más claramente aparecen los rasgos distintivos de una cultura única y globalizada (Bourriaud, 2009, pp. 11-12).

Gran eficacia la del aura que recubre al objeto cultural. Según Bourriaud, la actitud compasiva de aquel que trata de salvaguardar la diferencia cultural y minoritaria no hace más que ponerla en bandeja de plata para su apropiación como objeto de consumo en una suerte de gran acumulado en el que las culturas se suman unas a otras a través de sus objetos. Resulta contradictorio que en el mismo contexto en que la erradicación inmisericorde del pasado está en la base de los procesos de modernización de la vida social, el proyecto de la industria y la gestión cultural nos encomie a preservar en la imagen las formas minoritarias o en vías de extinción. De este modo, la obra de carácter cultural se ha convertido en el espacio de expiación de la culpa y en consecuencia, en mecanismo de perpetuación de aquello que la produce.⁴

A propósito de este tema Hal Foster redactó un texto indispensable. Se trata de “El artista como etnógrafo”. En él, Foster señala una nueva tendencia del arte desde la última década del siglo XX. Se trata del paradigma del artista como etnógrafo y de un desplazamiento en el arte: “Es el otro cultural y/o étnico en cuyo nombre el artista comprometido lucha las más de las veces” (Foster, 2002, p. 177). Y como lo señala el autor, el gran peligro al que se expone este tipo de arte es a la idealización del *Otro*. Esta idealización tiende a hacer del *Otro* el lugar natural de la verdad. Como si su ser *Otro* le otorgara una relación más íntima con la verdad de lo que somos. Lo *Otro* desafía al hombre occidental como su verdad perdida. Se trataría así de una actualización estética del mito del buen salvaje. En consecuencia la tarea del arte sería la de darnos noticia de esta verdad a través de su obra cultural con miras a alterar nuestra propia identidad. De este modo, el imperativo para el artista sería el siguiente: ¡Compórtate como un antropólogo! ¡Regresanos nuestra verdad perdida a través de la obra antropológica! “Una nueva envidia del etnógrafo consume a muchos artistas y críticos (...) estos artistas y críticos aspiran al trabajo de campo en el que la teoría y la práctica parecen reconciliarse” (Foster, 2002, p. 186).

Teoría y práctica; arte y conocimiento; belleza y verdad. Insistimos en este punto para añadirle algo: el doble carácter de la obra cultural, a saber, su carácter estético y a la vez epistemológico encierra la base de su fetichización. La obra cultural encierra la opción de una experiencia y de un conocimiento que esconde una verdad, que se supone, brota espontáneamente de la vida, sin cálculo alguno. La obra cultural, producida en el seno de la administración de la industria y de la gestión estatal, se ofrece como el lugar de un conocimiento y una experiencia de lo verdadero en su naturalidad. El fetiche cultural brilla con la luz de la verdad.

Tras haber reconocido la procedencia y carácter del fetiche de la mercancía cultural, podemos concentrarnos brevemente en el caso cinematográfico.

ALGUNOS APORTES SOBRE EL CINE Y LA CULTURA

Líneas arriba señalábamos de qué modo la obra de carácter cultural/antropológico aparece como ocupando un lugar particular en cuanto medio de reivindicación de las minorías en ella representadas. Este tipo de obra, se dice, le otorgaría naturalmente vocería a las expresiones idiosincráticas que no la poseen. En el campo cinematográfico, a este tipo de obra se le denomina, por lo general, como cinematografía nacional y de autor, por oposición a la industria de Hollywood. En el espacio cinematográfico, esta tensión entre la obra cultural y la industrial insiste por contrariedad en el carácter marginal, exterior a la industria, de la primera. Podríamos caracterizar el asunto del siguiente modo: “Especially in the West, national cinema production is usually defined against Hollywood. This extends to such a point that in western discussions, Hollywood is hardly ever spoken of as a national cinema, perhaps indicating its transnacional reach” (Crofts, 2002, p. 26). La estructura de producción, distribución y exhibición del modelo de Hollywood establece unas claras condiciones de producción

industrial, de tal suerte que la obra extranjera o autoral que escapa a tales condiciones recibe, por negación, el mote de cinematografía nacional.

Mientras el cine de Hollywood existe como objeto de exportación por su base industrial transnacional, las cinematografías nacionales se ofrecen al espectador como aquellas obras que escapan a este modelo. Así, la definición de cinematografía cultural, autoral o nacional, es relativa al modelo del que pretende escapar: Hollywood. Sin embargo, el concepto de cinematografía nacional es bastante borroso. En su artículo *Reconceptualizing National Cinema/s*, Stephen Crofts hace visible los significados variables y hasta contradictorios del término. Él distingue siete sentidos usualmente atribuidos a la expresión “cine nacional”; estas variaciones del término van desde la cinematografía del tercer mundo hasta la cinematografía angloparlante, pero no americana, que busca en su región reproducir el modelo de producción industrial hollywoodense (Crofts, 2002, p. 27). Así, en esta categorización podrían entrar cinematografías tan distintas como la de Dogma 95, el denominado Tercer cine latinoamericano o la cinematografía *mainstream* de la India, Bollywood. Como sea, esta dicotomía cine nacional y cine industrial de Hollywood se presta para cometer una serie de errores fetichizantes.

Por lo general, se suele asociar las cinematografías alternativas a mecanismos de financiación no privados en lo que Thomas Elsaesser denomina un modo de producción cultural (Elsaesser, 1989, p. 3). Para él, se trata de un modo de producción alternativo al industrial. Para el modo de producción cultural, la financiación depende de becas de creación, concursos, premios y facilidades provenientes de la legislación estatal. Pero esta oposición suele ocultar algo; dada esta caracterización antagónica se dice que el cine cultural depende en gran medida de la acción estatal, mientras la producción cinematográfica de Hollywood existe justamente por su independencia de la intervención del gobierno americano. Esto es falso, no sólo porque el cine marginal en muchísimas ocasiones depende

de dineros de la industria privada, sino además y sobre todo, porque la cinematografía de Hollywood es dependiente, si bien no en estricto sentido financiero, sí en sentido administrativo, de las políticas del Estado. Hollywood no habría surgido, ni mucho menos se habría mantenido, sin la intervención favorable del Estado norteamericano.

Ahondemos en ello. Como muy bien logra exponerlo Rubén Arcos Martín en su texto dedicado al cine como fenómeno cultural, aunque se suele tener la idea de que Hollywood logró su imperio al margen de la intervención estatal, un análisis cuidadoso del fenómeno arroja resultados distintos: “El sector cinematográfico constituye uno de los casos más notables en lo referido a la cooperación entre la empresa privada y el gobierno norteamericano” (Arcos Martín, 2010, p. 42). Aunque es escasa la bibliografía al respecto, es posible afirmar que el apoyo del Estado americano fue indispensable en el fortalecimiento de la industria cinematográfica americana al interior de su país, como estrategia para proyectarse como industria transnacional. Más delante Arcos Martín resalta:

Hemos de señalar que la ausencia de un ministerio de cultura, de cuotas de exhibición o de subvenciones no implica la inexistencia de apoyo por parte del gobierno federal, de políticas en otros ámbitos y de legislación que, en definitiva, constituyen factores decisivos que posibilitan la creación y permanencia en el tiempo de ese escenario de dominio de la industria cinematográfica norteamericana. (Arcos Martín, 2010, p. 61)

¿Por qué inferir de la ausencia de apoyos económicos a través de premios o estímulos, la ausencia total de apoyo y estrategia gubernamental? El estado americano entendió que el cine era un vehículo idóneo de promoción de sus productos con miras a la expansión global de sus mercados, no sólo cinematográficos, sino de manufacturas. Se sabía bien que introduciendo sus películas a lo largo del mundo, Hollywood introduciría automóviles, lavadoras y demás productos de la industria americana

en los hogares del mundo. Por ello, el Estado fortaleció un plan jurídico ambiguo en términos de la ley antimonopolio. Para 1918 el Congreso eximiría a ciertos sectores de la ley antimonopolio con miras a fortalecer su eficacia económica en el extranjero. Entre estos sectores, uno de los más aventajados era el cinematográfico (Arcos Martín, 2010, p. 67). Este aparato jurídico facilitaría la consolidación del emporio industrial de Hollywood al precio de hacer la vista gorda ante los principios de protección anti-monopolio fundamentales para el gobierno americano: “Por una parte se reconocía que estas asociaciones representaban un peligro para la libre competencia y los intereses de los consumidores norteamericanos, pero a la vez se incentivaba su formación para fortalecer la competitividad de Estados Unidos en el mercado mundial” (Arcos Martín, 2010, 67).

Adicionalmente, el gobierno americano ofrecía sus servicios diplomáticos para hacer frente a cualquier dificultad comercial con los gobiernos extranjeros en términos de bloqueos o desestímulos a la proyección fílmica. Heredado de esta actitud, podemos ver cómo en el presente las mesas de negociación de los tratados comerciales internacionales entre los Estados Unidos y otras naciones ven en los contenidos cinematográficos y televisivos un objeto de atención particular.

Finalmente, cabe señalar una estrategia adicional: el gobierno americano dispone en la tercera década del siglo pasado la coordinación de una nueva organización dedicada a recopilar información sobre los gustos cinematográficos de los consumidores internacionales país por país, región por región. De este modo, el gobierno se encargaría de conseguir, organizar y distribuir esta información en beneficio de la maximización de los procedimientos de distribución de las películas de Hollywood. Esta información sería poco a poco introducida como material activo dentro del proceso mismo de producción cinematográfica.

De acuerdo con esta breve exposición de la relación Estado-Hollywood podemos asegurar una cosa. La labor del gobierno, que usualmente se

entiende como la de protección del patrimonio cultural por medio de la gestión cultural, se pone en evidencia en este caso como mecanismo de administración comercial. En este sentido, como anticipábamos arriba, podemos entender la gestión cultural como acción industrial de Estado. Bien sea que hablemos del cine de carácter cultural patrocinado por el gobierno o se trate de la producción industrial con financiación privada, en ambos casos el objeto cultural se comporta como mercancía. Se suele decir que las subvenciones y apoyos del Estado liberan, al menos en cierto punto, la producción cinematográfica de sus ataduras industriales; es decir, liberan al cine de los requerimientos narrativos y formales exigidos para los filmes y de la premeditada vida social de la película como mercancía. Sin embargo, esto es erróneo. Como señala Thomas Elsaesser a propósito del llamado nuevo cine alemán de los años 70, podríamos decir que el escenario de la subvención estatal flota sobre el limbo de una contradicción: por un lado, se le solicita a las películas defender una postura cinematográfica nacional, pero por otro lado, se le pide que se comporte comercialmente al modo de un filme americano. Como si las decisiones estéticas, narrativas y formales no afectaran la vida social de las obras; es decir, como si romper con el canon formal hollywoodense en nombre de una cinematografía local no trajera consigo necesariamente alteraciones al nivel de la distribución y socialización de las obras (Elsaesser, 1989, p. 1). Esta contradicción es expresión del doble carácter de la mercancía cultural puesto en choque.

Así, visto desde la perspectiva de la producción, del mismo modo que Marx lo hace con la mercancía, la obra cinematográfica de carácter cultural o autoral desempeña un papel análogo al de la obra industrial, pero sobre ella recae una doble solicitud, primero, debe satisfacer las obligaciones de una obra industrialmente producida, esto es, debe seguir el modelo de comportamiento comercial impuesto por Hollywood; segundo, se le pide que actúe como objeto cultural, es decir, que contenga a la vez un cierto contenido estético y un cierto valor epistemológico de reconocimiento de lo *Otro* o de la minoría. Como sea, sobre ella recae la exigencia de circular

como circula cualquier película de James Cameron, pero ocultando su procedencia tras la piel de cordero de la cultura, lo autoral o nacional. Como sugiere Andrew Higson, vista desde la perspectiva del consumo, la obra cinematográfica nacional muestra un nuevo brillo. Ella se muestra así como una categoría económica de distribución y exhibición cinematográfica (Higson, 2002, p. 53). El cine cultural, entendido así, es un género más en las salas de exhibición. En consecuencia, sobre él recae un conjunto de expectativas administrativas, económicas y hasta ideológicas nacionalistas. El cine nacional es un objeto de gestión estatal que al aparecer como fenómeno cultural oculta su naturaleza y proyecta silenciosamente sobre las masas sus condicionamientos.

Juan David Cárdenas⁵

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. (2008). Crítica de la cultura y sociedad. En *Crítica de la cultura y sociedad I*. Madrid: Akal.
- . (2008b). Resumen sobre la industria cultural. En *Crítica de la cultura y la sociedad I*. Madrid: Akal.
- Arcos Martín, R. (2010). *La lógica de la excepción cultural*. Madrid: Akal.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Carroll, N. (2002). *Una filosofía del arte de masas*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Castiñera de Dios, J. L. (2013). Crítica de la gestión cultural pura. *Aportes para el debate*, 23, 79-92. Recuperado de <http://www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/23/07.pdf>
- Crofts, S. (2002). Reconceptualizing National Cinema/s. En A. Williams (Ed.), *Film and Nationalism*. Rutgers: University Press.
- Cuche, D. (2002). *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Elías, N. (2008). *El proceso de la civilización*. México D. F: Fondo de cultura económica.
- Elsaesser, T. (1989). The Cultural Mode of Production in the New German Cinema. Recuperado de http://thomas-elsaesser.com/images/stories/pdf/elsaesser_the_author_of_the_film_cultural%20mode%20of%20production.pdf
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México D. F: Trillas.
- Foster, H. (2002). *El retorno de lo real, Vanguardias de fin de siglo*. Madrid: Akal.
- Higson, A. (2002). The concept of National Cinema. En A. Williams (Ed.), *Film and Nationalism*. Rutgers: University Press.
- Horkheimer, M. y T. Adorno. (1988). *Dialéctica de la Ilustración*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Maccari, B y P. Montiel. (2012). *Gestión cultural para el desarrollo*. Buenos Aires: Ariel.

- Moreira, E. (2003). *Gestión cultural: herramienta para la democratización de los consumos naturales*. Buenos Aires: Longseller.
- Naranjo, J. Ed. (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Piault, M. H. (2002). *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma.
- Sempere, A. M. (2002). La gestión cultural: singularidad profesional y perspectivas a futuro. En *Indigestión cultural, una cartografía de los procesos culturales contemporáneos*. Buenos Aires: CICCUS.
- Smith, A. (2010). Images of the Nation. En M. Hiort y S. MacKenzie, *Cinema and Nation*. London: Routledge.
- Wallerstein, E. (2007). *Abrir las ciencias sociales*. México D. F: Siglo XXI.

NOTAS

- 1 Emanuel Wallerstein logra exponer con claridad la magnitud política de esta dificultad epistemológica: "Políticamente el concepto de leyes deterministas parecía ser mucho más útil para los intentos de control tecnocrático de los movimientos potencialmente anarquistas por el cambio, y políticamente la defensa de lo particular, de lo no determinado y lo imaginativo parecía ser más útil, no sólo para los que se resistían al cambio tecnocrático en nombre de la conservación de las instituciones y las tradiciones existentes, sino también para quienes luchaban por posibilidades más espontáneas y más radicales de introducir la acción humana en la esfera sociopolítica" (Wallerstein, 2007, p. 13).
- 2 A propósito de esto, el texto de Elizabeth Edwards resulta esclarecedor. Ella señala lo siguiente: "La ambigüedad que caracteriza a la fotografía se corresponde con la identidad incierta, no sólo de la antropología, sino también de la práctica museística" (Naranjo, 2006, p. 253). Tanto el museo, como las ciencias humanas y la fotografía, flotan en este escenario de incertidumbre que problematiza la escisión moderna entre ciencia, especulación y artes; entre conocimiento, retórica y experiencia estética.
- 3 En relación a esto, autores contemporáneos como Paolo Virno, Maurizio Lazzarato, Toni Negri y Michael Hardt han teorizado ofreciendo resultados bastante notables.
- 4 Al respecto, la posición de Jacques Rancière es definitiva. Para él, la solicitud de intervención del arte por parte del Estado y la industria no es más que otro recurso por el cual se reafirman las políticas consensuales imperantes. El consenso supone un acuerdo previo sobre las condiciones mismas de lo político, acuerdo por el cual se ha distribuido y jerarquizado quién tiene voz activa y quién no. Así, la función del arte no sería otra que la de incluir a aquel que no tiene voz ni participación política dentro del conjunto estadístico de quienes han sido tenidos en cuenta por el Estado, sin que esto signifique su participación efectiva en la política como producción real de disenso. El excluido suele ser incluido a través del arte, pero sólo en sentido nominal y estadístico, nunca en sentido real: "El excluido hoy día reduce esta dualidad a la simple figura social de aquel que está fuera y al que el arte debe contribuir a meter dentro. Esta figura del excluido pertenece evidentemente a la reconfiguración consensual de los elementos y de los problemas de la comunidad. Por un lado, el excluido es el producto de la operación consensual. El consenso busca una comunidad saturada, limpia de sujetos sobrantes del conflicto político" (Rancière, 2005, p. 60). La lógica del consenso produce la categoría del excluido y la racionaliza según sus necesidades estadísticas y jerárquicas para luego incluirla a través de remiendos sociales por el arte y la gestión cultural.
- 5 Realizador de Cine y TV y Filósofo. Magister en Filosofía. Actualmente desarrolla sus estudios doctorales en EGS (European Graduate School – Suiza). Docente de planta del Departamento de Artes visuales de la Universidad Javeriana y coordinador de investigación en la Escuela de la Imagen de la Corporación Universitaria Unitec. E-mail: juandavidcardenas@hotmail.com. El presente artículo es resultado del proyecto de investigación "Cine, gestión e industria cultural y política", llevado a cabo durante el año 2013 dentro del grupo de investigación "Pensamiento artístico y comunicación" de la Escuela de la imagen de la Corporación Universitaria Unitec.

IO.3 «A» DE ALZATE.

Autenticidad nominal en una
apropiación anacrónica del arte
colombiano

Efrén Giraldo

ENSAYO LARGO

Cui mille sunt artes, mille sunt fraudes
[Quien domina mil artes, domina mil artimañas]

–Horacio, citado por Mendax

La narración implica no sólo un desarrollo, sino, sobre todo,
que ese desarrollo es la evocación constante de la avanzada y el riesgo.

–Raúl Dorra

No pre-existen para el narrador más que normas negativas.

–Juan José Saer

I.

La mejor manera de atender al compromiso que supone un título como el anterior es, desde luego, empezar contando una historia. Esta tiene por protagonistas a los miembros de una familia antioqueña cuyo oficio era la guaquería: los Alzate. El relato se desarrolla siguiendo dos líneas argumentales: 1) el proceso mediante el cual los Alzate (Julián, el padre; Miguel, Luis y Pascual, los hijos) abastecieron de cerámica a coleccionistas colombianos y extranjeros a principios del siglo XX y 2) el camino que siguieron para hacer pasar por auténticas varios miles de piezas de su entera invención, muestras de una sorprendente capacidad recreativa y de un talento, más que singular, para convertir el engaño en una forma de supervivencia, y en lo que podríamos llamar provisionalmente una “ficción de identidad”. El escenario, por su parte, es cambiante: primero la quebrada La Iguaná, en lo que a principios de siglo XX era una zona rural de Medellín y ahora es un asentamiento marginal; luego, las laderas del barrio Enciso en la antigua calle Guarne, de donde se obtenía barro; la vereda de Robledo y la calle Boyacá, esta última, sede del comercio y de buena parte de la actividad comercial de la ciudad; por último, las salas de los museos de historia natural de Nueva York y Europa, donde las falsificaciones fueron descubiertas por los sabios de la época.

