

Reconocimientos a la crítica y el ensayo: Arte en Colombia.

República de Colombia, Programa Nacional de Estímulos, 2016.

Ministerio de Cultura - Universidad de los Andes.

Título del texto: *Modos pasados de hacer futuros.*

Seudónimo de autor: El señor.

Categoría 1 - Texto largo.

Modos pasados de hacer futuros

Today is the tomorrow you were promised yesterday.
Victor Burgin, 1976.

¡Adelante, hacia el pasado!
Lema de la Liga de Eldon.

En 1985 Dan Graham filma un documental titulado *Rock My Religion* que comienza con una contrastante serie de imágenes: a la rápida sucesión de grabados en madera que representan a una secta utópica religiosa del siglo XIX (Shakers) siguen fotografías de agrupaciones de punk rock en concierto de los años setenta y ochenta. Mientras se intercalan secuencias de Patti Smith en las que ella comenta su propia idea de la opresión, tanto doméstica como sexual en los Estados Unidos a finales de la década del setenta, la voz en off del narrador describe la lucha del mesías Shaker Ann Lee contra la persecución religiosa en la Inglaterra industrial de la década de 1820. Yuxtaponiendo películas de Guy Debord o de Jean-Luc Godard, fotomontajes de John Heartfield o los diarios de trabajo de Bertolt Brecht con lemas, documentos y grabaciones en directo de conciertos de rock, Graham crea un complejo collage donde intenta “pasar el cepillo a contrapelo” a la historia de la cultura. No solo reconstruye cuidadosamente el pasado a través de fragmentos o de collages, sino que interroga a la historia con un cierto grado de urgencia. Es decir, la improbable yuxtaposición de punks y shakers es sin duda presentada como un desafío que suscita preguntas dirigidas tanto a la relativa lógica de la historia como a la relevancia que tiene el pasado para el presente. De cierta manera, las preguntas que plantea *Rock My Religion* son las siguientes: ¿No es acaso la historia un racimo de recuerdos contradictorios que ocasionalmente vislumbramos en nuestra rutina diaria, y que de manera furtiva dan soporte a nuestros ideales y aspiraciones? ¿Qué significa vivir en las condiciones de la contemporaneidad? ¿Cuál es nuestro tiempo? ¿De quién somos contemporáneos? ¿Qué es lo actual? ¿Qué está de actualidad? ¿Cómo podemos agarrarla y sentirla? Curiosamente, una respuesta provisional a la pregunta sobre nuestra actualidad podemos hallarla no exactamente en el documental de Graham sino en la obra *Actualité* (2001) del artista austriaco Mathias Poledna. La obra es una instalación fílmica que presenta a cuatro actores en el papel de músicos postpunk de la década del setenta y ochenta. Poledna desplaza lentamente la cámara por los

“músicos”, instrumentos y amplificadores, mientras suenan canciones fragmentarias de agrupaciones como Au Pairs o Gang of Four. *Actualité* representa, por un lado, una colisión de capas temporales— el presente en tensión con el pasado reciente y lo hace recurriendo a la forma más disponible de la cultura popular, es decir, la música pop— y, por otro, una pieza de orfebrería que presta atención al detalle siguiendo un modo de periodización típicamente pop: la técnica del artista consiste en un sutil borrado de las trazas estilísticas, de manera que, aun haciendo visibles algunos detalles que nos sitúan temporalmente, debido a la ambigüedad deliberada a la que los somete, fomenta una sensación fantasmagórica que se acrecienta con la pátina nebulosa y la textura visual que el celuloide de 16 mm le confiere.



Matias Poledna, *Actualité*, 2001.

De este modo, *Actualité* articula un conjunto de referentes de cultura popular expresado en fragmentos (a lo que hay que sumar trozos de sonido) pero que se manifiestan de manera unitaria, y vuelven a empezar en bucle. La música en sí es un pastiche de fragmentos, y su intención no es la de *ser* sino *sonar* a música post-punk sirviéndose para ello de sus clichés a modo de arquetipos. A través del cruce entre música y moda, se filtra la idea de que nuestro entendimiento sobre la historia ha sido sometido tanto a un reciclaje cultural masivo como temporal, y lo que podemos considerar nuestra memoria cultural — o nuestra actualidad— podría de hecho ser nuestro perpetuo presente. No es fortuito así que la obra albergue significados, tendencias o referencias que se abren en múltiples direcciones. En un nivel formal opera, por un lado, como un “sándwich temporal”, esto es, a la manera de un dispositivo de irrupción del pasado en el presente, y de éste en el futuro. Por otro lado, al superponer temporalidades ilustra uno de los giros más importantes que ha dado el arte contemporáneo: un giro histórico