Además de los Alzate, es protagonista don Leocadio María Arango (1831-1918), un prestante y acaudalado hombre de negocios de Medellín, quien gozaba de una cuantiosa herencia desde los seis años de edad, socio de la mina El Zancudo, accionista fundador del Banco Agrícola y del Banco Central, miembro de la Sociedad de Mejoras Públicas y concejal de Medellín, así como promotor del Bosque de la Independencia, hoy Jardín Botánico. También recordado porque acumuló grandes cantidades de piezas precolombinas, para las que creó un museo privado y publicó un catálogo en 1905. Acciones que, como recuerda Les Field, marcaron un cambio de actitud ante objetos que hoy consideramos patrimoniales, toda vez que, hasta ese momento, las piezas de oro simplemente se fundían para vender

el metal a precio de peso (2012, 13). Al parecer, incluso, desde los nueve años, Arango empezó a coleccionar animales disecados, insectos, mariposas, insignias coloniales y objetos prehispánicos, algunos de los cuales lo acompañaron hasta el fin de sus días.

Don Leocadio, además de ser uno de los más importantes capitalistas del país en la segunda mitad del siglo XIX, ejemplo del ascenso de una aristocracia de comerciantes y mineros en Medellín, era el digno representante de un interés en lo que para la época se llamaba la “anticuaria indígena” y en prácticas de coleccionismo que resultaron precursoras del interés actual en el patrimonio. Incluso, al parecer, la colección fue todo un referente para la magna obra de Manuel Uribe Ángel, publicada en París en 1885, la *Geografía del Estado de Antioquia*, la cual enseñaba varios grabados con piezas cerámicas, entre las que muy probablemente había algunas falsas, las mismas que se ven en el libro de Uribe, aquellas vejeces recién envejecidas de las que trata este ensayo. Aunque existen también quienes dicen que fueron los Alzate los que usaron la *Geografía* para construir sus pintorescos motivos. Las colecciones de don Leocadio María Arango fueron vendidas a mediados del siglo XX al Museo del Oro en Bogotá y al Museo de la Universidad de Antioquia, institución en cuyas salas reposan las piezas de los Alzate, declaradas desde hace medio siglo patrimonio cultural de la nación.

Un detalle adicional es que, además de su trabajo en la minería y en el sector bancario, don Leocadio logró fama por sus almacenes en el Parque Berrío, en cuyos mostradores y vitrinas exhibía para la venta artículos lujosos traídos del extranjero, muchos de los cuales canjeó por objetos arqueológicos. Pese a saber que parte de la fortuna invertida por Arango en la formación de la colección complementó actividades de canje mediante las que intercambié objetos indígenas por mercancías suntuarias, poco podemos decir sobre las comunicaciones que había en las prácticas de exhibición de sus almacenes y las formas de presentación de sus objetos en el museo que construyó y al que dedicó los últimos años

de su vida. Una mirada a las fotografías de la época y a las ilustraciones que acompañan el listado de antigüedades puede mostrarnos homologías interesantes, como la disposición de objetos en las vitrinas, que de alguna manera remite a la organización de las piezas prehispánicas en los escaparates forrados, donde reposaban sobre bases forradas de terciopelo aquellas piezas atesoradas durante tanto tiempo.

De la familia sabemos cosas fragmentarias, la mayoría de ellas por la versión de su historia que hizo Luis Fernando Vélez, quien se entrevistó con don Pascual Alzate en los años 60 e hizo en 1988 la primera exposición importante sobre el tema. Fue quizás en esta muestra donde surgió la tesis de que las piezas eran objetos artísticos y no vulgares imitaciones, trabajos merecedores de una contemplación estética. Para Jairo Upegui, autor de uno de los textos del catálogo, nunca existieron falsificaciones, pues eran interpretaciones muy libres de los referentes que ya se conocían y contaban con la anuencia de quienes aparentemente, se dijo, habían sido engañados. Reproducían las concepciones ideológicas del pueblo raso sobre su pasado aborígen, en una muestra de lo que el aparato educativo del Estado les inculcó. Por eso, no se trataría de una actividad artesanal, sino artística, con una carga ideológica determinante. Las piezas, según este argumento, serían una “salida creativa” que distorsionó el referente, pero que porta una visión cultural inducida, de interés y, a la larga, legítima. Según Upegui, hay piezas que logran imitar algunos rasgos de la cerámica Quimbaya, pero otros que abandonan cualquier referente y tratan más bien de incorporar rasgos aparentemente primitivistas a objetos utilitarios de clara inspiración occidental (Universidad de Antioquia 1988, s.p.).

Sabemos que Julián Alzate, el padre, era taxidermista, y que trabajó cazando y embalsamando animales para visitantes extranjeros. Al parecer, el contacto con los muñecos de barro comprados por extranjeros a los guaqueros le permitió conocer de primera mano la factura de los ídolos, y también, luego del contacto que tuvo con varios académicos suizos (Otto

Fuhrmann y Eugène Mayor, quienes venían en busca de piezas arqueológicas¹), entender el aprecio que se empezaba a tener por esos objetos en Europa. Pascual, uno de los hijos, fue aprendiz y, junto con sus hermanos, empezó a trabajar en la producción de objetos cerámicos. De los Alzate, fue el último que murió, y muchos de los datos que hoy conocemos vienen de la entrevista que Vélez le hizo en el año 1966 (Uribe y Delgado 1989, 59-60).

Los estudiosos explican que cada uno de los miembros de la familia tuvo su propia versión de la cerámica precolombina y que es posible hallar estilos bien diferenciados en las casi tres mil piezas que se conservan. Los hijos de Julián se volvieron proveedores de piezas para coleccionistas y compradores ávidos de mercancías olorosas a pasado e identidad. Y su mérito quizás residiera en haberles devuelto a los extranjeros una imagen verosímil de lo que esperaban encontrar, razón por la que este puede ser, sin temor a exageración, uno de los más interesantes fenómenos de transculturación del siglo XX en el país. Un fenómeno en el que son tan importantes las relaciones entre conocimiento libresco y cultura material, como las comunicaciones entre tradición oral y cultura letrada, entre artes mecánicas y artes liberales, asunto central en la definición de un estatuto para las artes y la artesanía en el discurso de la teoría estética.

Los Alzate no solamente imitaban las figuras zoomorfas o antropomorfas, y urdían plausibles decoraciones con incisiones en las formas de barro, sino que también calcaban su acabado, su aspecto de objeto enterrado, el cual conseguían a través de un truco especial del que aún no hay pruebas contundentes: al parecer, los Alzate hacían enterrar las piezas falsificadas y luego las sacaban, de preferencia ante un grupo de personas que pudiera atestiguar el origen subterráneo de los elementos. De modo que, para decirlo con palabras contemporáneas, componían los mismos entierros o guacas; un truco que, aunque fue inicialmente garantía de autenticidad nominal, acabaría por delatarlos. Esto porque luego

se descubrió que la pátina de barro con que cubrían las cerámicas era un indicio erróneo que había entusiasmado a los ingenuos compradores, ya que los enterramientos indígenas se hacían en bóvedas, que mantenían la tierra a prudente distancia (Universidad de Antioquia 1988, s.p.).

Los objetos lograron entrar en la colección de Leocadio María Arango y pasar, mediante certificados de autenticidad emitidos por conocedores locales, hasta las academias y museos de Europa, cada vez más ávidos de otredad y primitivismo.

La farsa se descubrió en el encuentro de Neuchâtel, Suiza, en 1912, en el Primer Congreso de Etnología y Etnografía, cuando pareció sospechoso que tantas piezas dispersas en los museos del mundo tuvieran parecidos. La ponencia sobre este caso estuvo a cargo de los profesores Eduard Georg Seler, del Museo Etnográfico de Berlín, y Karl Von Den Steinen. “Una desvergonzada fantasía de la inspiración y las formas”, dijeron los académicos en su discurso (Universidad de Antioquia 1988, s.p.). Después, en 1920, un médico de Medellín, llamado Juan Bautista Montoya, señaló que las piezas recientemente estimadas como falsificaciones habían salido de las manos de la familia Alzate y con ello quedó definitivamente adjudicada la paternidad de las obras. Debemos decir, sin embargo, que al parecer el examen de Montoya publicado en el periódico *El Espectador* en 1920, tenía realmente visos de venganza, pues el hombre de letras no solo había caído presa del engaño durante más de una década, sino que, en 1905 se había atrevido a expedir certificados de autenticidad a las piezas cerámicas del museo de don Leocadio María Arango, los mismos que firmó con otros conocedores: Tulio Ospina y Eduardo Zuleta. Una frase de Montoya en su texto da cuenta del entorno picaresco de la burla: “A Pascual se le podría enviar a la Escuela de Bellas Artes de París para que cambie de rumbo y no nos perjudique más” (Universidad de Antioquia 1988, s.p.).

Si bien no está clara la complicidad de gente como Arango o de los que firmaron certificados, ni hay pruebas documentales de procesos judiciales

seguidos en contra de los falsificadores, debemos señalar que g.uaqueros y coleccionistas forman una pareja indivorciable, pues fueron los encargados de una transacción que, de alguna manera, facilitó la mentira de autenticidad que compraron y difundieron los extranjeros. Las palabras de Pascual Alzate resumen mejor esta idea: “Si los muñecos hubieran sido de nosotros no habrían valido nada, pero siendo del indio, valían mucho” (Universidad de Antioquia 1988, s.p.).

Es importante señalar que el mero hecho de que exista el nombre de Cerámica Alzate es ilustrativo de una apropiación clara de su trabajo por parte del discurso patrimonial, pues designa un estilo, o mejor un grupo de estilos, el cual da cuenta de un hecho fundamentalmente estético, tal como ha advertido la crítica posterior al escándalo (Foglia; Sierra, 2008). De hecho, luego de que los objetos cayeron en desgracia, pese a que aún algunos museos del mundo parecen tener piezas, la Cerámica Alzate fue declarada patrimonio cultural colombiano y reposa en la colección de antropología del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, luego de que fuera expropiada ante los amagos de venta de los descendientes de don Leocadio.

2.

La historia de Pedro Manrique Figueroa es tan conocida como la historia de los hermanos que inhumaban, para después sacarlos, aquellos muñecos de barro que asombrarían al mundo académico con sus formas caprichosas, su inventiva y su talento para “agarrar pasado”. Nacido en un momento indeterminado de la década del treinta en Choachí, Cundinamarca, Manrique Figueroa presenció algunos de los acontecimientos más importantes de la vida nacional y hace parte de la historia del arte colombiano. Su aparición está bien documentada: la exposición de grado, en los años noventa, de un grupo de estudiantes de arte de la Universidad de los Andes, Bernardo Ortiz, François Bucher y Lucas Ospina, a

quienes se les ocurrió, con el apoyo de la escritora Carolina Sanín, hacer una exposición conmemorativa. Pretendían, resolviendo una asignación escolar, recobrar un legado evasivo, recurriendo a las tácticas del apócrifo y la vida imaginaria exportadas de la literatura.

Hay varias exposiciones y proyectos en los que el curador de turno, Jorge Jaramillo, Lucas Ospina o cualquier otro, cuenta algo más sobre el paso de Manrique Figueroa por distintos lugares: Suecia, Estados Unidos, China, la Unión Soviética. También tenemos el documental *Un tigre de papel*, de 2007, obra del realizador Luis Ospina, quien muestra a Manrique Figueroa desde uno de sus lados más reveladores: el de su implicación en los movimientos sociales de la izquierda colombiana y latinoamericana de los años sesenta y setenta.

También en el caso de Manrique Figueroa, el efecto de realidad se manifiesta en varios niveles. Por un lado, tenemos los *collages* reconocidos como auténticos por la crítica y por los supuestos herederos del legado del artista. Pero, por el otro, están aquellos trabajos apócrifos, de cuya falta de autenticidad nominal se han dado pruebas, según los textos críticos incluidos en las exposiciones. La escala, el origen extranjero de las imágenes y la intromisión de elementos naturales han sido vistos como elementos que indican que varias de estas piezas son falsas y no auténticos Manriques, algo que, al ofrecerse como falso en segunda potencia, confiere un valor de referente a los *collages* apócrifos considerados auténticos en el marco de la ficción. De modo que la veracidad de la información se da por un efecto de coherencia entre los objetos y el nuevo contexto museográfico, así como por una mecánica aseverativa propia del discurso curatorial.

Es importante reconocer que las exposiciones históricas de Manrique Figueroa siempre están rodeadas de una polémica pregunta por la verdad sobre lo dicho o por la autenticidad del legado que se expone. A este respecto, se puede recordar la demanda que una supuesta asociación

de representantes legales, herederos y custodios del legado de Manrique, hizo a Luis Ospina, cuando *Un tigre de papel* se presentó en la Documenta de Kassel de 2007, o las acusaciones en foros virtuales sobre lo que se hace en cada exposición. De hecho, como recordarán algunos de los asistentes a las exposiciones de Manrique Figueroa, el hecho de que el artista haya desaparecido y no se sepa nada de su paradero es acicate de nuevas conjeturas acerca de las sospechas que recaen sobre sus herederos estéticos. A cada tanto aparecen comunicados de la Asociación Bolivariana de Artistas o de otras agrupaciones, como Satuple, que piden rendir justicia a la obra de Manrique. Un papel pegado en la exposición *Malicia indígena*, realizada en Museo de Arte Moderno de Medellín en 2011, por ejemplo, indujo a varios visitantes a creer que, en efecto, había tenido lugar allí una manifestación social que promovía algún tipo de reivindicación. No faltó, incluso, quién se quejara de que el espacio del museo, respetado por los grafiteros y revoltosos, hubiera sido ensuciado.

3.

Como puede apreciarse, la historia de Manrique Figueroa ha sido objeto de análisis, exposiciones artísticas, documentales e, incluso, artículos académicos que han puesto su nombre en la discusión reciente del arte colombiano (Duarte 2010). Dichas exposiciones han oscilado entre una presentación enteramente documental que recurre a datos verídicos y a una aproximación dedicada a las estrategias propias de la ficción, dejadas a la vista del espectador. De hecho, más allá de comparaciones siempre odiosas, muchos creadores colombianos reales envidiarían la activa recepción y la polémica presencia del precursor del *collage* en las discusiones sobre arte contemporáneo en Colombia. Una búsqueda en diferentes páginas de Internet muestra videos, audios, textos e imágenes que dan existencia a Manrique Figueroa, y que a veces pueden incluso, en medio de la confusión, negar la existencia de una persona real, como ocurrió en una entrevista realizada a Lucas Ospina (García Arbeláez 2011).

Ahora bien, en este punto es imposible dejar de pensar en la dinámica de franquicia que preside la activa recepción y circulación de Manrique Figueroa. En términos generales, como la define Wikipedia, esa conciencia sustituta que tenemos hoy en día y de la que son testimonio muchos de nuestros estudiantes acosados por asignaciones escolares, la franquicia es “la práctica de utilizar el modelo de negocios de otra persona” (*Wikipedia*, s.v. “franquicia”). Una definición más técnica nos la ofrece el *Diccionario de la Real Academia*, según el cual esta figura de negocios es la “concesión de derechos de explotación de un producto, actividad o nombre comercial, otorgada por una empresa a una o varias personas en una zona determinada (*Diccionario de la Real Academia Española* 22^a ed. 2001, s.v. “franquicia”). Sin que, hasta donde se sepa, hubiera mediado interés o beneficio económico alguno, los narradores de Manrique son muchos y parecen irse relevando en exposiciones, entrevistas, cuentos y artículos. Ensayistas, novelistas, pintores, actores, documentalistas, narratólogos y periodistas se han turnado en el mantenimiento de Manrique. De hecho se van pasando la posta, en una carrera que sólo acaba por complejizar al personaje y darle nuevos perfiles. Un fenómeno de narración colectiva que ya ha sido estudiado, con herramientas teóricas sofisticadas, en el ámbito propiamente académico (Duarte 2010).

Cabe preguntarse en este punto, ahora, cuando las discusiones sobre propiedad intelectual, derechos de autor, patentes y licencias de uso están en el centro de la discusión, el sentido que tienen actividades como la de los Alzate y la de los inventores de Manrique. A pesar de las discusiones que algunos historiadores del arte, académicos, activistas culturales e intelectuales han hecho acerca de la divulgación sin intermediarios en medio de la ideología del *do it yourself* o el *copyleft*, reaparecen nuevas preguntas en la agenda. Es en el arte, en el coleccionismo, en la práctica disciplinar de la historia del arte y en actividades como la de los guaqueños antioqueños o la de los inventores de Manrique Figueroa, donde podemos hallar algunas respuestas.

De manera similar, la leyenda negra de los Alzate ha tenido diferentes narradores y analistas. Desde Luis Fernando Vélez y su exposición en el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, y la primera monografía que sobre el tema se hizo en Colombia en la década del ochenta (Uribe y Delgado 1989), la de los guaqueros de Medellín es una historia que no ha parado de crecer. Incluso, el texto de Luis Germán Sierra en la revista *El Malpensante*, el documental de History Channel narrado por el periodista Félix de Bedout y varias apropiaciones artísticas, evidencian que la historia de los Alzate permanece aún abierta, y por supuesto, no se le puede dar cierre aquí. Más aun, extraña que los Alzate no hayan sido objeto de más recreaciones estéticas y que solo permanezca, como prueba de ficción efectiva y completa, el cortometraje de Teresa Saldarriaga, *Gato por liebre*, realizado en 1986. Allí, los actores, en un ejercicio que parece deberle tanto el teatro como al mito, se concentran en el drama que da el paso de lo legal a lo ilegal, y muestran los dilemas éticos que afrontaron estas gentes pobres y humildes ante la necesidad de sobrevivir a costa de un engaño del que aún no se sabe si fueron responsables. Es simpático ver cómo figuras de la vida cultural de Medellín de origen extranjero, como Jean Gabriel Thénot y Paul Bardwell, se esfuerzan en mostrar al forastero en su ingenua actitud de superioridad moral e intelectual.

De hecho, las versiones sobre el *fake*, como se dice hoy en día, son ingeniosas y escamotean la responsabilidad ética de unos y otros, creando una comedia de errores y sesgos de la que todos salen bien librados. Resumamos todo brevemente: se dice, tanto que los Alzate engañaron para lucrarse, como que se divertían haciendo recreaciones y simplemente las vendieron a quien las quiso. Se afirma, a la vez, que don Leocadio fue engañado, que acolitó la estafa y fue indiferente ante el carácter de las piezas, el cual siempre supo falso. De lo que sí no parece haber dudas es que los académicos y conocedores siempre creyeron en la autenticidad de las piezas. Algo que explica por qué la indignación, las denuncias y los desenmascaramientos provinieron de ellos, y no tanto de los coleccionistas o de aquellos a quienes les gustaban las invenciones de los Alzate.

Quizás la que acaba por ser burlada es la autoridad académica, esa otra franquicia, a veces odiosa, que pretende detentar la propiedad sobre el conocimiento. Las palabras de Pascual, atribuidas por Vélez, dan cuenta una vez más con agudeza del tono jocoso del engaño. Interrogado por la antigüedad de las piezas, un anciano, ciego y locuaz, Pascual Alzate, dijo en 1966: “Claro que eran antiguas, su antigüedad era desde la calle 40 hasta la calle 10, tenían treinta cuerdas de antigüedad” (Universidad de Antioquia 1988, s.p.).

4.

Si bien las aventuras de Manrique Figueroa y la manera en que llegó a relacionarse con los Alzate son asuntos que conciernen más a la esfera del relato curatorial, convendría detenerse en algunos asuntos de tipo plástico y visual que suscita la vinculación del precursor del *collage* en Colombia con los impensados pioneros del arte posmoderno de la quebrada La Iguañá y el río Medellín. Puntos que, en últimas, son los que generan estas reflexiones sobre arte, falsificación y narración. Para ello, luego de esclarecer algunos aspectos relativos a la dimensión creativa de su tarea, nos detendremos en la exposición *Malicia indígena. Recipientes cerámicos de los Alzate y de Pedro Manrique Figueroa*, que tuvo lugar en el Museo de Arte Medellín del 31 de agosto al 6 de noviembre de 2011. Esta, hasta donde parece, es la primera muestra de una apropiación creativa contemporánea de los Alzate y un rescate de lo que, claramente, define el espíritu de su aventura: la malicia indígena, esa suerte de recurso que el subalterno, el colonizado y el ocupado usan para defenderse de quien viene de los centros metropolitanos a saquear su territorio.

Esta noción no solo hace parte de la cultura popular, sino que ha sido estudiada por el mundo académico, que encuentra en ella profundas raíces antropológicas. Así, por ejemplo, Jorge Morales ha definido esta noción a partir de otras dos categorías: el mestizaje y la “viveza”. El autor expone, además, que este fenómeno tiene dos caras: una que enfatiza en

la combinación de astucia, oportunismo e hipocresía que permite sobreponerse a las desventajas educativas, económicas y sociales propias del subdesarrollo, y otra que puede usarse como reminiscencia de un pasado indígena al que puede recurrirse como forma de resistencia cultural (Morales 1998). De hecho, el tema del mestizaje aparece en la historia de los Alzate, ya que para defenderse, Fuhrmann y Mayor, los expedicionarios engañados, se justificaron ante sus patrocinadores diciendo que los muñecos se los había dado un indio. Montoya mostró la falsedad de la historia señalando que los Alzate eran blancos, algo que Pascual, en su vejez, agradeció, pese a que Montoya había divulgado su artimaña en la prensa nacional (Universidad de Antioquia 1988, s.p.). Como se ve, la idea de raza, que por aquellos momentos en Colombia y América Latina era quizás el concepto de más amplio recibo, daba lugar a recepciones problemáticas cuando interactuaban el mundo de la alta cultura y la cultura popular.

5.

La inserción de los Alzate en el discurso contemporáneo del arte, al cual pertenecen las parodias, juegos de autoría y mentira que han caracterizado la vida ejemplar de Manrique Figueroa, merece algunas explicaciones. En primer término, está la manera como los Alzate, desde luego sin saberlo, emplearon las tácticas de lo que contemporáneamente conocemos como “apropiación”. Básicamente, emplearon referentes de lo que se suponía era la cerámica indígena y dieron su versión. Confiscaron una representación, la reprodujeron y la retornaron a la circulación, como si de una desviación situacionista se tratara. En este punto, resulta de capital importancia señalar que por lo menos uno de ellos, Pascual Alzate, usó imágenes bidimensionales para hacer sus obras, procedimiento cercano al que vemos en el arte contemporáneo, después del primer ciclo del arte posmoderno.

Por otro lado, está el modo en que procesaron la idea que los europeos tenían de las culturas indígenas y les devolvieron una imagen que los convencía de su autenticidad, un fenómeno que, como se recordará, sería advertido poco después por el “Manifiesto Antropófago”, publicado por el brasileño Oswald de Andrade en 1928, quien proponía que el aborigen se comiera culturalmente al colonizador. Algunos pasajes del Manifiesto resultan reveladores: “Vivimos a través de un derecho sonámbulo . . . Nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue carnaval . . . No teníamos especulación. Pero teníamos la adivinación. Teníamos Política que es la ciencia de la distribución” (De Andrade 1928, 3-7). En este punto, quizás convenga recordar la distinción establecida por Dennis Dutton entre autenticidad nominal y autenticidad expresiva. Para Dutton, la autenticidad nominal tiene que ver con la correcta identificación del autor de una obra, con la proximidad con que una representación se ajusta a la intención del autor, o hasta qué punto una obra de arte cumple con los estándares de una tradición artística. La autenticidad expresiva se refiere a la sinceridad, a la pasión moral que el creador pone en una obra (Dutton 2003). De acuerdo con esto, la última de las autenticidades está en las obras de los Alzate, pues aunque estos no hicieron auténticos precolombinos, sus obras sí son auténticas en cuanto a las intenciones y propósitos de los artistas, es decir, son auténticos Alzates.

Por último, está la parodia de las tácticas de archivo, patrimonialización y memoria usadas para hacer pasar por auténticas las piezas que entregaron a compradores y coleccionistas, algo que sin duda los Alzate aprendieron viendo el catálogo y las vitrinas de don Leocadio María Arango, contemplando las piezas sobre los anaqueles tapizados de terciopelo negro y, tal vez, a través de la observación de alguna de las láminas de la *Geografía de Antioquia* de Manuel Uribe Ángel. Es probable que hubieran captado la potencia de verdad que tenían tales racionalizaciones y que se hubieran apoyado en ellas para proponer, como dice Andrés Foglia, su propio régimen de verdad, el cual, a la postre acabó por imponerse, pues sin duda la familia finalmente se salió con la suya (Foglia s.f.).

Sobra señalar cómo, desde los años sesenta, las taxonomías y sus parodias, los museos imaginarios y las colecciones satíricas se han extendido por la práctica del arte contemporáneo, algo que se da en Colombia con las pseudoexposiciones etnográficas de Nadín Ospina o con el herbario de plantas artificiales de Alberto Baraya, propias del furor de archivo que vemos en el arte contemporáneo.

6.

No es ningún secreto que el arte posterior al arte moderno dismanteló buena parte de los presupuestos de la ideología de la creación occidental con sus tácticas de actuación. También, es sabido el papel que la interpretación del legado de Marcel Duchamp tuvo para la segunda vanguardia en la redefinición de nociones como autoría, individualidad, obra, técnica y género artístico. Una de las lecturas más famosas en los años ochenta, la de Douglas Crimp (Crimp 1993), como se sabe, señaló la importancia que el uso de imágenes del pasado tenía en una concepción posmoderna del arte cercana a la alegoría. Esto llevaría directamente a la validación teórica de estrategias que empleaban la cita, el pastiche, la repetición y la copia como principios de operación. Los mismos que, en el primer mundo, tuvieron profunda influencia en la producción artística de los últimos treinta años y que, ya en el arte latinoamericano y más específicamente en el arte colombiano, empezaron a darse como muestra de rechazo a los principios estéticos de un modernismo ya agotado. De hecho, podemos observar que fenómenos como la transculturación, o formas de bricolaje y supervivencia como las de los Alzate, dan cuenta de una incorporación de estrategias semejantes para subvertir el orden dominante.

En una de sus versiones más conocidas, la posmodernidad rechaza la posibilidad de lo nuevo e insiste en el uso de estrategias que pondrían de presente las bases siempre superfluas del anhelo de un nuevo comienzo histórico. A pesar de ello, como ha dicho Boris Groys (2005), a este desdén por lo nuevo subyace una peligrosa aporía, esto es, que incluso este

rechazo tiene un aire de novedad. Algo que ocurre, por ejemplo, con las fotografías de fotografías de Sherrie Levine y Richard Prince o con las pinturas de Mike Bidlo y Russell Connor, o en Colombia con Beatriz González y su visita irónica a los recintos de la consagración artística.

La cita, la desviación, el palimpsesto y el pastiche, como se recuerda, fueron tácticas importantes desde finales de la década del setenta y tuvieron una incidencia fundamental en los procesos del arte etnográfico o pseudoetnográfico de los años noventa, así como en el credo multiculturalista y subalterno que rigió buena parte de la producción artística y la política expositiva en las dos décadas posteriores. En este contexto, el citar de manera irónica y paródica los referentes hegemónicos permite nuevas declaraciones. La reinterpretación del legado occidental, de la cultura canónica y la puesta en cuestión de los dispositivos que rigen el poder cultural metropolitano se convirtió en una divisa ostentada con regularidad. Aquí, conviene acudir a un ejemplo del artista brasileño Cildo Meireles, que resume bien la inserción en un circuito económico para crear un mensaje perturbador. Inserción que recuerda el interés de Manrique en poner con un sello la inscripción de falso en los billetes de dólar, para hacer colapsar el sistema económico capitalista. También se puede mirar las obras de artistas como Beatriz González, el chicano Eduardo Chagoya o el uruguayo Luis Camnitzer, quienes dismantelan el estatuto que rige buena parte del credo de originalidad, vanguardia y experimentación del arte europeo y norteamericano.

En este punto, resulta pertinente recordar el conocido ensayo de Hal Foster (2001, cap. 6), “El artista como etnógrafo”², que tanta influencia ha tenido en las discusiones recientes sobre arte. Aunque no es propósito de este trabajo detenerse en las diferentes lecturas que se han dado del texto, vale la pena señalar la confluencia entre presentación artística, métodos de investigación y trabajo de campo de corte etnográfico que dominan en buena parte del arte reciente. En el caso del arte colombiano, la irrupción de un discurso sobre la cultura y sobre el otro, así como la aparición de

métodos etnográficos, se ven reflejados en las primeras transgresiones al credo modernista que se dieron desde la década del sesenta y profundizadas en décadas posteriores, cuando los asuntos propios de la singularidad cultural se revisaron con agudeza. Además de la ya mencionada Beatriz González, artistas como Antonio Caro, José Alejandro Restrepo, Carlos Uribe, María Fernanda Cardoso o Miguel Ángel Rojas (y, más recientemente, Wilson Díaz o Carlos Castro) exploran dimensiones culturales y discursivas, en lugar de mediales o estéticas, para hacer comentarios agudos sobre diversos temas problemáticos de la historia, la política y el territorio. El caso de Nadín Ospina, por ejemplo, es ilustrativo de la pregunta por la autoría, también con una referencia indígena que resulta más que significativa en este contexto.

Lo que resulta más comprometido en estos asuntos, como se puede adivinar, es la noción de autoría, en la cual se han detenido diferentes comentaristas en los últimos años. Por un lado, se cuestiona la legitimidad del arte y de sus productores, especies de mecenas ideológicos, de conciencias representativas, que ya había empezado a erosionarse desde finales de la década del setenta con la lectura del texto hecha por los actores del campo artístico del ensayo de Walter Benjamin, “El autor como productor” (*Der Autor als Produzent*), citado por Hal Foster en su texto como un aviso prematuro de los peligros que hay de una inclusión demasiado gratuita de las ciencias sociales y del trabajo social en la práctica artística (Foster 2001, 177).

Por supuesto, una vez esta reflexión anidó en las ciencias sociales con Barthes, Foucault o Derrida, el arte fue el espacio óptimo para desnaturalizar la relación entre productor y producción, que fue *in crescendo* a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. La pérdida del aura, advertida también proféticamente por Benjamin en 1936³ (1989), vendría en el plano de la obra a consumar con las tecnologías de la imagen, un proceso que culmina en el punto de arriba señalado por Foster.

El paradigma que se ha insinuado en el arte en las dos últimas décadas del siglo XX, y en cierto modo en el de la primera parte del XXI, más allá de la tremenda variedad estética que caracteriza nuestro momento, se describe muy bien en “El artista como etnógrafo”. El arte ha pasado por varias etapas, que le ayudaron a escapar de las restricciones modernistas: 1) Reflexión sobre los constituyentes del medio artístico, 2) Pregunta por sus condiciones espaciales de percepción y 3) Inquietud por las bases corpóreas de esa percepción (Foster 2001, 188-189). En el momento que Foster escribe, es decir, a principios de la década del noventa, la institución artística ha pasado a ser, según él, una red discursiva múltiple; el espectador se ha convertido en un sujeto social atravesado por la diferencia, los conflictos sociales y políticos se entienden como lugares para el arte y, en resumen, “el arte ... pasó al campo ampliado de la cultura del que la antropología se pensaba que debía ocuparse” (189).

Una consecuencia, que entresacamos aquí para nuestros fines argumentativos, es la manera en que los artistas se comportan con respecto a las técnicas y lenguajes artísticos. Ya no buscan profundizar en alguno de ellos; emplean los que en cada momento pueden ser útiles para tratar una problemática, ocupar un lugar o afectar a un tipo de sujeto social (Foster 2001, 206). Por eso, Foster dice que el arte de los noventa, momento en el que en Colombia aparece Manrique Figueroa, funciona más alrededor de tácticas situacionistas que de énfasis productivistas (Foster 2001, 176). Entendemos, entonces, por qué la historia de los Alzate encuentra lugar en un tipo de arte como el que supone la invención y circulación de Manrique Figueroa.

6.

En este punto, siempre teniendo presente la afirmación de Foster, valdría la pena establecer una pequeña idea en relación con la transformación del arte moderno en Colombia. Se parte de una tesis según la cual es necesario definir el arte contemporáneo colombiano en términos de un

rechazo del universalismo supra-histórico a que aspiraba el modernismo internacional y ver, en cambio, la profundización en los elementos culturales. Estos desplazamientos en el terreno de la producción también se apoyan en la actividad de críticos y curadores como Carolina Ponce de León, co-curadora de la exposición *Ante América*, de 1992, la cual introdujo al arte colombiano en la consideración de cuestiones culturales como forma de dialogar con el arte contemporáneo internacional.

Se puede añadir acá algo que resulta evidente, por ejemplo, cuando se piensa en el rechazo que la obra de Débora Arango suscitó en los críticos modernistas, particularmente en Marta Traba, a quien de seguro la presencia de elementos vernáculos e históricos en la pintura desgarrada y esperpéntica de la pintora antioqueña debió parecer insoportable (Giraldo 2012, 53-54). Débora, como se recuerda, dijo que cuando la encofetada crítica argentina la visitó en Envigado, luego de ir a ver al filósofo Fernando González en los años sesenta, le recomendó pintar como Alejandro Obregón (Londoño 1997, 205).

Podría afirmarse que uno de los rasgos más importantes en el arte contemporáneo colombiano, el mismo que lo distingue del moderno, es su interés en la narración, rasgo que hace decididamente contemporánea a la Débora de los años cuarenta y cincuenta, y quizás distantes a maestros posteriores a ella, figuras tutelares de nuestro modernismo, como Obregón o Ramírez Villamizar. Conviene situar acá este planteamiento como el principal, apoyado en una hipótesis adicional: la preexistencia de la dimensión narrativa en lo que atañe a la cultura, tal como han indicado la antropología y la hermenéutica (Ricoeur 2004, 31-35).

Sin duda, aunque es un tema poco observado en la crítica, algo que distingue al arte colombiano contemporáneo es su proclividad a lo narrativo, algo que deriva en una especie de versión criolla de nuestra contemporaneidad y constituye nuestra manera más característica de

desmarcarnos de los imperativos modernistas, coherente con la proclividad a tratar en el arte problemas de memoria, violencia, conflicto, identidad y desplazamiento. ¿En dónde, si no en la narración, podrían buscarse las fuentes de lo que nos define? Cabe en este punto recordar que la pertenencia es quizás un producto de la narración, toda vez que nos apropiamos imaginariamente de aquello que ya existe. De cualquier forma la comunidad, si se quiere parafrasear al teórico Benedict Anderson, es más narrada que algo inmutable.

Varios ejemplos sirven para mostrar que esta presencia de lo narrativo puede darse de diferentes maneras en el arte colombiano más reciente. Débora Arango y su pintura inclinada por hacer crónica de los acontecimientos que definen nuestro principal ciclo narrativo: la violencia. Beatriz González y su idea de fabular la historia, la cotidianidad y las desventuras de Colombia. Álvaro Barrios y sus sueños con Marcel Duchamp dan cuenta de una autoría artística y ficcional vivida, sin duda precursora de la de Manrique Figueroa. Miguel Ángel Rojas y su tendencia a contar historias invisibilizadas, acudiendo a métodos que usan la ironía y la apelación a formas narrativas populares. José Alejandro Restrepo y su inclinación por la crítica a las narraciones hegemónicas, a veces acudiendo a estrategias igualmente narrativas o remitiéndonos a relatos y articulaciones discursivas del pasado. Joanna Calle y su interés por el trabajo con la parte indexical y visual de la misma escritura narrativa. José Antonio Suárez, de cuya historia de vida artística y dedicación a la línea derivan sus dibujos obsesivos. Juan Manuel Echavarría y su dedicación a las narraciones que consignan el trauma y garantizan una posibilidad de memoria para las experiencias enterradas. Carlos Castro y su narrativa irónica y disolvente, que convierte las estampas del pasado en cromos que nos devuelven una imagen sardónica de nosotros mismos.

7.

Lo que se puede proponer es que la narración constituye uno de los elementos más potentes para dar cuenta de un arte que ha insistido, en el último tiempo, en su vinculación identitaria, en su historicidad e, incluso, en su capacidad para auxiliar a la memoria y a la interrogación política. ¿Cómo, podríamos preguntarnos, se puede atender a tales demandas, ignorando la dimensión narrativa de nuestros análisis y aproximaciones? ¿Cómo prescindir de la representación en un contexto como el presente? ¿Y de qué manera la abundancia de medios, recursos y posibilidades de interrogar el pasado pueden servir para tal propósito? Esas son algunas de las preguntas que pueden comprenderse al pensar en los Alzate y en Manrique Figueroa.

De hecho, como señaló en su momento Luis Fernando Vélez, el artificio narrativo fue la estrategia de malicia indígena seguida por los Alzate, toda vez que estos inventaban historias para asegurar la veracidad de los hallazgos (Universidad de Antioquia 1988, s. p.). Algo en lo que concuerda con el Nobel Gabriel García Márquez, para quien la narración fue antes que nada, un mecanismo de defensa de los indígenas, como lo atestigua la fábula de El Dorado (García Márquez 1996, 41). En este sentido, un relato es una de las formas más poderosas de apoyar, con un simulacro del fluir histórico, una prueba de la existencia convenida del origen, la pertenencia a una tradición o, incluso, la existencia y explicación de algo, tal vez de nosotros mismos. Aun corriendo el riesgo de ser redundantes, debemos señalar que, sin sus historias, el engaño de los Alzate no habría tenido los alcances vistos a lo largo del tiempo.

Se podría pensar que esta apuesta por la narración no tiene nada de nuevo; sin embargo, es importante recordar cómo, hasta hace poco, la advertencia de un perfil narrativo en una obra plástica era producto de una indebida subordinación a la literatura. Aún hoy, calificativos despectivos para una obra plástica como “literal”, “ilustrativo” o “literario” encubren nociones que rechazan la dimensión narrativa del arte y perpe-

túan un paradigma de autosuficiencia discursiva y profundización disciplinar de la modernidad artística heredada de Clement Greenberg, quien desde la década del treinta signó el arte moderno con una búsqueda de especificidad en la que este debía librarse de lo literario, de lo poético, de lo teatral, de todo aquello que contaminara a la pintura de otras expresiones. Hoy, como sabemos, las rupturas entre géneros, medios, estrategias y formas de creación son habituales; purismos como los de Greenberg son inviables y parece ser una realidad opuesta a la que postulan textos como los de Foster y análisis como los que aquí se proponen (incluso, vale la pena señalar que en América Latina la concepción modernista de la plástica no apostó necesariamente por la pureza abstraccionista).

8.

La mejor manera de culminar esta presentación sea quizás evocar, recurriendo por última vez a la estrategia de la narración, a lo que Lucas Ospina, Alejandro Martín, Óscar Roldán, Efrén Giraldo, Melissa Aguilar y Carlos Vanegas hicieron para preparar la parte del relato que se ocupa de las estadias esporádicas de Manrique Figueroa en Medellín. Primero, en las Bienales de Coltejer de 1967 y 1970, luego en el Festival de Ancón de 1971 y, por último, en el Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual y Arte Público de 1981, donde Manrique intentó presentar propuestas de obra, *statements* e intervenciones de corte conceptual que no fueron aceptadas. Momentos en los que el precursor del *collage* no sólo habría conocido de primera mano las técnicas de falsificación de nuestros gaudios y probablemente alcanzó a entrevistarse con don Pascual, sino que también habría entrado en contacto con lo más granado del arte experimental internacional en Medellín, el cual sacudía la amodorrada cultura nacional orientada desde Bogotá.