que ha traído consigo un interés no solo por la historia en sí misma sino por regímenes temporales alternativos: aceleraciones, interrupciones o espacializaciones que presentan resistencias a la temporalidad cotidiana del espectador y alteran su experiencia visual. Unas resistencias a la temporalidad establecida, también centrales en el trabajo en torno a los discursos de la memoria, que ponen en juego un sentido del tiempo como algo abierto y manipulable, donde presente y pasado se encuentran conectados y en constante proceso de construcción. En vez de una simple linealidad que se ordena con la secuencia pasado-presente-futuro, el tiempo histórico puede conjugarse con todas las combinaciones posibles de las tres unidades temporales, de modo que, así como hay un presente presente, también puede pensarse desde un futuro pasado o desde un pasado futuro repleto de posibilidades pendientes de desarrollar. En esta tesitura, no resulta fortuito que la consigna haya consistido en intentar rescatar del pasado aquellos relatos susceptibles de ser actualizados o, incluso, lanzados hacia adelante. La urgencia por alimentar nuestro imaginario de futuros posibles ha acelerado este giro historiográfico en busca de posibilidades no cumplidas. Sin embargo, en este giro hacia atrás, el pasado también ha puesto al descubierto sus flaquezas e ingenuidades, haciendo imposible una simple rehabilitación de sus proyectos pendientes. La alternativa para abrir la posibilidad de pensar el futuro desde el pasado, conduce a los artistas a una compleja operación: hablar mediante un estilo indirecto capaz de usurpar las voces pasadas y reeditarlas de un modo crítico, sobre un lugar y un tiempo distintos de aquellos de los que proceden. El estilo indirecto es una técnica narrativa en la que el narrador se apropia de la voz de los personajes, selecciona la información que desea trasladar y reconstruye los hechos de una forma subordinada a la propia posición del narrador.¹ Desde esta perspectiva, el estilo indirecto parece una paráfrasis perfecta de la operación que proponen algunos artistas contemporáneos: romper la linealidad de la historia y promover una rememoración en el sentido benjaminiano, al modo de apertura de un episodio pasado que ahora nos asalta para interrumpir la linealidad del tiempo haciendo estallar los materiales explosivos de la historia. Así, partiendo de la recuperación de regímenes temporales alternativos, un nutrido grupo de artistas contemporáneos se han adentrado en los terrenos de la memoria y la historia “performando” —a la manera de los “músicos” de la instalación de Poledna—un tipo particular de “historiador”. Un historiador que entiende el pasado como algo vivo, no clausurado, que afecta el presente

¹ Peran, Martí. *Estil Indirecte*. En: <http://www.martiperan.net/projects.php?id=31> (Visitado el 2 de junio de 2016).

y opera en nuestro tiempo. De ahí la necesidad de hacer historia, de escribir visualmente sobre el pasado. Porque hacer historia tiene que ver, para ciertos artistas, con rescatar y hacer revivir el pasado, hacerlo efectivo en nuestro presente. Una postura que sólo es posible desde una concepción del tiempo como algo abierto y en permanente transformación. Una concepción no lineal, capaz de permitir saltos, discontinuidades y anacronismos.

2.

De todas formas, cuando se convenció de que la historia no era más que un inmenso costal de subjetividades y falacias construidas a la sombra de los siglos, el Mayor dejó de ser benevolente con todos aquellos que desde las cátedras, los sótanos de las bibliotecas y el santo y seña erudito, desempolvaban mentiras, pasando en consecuencia a atacar sin piedad a los cronistas oficiales y a lacayos del momento, mendaces laudatores temporis acti— ¿De qué se extrañan? Si hasta los asesinos hablan latín.
El toque de Diana- Rafael Humberto Moreno-Durán.

Hemos traído el caso del giro histórico del arte contemporáneo y hemos analizado sucintamente tanto su cobertura como sus posibilidades simbólicas porque, como trataremos de exponer a continuación, en la recuperación de regímenes temporales alternativos y en la indagación en la historia sociopolítica y cultural del país, se concentran buena parte de las líneas de fuerza que han atravesado el discurso y las prácticas del arte contemporáneo en Colombia en los últimos años. Una indagación por la historia en la que se incluirían las prácticas del archivo y de la memoria, pero cuyo ámbito de acción va más allá de lo archivístico.² En efecto, algunas propuestas de Carlos Motta, Kevin Simon Mancera, Eduard Moreno, Edwin Sánchez, Iván Argote, Lina Espinoza, Wilson Díaz, Luis Hernández Mellizo o los colectivos Echando Lápiz, Reproducciones o Maski, etc., se advierte una nueva forma de indagar en la historia que

² Son prácticas artísticas que ya sea a través del archivo, la colección, de la instalación audiovisual, el film, la fotografía y el dibujo, se interrogan por la historia, planteando una nueva manera de dar cuenta del pasado. Detrás del paradigma del archivero, el acumulador o coleccionista del pasado, es posible observar una inclinación particular hacia una “escritura crítica del pasado” que toma forma desde tres modalidades: primero una concepción de la historia como tiempo abierto, múltiple y con posibilidad de ser completado y redefinido, un tiempo que apela al presente y establece una relación de responsabilidad del hoy con el ayer—; segundo, un modo específico de conocimiento de la historia —la historia se presenta a través de imágenes fugaces que condensan el tiempo—; y una manera singular de construcción o transmisión de la historia —una escritura del tiempo establecida a través del montaje y constelación de imágenes, citas y materiales del pasado.

invita a realizar conexiones nuevas entre acontecimientos, protagonistas y objetos, a ponerlos juntos en la memoria y a reconsiderar los modos en los que el pasado es representado en la amplitud de la cultura.

Si la Historia se escribe con el fin de “construir”, “retener” o “transmitir” el conocimiento sobre el pasado, ¿A qué responde el creciente interés del arte por la indagación en las narrativas históricas y por qué, en el final del milenio y a principios del presente siglo, la Historia se ha erigido como un tema importante e ineludible? Aunque no hay una sola respuesta para esta pregunta, sí es pertinente interrogarse acerca del sentido y la razón de una tendencia que tiende a incrementarse ampliamente. Como es previsible, la preocupación por la historia no es un campo nuevo de producción artística. Desde el siglo XIX numerosos artistas colombianos buscaron realizar sus propias lecturas de la historia y también esbozaron críticas a la misma acudiendo a formatos de representación divergentes. Sin embargo, en las últimas dos décadas este centro de interés temático se ha manifestado en abundantes ejemplos de producciones artísticas y en diferentes proyectos expositivos o editoriales relacionados con ellas. De ahí precisamente que la referencia a determinados acontecimientos, la apropiación de símbolos o formas para indagar y cuestionar la historia y la tentativa por recuperar memorias periféricas u olvidadas, haya devenido en un canon formal corriente en el arte contemporáneo colombiano e incluso en un lugar común de las metodologías artísticas. Si se piensa bien, hay muchos puntos de contacto entre aquella tradición decimonónica de pintura histórica y los nuevos usos de la historia en el arte contemporáneo.³ Como ha sugerido Peter Burke al hablar del “pintor como historiador”, el género de la pintura de historia corre en paralelo al surgimiento de la disciplina académica, especialmente a lo largo del siglo XIX, y los artistas realizan una

³ Algunos teóricos contemporáneos han manifestado un vivo interés por encontrar vasos comunicantes entre la tradición decimonónica de pintura histórica y las indagaciones contemporáneas en torno a la historia. Así lo atestigua *History painting reassessed: the representation of history in contemporary art*, una antología de textos editada por David Green y Peter Seddon en el 2011. La antología reúne a connotados teóricos e historiadores a reflexionar no sólo sobre un género supremo durante siglos en la historia el arte, la pintura de historia, sino también a plantear preguntas a través de artistas particulares – Jeff Wall, Robert Smithson, Gerhard Richter o Louise Bourgeois- acerca de la pervivencia de la preocupación por lo histórico en el arte contemporáneo. Así, utilizando una amplia gama de perspectivas teóricas y críticas, los autores examinan cómo ciertos presupuestos que animaron la pintura moderna en torno a la historia han continuado, velada y explícitamente, en algunos artistas contemporáneos que se han interrogado por la historia y su representación en un contexto en el que nuestro sentido de la historia se filtra inevitablemente a través de las preocupaciones por la política, el género, el colonialismo y la ecología. El libro demuestra que sí las formas tradicionales y temas de la pintura de historia ya no sobreviven, algunas de sus ambiciones y esfuerzos persisten dentro de las redefiniciones radicales de arte en la última parte del siglo XX.