La historia base es simple. Manrique, según pesquisas, habría estado en Medellín en tres ocasiones: en los años sesenta, en el año 71 y en 1981, año que coincide con su desaparición, cuando se dona a sí mismo como

obra al Museo Nacional. En la primera ocasión, habría conocido a don Pascual Alzate, de quien habría aprendido algunas técnicas cerámicas. En la segunda, habría estado en el Festival juvenil de rock en Ancón, municipio de Caldas, donde el investigador en historia de las músicas juveniles, Camilo Suárez, se lo habría topado. Por último, luego de haber sido ignorado por los organizadores del Coloquio, habría concebido la idea de exportar cabezas de dignatarios y políticos fascistas y nazis (Franco, Hitler, Mussolini, Gilberto Alzate Avendaño) a los Estados Unidos. Los bustos en cerámica contendrían marihuana y cocaína, pero sus cargamentos se habrían caído una vez un agente de aduanas del aeropuerto Enrique Olaya Herrera advirtiera la baja calidad artística de las piezas. Al dudar que los bustos eran arte, pudo igualmente dudarse de la inocencia estética de las piezas y se procedió a incautarlas. Se rompieron y se encontró la droga.

El texto de la exposición que recibía el visitante era el siguiente:

Las relaciones entre el arte y la ficción han sido constantes. Y una de sus modalidades más habituales es la que acerca ambas prácticas a los dominios de la falsificación. Desde el arte mimético que es capaz de hacernos creer que lo que vemos es la realidad misma, hasta los intentos más osados de los artistas contemporáneos, la táctica del engaño reaparece en el discurso de las artes.

Fiel a este talante, donde nada es lo que parece, *Malicia indígena, recipientes cerámicos de los Alzate y de Pedro Manrique Figueroa*, la exposición que se inaugura en el MAMM el 31 de agosto, vincula una serie de acontecimientos verídicos ocurridos en Medellín: la existencia de una colección de cerámicas precolombinas falsificadas por la familia Alzate a finales del siglo XIX y principios del XX, el Festival Musical de Ancón en el municipio de Caldas en 1971, la realización del Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual y Arte Público en 1981 y la aparición del fenómeno del

narcotráfico a principios de la década del ochenta en todo el país. Un par de elementos, donde los límites entre realidad histórica y ficción se mezclan, vienen a completar el ya heterogéneo listado de elementos: la obsesión de Pedro Manrique Figueroa, el precursor del *collage* en Colombia, por el caudillo nacionalista Gilberto Alzate Avendaño (1910-1960) y el interés por las representaciones escultóricas de figuras políticas internacionales del totalitarismo, como Hitler, Stalin, Mussolini, Franco.

La historia medellinense de Manrique Figueroa tiene varios movimientos: su arribo a mediados de los años sesenta para entrevistarse con uno de los descendientes de la familia Alzate y aprender las técnicas de la falsificación en cerámica, la asistencia como músico aficionado al Festival de Ancón en el año 71, la participación fallida como artista no objetual en el Coloquio del año 81 y la caída a mediados de los ochenta de un cargamento de cabezas fascistas realizadas en cerámica y rellenas de estupefacientes en el aeropuerto Olaya Herrera. Los personajes mezclan el relato histórico y la novela: Manrique, los Alzate, el experto Leocadio María Arango, el poeta Elkin Restrepo, Gonzalo Caro, Alzate Avendaño, historiadores del arte, críticos, editores, ensayistas, guaqueros y falsificadores pueblan esta fábula construida con piezas de barro, documentos y algo de esa malicia indígena, siempre visible en el montaje artístico local. La parodia arqueológica no sólo ironiza el acto patrimonial, sino que victimiza la teoría y la crítica contemporáneas con sus jergas inaudibles.

La vida de Pedro Manrique Figueroa ha sido larga y fecunda desde su desaparición en época indeterminada, después de que el artista y curador Lucas Ospina sacara a la luz en los años noventa su legado y se hubiera convertido en su albacea estético. Su nombre figura en ensayos, artículos científicos e historias del arte, sus exposiciones nacionales e internacionales se han visto multiplicadas de

manera exponencial, documentales sobre su vida y obra y diversas obras literarias que se le han dedicado parecen desbordar la realidad de una figura que empezó siendo de papel y, ahora, pasa por el celuloide, las reliquias y la más reciente encarnación en tierras antioqueñas.

Malicia indígena, recipientes cerámicos de los Alzate y de Pedro Manrique Figueroa es un acto soberano de la imaginación que nos dice que el oficio artístico (y su vecino, el expositivo) pueden tener en la invención una de sus fuentes más perdurables. Una exposición para leer y observar, para mirar de cerca y después alejarse, para establecer relaciones cruzadas entre épocas históricas. Una exposición que sale y entra en la ficción alternativamente, que crea marcos y luego los destruye, que puede adquirir la apariencia de la realidad documental más contundente, pero a la vez utilizar las técnicas más alabadas del engaño.

Aquí, la descripción de la museografía puede servir de entrada para entender el papel de la narración en la muestra. La sala estaba dividida en dos secciones: la occidental, pintada de blanco, se dedicaba a exponer la historia de los Alzate, con algunas de sus piezas pedidas en préstamo al Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, y algunas fichas impresas con imágenes, textos y citas alusivos a la biografía y actividad de los Alzate, así como a distintos episodios de falsificación donde la alta cultura, la cultura académica y los conocedores resultaban engañados por actores menores e insignificantes del campo cultural. Dos de estas historias eran las de dos falsificadores célebres, Han van Meegeren y Elmyr de Hory. Estas fichas, cubiertas con vidrio, reposaban sobre una pequeña repisa y podían ser leídas en cualquier dirección. Cada ficha presentaba una foto, un dibujo, un recorte de prensa, una caricatura, una ilustración o una reproducción, de la cual se subrayaban algunos puntos irónicos o que resultaban paródicos para la misma exposición. Abajo, unas palabras extractadas y encerradas con comillas reforzaban el significado de cada

unidad. Al principio y al final, un par de fichas con unas comillas de gran tamaño convertían toda la exposición en una cita ella misma.

La sección oriental, en la que las paredes del museo habían sido aisladas con muros falsos de madera, se dedicaba propiamente a Manrique Figueroa y a su estadía en Medellín. Los falsos muros se explican porque los curadores respetan el deseo de Manrique de no tocar nunca con sus obras las paredes del museo. Pintada de un rosa aguado, que para Lucas Ospina revela el carácter mediocre de la revolución política y artística que ocupó a Manrique, a quien el rojo “le queda grande”, enseñaba documentos compuestos de manera similar a como ocurría con la sección dedicada a los Alzate, aunque esta vez sin la limpieza de la otra parte de la sala, y con las fichas apenas adheridas con pegamento a cartones puestos sobre los escaques. Además de los documentos, muchos de ellos trucados y otros dejados como se obtuvieron en el original, a causa de sus sugerencias realistas o coincidencias asombrosas, se ponían algunos de los collages históricos de Manrique, unos collages “falsos”, recuerdos, fotografías, documentos, cartas, pendones y otra parafernalia, infaltable cuando se trata de la vida y obra de este artista compuesto sólo de retazos. En el centro, haciendo contrapunto a las esculturas de los Alzate, se veían las réplicas de las cabezas hechas por Manrique a partir de las técnicas de los Alzate. Una de ellas, rota para la ocasión, enseñaba la carga de droga que había intentado hacer pasar por el aeropuerto Olaya Herrera. Videos explicativos, testimonios de actores del campo artístico regional y memorias vivas de la ciudad completaban la muestra.

Otros materiales audiovisuales tenían igualmente un papel importante en la exposición, por ejemplo: un video de Jaime Garzón; otro video del cortometraje *Agarrando pueblo*; una parodia de la secuencia narrativa de la película *La caída*, donde Hitler aparecía quejándose del engaño producido por piezas precolombinas falsas que supuestamente le habían llegado a sus manos; pasajes de la película *Gato por liebre*, y audios y entrevistas que hablaban de la estadía de Manrique en la ciudad y de los

Alzate. Finalmente se encontraban las piezas más probatorias: una serie de radiografías hechas a las esculturas exhibidas, las cuales mostraban la localización de la droga que supuestamente Manrique había intentado hacer pasar por las aduanas, imágenes que se podían ver por agujeros hechos en el muro falso.

La presencia de las cabezas y la historia de la caída del cargamento merecen un par de aclaraciones. A partir de exposiciones y narraciones previas, se supo del interés que Manrique, un militante del Partido Comunista Colombiano, tuvo por el fascismo, el nazismo y la figura del político conservador manizaleño Gilberto Alzate Avendaño, lo que le valió su expulsión del partido comunista, su despido como diagramador de la revista *Alternativa* y el inicio de su errancia en las décadas del sesenta y setenta. Este interés lo habría llevado a idear el artificio de las cabezas huecas, lo que lo convertiría también en el “precursor del narco-tráfico en Colombia”, como lo había sido del *collage*.

Algo parecido podría decirse del subtítulo que se hizo de la famosa secuencia de la película *La caída*, quizás la que ha sido objeto de las mayores apropiaciones recientes, y que se ha convertido en un meme viral casi interminable. Como se recordará, se trata de la famosa escena del búnker que, en el caso de *Malicia indígena*, muestra a Hitler indignado con los conocedores que le consiguieron piezas precolombinas falsas para la exposición *Arte degenerado* y que viene a replicar su posible estupor ante los Vermeers falsos pintados por Van Megeeren. Como dato interesante se resalta que cada vez que se cuelga en Youtube una parodia de la secuencia de la película, esta es retirada pocos minutos después por infringir las normas de derechos de autor de la página.

¿Quién es el responsable? Al parecer, el productor, pues el director de la película ha encontrado tan simpática la manera en que la gente se ha apropiado de esta secuencia que él mismo las colecciona.

9.

Para terminar, se podrían señalar a modo de resumen, y a propósito de lo hecho en el Museo de Arte Moderno de Medellín en el año 2011, tres puntos necesarios para comprender la presencia de la narración en el arte contemporáneo colombiano y el papel que una reflexión sobre lo auténtico y lo falso tiene en este contexto:

1. En primer término, vale la pena retomar un concepto retórico que usó Michel Riffaterre cuando se ocupó de la *ecfrasis*, aquella vieja figura retórica de la que no podemos escapar cuando queremos describir imágenes y obras. Se trata de lo que podríamos llamar la “mecánica aseverativa” del discurso sobre el arte (Riffaterre 2000, 167). Podemos extender este postulado retórico al mismo discurso curatorial y señalar cómo lo que se expone y presenta como arte documental posee una fuerza de autoafirmación que no se ha calculado, y es quizás esa misma fuerza, la que se encuentra en el catálogo de Leocadio María Arango. Esa es quizás, desde el punto de vista semiótico, la condición que asegura la legitimación a la que aspira el arte y al discurso que genera.
2. En segundo término, se puede plantear el asunto de la ilusión referencial, otra vez mediante una extrapolación de los problemas exclusivos del lenguaje al dominio amplio, mixto, bastardo, de la exposición de arte. Al producir una serie de objetos narrativos, visuales y audiovisuales que fingen pasado y que postulan un más allá documental al cual se refieren los objetos, se está yendo más lejos de la parodia y se está creando una ilusión de presencia que obliga a convenir en la veracidad de lo presentado, a suspender voluntariamente la incredulidad para sumirse en la historia narrada. Por supuesto, se puede producir también una especie de efecto inverso, en el cual el espec-

tador se siente impulsado a identificar qué es verdad y qué es simulado, una especie de reto a su inteligencia que podría dar al traste con la unidad de efecto.

3. Por último, vale la pena evocar la idea del simulacro, aquella noción que tanta carrera hizo en las últimas décadas del siglo XX y que nos puso en contacto, nuevamente, con un mundo presidido por la desrealización, esto es, por una interminable sucesión de representaciones que aplazan nuestro contacto con la realidad. La noción de desrealización proviene de la psicología y fue usada alguna vez por Jean Baudrillard (2007) para indicar la situación que, como espectadores, vivimos ante un mundo cada vez más orientado por representaciones.

Para terminar, valdría la pena referirse a dos personajes que gravitaron de manera permanente sobre la curaduría *Malicia indígena. Recipientes cerámicos de los Alzate y de Pedro Manrique Figueroa*. Por un lado, Han van Meegeren, el gran falsificador de Vermeers que engañó a la academia que lo rechazó, y, por el otro, Elmir de Hory, quizás el más grande falsificador de arte moderno que ha existido, protagonista, además, de la obra maestra tardía de Orson Welles, *F for fake* (1974), traducida al español como *F de falso* y quien fue capaz de engañar incluso al ojo de los artistas a quienes falsificó.

La idea de recipiente es también importante en este contexto, toda vez que alude de manera implícita al propio proceso crítico y curatorial. El formato expositivo es muchas veces, en el sentido físico, y en el sentido discursivo de Foster, un contenedor que no solo se puede llenar, sino que se puede volver también objeto de exposición. En últimas, lo que la exposición *Malicia indígena* expuso fue el mismo proceso de exposición, en una puesta en abismo de marcos, pedestales, divisiones, catálogos, accesos, siempre exaltados en la muestra. Asimismo, si se quiere, hay un traslado metafórico de tal relieve del marco al ámbito del discurso. De

hecho, la idea de contenedor aparece también en la práctica artística de los Alzate, si pensamos en que, por lo menos para Pascual, la táctica más recurrente era hacer cerámicas huecas con piedras dentro, lo cual estimulaba la codicia del comprador, quien pensaba que se trataba de piedras de oro o gemas. Algo que también los mismos Alzate trasladaban al ámbito narrativo al confeccionar textos, historias, rumores y diferentes artefactos verbales que encuadraban bien sus actividades, las cuales quedaban resonando, como en un recipiente coco, en las cabezas de sus compradores. Esto nos remite a la posibilidad de entender el espacio expositivo como un gran contenedor, similar a la ficción de Manrique, a las cabezas con droga o a los muñecos de barro, donde los Alzate intentaron encerrar su idea de la tradición prehispánica.

Es importante terminar con un par de coplas con las que los Alzate se referían a su oficio y que están recogidas en la investigación que se hizo en 1988 sobre los Alzate en el marco de un trabajo de pregrado en arqueología y antropología, antecesor del interés en esta entrañable familia de emprendedores, precursores de la industria cultural y del turismo nacional “marca Colombia”. La copla que los Alzate empleaban en sus faenas, según las investigadoras, decía:

*Estos muñecos conde'naos'
que trabajamos con llanto
hay que darlos regalaos
después de trabajarlos tanto.*

—Uribe y Delgado 1989, 204.

Copla que los ayudantes, miembros o no de la familia, respondían con esta otra:

*Después de trabajarles tanto
usté recibe algo'e plata
y nosotros renegando
pa'la casa echando pata.*

—Uribe y Delgado 1989, 205.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Andrade, Oswald de. 1928. "Manifiesto antropofago." *Revista de Antropofagia*, n° 1, (mayo): 3-7.
- Ante América. 1992. *Catálogo de la exposición realizada en la Biblioteca Luis Ángel Arango, del 27 de octubre al 20 de diciembre de 1992*. Santa fe de Bogotá: Banco de la República.
- Baudrillard, Jean. 2007. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Benjamin, Walter. 1936. "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica." En *Discursos interrumpidos I, Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus.
- Catálogo del Museo del Sr. Leocadio María Arango de Medellín, capital del departamento de Antioquia en la República de Colombia*. 1905. Medellín: Imprenta Oficial.
- Colaboradores de Wikipedia. n.d. "Franquicia." *Wikipedia, La enciclopedia libre*, <http://es.wikipedia.org/wiki/Franquicia>
- Crimp, Douglas. 1980. "The Allegorical Impulse. Toward a Theory of Postmodernism." *October* 12, (spring): 67-86.
- Danto, Arthur. 1999. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Dorra, Raúl. 1983. "La actividad descriptiva de la narración." En Garrido Gallardo, Miguel Ángel (ed.), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos: volumen I de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983*, 509-516. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Duarte Riascos, Jerónimo. 2010. "También la interpretación es un *collage*: conjeturas en torno a Pedro Manrique Figueroa." *Perífrasis: Revista de Literatura, Teoría y Crítica* 1, n° 1, (enero - junio): 77-92.
- Dutton, Dennis. 2003. "Authenticity in Art." Consulta junio 10, 2013. <http://www.dennis-dutton.com/authenticity.html>

- Field, Les. 2012. "El sistema del oro: exploraciones sobre el destino (emergente) de los objetos de oro precolombinos." *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 14 (enero-junio): 67-94.
- Foglia, Andrés. (s.f.). "La falsificación como resistencia cultural en la cerámica Alzate." *Asterisco*, N° 9, *Rehacer el hecho / Ficciones de archivo / Archivo desclasificado*. Consulta julio 11, 2013. <http://revistasterisco.org/>
- Foster, Hal. 2001. "El artista como etnógrafo." En *El retorno de lo real. La vanguardia en el fin de siglo*. Madrid: Akal.
- Fuhrmann, Otto y Eugène Mayor. 1914. *Voyage d'exploration scientifique en Colombie*. Neuchatel: Attinger Frères Editeurs.
- García Arbeláez, Carolina (2011, septiembre 19), "Lucas Ospina: ¿Geppetto o Pinocho? Entrevista", 070. *Centro de estudios en periodismo. Facultad de artes y humanidades, Universidad de los Andes*. Consulta julio 13, 2013 <http://cerosetenta.uniandes.edu.co/lucas-ospina-ese-es-el-problema-de-las-mentiras-se-las-cree-uno-mismo/>
- García Márquez, Gabriel. 1996. *Por un país al alcance de los niños*. Bogotá: Villegas Editores.
- Giraldo, Efrén. 2008. "El concepto de lo contemporáneo en la crítica de arte en Colombia, de Marta Traba a *esferapública*. Seis momentos, veinte tesis, cinco críticos y diez publicaciones acerca de una ubicación cultural aplazada." En Domínguez, Javier; Fernández, Carlos Arturo; Giraldo, Efrén; Tobón, Daniel (eds.), *Moderno/contemporáneo: un debate de horizontes*, 135-188. Medellín: Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia, La Carreta Editores.
- . 2012. "Débora Arango. Todos los géneros, el género." En *Sociales. Débora Arango llega hoy, Catálogo de exposición*, 50-59. Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín, Mint Museum, Museo de Arte Latinoamericano de Los Ángeles, Museo del Barrio.
- Gómez, Felipe. 2008. "Radiografía de una momia: la verdad y la mentira en *Un tigre de papel* de Luis Ospina.", *Department of Modern Languages*, paper 25, Carnegie Mellon University. Consulta julio 12, 2013. http://repository.cmu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1022&context=modern_languages

- Greenberg, Clement. 1979. "Vanguardia y kitsch." En *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Barcelona: Paidós.
- Groys, Boris. 2005. *Sobre lo nuevo: ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-textos.
- Guía a la exposición de "arte" degenerado. Consulta julio 11, 2013, <http://es.scribd.com/doc/19977355/Pedro-Manrique-Figueroa-Arte-Degenerado>
- Londoño Vélez, Santiago. 1997. *Débora Arango. Vida de pintora*. Bogotá: Ministerio de Cultura. República de Colombia.
- Mendax, Fritz. 1959. *El mundo de los falsificadores*. Buenos Aires: Ediciones Peuser.
- Molina Londoño, Luis Fernando. 1990a. "El célebre engaño de la Cerámica Alzate: falsos precolombinos de una familia antioqueña, hoy son joyas de museo." *Credencial Historia*, n° 7, (julio): 8-11.
- . 1990b. "Empresas y empresarios del siglo XIX en Antioquia: el caso de Don Leocadio María Arango." *Revista Antioqueña de Economía y Desarrollo*, n° 32, (mayo-agosto): 62-68.
- . 1998. *Empresarios colombianos del siglo XIX*. Bogotá: Banco de la República/El Ancora Editores.
- Montoya y Flórez, Juan Bautista. 1922. "Cerámicas antiguas falsificadas en Medellín." *Repertorio Histórico de Antioquia. Medellín, Academia Colombiana de Historia*, n° 1-4 (mayo): 504-5015.
- Morales, Jorge. 1998. "Mestizaje, malicia indígena y viveza en la construcción del carácter nacional." *Revista de Estudios Sociales*, n° 1. Bogotá: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes. Consulta julio 12, 2013. <http://res.uniandes.edu.co/view.php/8/view.php>
- Ospina, Luis. 2007. "Apuntes para un falso documental." En *Palabras al viento: mis sobras completas*, 97-100. Bogotá: Aguilar.
- Poesía museo filosofía + arte degenerado. Una exposición pedagógica. Pedro Manrique Figueroa, precursor del collage en Colombia*, catálogo de exposición del 5 de marzo al 13 de abril de

2008. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Consulta julio 11, 2013. http://academia.edu/305654/Exposicion_Poesia_Museo_Filosofia_Pedro_Manrique_Figueroa
- Ponce de León, Carolina. 2004. *El efecto mariposa. Ensayos sobre el arte en Colombia 1985-2000*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española, Vigésima segunda edición*. Consulta julio 12, 2013. <http://lema.rae.es/drae/?val=franquicia>
- Ricœur, Paul. 2004. *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI Editores.
- Riffaterre, Michel. 2000. "La ilusión de ecfrasis." En Monegal, Antonio (ed.), *Pintura y poesía*, 161-183. Madrid: Arco Libros.
- Sierra, Luis Germán. 2008. "Al encuentro de los Alzate." *El Malpensante*, n°9 (septiembre). Consulta julio 11, 2013. http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=225
- Universidad de Antioquia. 1988. *Colección Cerámica Alzate*-Catálogo de exposición de agosto 9 a septiembre 9. Medellín: Museo Universitario.
- Uribe Ángel, Manuel. 1885. *Geografía general y compendio histórico del Estado de Antioquia en Colombia*. París: Imprenta de Victor Goupy y Jourdan.
- Uribe de Correa, Clara y Delgado González, Amanda Oliva. 1989. "La Colección Cerámica Alzate: reconstrucción y valoración de un patrimonio cultural." Tesis de pregrado, Departamento de Antropología, Universidad de Antioquia, Medellín.