investigación equiparable a la de los propios historiadores. Por eso, para Burke, estos pintores pueden ser considerados historiadores por derecho propio. Aprendieron de la labor de los historiadores profesionales que cada vez eran más numerosos en las universidades del siglo XIX, pero realizaron su propia contribución a la interpretación del pasado⁴. Estos primeros artistas historiadores estuvieron movidos por un sentido romántico de la historia y por una ideología nacionalista creciente. Un sentido diametralmente opuesto al de los artistas contemporáneos, cuya visión se aparta de la perspectiva historicista, autoritaria, canónica e identitaria, para adentrarse en un territorio a medio camino entre la historia y la memoria. Otra diferencia notable entre la pintura de historia decimonónica y la producción contemporánea sería que mientras la primera apunta a los hechos, los acontecimientos, las figuras del pasado heroico, en la perspectiva de una historia por hacer y de un proyecto de nación por construir, la segunda pone el acento en el aspecto discursivo y constructivo de la historia, manifestando el mismo escepticismo epistemológico presente en otros ámbitos del conocimiento: dudas acerca de nuestro conocimiento de la historia y de nuestro modo de acceder a ella. La confianza en el pasado y el futuro ha cedido lugar en el arte contemporáneo colombiano a la mirada oblicua, lateral, relativa. Las producciones artísticas contemporáneas no buscan recrear el mundo, ni tan siquiera, como pretendía cierto arte comprometido, de transformarlo revolucionariamente. La apuesta reside en cambiar y trastocar nuestra memoria: en demostrar que todo lo que recordamos, y aun todo lo que somos, nunca es de una sola manera. Que la verdad histórica no es ni mucho menos absoluta, sino frágil y con innumerables facetas, como los ojos de la mosca. Por tal motivo, la reescritura y la indagación en la historia se introduce en el arte contemporáneo colombiano siguiendo varios frentes: las fuentes historiográficas son reestructuradas reasumiendo el pasado según relaciones de transculturación e identidad, cuestionando o reinventando el pasado inmediato y explorándolo desde la conciencia y revisión de sus formas culturales. Con la reestructuración del pasado se asume una actitud de recapitulación mediante la cual se recrea un período histórico, diversas realidades o personajes a través de ejercicios paródicos, irónicos o severamente críticos. *Subrepción* (2015) de Diego Hernández y *Ejercicio de memoria (1)* del Colectivo Reproducciones (2011) son ilustrativos en este sentido. Por un lado, el trabajo de Hernández tiene como fin indagar en la relación entre imagen y poder, teniendo como

⁴ Burke, Peter. Visto y no visto. *El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, p.200.

base el análisis de estampillas colombianas pertenecientes a la segunda mitad del siglo XX, período caracterizado por una gran agitación política. La elección de estampillas emitidas en este período no es arbitrario. Antes bien responde a un propósito muy particular: poner de manifiesto que la elección de los motivos elegidos en las estampillas es una decisión política que no solo oculta aspectos de la realidad sociopolítica del país sino que también legitima acciones y gobiernos. A través de un particular método de trabajo, Hernández reflexiona sobre la construcción de la historia, la geopolítica, la identidad o algunos conflictos bélicos del siglo XX de la realidad nacional. Con una estética aparentemente de archivo, selecciona estampillas que posteriormente manipula (copia, dibuja, altera) para construir nuevas lecturas de la historia. Su selección, descontextualización, visualización de historias pasadas y olvidadas contribuye a traer el pasado al presente, pero es sobre todo su método de trabajo el que activa la historia. Copiar la historia, repetirla paródicamente, performarla, hacerla actuar de nuevo como una reverberación, es un modo de retorcer el tiempo y desarticular los discursos hegemónicos que han construido el pasado y que siguen operando en el presente.



Diego Hernández, *Bananeras*. De la serie *Subrepción*, 2015.