NOTAS

- 1 Sus ideas sobre el país quedaron consignadas en la obra *Voyage d'exploration scientifique en Colombie* (Fuhrman y Mayor 1914).
- 2 Título original: "The Artist as Ethnographer", en *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*.
- 3 *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction*; la versión completa apareció primero en lengua alemana y data de 1936 (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*).

IO.4 FOTOGRAFIAR LA MUERTE

La representación del cuerpo
ausente en una fotografía de Jesús
Abad Colorado

Jacobo Cardona Echeverri

ENSAYO LARGO

Mientras personas reales están por ahí matándose entre sí, o matando a otras personas reales, el fotógrafo permanece detrás de la cámara para crear un diminuto fragmento de otro mundo: el mundo de imágenes, que procura sobrevivir a todos.

– Susan Sontag, *Sobre la fotografía*

Lo real no es el objeto de la representación sino el espacio donde un mundo fantástico tiene lugar.

– Ricardo Piglia, *El último lector*

I.

En un ordenador del futuro el arqueólogo encuentra archivado, entre los intersticios decimales de programas arcaicos y bytes discontinuos, un fotograma que presenta en blanco y negro a tres soldados, uno de ellos, el del centro, apunta al frente con un arma. Apunta a la cámara.

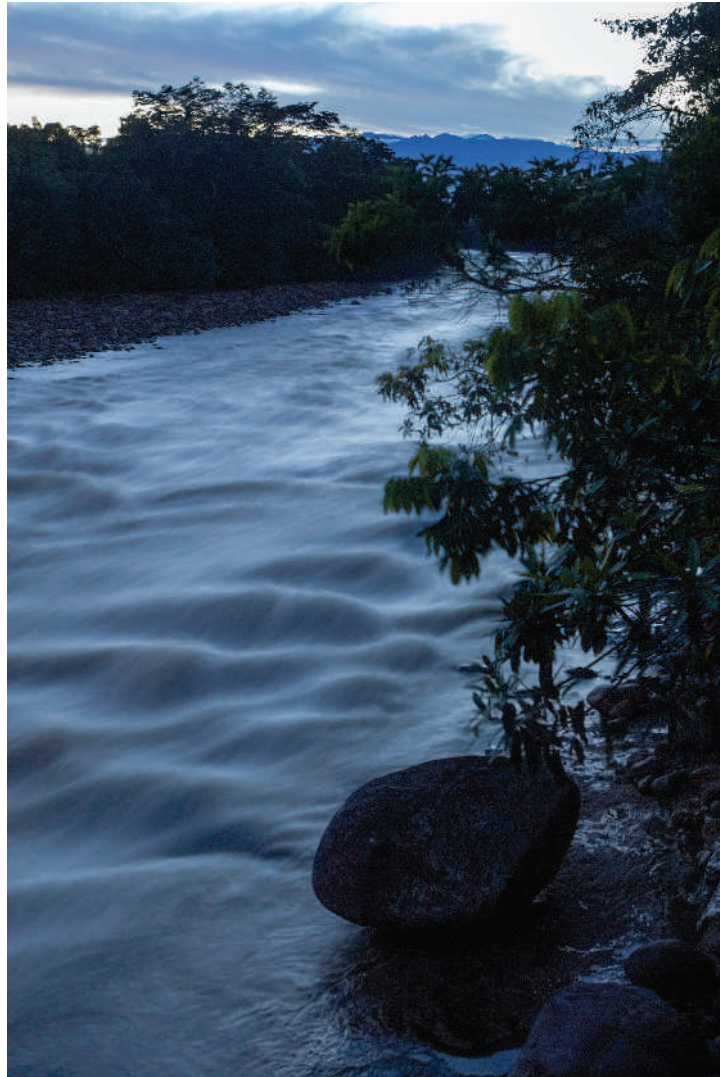


"Photographer Leonardo Henrichsen filming his death", fotograma, video en Youtube, publicado en octubre de 2006.

El fotograma hace parte de una película periodística¹ filmada para la televisión sueca por el argentino Leonardo Hendriksen, quien documentaba el intento de golpe de Estado en Chile el 29 de junio de 1973. Fue lo último que filmó. Esto disipa los interrogantes principales, los perturbadores, los estrictamente dramáticos. No hay opción, la revelación está hecha, el cabo sí disparó y además, tenía muy buena puntería. A pesar de la prueba incontrovertible de la imagen, el asesino solo fue identificado en 2007, poco antes de morir por causa de una neumonía.

Frente a frente, durante la acción simultánea del disparo, un hombre murió. Casi siempre causa curiosidad saber qué fue lo último que hizo, vio o escuchó el que acaba de morir, cuál fue la última línea del libro que leyó, a quién besó por última vez, qué lo hizo reír, qué pensó cuando se dio cuenta de que era inevitable el desenlace. Su visión, en este caso, confirma que el arma le apunta a él y a los que observamos la imagen, para siempre.

El caso es que el arqueólogo que, como el ordenador, es del futuro – aunque pudiera no serlo, pero supongamos que en aras de la consistencia sí lo sea –, se preguntará sobre las posibles intenciones de cada uno de los dos “duelistas” o, al menos, sobre las motivaciones de tales acciones. ¿Por qué alguien mata a otro por apuntarle con una cámara? Porque la fotografía delata, es un instrumento que acarrea la fuerza de la creencia, es incontestable. Presenta lo verdadero y provoca una certidumbre. No es la muerte de un fotógrafo a causa de una fatal indiscreción en un operativo militar que pronosticaba el cambio del rumbo histórico de un país lo que aquí interesa, sino la imagen como prueba, potencialmente perturbadora, del intento por transformar violentamente la realidad social de una nación. Ese soldado no quiere matar un hombre, quiere desaparecer la amenaza en contra de su ambicionada alteración del régimen político. Evitar la exposición pública de los violentos mecanismos de usurpación, reducirlos al parloteo, al olor de la pólvora, a temerosos susurros en sucios callejones, que no exista *realidad*, sino frases mal dichas, ideas vagas o simples interpretaciones periodísticas. Pero no lo logra porque el fotógrafo disparó primero. La luz lo dibujó con el cañón apuntando, lo talló en un “silex” fino, delgado e inflamable. Los más de cuatro mil civiles desaparecidos durante la dictadura chilena revelan un rastro vaporoso e incierto, la anulación de la realidad que una simple fotografía puede ratificar.



Jesús Abad Colorado, Río Guamuez, El Placer (Putumayo), 2012.

Pero, ¿cómo fotografiar lo desaparecido? ¿Cómo fotografiar la ausencia y hacer visible lo eliminado?

Esta fotografía fue tomada por el fotodocumentalista Jesús Abad Colorado para tratar de enfrentar ese problema. Podría decirse también que intentaba hacerle una emboscada al dolor, trocear sus puntas. El río Guamuez, en la inspección El Placer, en Putumayo, se había convertido en una tumba donde los cuerpos, vapuleados por las corrientes, accedían trágicamente a lo informe.² Materia para el recuerdo ominoso que no cuenta con las señales del mundo físico para hacerse más perdurable. Según cuenta J. A. Colorado³, los paramilitares desaparecieron a sus víctimas tirándolas al río como respuesta a las *recomendaciones* de ciertos sectores del ejército que ante la presión del gobierno, la prensa internacional y diversas organizaciones de derechos humanos, debían reducir sustancialmente la cifra de asesinatos en la región. En términos técnicos, sin cuerpos no había homicidios. La gente, tristemente, decía preferir a la guerrilla, pues al menos ellos les dejaban los muertos para que pudieran ser enterrados. ¿Cómo hacer visible lo oculto? J. A. Colorado, aprovechando las condiciones hídricas y climáticas, y manejando cuidadosamente el tiempo de exposición y la velocidad de obturación, logró obtener (¿crear?) el efecto de cuerpos humanos bajo la fluida lámina acuática. Volvió real lo ausente, al irradiar la luz sobre la sustancia y su ritmo específico. Arañó el tiempo para terminar con los dedos manchados.

II.

El hombre ingresa a la cueva y permanece allí por varios días, lleva consigo óxidos de hierro, manganeso, sangre y colorantes vegetales, el fuego es precario y, por lo tanto, muy valioso. Está hambriento y sediento. La comunidad, a la que sirve como mediador, aguarda con la sutil indiferencia de las rutinas que moldean con vigor los relieves de los días. Las corrientes eléctricas neuronales del hombre, debilitadas por la ausencia

de luz solar y la carencia de calorías y proteínas, auguran la apertura propia del *desbalance* sináptico; entonces, *ve*. El hombre mezcla las sustancias secas y terrosas con las oleaginosas, masa viscosa y espesa, chorreante entre los dedos. Poco a poco pigmenta la roca ácida, vibrante, ya no pétrea solidez mineral. Trastorno cinético. Se ha producido un encuentro entre lo visible y lo invisible. El hombre, como los demás de su especie que aún no sabe escribir lo que piensa, piensa con la imagen. A través de las formas fijas expone lo imaginario; se sabe muerto de antemano y por eso teme. Veinte mil años después un crítico dice que todo



Pintura rupestre, Lascaux, Francia.

aquello es arte primitivo de naturaleza protoexpresionista y un antropólogo habla de líricos delirios místicos. Ambos aportan versos distintos para la misma rima: se ha esbozado una línea de sentido hacia el futuro.

Después de esbozada esa línea de sentido impulsada por la conciencia de la muerte, los soportes desaparecen. En la pantalla surge la imagen y tras un clic, se desvanece. Almacenada en la nube, en la memoria USB, en cientos de interconexiones cibernéticas, la imagen es indestructible. Ya no está en la piedra, la vasija, el escudo, el lienzo, expuesta a la supresión.

El valor de la fotografía ya no reside en su materialidad. La asunción digital ha superado la eventualidad del error en el laboratorio, de la pérdida del negativo. Excluida del régimen de valor en el cual el objeto único adquiere su legítimo estatuto, desde un Vermeer hasta el cepillo de dientes de la *star*, la fotografía, parafraseando a Walter Benjamin, solo aspira, como el hombre, a ser reproducida.

La muerte y la foto, lo efímero y lo conservado. La naturaleza serial, propagada, inaprensible de la fotografía, le impide convertirse en reliquia. Y el suceso no dejará de persistir. Si en un primer momento, “una vez terminado el acontecimiento, la fotografía aún existirá, confiriéndole una especie de inmortalidad (e importancia) de la que jamás habría gozado de otra manera”⁴, luego podrá mantenerse siempre joven, ya nunca más “bellamente erosionada por el tiempo.”⁵ La aspiración primigenia de sobrevivir a la muerte ha desencadenado una interfaz: los desaparecidos están aquí y ahora, más allá de la truculencia o el espasmo cronológico, comunicándose con los vivos. La visión del fotógrafo nos guía. He ahí su valor.

III.

La antropóloga Margaret Mead contó alguna vez la anécdota de un nativo local que leyó el índice de *La Rama Dorada* de Sir James Frazer para verificar si el estudioso de mitos y rituales se había olvidado de

algo. El documento etnográfico como una realidad transformada en signo por la heurística etnológica.

“La física cuántica establece que las partículas elementales, constituyentes del átomo son elementos esencialmente reales dada su imprecisión existencial. Se pueden comportar como partículas en un momento dado y como ondas el siguiente o en el anterior. Existen en un espacio y un tiempo que no reconoce el presente, saltan del pasado al futuro, y a la inversa. El presente material sólo es reconocido como una necesidad y una arbitrariedad de la observación humana.”⁶ El cerebro humano, por otra parte, no distingue entre lo que ve y lo que recuerda.

Según el físico danés Niels Bohr, todo lo que llamamos real está hecho de cosas que no podemos considerar reales. Podría agregarse al respecto que todo lo que se rompe no es estructuralmente firme y que la cultura es una ficción colectiva. Una ficción peligrosa, por cierto, pues si me cae un piano en la cabeza, consistente y delicado, es muy probable que muera.

El compositor ruso Shostakóvich tenía un fragmento de bomba móvil en su cerebro, más exactamente en el cuerno temporal del ventrículo izquierdo, que le permitía oír música al inclinar la cabeza. Luego la transcribía en una partitura. Los pacientes con agnosia visual no pueden reconocer lo que ven. Para ellos los objetos son otra cosa.

Para Platón “las cosas están en su ser y en su verdad cuando se usan y sólo del que conoce su uso puede decirse que conoce su esencia.”⁷ En este sentido, la ficción es una imitación de las apariencias, de la acción, que entre más perfecta o bien usada, más se acerca a la Idea. La acción sólo sucede una vez y luego se torna irrecuperable, o sólo se recupera mediante una forma de imitación, la cual lleva su propio espacio y tiempo, y siempre según Aristóteles, sucede de la misma manera, “¿por qué la ficción, la imitación de la acción, no es acción de verdad? Porque en la ficción el curso de la acción ya está escrito y pre-visto.”⁸ Cabría

preguntarse, entonces, si la reactualización de la ficción no es acción. A este respecto, tenía razón Aristóteles cuando afirmaba que “la poesía, además de imitar la acción, le añade algo que ella no tiene: un final que la dota de sentido y acaba.”⁹

En este punto podría agregar algo que escribió Pasolini a propósito de la filmación en 16 mm de la muerte de J. F. Kennedy¹⁰: La última acción del presidente, como la acción de los asesinos, es incompleta y solo puede ser comprensible cuando se establezca, cuando pueda ser articulada, es decir, cuando se haya consumado. Mientras tenga futuro, un hombre se mantiene como incógnita, abierto a las posibilidades que pueden modificar el sentido que él mismo entraña. Un hombre honesto que a los sesenta años comete un delito, dice Pasolini, modifica todas sus acciones anteriores y, por consiguiente, se presenta distinto del que siempre fue. Es necesario morir, pues así nos explicamos. Ante el desconocimiento del destino de los desaparecidos, una fotografía contribuye a explicarlos.

Sería posible decir que acciones como clavar una puntilla, frenar una bicicleta, darle de comer al gato, hacen parte de un mundo simbólico que puede leerse. La interpretación depende de convenciones socialmente compartidas, de esta forma las acciones son posibles y pensables. Para Ricoeur¹¹, las configuraciones narrativas reflejarían el mundo en relatos históricos o ficticios, relatos con los cuales estamos continuamente interactuando, creando nuevas referencias, nuevos imaginarios. La fotografía reflejaría la acción en cuanto esta ya hace parte de una estructura prenarrativa. Nunca fotografiamos lo real, sino la parte de algo que puede contarse. La misma estrategia utilizada por la *Tyrell Corporation* para hacerles creer a los replicantes que tenían un pasado, una historia.¹²

Para Nietzsche, el *bien* de Platón y Aristóteles, el *mundo real* de Leibniz, la *Historia Universal* de Hegel, aquello que conocíamos como realidad o mundo verdadero, no es más que ficción: “Son una sucesión consecuente

de hechos ordenados hacia un final feliz y justo. Fábula para contrarrestar el horror del conocimiento trágico.”¹³ Ese conocimiento trágico está envuelto, igualmente, en las tinieblas de lo fingido o inventado. Tal vez es por esto que se hace tan necesario construir una memoria colectiva del horror, de la violencia, que permita hacer de las acciones sin sentido, arrastradas por el tiempo, algo más que un susurro absurdo. Restituir la dignidad de la víctima implica posicionar historias, hacerlas visibles, crear tramas que perturben los efectos de lo efímero.

El nativo que lee *La Rama Dorada*, la mesa infinitesimalmente compuesta por ondas, la música escuchada por el compositor en su penumbra aérea existen en el mundo de los seres humanos, allí también hay un soldado a punto de matar y un río que revela cuerpos sin rostro. Cada uno de los cuerpos, en el recuerdo de los espectadores, tiene un nombre.

IV.

Los militares bolivianos necesitaban presentar la prueba de la muerte del Che, una muestra ejemplarizante del final funesto de los revolucionarios. Y así lo hicieron: la foto como trofeo. Un hombre que se había vuelto invisible, objeto de la cacería del imperio que intentaba detener el avance del comunismo en América y el sueño legendario de los últimos partidarios del dogma de la libertad, se revelaba en su condición más humana: muerto. De esa forma se hacía sólidamente presente, lo que no habría ocurrido sin la fotografía. Sin esa señal, tal vez su nombre surgiría presuroso de las bocas febriles de aquellos que aseguran haber visto a Elvis en Villa de Leyva o a Jim Morrison pescando en Indonesia. Las posibilidades abiertas, el sentido tendido entre lo ambiguo y lo incierto.