Por otro lado, *Ejercicio de memoria (1)* es una vídeo-instalación que toma como punto de partida el extenso “reportaje” fotográfico hecho por Eduardo “la rata” Carvajal a una parte significativa de la historia del cine nacional, especialmente del Valle del Cauca, entre los años 1971 y 2011. La naturaleza del registro es la de un trabajo de reportería gráfica al interior de los filmes, marcada por la visión del fotógrafo en su afán por obtener imágenes íntimas, humanas, dramáticas, obsesivas, minuciosas, de alto

contenido histórico, y reveladoras, finalmente, de los mecanismos y herramientas que se necesitan para realizar cine. El vídeo muestra, en el espacio de la instalación, una serie de secuencias fotográficas, y de apariciones de Eduardo Carvajal, narrando, con el recurso de la voz en off. Escuchamos entonces descripciones de las fotos, anécdotas de los rodajes, de personajes que aparecen retratados⁵ y datos sobre los equipos técnicos con los que realizaban las películas, además de algunos apartes que hablan sobre el Cali de la época. Las imágenes que se proyectan fueron captadas originalmente en el sistema de grabación análogo, y recuperadas en el actual sistema digital. De esta manera las imágenes suceden en un espacio metafórico, en un pasado que es presente y futuro, al mismo tiempo.



Reproducciones — *Ejercicio de Memoria (1)* -(2012)

El reingreso y la recontextualización de la historia permite penetrar en diversos pasados revisitándolos y reconstruyéndolos: el pasado colonial (Gabriel Botero, Liliana Angulo, Eduard Moreno, Felipe Arturo) el pasado urbano (Alex Rodríguez, Giovanni Vargas, Maski, Henry Salazar, Echando Lápiz), las tradiciones históricas o los héroes políticos (Ronald Prado, Diego Pombo, Nelson Fory), el pasado sociopolítico (Wilson Díaz, Carlos Motta, Alex Rodríguez e Iván Argote) o el pasado cartográfico y botánico (Luis

⁵ En el archivo estudiado se encontraron alrededor de 1.200 imágenes, entre las cuales se seleccionaron 445. De las elegidas destacamos las siguientes: *Angelita y Miguel Ángel* (1971), de Andrés Caicedo y Carlos Mayolo; *Cali, de película* (1973) y *Agarrando pueblo* (1977), de Luis Ospina y Carlos Mayolo; *Pura sangre* (1982), de Luis Ospina; *Carne de tu carne* (1983), *Aquel 19* (1985) y *La mansión de Araucaima* (1986), de Carlos Mayolo, así como la serie dramática *Azúcar* (1989), del mismo director, entre otras.

Hernández Mellizo, Lina Espinoza, Sergio Zapata). Sin embargo, pese a la diversidad de tipologías, los artistas colombianos contemporáneos se decantan por una doble relación con la historia. Por una parte, se “comprometen a servirle a la historia” al replantear problemas de carácter social, político, económico e ideológico. Por otra parte, se sirven de la historia y aprovechan la diversidad de acontecimientos y hechos de la vida cotidiana que ésta ofrece en su devenir y en la experiencia múltiple de la sociedad, de la cultura y del pensamiento. Así pues, la historia se recusa como manifestación del poder oficial, se reinventa o desborda, se parodia o ridiculiza mostrando escepticismo ante los diversos procesos históricos o relativizando la manera en que ha sido recreada y transmitida como única, unívoca y verdadera. En la mayoría de los casos ésta se reelabora no siempre para la construcción del futuro sino para la revisión del pasado en una necesidad de cuestionarlo, analizarlo, recontextualizarlo y comprender sus repercusiones en el presente y por consiguiente en el porvenir. Ahora bien, no solo se indaga en la historia de una forma directa sino también apelando a procesos que se expresan fragmentariamente. En éstos la historia no corresponde a un período concreto, según el modelo lineal, sino a la historia vivida en lo cotidiano a manera de alusión, indicación o información, es decir, atomizada o pulverizada como experiencia diaria que informa constantemente. Estas perspectivas y propuestas se concentran en el pasado cercano e inmediato a la historia y biografía del artista llegando a formar parte de “las crisis irresueltas” que repercuten y determinan el presente. *Ciervos de bronce* (2011-2013) de Camilo Aguirre apunta claramente en la dirección de indagar en el pasado cercano no solo como una forma de exorcizar y hacer catarsis, sino también como un ejercicio paródico e irónico para salvar aquellos episodios que la historia enmascara. La obra está formada a partir de testimonios gráficos — cómics, pinturas basadas en fotografías y animaciones— de la lucha sindical colombiana de 1980 y 1990 en Bogotá y Cali, sobre todo de la violencia que sufrieron sus protagonistas por parte de agentes del estado. Retomando las experiencias de su padre y sus compañeros sindicalistas en ambas ciudades, así como de sus documentos e historias, el artista reescribe, dibuja y pinta estas historias como un medio para procesar las experiencias de una generación anterior a medida que llena los detalles faltantes por medio de la imaginación. Algunas de estas historias son trabajadas en cómic, otras son basadas en fotografías extraídas de archivos particulares y también en animaciones que construyen un relato de orden personal que se encuentra entre lo testimonial y lo ficticio. No resulta fortuito así que en *Ciervos de bronce* se den cita varias de las estrategias del arte reciente relacionadas

con el arte de historia: 1) el trabajo a partir de documentos del pasado –en la estela del arte de archivo–; 2) la utilización del dibujo como práctica de resistencia –cercano a la reivindicación de lo manual y lo anacrónico frente al avance de la tecnología–; y 3) el sentido performativo en la repetición y la reverberación de la historia a través de la parodia.



Camilo Aguirre, *Ciervos de bronce*, 2011.

En definitiva, la reescritura y la indagación en la historia no cabe interpretarla como una simple fascinación por lo retro, menos aún como una reconstrucción nostálgica, ni tampoco como una fantasía, sino como una manera distinta de imaginar otros tiempos, otras historias, a través del arte, y de resignificarlas a partir de referencias heterogéneas. No es, por lo tanto, un hecho fortuito que las producciones artísticas contemporáneas exploren no sólo las discontinuidades y las intersecciones obstruidas por una cierta manera de narrar la historia sino que también recuperen la diversidad del pasado al indagar en regímenes temporales alternativos que valoren los puntos muertos, las ucronías, las heterocronías y el choque de temporalidades. Si aceptamos el presente como una realidad contradictoria, entonces la indagación por temporalidades anacrónicas no tiene que ver con la legitimación de ese presente, sino con la búsqueda de futuros abandonados en el pasado o de pretéritos presentes de manera subrepticia. Influidos por un impulso que desafía todo relato uniformizador y simplificador, algunas producciones artísticas colombianas ponen en tela de juicio la homogeneidad de las narrativas históricas y proponen una articulación más compleja del espacio histórico al concebirlo como un espacio híbrido en el que lo tradicionalmente histórico (la Historia como mayúscula) se intercepta con realidades y racionalidades alternativas (la historia o las historias): experiencias de los marginados, acontecimientos sin trascendencia, obsesiones colectivas, lo privado y lo popular, lo irracional y el cuerpo, el documento y

el chisme. Esta exploración de las facetas insospechadas de lo histórico establece un nexo interesante, aunque no necesariamente directo, con ciertas propuestas narrativas de algunos escritores, para quienes la historia se declina siempre en el plural. “En el plural” significa la diversidad de los nuevos objetos, pero también la intersección de la historia con otras disciplinas— la cartografía, la geografía, la botánica, la literatura— que iluminan sus prácticas, discursos y relatos desde ángulos diferentes. De ahí precisamente que al trabajar con el *récit historique* representen a una historia plural o en el plural, que diversifica y descoloniza el imaginario histórico controlado antes por los vencedores. Inscriben, adicionalmente, los márgenes y la otredad, exploran la heterogeneidad pasada inscrita todavía en el presente, recuperan los silencios, luchan contra el olvido institucionalizado, se interesan por lo nimio y lo intrascendente en la historia. Reconocen abiertamente la posicionalidad de toda enunciación histórica y la fragilidad de toda verdad, que ya no es un absoluto sino un horizonte. Algunas obras de Nelson Fory, Alex Rodríguez, Iván Argote, Raimond Chaves, Leonardo Herrera, Carolina Estarita, Camilo Parra, etc., crean un espacio histórico abierto a pulsiones y presencias marginadas, silenciadas o descuidadas, es decir, a historias híbridas. Hemos optado por referirnos a sus obras como historias híbridas porque esta nueva manera de pensar la historia, que es también una nueva forma de concebir la sociedad, se articula siguiendo un proceso de desinstitucionalización del espacio y del discurso histórico diversificándolo mediante la hibridación, esto es, apelando a la disolución de los límites temáticos, discursivos, genéricos entre lo histórico y lo no histórico, lo culto y lo popular, lo global y lo local. La forma más evidente de hibridación del espacio y el discurso histórico se realiza en el nivel temático de las obras. En efecto, algunas de ellas amplían la noción del espacio histórico incorporando acontecimientos y/o personajes que desplazan los límites y reorganizan el interior de lo que tradicionalmente se ha considerado no sólo como arte de historia sino también como historia. *Comanche* (2015) de Caldodecultivo, una obra presentada para la exposición Bogotá SAS (2015) en la Galería Artecámara busca traer a la luz a un personaje “marginal” y silenciado, excluido de la esfera pública y oficial donde se suele “hacer” la historia: Comanche, el Comandante del Cartucho, su Quijote particular, quien demandando respeto, justicia y dignidad, se convertiría en el vocero y representante de los indigentes bogotanos de la década de los ochenta y los noventa. Una voz que desde la calle denunció las campañas de exterminio ante los medios y las autoridades, presidió protestas, pronunció discursos y promovió decretos. A partir del mito de la figura de Comanche, CaldodeCultivo se ha