Berger¹⁴ compara esta fotografía, en cuanto a relaciones funcionales y compositivas, con la pintura de Rembrandt *La lección de anatomía del Profesor Tulp*. También recuerda que la primera vez que la vio, pensó en la pintura *Cristo muerto* de Mantegna. Las coincidencias temáticas y metafí-



Freddy Alborta, *Ernesto Guevara*, Bolivia, 1967.

sicas son evidentes. Berger afirma: “Si vuelvo a ver el Mantegna en Milán veré en él el cuerpo de Guevara”. Ambos hombres, considerados criminales, estaban inconformes con su mundo y buscaron apasionadamente su transformación. El Che concibió su muerte en la lucha porque se le hacía intolerable vivir en medio de la exclusión y explotación de tantos seres humanos, y seguramente en esos últimos momentos, “consciente ya de su muerte real, él encuentra en su vida la medida que lo justifica, y el mundo-como-su-experiencia se hace tolerable.”¹⁵ Los familiares de tantos desaparecidos, y no solo los habitantes de El Placer, Putumayo, sino también aquellos que comparten el trágico destino asociado a las turbulencias ribereñas, encontrarían en la fotografía de J. A. Colorado un aliciente para hacer de sus propias vidas algo *tolerable*, la *medida que los justifica* (incluso podría pensarse en una experiencia simétrica de emociones compartidas

generadas por la imagen en medio de los conglomerados urbanos o los interiores montañosos ajenos a los inmensos cauces acuáticos).

Las fotografías de Alborta y Colorado fueron tomadas como pruebas, y aunque para Berger en el ánimo demostrativo de la foto del Che descansa un horror inicial, el objetivo último de esta no es expresar el horror, sino la identidad del guerrillero. En tal propósito, precisamente, el instante trasciende. De forma similar, Colorado intenta recuperar algo de las identidades perdidas, de forma brumosa, tal vez, pero asumiendo ese reto como una constatación. Allí también habita el horror y es necesario afirmarlo para conciliarse con el sentido.

Hallar el nombre de una hija, un esposo, un padre, bajo las suaves ondulaciones del río Guamuez, hace parte del cruce de caminos entre los materiales gráficos documentales y el imaginario emocional del observador. Es cuando el río se convierte en algo más que un río.

V.

En nuestro país el río ha configurado la experiencia de cientos de pueblos y comunidades. Como medio de transporte, lugar de esparcimiento y fuente de sustento alimentario ha unido territorios y ha marcado linajes míticos. También ha sido el surco por donde se ha vertido la sangre y se han ocultado los cuerpos de una batalla constante y ramificada, interminable. Podría decirse que la fotografía de J. A. Colorado se ubica en una angosta tradición cinematográfica y artística que hace del espacio geográfico y mental del río una fuente de terribles descubrimientos, desde la película de Julio Luzardo, *El río de las tumbas* (1964), hasta las instalaciones fotográficas de Érika Diettes, y la obra audiovisual y documental de Juan Manuel Echavarría.

Con el documental *Réquiem NN* (2012), Juan Manuel Echavarría nos presenta las prácticas fúnebres de algunos pobladores de Puerto Berrío, hombres y mujeres que rescatan los cuerpos anónimos arrastrados por

el río Magdalena para sepultarlos y ofrendarlos. Así tramitan, en términos litúrgicos y emocionales, una especie de duelo que los hace partícipes de un ordenamiento espiritual superior. Las fotografías de las tumbas de los muertos adoptados puntúan un registro de testimonios orales que nos posibilitan descubrir el poderoso circuito comunicativo entre lo vivo y lo inerte; entre la ausencia y la certidumbre; entre la pena personal e íntima, y la macabra historia económica y política del país. Estos nuevos sufrientes reincorporan la identidad de los arrojados al río para cerrar o apuntalar un nuevo capítulo en sus vidas. Transferencia fantasmal que no mitiga el dolor de la ausencia soportado por los verdaderos familiares de los desaparecidos, pero que, a través de la deriva hídrica en el paisaje desmembrado de la nación, alcanza con su manto a los secretamente necesitados de fe en el porvenir.

La instalación fotográfica *Río Abajo* de Érika Diettes surge tras el contacto de la artista con víctimas de Granada y La Unión, pueblos del suroccidente antioqueño, quienes presentaban como parte del testimonio sobre sus familiares desaparecidos los objetos que les pertenecían: camisas, zapatos, fotografías.

Tras un primer registro documental de las prendas y objetos, la artista recogió varias de estas muestras y, en su estudio, las fotografió sumergidas en agua. Diettes se aleja de la representación del río como cauce turbio y violento para proponer, en una suerte de fervorosa epifanía, la pureza y el alivio. El enlace terapéutico con el pasado propuesto en la obra es posible, paradójicamente, al ocultar o detener el paso del tiempo. La luz serena y confiable que ilumina el agua nos remite a la tranquilidad propia de la imagen de un estanque proyectada bajo las convenciones gráficas de una postal. En esta dimensión líquida, donde cada prenda permanece al margen del oprobioso destino de quien la llegó a portar alguna vez, la víctima encuentra la oportunidad de sacralizar los hechos de dolor. Es decir, el sentido es restituido iluminando las áreas brumosas provocadas por la violencia mediante una suerte de



Érika Diettes, Muestra de la obra Río Abajo, 2010.

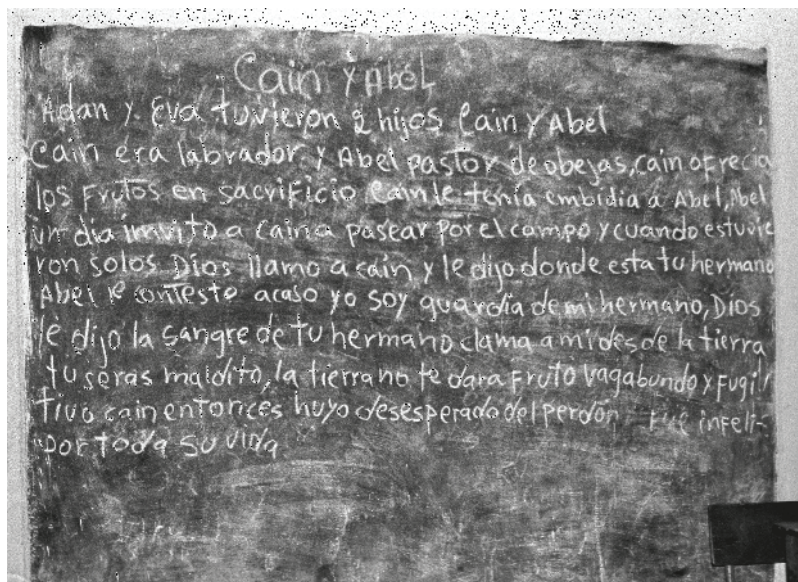
glorificación mística del exterminio. “Ha desaparecido toda desesperación; el pensamiento religioso y político se funden en uno solo”¹⁶, escribió Walter Benjamin en su último texto, antes de huir de París, tras la ocupación de los nazis. Mencionar el arte en esta afirmación hubiera sido redundante.

A pesar de ciertas constantes temáticas compartidas con Diettes, en un punto diametralmente opuesto se encuentra la fotografía de J. A. Colorado: La gente que lo acompañó al río Guamuez a realizar el registro aquel día pensaba que iba a fotografiar un atardecer. Su objetivo era aún más claro, mirar hacia el abismo. Este interés puede acercarlo a algunos elementos de la obra pictórica de Miguel Ángel Rojas, en cuanto interpela elementos contextuales definidos en términos narrativos y autobiográficos, o incluso podría vincularlo con algunas de las reflexiones de Óscar Muñoz circunscritas a la naturaleza de lo perecedero. Tal vez, el mismo J. A. Colorado negaría categóricamente estas lecturas, “yo solo hago clic, yo no pongo más cosas”, exclamaba con vehemencia cuando realizaba las recursivas habilidades de las comunidades a la hora de reconstruir sus espacios afectivos¹⁷, pero como afirma Berger, “lo visible no es más que el conjunto de imágenes que el ojo *crea* al mirar.”¹⁸ No hay neutralidad a la hora de disparar.

VI.

Al principio Dios creó las galaxias, la materia oscura y la tierra. Y la tierra estaba desordenada y vacía, las tinieblas estaban sobre el abismo, y el espíritu de Dios se movía sobre las aguas. Pero el espíritu es inquieto y seis días después una mano salió del barro como si quisiera alcanzar de una vez el cielo, romper la presión del aire, establecer una jerarquía. En la mano una semilla, un *chopper* y un encendedor desechable. El hambre de infinito lo arroja a la órbita exterior. El desasosiego de su rostro se proyecta a través de la escafandra. El buen salvaje se rasca una oreja.

Violento narrador que nació cantando, mamífero que labra la piedra para pervivir en el rastro, como si un lobo sufriera de neurosis maniaco-depresiva al ver su huella en la nieve desaparecer para siempre. La naturaleza será pronto paisaje de fondo de señoritas vírgenes que bailan el ballet, fuerza imperiosa e ingobernable frente a la cual el héroe deletrea el designio, un lugar donde se respira aire puro.



Jesús Abad Colorado, Escuela de Alto Bonito, Dabeiba (Antioquia), 1992.

La naturaleza es un reflejo humano, una serie de ondas, ritmos, frecuencias, formas. Es un ensamblaje técnico: “descomposición (en elementos rectos) y ajuste (trama y curvatura).”¹⁹ El perro o el maíz son descomposición y ajuste, productos de la manipulación (hacer con la mano), sujetos a una exigencia, a un registro. La domesticación y la agricultura, la ciudad y el campo, Caín y Abel.

Considerada una de las fotografías más representativas de toda la obra de J. A. Colorado, la imagen del tablero cubierto con los últimos trazos realizados por los estudiantes de una escuela rural, donde quedaron abatidos catorce soldados tras una emboscada de la guerrilla de las FARC, es representativa no solo del sustrato mítico que soporta nuestra humanidad brotada de los bosques y expulsada a las ciudades, sino también del triste sino del conflicto armado en nuestro país:

*Empezaba mis prácticas profesionales como fotoperiodista en El Colombiano y este era mi primer registro sobre la guerra en Colombia. Temblé mientras me acercaba a la escuela y pude observar desde una ventana que sobre el tablero de uno de los dos salones todavía permanecían las letras de la última clase. Era la historia bíblica de cómo Caín mató a Abel. Desde entonces, siempre he visto en el cuerpo de los combatientes y los civiles asesinados la repetición de la misma historia: un hermano que mata a otro hermano.*²⁰

La motivación documental de J. A. Colorado es a la vez simple y ambiciosa, acercarse con la cámara (un objeto urbano paradigmático) a los lugares y las personas del campo, los abandonados y excluidos del proyecto moderno, los damnificados de la violencia estructural que mantiene intactos los privilegios económicos y políticos de un reducido grupo social. Ser “como un notario de la historia”²¹, luchar contra el olvido. De este interés pude desprenderse una serie de malentendidos que la crítica más ponderada contribuye a reproducir:

*Las fotografías de Jesús Abad Colorado tienen el equívoco prestigio de ser las representaciones culturales y estéticas más calificadas que se han hecho del conflicto colombiano de los últimos años. Equívoco, porque sus indudables virtudes formales, su sinceridad del punto de vista y su innegable poder de persuasión sobre el espectador no le impiden escapar a la desconfianza que suscita la representación de los demás. Y calificadas, pues, tal como se advirtió desde los mismos momentos en que sus trabajos empezaron a aparecer en la prensa, impusieron su acendrada capacidad de ver más allá de tópicos y lugares comunes de horror y violencia, desplazando felizmente en la conciencia del espectador la odiosa procedencia de sus motivos visuales.*²²

En primer lugar, no existe un *conflicto armado* más allá de sus representaciones. Son las representaciones, históricas, políticas, sociológicas o fotográficas, las que nos permiten hablar de forma más o menos consensuada de un *conflicto armado*. En otras palabras, el conflicto *es* fenómeno lógicamente estructurado- entre otras cosas, gracias a las imágenes de J. A. Colorado; en parte gracias a él podemos entender, visualizar, un fenómeno que no está más allá de su constante formalización: acciones prenarrativas, representaciones gráficas, discursos oficiales. La cámara no presenta ninguna verdad del conflicto, porque esa verdad no existe, la labor documental es una labor de creación. La tradición nos ha enseñado falsamente que el fotografiar es captar la *realidad* con un objeto técnico, la cámara; nunca pasa algo así, pues la *realidad* fotografiada es el resultado de la interacción entre el sujeto y el objeto. Antes de esta composición, simplemente no había *realidad* como entidad ontológica demarcada independiente del observador. Al respecto afirma Hans Belting: “La fotografía fue alguna vez una mercancía de la realidad. Pero tampoco en el pasado reproducía el hecho de la realidad, sino que sincronizaba nuestra mirada con el mundo: la fotografía es nuestra mirada cambiante del mundo, y a veces también una mirada a nuestra propia mirada.”²³ Al enfocar con una cámara un lugar, una persona, o una cosa, conjugamos detalles, elegimos ángulos, evitamos sombras y enmar-

camos, que es otra forma de mutilar. La imagen resultante es la imagen de una realidad mediada, la cual no existiría sin la máquina. El receptor de la imagen fotográfica, el que la mira, sería por otro lado un productor.²⁴

Los familiares de las víctimas arrojadas por las suaves olas del río Guamuez terminan una historia, cada una a su manera, al observar la fotografía. Cuando el crítico Efrén Giraldo habla de la capacidad de J. A. Colorado de ver más allá de los lugares comunes del horror y la violencia, está aceptando implícitamente que en las nuevas formas de mirar-crear se reactualizan las posibilidades semánticas de aquello conocido como el horror. En el caso particular de J. A. Colorado, este talento conllevaría un riesgo, el *poder de persuasión sobre el espectador* o la belleza de las composiciones que pueden neutralizar o minimizar las causas y responsabilidades relativas a la producción de la violencia. Creo que el riesgo es infundado, el dolor representado en las fotografías no divierte, ni eleva, ni encanta (como podría ser el caso de la obra de Diettes), sino que conmueve. Cuando J. A. Colorado nos presenta las posibilidades infinitas de la devastación, dignifica y humaniza a la víctima, nos hace copartícipes a todos de la oscuridad y nos pide asumir el reto de penetrar el velo como hermanos del hermano mancillado.

En segundo lugar, cuando el crítico Efrén Giraldo afirma precisamente que esa capacidad que tiene J. A. Colorado de alejarse de los tópicos le ha permitido desplazar *felizmente, en la conciencia del espectador, la odiosa procedencia de sus motivos visuales*, no hace otra cosa que enmarcar la lectura de las imágenes bajo los códigos del modernismo pictórico, además de desdeñar sus efectos políticos. Es cierto que en términos artísticos la devastación puede ser intemporal, ajena a los vínculos históricos y geográficos explícitos; Juan Manuel Echavarría demostró en *Réquiem NN* el inmenso poder sugestivo de la metafísica de la ausencia y el dolor sin profundizar en las condiciones contextuales de los habitantes de Puerto Berrío²⁵, pero también es cierto que en el caso de J. A. Colorado, la geografía y la historia son también modalidades estéticas de innegable

valor. Esa es precisamente su particularidad. Sus fotografías contribuyen a dotar de veracidad los textos históricos o periodísticos, pero por sí solas, más allá del *pie de foto* explicativo, funcionan como muestras inaprensibles del mundo social cuya última realidad se encuentra en la métrica cifrada de cada corazón humano.

VII.

En la fotografía del río Guamuez encontramos tanto la realidad contextual y antropológica de un pueblo oprimido por la violencia del conflicto armado, como cierto tipo de abstracción fundada en una plasticidad formal verdaderamente autónoma. Un cruce entre el realismo crudo de Diane Arbus y la extrañeza cotidiana, fragmentada, de Harold Edgerton y Edward Weston (aunque sin halo ni romanticismos etéreos). El azar, la deriva, el trastorno (accidentes al modo surrealista) y la búsqueda espontánea de la concreción de una idea hacen de esta fotografía una pieza rebosante de expresividad: los pliegues del agua, los claroscuros, las ondulaciones preñadas de efusividad espiritual.

En este aspecto, y afirmando su carácter singular, lejos de cualquier aspiración serial, la fotografía del río Guamuez puede compararse con algunas de las imágenes de postes y cables eléctricos realizadas a finales de los setenta por Jorge Ortiz, en las cuales primaban los valores geométricos y rítmicos. Algunos críticos, más prevenidos y susceptibles, podrían reaccionar alegando cierto apresuramiento en las comparaciones, planteando que no hay similitudes temáticas, ni universos compatibles, que por un lado nos referimos a la anomia y decadencia urbana, y por el otro, a la violencia rural. Creo que a fin de cuentas hablamos del paisaje, en este caso un paisaje que signa su estatuto por la cámara fotográfica, por lo tanto no puede ser más que un paisaje urbano, aunque lo que veamos sea un río.

Un río, tal vez la única fotografía de J. A. Colorado que no presenta los cuerpos condenados, los niños y su mudez arcaica, la altivez de las mujeres destruidas. No hay ruinas, ni rastros materiales de los objetos. El río, donde no hay huellas visibles de la agresión, en apariencia lejos de la cultura y a la vez fondo abyecto de lo radicalmente humano, se mantiene actual, vital y atemporal, un flujo del tiempo circular, un desafío a lo percedero. El río fotografiado es urbano, es el resultado de una tecnología, es la condena: "El advenimiento del artesanado (y con él, de la ciudad) crea a la vez la naturaleza pero, paradójicamente, la entiende como material de trabajo. Cuando la racionalidad se reconozca en todas las regiones de lo real, como técnica (era mecánica), podremos decir, llevando la paradoja al extremo, que todo es artefacto (o material de construcción) y por ello natural."²⁶ La naturaleza, esa eclosión del trájín tecnológico, desafía los cimientos de nuestra especie.

¿Cuál es el tiempo de exposición necesario para captar la muerte? ¿Cuál es el lente más adecuado? ¿Qué tipo de luz es óptima? Responder taxativamente a estas preguntas, significaría aceptar que la muerte es real y objetiva. Y no lo es. Porque la muerte también hace parte del campo de la imaginación, por eso -y no por otra cosa- es que somos seres humanos. No es para nada descabellado asegurar, entonces, que la imaginación tiene una dimensión óptica o, en términos generales, física.

BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Kats, 2007.
- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.
- Duque, Félix. *Filosofía de la Técnica de la Naturaleza*. Madrid: Tecnos, 1986.
- Giraldo, Efrén. *Los límites del índice. Imagen fotográfica y arte contemporáneo en Colombia*. Medellín: La Carreta, editores, 2010.
- Pardo, José Luis. *Esto no es música*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- Berger, John. “Che Guevara muerto.” En Dossier Parte 1: Los Fantasmas de Ñancahuazú, *GRUPOKANE, Revista de cine y artes visuales* (octubre 2010). http://grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=244:artdossiercheguevarakatz1&catid=43:catensayos&Itemid=61
- Colorado, Jesús Abad. “Caín y Abel Jesús”, *Revista Arcadia*, enero 24, 2014. <http://www.revistaarcadia.com/impresas/especial-arcadia-100/articulo/cain-abel-jesus-abad-colorado/35096>
- Museo de Arte Moderno de Medellín. ¿Qué está sucediendo en la fotografía en Colombia? Debate disponible en video, 1:52:20, publicado por Clara Botero en enero 20 de 2014. <http://www.elmamm.org/que-esta-sucediendo-en-la-fotografia-en-colombia/>
- Monografías.com. “Física cuántica”. <http://www.monografias.com/trabajos14/fisica-cuantica/fisica-cuantica.shtml>
- Passolini, Pier Paolo. “Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad.” http://cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=10

64:discurso-sobre-el-plano-secuencia-o-el-cine-como-semiologia-de-la-realidad&catid=95:documentos&Itemid=39

“Photographer Leonardo Henrichsen filming his death”, Video en YouTube, 1:41, publicado en octubre de 2006. <https://www.youtube.com/watch?v=lkVDHtSfOk>

Portal Educ.ar. “Walter Benjamin.” <http://portal.educ.ar/debates/protagonistas/filosofia/walter-benjamin.php>

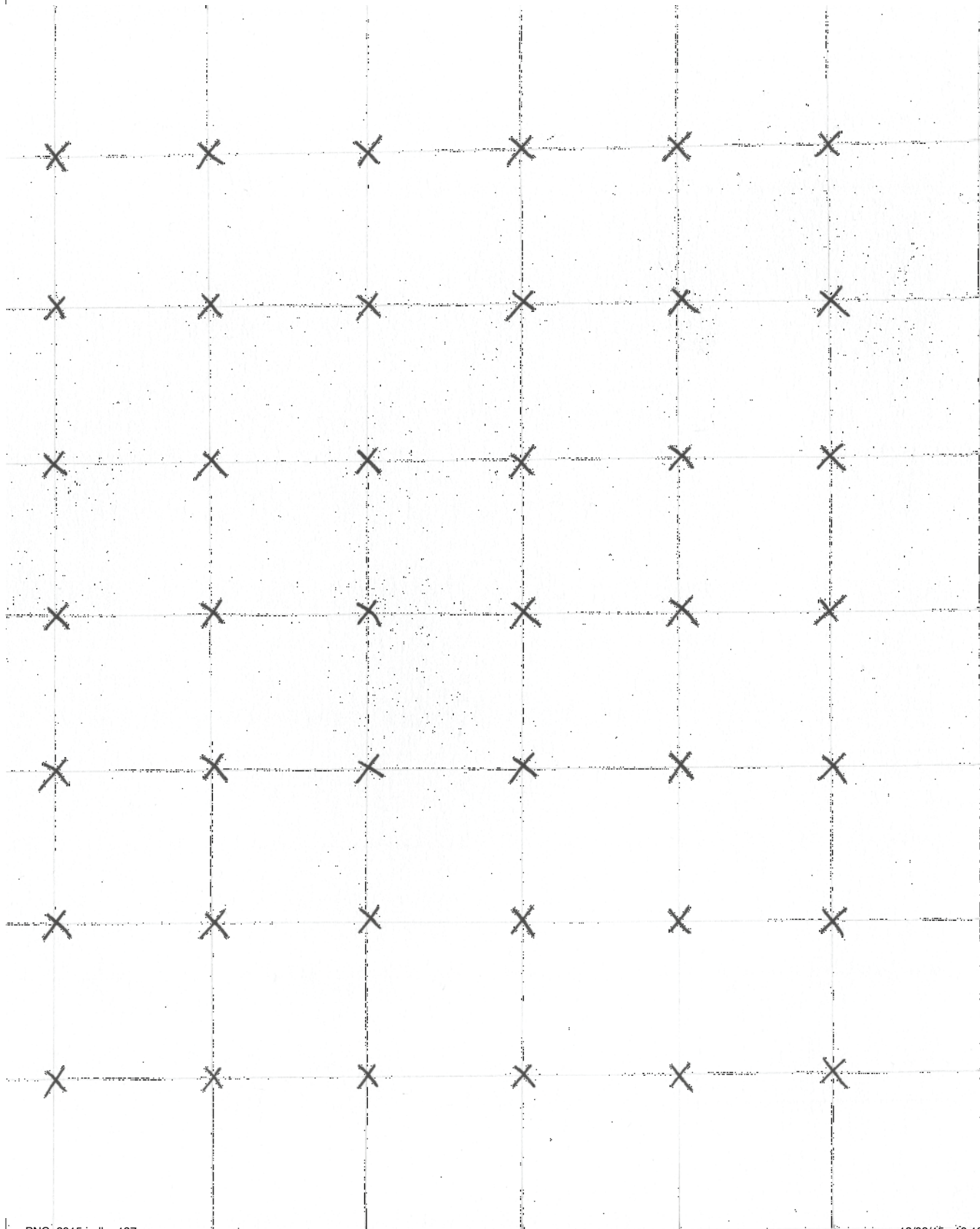
FILMOGRAFÍA

Blade Runner. Dirigida por Ridley Scott. 1982; EEUU: Warner Bross, 1982.

NOTAS

- 1 “Photographer Leonardo Henrichsen filming his death”, Video en YouTube, 1:41, publicado en octubre de 2006, <https://www.youtube.com/watch?v=lkVDHtSifOk>
- 2 El Centro de Memoria Histórica publicó en febrero de 2014 un informe que da cuenta de las dos últimas décadas de violencia impartidas por las FARC y AUC en el Bajo Putumayo. El informe puede descargarse de la siguiente página: <http://www.centro-dememoriahistorica.gov.co/informes/informes-2012/el-placer>
- 3 Museo de Arte Moderno de Medellín, ¿Qué está sucediendo en la fotografía en Colombia?, Debate disponible en video, 1:52:20, publicado por Clara Botero en enero 20 de 2014. <http://www.elmamm.org/que-esta-sucediendo-en-la-fotografia-en-colombia/>
- 4 Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (México: Alfagura, 2006), 26.
- 5 Ibíd., 109.
- 6 Monografías.com, “Física cuántica”, <http://www.monografias.com/trabajos14/fisica-cuantica/fisica-cuantica.shtml>
- 7 José Luís Pardo, *Esto no es música* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007), 99.
- 8 Ibíd., 112.
- 9 Ibíd., 121.
- 10 Pier Paolo Passolini, “Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad” http://cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=1064:discurso-sobre-el-plano-secuencia-o-el-cine-como-semiologia-de-la-realidad&catid=95:documentos&Itemid=39
- 11 Citado por Augé en: Marc Augé, *Las formas del olvido*. (Barcelona: Gedisa, 1998), 39.
- 12 *Blade Runner*. Dirigida por Ridley Scott. 1982; EEUU: Warner Bros, 1982.
- 13 Pardo, *Esto no es música*, 340.
- 14 John Berger, “*Che Guevara muerto*”, en Dossier Parte 1: Los Fantasmas de Nancahuazú, *GRUPOKANE*, Revista de cine y artes visuales, (octubre 2010), http://grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=244:artdossiercheguevarakatz1&catid=43:catensayos&Itemid=61
- 15 Ibíd.
- 16 Portal Educ.ar. “Walter Benjamin”. <http://portal.educ.ar/debates/protagonistas/filosofia/walter-benjamin.php>
- 17 Museo de Arte Moderno de Medellín, ¿Qué está sucediendo en la fotografía en Colombia?, Debate disponible en video, 1:52:20, publicado por Clara Botero en enero 20 de 2014. <http://www.elmamm.org/que-esta-sucediendo-en-la-fotografia-en-colombia/>
- 18 John Berger, *Modos de ver* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000), 7.
- 19 Félix Duque, *Filosofía de la Técnica de la Naturaleza* (Madrid: Tecnos, 1986), 169.
- 20 Jesús Abad Colorado, “Caín y Abel Jesús”, *Revista Arcadia*, enero 24, 2014, <http://www.revistaarcadia.com/impresia/especial-arcadia-100/articulo/cain-abel-jesus-abad-colorado/35096>
- 21 Museo de Arte Moderno de Medellín, ¿Qué está sucediendo en la fotografía en Colom-

- bia?, Debate disponible en video, 1:52:20, publicado por Clara Botero en enero 20 de 2014. <http://www.elmamm.org/que-esta-sucediendo-en-la-fotografia-en-colombia/a/>
- 22 Efrén Giraldo, *Los límites del índice. Imagen fotográfica y arte contemporáneo en Colombia* (Medellín: La Carreta, editores, 2010), 128. El énfasis es mío.
- 23 Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz, 2007), 266.
- 24 “Las miradas de dos espectadores ante la misma fotografía divergen en la misma medida en que divergen los recuerdos”. *Ibíd.*, 269.
- 25 En ese mismo sentido, Beatriz González exploró en *Los suicidas del Sisga* (1965) los aspectos cromáticos y compositivos teniendo como fuente una fotografía publicada originariamente por el periódico *El Espectador*, sin intentar evadir o reducir sus conexiones anecdóticas, al contrario, estos vínculos ampliaron las lecturas de la obra.
- 26 Duque, *Filosofía de la Técnica de la Naturaleza*, 172.



10.5 NO SON INDEPENDIENTES, SON ALTERNATIVOS:

Notas sobre los espacios
autogestionados en Colombia

Martín Alonso Camargo Flórez

GANADOR

ENSAYO BREVE

Hay libros que, por aquellas casualidades de una lectura sin rumbo, arrojan una luz particular sobre alguna confusión conceptual recurrente en un ámbito cultural específico, convirtiéndose así en tentadores vademécums para resolver cuestiones ajenas a su interés inmediato. En este caso, el libro mencionado es *El arte y la izquierda en Europa: de la revolución francesa a Mayo de 1968* de Donald Drew Egbert, publicado originalmente en inglés en 1970 como primera entrega de un proyecto histórico en tres tomos sobre la incidencia de las ideas radicales de izquierda en la cultura crítica estadounidense durante el siglo XX. El hallazgo celebrado en él se refiere a las críticas conceptuales lanzadas por los anarquistas contra los socialistas, relativas a la financiación de las artes por parte del Estado. Distinción ideológica que, sin desconocer las insoslayables distancias históricas tratadas en la obra, puede proyectarse como horizonte de comprensión en el que se ubican la *independencia* y la *alternatividad* como términos opuestos de algunos de los debates sobre el proceso de institucionalización de los espacios del arte contemporáneo, y cuya utilidad inmediata se hará evidente cuando se quiera esbozar la historia de algunos de los espacios “independientes” del arte colombiano, como un intento grandilocuente de camuflar su carácter alternativo bajo la apariencia de una auténtica exterioridad.

*

Gracias al rastreo realizado por Egbert sobre el uso histórico del término *socialismo* en la tradición europea, se puede decir que su sentido hegemónico para designar una etapa anterior y preparatoria al comunismo, acuñado por Karl Marx en su *Crítica del programa de Gotha* (1875) y retomado por Vladimir I. Lenin en su afán de justificar un Estado dirigido por la cúpula burocrática de un solo partido, ha fungido como una de las

principales argucias ideológicas con la que varios gobiernos han legitimado un periodo de transición durante el cual debe soportarse la presencia estatal como un mal menor. Algo inevitable, si se quiere asegurar la sostenibilidad de una economía planificada por y para el proletariado, en un curioso movimiento dialéctico que consiste en trasladar la riqueza desde los individuos y corporaciones burguesas hacia una institución política gobernada por un único partido, con el fin de centralizarla temporalmente hasta que puedan darse las condiciones de existencia necesarias que requiere una economía fundada en la propiedad colectiva. De algún modo, es como si el papel intermediario del socialismo retomara estructuralmente la forma del Estado liberal, en su forma de institución objetiva, que ha de garantizar los mecanismos para alcanzar el igualitarismo económico y la distribución racional de la riqueza: la auténtica ruta de escape hacia la sociedad comunista.

Fue precisamente esta sujeción al Estado patriarcal y benefactor lo que motivó los ataques anarquistas contra un sistema de gobierno que, tras la racionalidad de una institución organizada para garantizar la democratización económica, ocultaba una actualización institucional del soberano monárquico. Una traición a la herencia revolucionaria que le exigió al anarquismo, con el objeto de mantener su diferencia, manifestarse ante un sistema conceptual que, en su dimensión menos explícita pero, no por ello, menos verdadera, “concentra y devora en sí mismo, para el beneficio del estado, todas las fuerzas de la sociedad, y conduce inevitablemente a la concentración del poder en sus manos” (Egbert, 1981, p. 209). Utopía fundada en la creencia de que un sistema de gobierno con un poder centralizado optará finalmente por liberar al individuo de su instrumentalización por parte de la voluntad general, del mismo modo en que el Estado socialista, la denominada *alternativa* transicional, desembocará en una sociedad tan descentralizada como para *independizarse* de su patria potestad.

**

Con esta esquemática distinción histórica derivada del rechazo anarquista a la centralización exigida por el Estado socialista, se hace factible esbozar un sencillo comentario sobre la comprensión articulada por muchos de los espacios auto-gestionados en Colombia, que se asumen como “independientes”, cuando en realidad son espacios que han izado sus banderas en la reivindicación de una distribución mucho más equitativa de la *torta* gubernamental –con la esperanza de que el pedazo sea cada vez más grande y con harta crema. Una estrategia que en el caso del espacio bogotano M.I.A.M.I.¹, se encuentra mucho más alineada con la alter-natividad en su momento articulada desde el neoyorkino *Kitchen Center*, mas no con la ruptura anarquista propuesta por el espacio mexicano *La Panadería*. Por un lado, *Kitchen Center*, fundada en 1971 por Woody and Steina Vasulka, originalmente se pensó como un espacio *independiente* para la exploración del performance, el video y la música experimental, a pesar de que para 1976, ya recibía un considerable aporte de casi la mitad de su presupuesto del gobierno federal. En contraste, el espacio *La Panadería* (1994-2002), fundado por los artistas Yoshua Okón y Miguel Calderón, en su afán de consolidar un espacio estrictamente *independiente*, se financió en su totalidad por la venta de licor durante las inauguraciones de sus proyectos expositivos, experiencia que le serviría de inspiración años más tarde al espacio bogotano *El Bodegón* y su deseo de evitar cualquier vinculación con la financiación estatal de sus proyectos artísticos.²

Esta confusión de estrategias podría remitirse a la amnesia señalada por Michèle Faguet en *Marginalmente exitoso: un breve cuento sobre dos espacios alternativos* (2004), en uno de cuyos párrafos resalta que:

La historia de los espacios alternativos en América Latina es muy corta y difícil de rastrear, pues se trata de una historia fragmentada, indocumentada desde hace mucho tiempo atrás e incluso olvidada, ya que muchas de estas iniciativas

han sido víctimas de una amnesia selectiva inducida por alianzas territoriales y luchas de intereses típicas de contextos culturales en los que hay muy pocas oportunidades. (Faguet, 2004, p. 61)

Amnesia que, una década después, ya no puede ser excusa para que el portal de discusión virtual más importante del arte contemporáneo en Colombia, *Esfera Pública*, siga utilizando la etiqueta de *independientes* para referirse a los espacios *alternativos*. Sobre todo porque esta ligereza conceptual termina ensombreciendo la posibilidad de articular lecturas histórico-filosóficas basadas en precisiones semánticas, como condiciones antecedentes de las estructuras narrativas propias de la historia del arte.

Una responsabilidad lingüística que puede ilustrarse con la forma en que Peter Bürger denunció el fracaso de la empresa vanguardista en su libro *Teoría de la vanguardia* (1974), en términos de no haber logrado disolver la autonomía del arte en la práctica vital de la cultura, para desde allí pasar a atacar la compulsión de repetición neovanguardista posterior a 1945 como una patética farsa de apropiación de las formas vacías de los movimientos anteriores a la posguerra. Algo que, posteriormente, le permitiría a Hal Foster señalar en su texto, *¿Quién teme a la neovanguardia?* (1996), la utilidad de esta rigurosa distinción entre la *vanguardia* y su versión *neo* –para “enderezar la dialéctica bürgeriana de la vanguardia” (Foster, 2001, p. 23)– mediante una interpretación de este afán de repetición, no tanto como una apropiación semióticamente vacía del pasado, sino como un retorno desplazado de las auténticas posibilidades institucionales, perceptivas, estructurales y discursivas latentes en la vanguardia. Todo esto como un claro ejemplo del modo en que las narrativas históricas dependen de nítidas delimitaciones conceptuales, y que, en este contexto, revela la utilidad de “mantener la distancia” entre los pares *autogestión/alternatividad* y *autonomía/independencia*, si se desea articular algún tipo de relato sobre el fundamento ideológico de estos espacios, su vínculo con el poder estatal y las implicaciones que esto tiene para su posicionamiento en el campo del arte.

BIBLIOGRAFÍA

- Albarracín, V. (2011). Antagonism and Failure, Publicado en: *New Museum of Contemporary Art of New York*. Consultado el 22/06/2014 a las 19:00 horas en el siguiente enlace: <http://www.newmuseum.org/blog/view/antagonism-and-failure>
- Egbert, D. D. (1981). *El arte y la izquierda en Europa: de la Revolución francesa a Mayo de 1968*. (Homero Alsina, trad.). Barcelona: Gustavo Gili, (Obra original publicada en 1970).
- Faguet, M. (2004). *Marginalmente exitoso: un breve cuento sobre dos espacios alternativos*. (Víctor Albarracín, trad.). Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. (Alfredo Brotons Muñoz, trad.). Madrid: Akal. (Obra original publicada en 1996).
- Quintero, S. (2012). *De artistas para artistas. Crónica viva de (deriva sutil en torno a) los espacios alternativos (independientes, autogestionados, autónomos) en Bogotá*. Consultado el 22/06/2014 a las 19:00 horas en el siguiente enlace: http://deartistasbogota.net/files/de_artistas_para_artistas_bogota.pdf

NOTAS

- 1 Fundado en 2011 por Gabriel Mejía, Daniela Marín, Juan Peláez, Adriana Martínez, María Paola Sánchez y Paula Tejada, con el objeto de consolidar una plataforma de intercambio de ideas, proyectos, propuestas y productos mediante la colaboración de curadores, artistas y talleristas, M.I.A.M.I. es tal vez el ejemplo más visible de la confusión que se ha venido discutiendo. Conceptualmente hablando, en su página de Facebook puede leerse que su independencia consiste en no depender “económica ni programáticamente de ninguna entidad privada ni del estado”; sin embargo, dado el caso y la necesidad, no habría ningún reparo en utilizar los recursos asignados a través de las becas del Instituto Distrital de las Artes de Bogotá (IDARTES) o el Ministerio de Cultura de Colombia para “alivianar los gastos de producción” (Quintero, 2012). Entonces, ¿a qué están jugando estos alternativos al ondear una bandera negra en la fachada de su sede de trabajo? ¿No sería más honesto aceptar la modesta noción de “autogestión”, que les permite seguir manteniendo algún tipo de libertad administrativa frente al Estado, tal como en su época hicieron los bucaneros ingleses con sus patentes de corso, sin renunciar a aceptar en algunos casos la mano paternal del Estado para pagar algunas de las cuentas?
- 2 La épica historia de este espacio podría considerarse como el mejor ejemplo de “independencia” respecto al incipiente mercado del arte nacional y el afán lagarto de lograr algún tipo de patrocinio estatal. Constituido originalmente como un lugar de trabajo horizontal para impulsar prácticas y proyectos de artistas emergentes o con poca presencia en el ámbito institucional bogotano, en sus últimos años se consolidó como una de las versiones más sólidas de la crítica institucional que haya tenido lugar en la historia reciente del arte colombiano, algo que alcanzó su versión más elaborada con la parodia de la muestra *Tras los hechos. Interfunktionen 1968-1975* (2008), organizada por el Museo de Arte del Banco de la República de Colombia a partir de la revista alemana, *Interfunktionen*, editada en Colonia entre 1968 y 1975, y cuyo elocuente título, *After the Fact: Dysfunktionen 1968-1975* (2008), no necesita explicación. Fue por este tipo de proyectos, y otros tantos que valdría la pena recordar, que El Bodegón terminó mordiéndose la cola, tal como lo señaló el colectivo Interferencia en su documental del 2011, en el intento de mostrar cómo Edwin Sánchez, Juan Peláez, Lorena Espitia, Cindy Triana, María Isabel Rueda, Humberto Junca, Andrés Moreno, Gabriela Pinilla, Guillermo Vanegas, Víctor Albarracín, Juan Manuel e Isabel Lara, Alfonso Pérez, Liliana Parra, Juana Luna, Carlos Bonil, Francisco Toquica, Kevin Mancera, Paola Sánchez y Natalia Ávila, perseveraron entre 2005 y 2009 en el intento outsider de no venderse a la institucionalidad.