propuesto indagar en esta forma de violencia llamada “limpieza social” como signo de las últimas tres décadas no solo de Bogotá sino de muchas ciudades colombianas y como presagio de otras violencias por venir. Los noventa culminan con la puesta en marcha del plan de “renovación urbana” en El Cartucho, un proceso no menos violento de desalojo que devino en una operación de “limpieza urbana”, una solución ornamental a un conflicto social, en el que un barrio entero fue demolido, y convertido en un parque público. Comanche se materializa en tres soportes distintos: primero, una apropiación del lenguaje de lo monumental denominado *Busto a comanche* que cuestiona la mirada hegemónica sobre la identidad urbana y la memoria local.; segundo, una exploración del archivo documental como fuente para acceder a las versiones oficiales del pasado; y, por último, una pieza audiovisual titulada *Comanche* que construye a muchas voces el mito de este personaje y contextualiza sus luchas. Así pues, lo que busca Caldodecultiivo es reescribir la historia de grandes hazañas en términos de una vivencia personal, que devalúa lo que esta Historia valora, mientras enfatiza historias secretas o silenciadas. Al incluir a un personaje “marginal” de la historia bogotana pretenden redimensionar el espacio histórico creando una realidad híbrida (H/historia) en la que los acontecimientos “privilegiados” de la historia de la ciudad se entrecruzan con historias personales y periféricas.



Caldo de cultivo, *Comanche*, 2015.

Sin embargo, la hibridación del espacio histórico se produce también mediante la superposición y posibilidad de conjunción de los tiempos históricos, psíquicos y biológicos, es decir, a través de obras que proponen modelos y visiones del mundo que

se sustraen de la monocronía del occidente moderno, trabajando con regímenes temporales alternativos que, por encima de la sucesión, valoran la duración y la simultaneidad. *Epistolario para matar el tiempo* (2013) de Daniel Santiago Salguero apunta claramente en esta dirección. La obra consiste en una puesta en escena - instalación dónde el artista juega a quebrar la relación que instauramos con “el tiempo convencional”, el tiempo tal cual lo experimentamos en la cotidianidad, el de los relojes, los calendarios, el que nos presiona constantemente y el que a la vez nos ayuda a ordenarnos, a trazar marcas en el espacio para coordinar encuentros, duraciones, llegadas, salidas. En la primera estación de la secuencia de acciones Salguero mastica hojas de un calendario mientras corre un vídeo donde barre su casa y enfrasca el polvo recogido. En la siguiente estación entra en un túnel hecho de cajas en búsqueda de su ritmo interior, mientras saca la mano por una ventana pequeña para tocar un piano viejo. Adicionalmente, perfora calendarios de bolsillo y quiebra algunos relojes de pulsera con un par de martillos. El proyecto va acompañado por un texto y unas cartas dirigidas a los supuestos hijos futuros del artista para ser leídas en el año 2036 cuando ellos alcancen más o menos su edad actual. El hecho de que la obra funcione como una especie de documento que se abre a otras temporalidades y que se constituya siguiendo elementos de ficción apunta a la importancia de las perspectivas subjetivas, personales, los pequeños relatos que conforman un lugar de resistencia ante las pretensiones fundacionales y esencialistas de las metanarrativas históricas. Una articulación de esta naturaleza revela también múltiples estrategias que hacen estallar la uniformidad del pasado insistiendo en discontinuidades e intersecciones: el recurso a la anacronía, la ucronía o la heterocronía como modo de significar el carácter inconcluso de los procesos históricos, la imbricación del pasado y el presente que produce un contrapunteo temporal o el juego de focalizaciones que multiplica las perspectivas.⁶ Al