10.6 CHIRCALES

Ana María Lozano Rocha

ENSAYO BREVE

En el año 2009 la Galería Mundo llevó a cabo una exposición de Ricardo Borrero Álvarez compuesta por varios de sus trabajos más representativos. La muestra estaba acompañada por un número de la revista de la galería dedicado al pintor, titulado “Lo sublime del paisaje”. En la publicación aparecen registrados varios paisajes de río y de quebradas, con representaciones de piedras en primer plano, virtuosamente ejecutadas, precisamente uno de los temas que hicieron célebre al pintor. También se incluyen varios puentes, vistas urbanas, caminos y finalmente, paisajes sabaneros. Dentro de esa amplia muestra del trabajo de Borrero está representado un chircal, tema que abordó en varias ocasiones.



Borrero Álvarez, R. (s.f.). *Chircal*. Bogotá colección particular, óleo sobre tabla, 33,5 x 50 cm.

Se trata de un óleo sobre tabla de dimensiones importantes, considerando los formatos que generalmente empleaba el autor. En la revista, la pintura ha sido usada como fondo de la doble página que anuncia el índice temático. A la izquierda, con tinta blanca aparece la ficha técnica. De esta manera, el chircal queda en buena medida por fuera del contenido propiamente dicho de la revista, circunstancia curiosamente análoga a la espacialidad liminal que ocupaba en relación con la ciudad. En términos de la producción del artista, la ubicación del óleo lo deja relegado a un segundo término, lo inscribe dentro de la condición simbólica de ser una obra menor. El contrapunto contrastante lo conforma la portada, un paisaje de río que ante el hecho de estar impactado por la tipografía, recibe un segundo espacio dentro de la revista. Eso mismo no sucede con el chircal.

La entrada a la composición la propone un sendero que a la derecha desemboca en una ondulación más elevada del terreno. Entre naranjas y pardos sorprende reconocer la presencia desdibujada y confusa de un montón de desperdicios y escombros. Atrás, en segundo término, se ve el cobertizo del chircal. El humo que sale por la chimenea confirma la actividad del lugar, mientras los rojos encendidos insinúan la quema de un lote de ladrillos. Al lado se ve otro lote que, a juzgar por el color, está aún caliente. A la izquierda de la composición aparece una carreta tirada por dos bueyes. Como pasa a menudo en la obra del artista, no hay ningún ser humano en la cercanía.

El paisajismo romántico inglés y el realismo francés habían introducido en el siglo XIX, a través de artistas como John Constable y Jean-François Millet, escenarios propios de un mundo agrario, en el cual se representaban las labores del campo en composiciones extrañamente reacias a mostrar las dramáticas transformaciones que atravesaba el ámbito rural en los países más adentrados en la lógica de la industrialización. Las obras de Borrero han sido relacionadas con este tipo de propuestas artísticas. Sin embargo, pertenece a otro tipo de repertorio de lo

paisajístico, uno que no ha sido introducido verdaderamente en ningún texto y merece serlo. En esta pieza, probablemente pintada después de 1905 se introduce un tema que señala una actividad protoindustrial: la que llevan a cabo las fábricas artesanales de elaboración de ladrillo.

Un chircal supone humo, olores, barro, basura. Al lado, en principio, debe suponerse la presencia de la cantera, ladera deforestada, lejana de la idea de una fruición del territorio considerable como bella. Dicho de otro modo, el tema del chircal, emblemático con este magnífico óleo de Borrero Álvarez, moviliza de forma importante la frontera entre aquello considerado digno de la mirada contemplativa, interesante a los ojos del buscador de lo pintoresco. La siniestra presencia de la labor alfarera, tan presente en las laderas de la Bogotá de los primeros veinte o treinta años del siglo XX, de forma arisca, se deja convertir en contemplable. Atestigua procesos capitalistas en el marco de los cuales el campesinado está deviniendo mano obrera, mientras la ciudad reclama vorazmente la materia prima que le permite continuar sus dinámicas de crecimiento. Los chircales, ubicados en San Cristóbal, Santa Bárbara, la Perseverancia y los hoy, altos del Parque Nacional, planteaban un borde de la urbe, un tránsito problemático de lo urbano a lo rural. Entre explotaciones mineras, la recolección de leña para los hornos y los hornos mismos, las laderas de los cerros alrededor de Bogotá debían mostrar un escenario similar al que hoy presentan los cerros de Soacha, Ciudad Bolívar o Usme, lo cual en términos pictóricos es territorio, no paisaje, o en términos de Alain Roger, es país, no paisaje.

En el género “paisaje” sucede lo mismo que con otros géneros como el “retrato” o “el desnudo”. Son estos quizás parte de los pilares más estables e inmodificables de la disciplina artística. Altamente normalizados, poseen gramáticas precisas, expectativas compositivas más o menos delimitadas y exhiben un discurso de lo bello o de lo pictórico que ostenta límites precisables. Lo que sucede con propuestas incisivas, aquellas que usualmente reciben el adjetivo de innovadoras o transgre-

sivas en términos de arte moderno, es que promueven la movilización de límites, de presupuestos y de definiciones desde diferentes acciones. Si bien el género paisaje en un momento histórico dado significó la liberación del campo expresivo hacia territorios representacionales entendidos previamente como insignificantes y/o inválidos, posteriormente devino uno de los ámbitos más resistentes al cambio, más homogeneizantes en términos de lenguaje pictórico o artístico.

Esta obra de Borrero no es la única en ocuparse del tema. Durante la investigación se identificaron chircales pintados por Luis de Llanos¹, Ricardo Gómez Campuzano, Fídolo González Camargo, quien de hecho pinta varios, Miguel Díaz Vargas o Roberto Páramo. Estos chircales ocupan un lugar incómodo en el repertorio del paisajismo colombiano. Logran mover un mojón limítrofe entre las manifestaciones visuales de la modernización en la ciudad y los sectores más empobrecidos de esta, límite entre una naturaleza vigorosa y otra en crisis. En cierta medida, pensando en el fetichismo de la mercancía, Borrero está mostrando al productor los avances y progresos que se disfrutaban en la ciudad, por lo menos, de sesgo, en ausencia, a través de los espacios laborales, de los animales de carga, por medio de símbolos e índices. Por esta razón, en buena medida calificué el chircal de Borrero de siniestro, pues es la emergencia de aquello familiar que tras haber sido silenciado, ha salido a la luz, parafraseando a Schelling. En ese sentido creo que Borrero es un pintor marcadamente moderno, y quizás por ello mismo, muy contradictorio. Somete al espectador a terribles antagonismos, a mirar señales icónicas y pictóricas que problematizan los discursos del progreso, aun cuando supusiéramos que sus motivaciones al representar el chircal estuvieran teñidas por el entusiasmo, en el sentido de ver en el lugar, por ejemplo, una manifestación del crecimiento de la ciudad.

El conflicto de clases, la disputa territorial con la montaña, la afectación de los ríos y la deforestación del monte igualmente debían emerger soterradamente al mirar un chircal. Por ejemplo, a finales del siglo XIX

en uno de los chircales de San Cristóbal se produjo un enorme derrumbe, que tuvo como una de sus consecuencias más graves la inutilización de una de las fuentes hídricas que alimentaban la ciudad según lo menciona Julián Alejandro Osorio (2008). El mismo autor señala que los chusques y demás vegetaciones maderables de los cerros eran empleados para encender los hornos, pues su rendimiento era mayor al del carbón; por otra parte, para la extracción de la arcilla era obligatoria la eliminación de la capa vegetal. Así, si alguien pudiera argüir que Borrero estetiza ese lugar, ciertamente también lo coloca en el centro de la mirada, haciéndolo inevitablemente problemático, como lo hacen los otros artistas de inicio de siglo que se ocupan de la representación de chircales. La existencia, aún hoy, de esa situación incómoda a la que se somete el espectador sigue activa y la manifestación inconsciente de ello es la invisibilización relativa y dubitativa del chircal que tiene lugar en la revista.

BIBLIOGRAFÍA

- Museo Nacional. (2004). *Colección de pintura. Museo Nacional de Colombia*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- Ortíz, D. y Salas, C. (2009). *Ricardo Borrero. Lo sublime del paisaje* (Vol. 34). Bogotá: Galería Mundo.
- Osorio, J. A. (2008). Los cerros y la ciudad: crisis ambiental y colapso de los ríos en Bogotá al final del siglo XIX. In G. P. Castañeda, *Historia ambiental de Bogotá y la sabana: 1850-2005*. Leticia: Universidad Nacional de Colombia, Instituto Amazónico de Investigaciones Imani.

NOTAS

- 1 Probablemente el chircal de Luis de Llanos sea el primero en ser pintado. Es de 1893, esto es, ejecutado dos años antes de su muerte.

ANEXO I

ACTAS



PROGRAMA NACIONAL DE
ESTÍMULOS
ACTA VEREDICTO DEL JURADO

Pág. 1 / 2
Código: F-GPE-005
Versión: 1
Fecha: 09-05-2011

PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA Y ENSAYO: ARTE EN COLOMBIA.
MINISTERIO DE CULTURA-UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

Reunidos el día catorce (14) de agosto de 2014, y después de haber realizado de manera independiente la evaluación de treinta y siete (37) proyectos participantes en la convocatoria: **Premio Nacional de Crítica y Ensayo: Arte en Colombia. Ministerio de Cultura-Universidad de los Andes-2014 - Categoría 1: Texto largo**, los jurados recomiendan por unanimidad otorgar el premio al siguiente proyecto:

CATEGORÍA 1: TEXTO LARGO

Ganador:

Rad. No: 4410

Tipo de participante: Persona natural

Seudónimo: Traveler

Título del proyecto: Historia(s) del Arte Colombiano: Ensayo para una Película Inconclusa

Cuántia: Dieciocho millones de pesos (\$18.000.000) y la publicación del ensayo.

Concepto: El/la autor/a escoge dos proyectos de artistas colombianos que, siendo bastante conocidos en el medio del arte (y ya bastante hablados), son analizados desde una perspectiva renovadora, que hace que en ellos aparezca algo nunca antes visto. Es un buen ejemplo del sentido último de un ensayo crítico: no tiene que ser un escrito sobre algo nunca descubierto, sino un nuevo visor sobre las cosas ya dichas que reaparecen de forma insospechada. Asimismo, el ensayo involucra una reflexión sobre la escritura de la historia del arte y de la política en Colombia, que si bien no se explicita como propósito, aparece en la chispa producida por el choque (recordando aquí el concepto de montaje) de las prácticas que analiza y la forma en que éstas son expuestas.

Los jurados determinaron el siguiente suplente y mención:

Rad. No: 4267

Tipo de participante: Persona natural

Seudónimo: Un tal Walter.

Título del proyecto: Cine, cultura e industria.

Concepto: Aunque analiza una cuestión ya tratada en múltiples ocasiones (el debate sobre la industria cultural y la cultura de masas a partir de la Escuela de Frankfurt), el texto aporta una visión novedosa y se articula de manera pertinente con problemáticas actuales relativas a la gestión cultural y el cine. Lo hace con una escritura dotada de claridad y brillantez que transforma argumentos complejos en ideas claras y accesibles. No obstante, sugerimos cambiar el título del ensayo si llegara a ser publicado.



Ministerio de Cultura



Ministerio de Cultura

Dirección: Carrera 5 N° 2-43, Cor. mutador, 3424100, Línea gratuita 01-8000-913079
Correo electrónico: estimulos_p@mincultura.gov.co Internet: <http://www.mincultura.gov.co>

Los jurados determinaron las siguientes menciones:

Rad. No: 4370

Tipo de participante: Persona natural

Seudónimo: Dora Friengel.

Título del proyecto: «A» de Alzate. Autenticidad nominal en una apropiación anacrónica del arte colombiano.

Rad. No: 4408

Tipo de participante: Persona natural

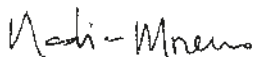
Seudónimo: Hall 9000

Título del proyecto: Fotografar la muerte. La representación del cuerpo ausente en una fotografía de Jesus Abad Colorado.

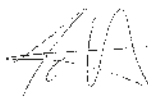
Recomendaciones del jurado al Ministerio de Cultura y a la Universidad de los Andes:

- 1) Que la convocatoria exija textos inéditos.
- 2) Revisar la extensión del ensayo exigida en la convocatoria: establecer un mínimo y un máximo de caracteres, así como diferenciar más las características de las dos categorías de participación. El jurado sugiere que una extensión pertinente para la categoría de texto largo sería de 7 mil a 12 mil palabras.
- 3) Sugerimos al Ministerio de Cultura y la Universidad de los Andes considerar la apertura de una convocatoria sobre temas relacionados con el cine.

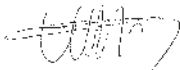
Firman a los catorce días (14) días del mes de agosto de 2014, los suscritos miembros del jurado.



NADIA MORENO MOYA
CC 52.418.997



JUAN SEBASTIÁN CÁRDENAS CERÓN
CC 76.330.511



MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ NAVARRO
AAA063645





**PROGRAMA NACIONAL DE ESTÍMULOS
ACTA VEREDICTO DEL JURADO**

Pág. 1 / 2

Código: F-GPE-005

Versión: 1

Fecha: 09-05-2011

**PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA Y ENSAYO: ARTE EN COLOMBIA.
MINISTERIO DE CULTURA-UNIVERSIDAD DE LOS ANDES**

Reunidos el día doce (12) de Agosto de 2014, y después de haber realizado de manera independiente la evaluación de quince (15) proyectos participantes en la convocatoria: Premio Nacional de Crítica y Ensayo: Arte en Colombia. Ministerio de Cultura-Universidad de los Andes-2014, categoría 2: texto breve, los jurados recomiendan por unanimidad otorgar el premio al siguiente proyecto:

CATEGORÍA 2: TEXTO BREVE

GANADOR:

Rad. No: 4373

Tipo de participante: Persona natural

Seudónimo: Musaffar

Título del proyecto: Una Bella Película, de la Abyección Humanista en el Arte Contemporáneo Colombiano.

Cuántía: Diez millones de pesos (\$10.000.000) y la publicación del ensayo

Los jurados determinaron los siguientes suplentes y menciones:

SUPLENTE Y MENCIÓN 1:

Rad. No: 4350

Tipo de participante: Persona natural

Seudónimo: Bukakke

Título del proyecto: Breve Historia de Cementerio en su Traslado al Crematorio.

SUPLENTE Y MENCIÓN 2:

Rad. No: 4299

Tipo de participante: Persona natural

Seudónimo: Bakunin

Título del proyecto: "No son independientes, son alternativos: Notas sobre los espacios..."

Los jurados determinaron la siguiente mención:

MENCIÓN:

Rad. No: 4440

Tipo de participante: Persona natural

Nombre: C.V. Flórez

Título del proyecto: Chircales

Firman a los doce días (12) días del mes de agosto de 2014, los suscritos miembros del jurado.



Dirección: Carrera 5 N° 3-43. Correo: 3424100. Línea gratuita: 01-8000-918079
Correo electrónico: estimulos_p@minicultura.gov.co. Internet: <http://www.minicultura.gov.co>



PROGRAMA NACIONAL DE ESTÍMULOS
ACTA VEREDICTO DEL JURADO

Pág. 2 / 2

Código: F-GPE-005

Versión: 1

Fecha: 09-05-2011

CARMEN MARIA JARAMILLO JIMENEZ

CC 51.891.182

FERNANDO CASTRO FLOREZ

Número de Pasaporte 07419013-A

SYLVIA SUAREZ

CC 52.805.548



Continúa en la pág. 1

Dirección: Carrera 8 N° 5-45, Conmutador: 3424100, Línea gratuita 800 8000 913075
Correo electrónico: estimulos_p@mincultura.gov.co, Internet: <http://www.mincultura.gov.co>



**PROGRAMA NACIONAL DE ESTÍMULOS
ACTA VEREDICTO DEL JURADO**

Pág. 1 / 2

**Código: F-GPE-005
Versión: 1
Fecha: 09-05-2011**

**"PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA Y ENSAYO: ARTE EN COLOMBIA,
MINISTERIO DE CULTURA-UNIVERSIDAD DE LOS ANDES"**

CATEGORÍA 2 – TEXTO BREVE

ACTA DE APERTURA DE SOBRES ADMINISTRATIVOS

Reunidas el doce (12) de agosto de 2014, **MARÍA ALEJANDRA CAICEDO**, Abogada del Programa Nacional de Estímulos y **OLGA LUCÍA QUINTERO GALVIS**, Asesora del Programa Nacional de Estímulos, se procede a la apertura de los sobres administrativos de la convocatoria: **"Premio nacional de crítica y ensayo: Arte en Colombia. Ministerio de Cultura-Universidad de los Andes" Categoría 2 – Texto breve**, para la verificación del cumplimiento de los requisitos generales de participación de los siguientes proyectos, al ser seleccionados por los jurados bajo la modalidad de seudónimo:

GANADOR

Rad. No.: 4373
Tipo de participante: Persona natural
Seudónimo: Mesafar
Nombre del proyecto: Una bella película, de la abyección humanista en el arte contemporáneo colombiano.
Nombre del participante: Felipe Cáceres Corón
Documento de identificación: C.C. 1.112.758.590

El participante no adjuntó el siguiente documento insubsanable: formulario de participación de la "Convocatoria de Estímulos 2014" firmado por la persona natural proponente. De conformidad con lo establecido en las páginas 16 y 23 del documento denominado "Convocatoria de Estímulos 2014", la propuesta debe ser rechazada.

SUPLENTE Y MENCIÓN

Rad. No.: 4350
Tipo de participante: Persona natural
Seudónimo: Buklake
Nombre del proyecto: Breve historia de *Sementario* en su traslado al crematorio
Nombre del participante: Henry Eduardo Tarazona Matta
Documento de identificación: Documento nacional de identidad de la República de Perú: 10221723-9
Pasaporte: 4858188

El participante no adjuntó el siguiente documento subsanable: Copia(s) de la(s) cédula(s) de extranjería o visa(s) de residencia, con las que acredite residencia de los últimos cinco (5) años continuos en Colombia, de conformidad con lo establecido en la página 13 del documento denominado "Convocatoria de Estímulos 2014".

Dirección: Carrera 8 N° 8-43, Conmutador: 3424100. Línea gratuita: 01-8000 913079.
Correo electrónico: estimulos_o@mincultura.gov.co. Internet: <http://www.mincultura.gov.co>



 Ministerio de Cultura República de Colombia	PROCESAMIENTO NACIONAL DE ESTIMULOS ACCIÓN VEREDICTO DEL JURADO	Pág. 2/2 Código: F-GES-005 Versión: 11 Fecha: 08-05-2014
--	--	---

Dado que se trata de un documento subsanable, se procederá a solicitar la subsanación por parte del participante.

MENCIÓN Y SUPLENTE

Rad. No.: 4299
 Tipo de participante: Persona natural
 Seudónimo: Bakunin
 Nombre del proyecto: No son independientes, son alternativos: notas sobre los espacios
 Nombre del participante: Martín Alonso Camargo Flórez
 Documento de identificación: C.C. 88.032.079

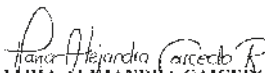
La propuesta cumple con los requisitos generales de participación.

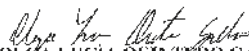
MENCIÓN

Rad. No.: 4440
 Tipo de participante: Persona natural
 Seudónimo: C.V. Flórez
 Nombre del proyecto: Chircales
 Nombre del participante: Ana María Lozano Rocha
 Documento de identificación: C.C. 39.689.983

La propuesta cumple con los requisitos generales de participación.

Firman en la ciudad de Bogotá, a los doce (12) días del mes de agosto de 2014, las suscritas,


 MARIA ALEJANDRA CAICEDO R.
 C.C. 1.015.403.492


 OLGA LUCÍA QUINTERO GALVIS
 C.C. 52.865.237



Dirección: Carrera 8 N° 8-43, Conmutador: 3424109, Línea gratuita (01800) 913079.
 Correo electrónico: estimulos_p@mincultura.gov.co, Internet: <http://www.mincultura.gov.co>