⁶ La obra de Luis Hernández Mellizo es, sin duda, un buen ejemplo de la manera como el arte se apropia de los contrapunteos temporales con el fin de indagar en episodios, personajes o acontecimientos de la historia nacional. Así, por ejemplo, en su obra “*Un pueblo*” acude a la ucronía con el propósito de interpretar la imagen de un personaje prominente del Partido Liberal, que fue candidato a la presidencia, Ministro de Educación, de Trabajo y que se desempeñó como alcalde de Bogotá antes de cumplirse la primera mitad del siglo pasado: Jorge Eliecer Gaitán. Yendo en contravía de una de las dos tendencias historiográficas que se suelen presentar cuando se trata de este político, éste artista no se concentra en promover alguna hipótesis sobre los motivos que condujeron a su asesinato; pero sí se empeña en tratar de resolver la cuestión de lo que hubiera sucedido si la vertiginosa carrera de ese dirigente hubiera podido continuar. Para hacerlo, opta por seguir un método que se basa en, por lo menos, dos preguntas: ¿de qué manera se asume en la actualidad el ideario político que defendía ese líder en sus apariciones públicas?, ¿los que se han aferrado a la idea de perpetuar su memoria lo han hecho basados en la atracción que sentían hacia el carisma del político o en el análisis sobre la viabilidad de sus propuestas y hechos de gobierno?

servicio de la hibridación o como prácticas significantes en sí, los procedimientos mencionados son herramientas de la reescritura de la historia desde un presente insatisfactorio que otorga la autoridad y la legitimidad de disentir con previas representaciones del pasado. Desde esta consideración cabría asegurar, finalmente, que uno de los logros más importantes de este tipo de indagaciones es la multiplicación de los “centros” o lugares desde donde es posible narrar ahora la historia para disentir con el carácter monolítico de las representaciones previas, institucionales o hegemónicas. La diversificación de posiciones produce una historia plural e híbrida. De esta manera, la reescritura de la historia emprendida en las historias híbridas es una forma de afectar la memoria histórica colectiva y en cuanto tal es una práctica política cuyo objetivo es “corregir” el porvenir. Al explorar realidades sociales y culturales alternativas y proponer un espacio histórico redefinido mediante la inclusión de las realidades marginales o no convencionales, las historias híbridas no solo intentan asumir una posición ante las transformaciones que ha padecido el país en las últimas décadas, sino que también buscan nuevas formas para articular su complejidad socio-histórica. En esta polifonía histórica que proponen se cifra su resistencia a todo relato omnicompreensivo sobre la historia que borra la multiplicidad y la diversidad, junto con sus discontinuidades e intersecciones. Proponer y diversificar es una manera de descolonizar el imaginario histórico, es decir, es una manera de experimentar con lo real, construyendo una realidad en vez de reproducirla. Los artistas participan en esa búsqueda creando en un “entre-lugar” que descoloniza el pasado para encender la chispa de la esperanza (Benjamin, 1971:180-181).

ANEXO A

“RECONOCIMIENTOS A LA CRÍTICA Y EL ENSAYO: ARTE EN COLOMBIA. MINISTERIO DE CULTURA-UNIVERSIDAD DE LOS ANDES”

AUTORIZACIÓN PARA PUBLICAR EN LA PÁGINA WEB DE LA UNIVERSIDAD DE LOS ANDES.

Yo El señor identificado(a) con C.C. 98.763. 198 autorizo por la presente a la Universidad de los Andes, a publicar el ensayo *Modos pasados de hacer futuros* presentado a la convocatoria “Reconocimientos a la crítica y el ensayo: arte en Colombia. Ministerio de Cultura-Universidad de los Andes”, de mi autoría, en la página web creada por la Universidad de los Andes para la mencionada convocatoria, permitiendo la consulta ilimitada de la misma por Internet. En todos los casos, se dejará constancia que la reproducción de los textos de que se trate, en forma total o parcial y por cualquier medio, está prohibida sin el consentimiento del autor, de conformidad con lo establecido en la Decisión Andina 351 de 1993 y en la Ley 23 de 1982.

Firma: El señor

C.C. 98. 763.198.