

**La inferencia sin suficiente inducción ni deducción: la propuesta del modelo *de-parentable*.  
Caso Marta Traba: sobre historiografía del virtuosismo (Durero versus Vásquez de Arce y  
Ceballos).**

Tulio Victoria



*Alberto Durero. Crucifixión, de La gran Pasión.*

Comúnmente se señala que el arte religioso de la colonia de Granada fue un arte realizado por artistas de un oficio menor, como de artesanos (Traba), cuando, aunque una mayoría sea la que así lo ha juzgado en algún momento, es u sigue siendo una postura arriesgada, sobretodo teniendo en cuenta que la obra de éstos artistas se encontraba en riesgo de serles el motivo de juicio en La Inquisición si involucraban su extranjería española con su interés de conocimiento íntimo sobre las comunidades que vivieron el mestizaje en América (no por ello estar diciendo que la crítica argentino-colombiana Marta Traba era ignorante sobre lo versado, o que estos artistas eran unos hombres faltos de integridad y defensa e sus principios). Esbozaré sobre esta tesis de cara al *Cristo crucificado con la Virgen María*,

*San Juan y la Magdalena* (S. XVII) de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, exhibido en la sala "Del cuerpo místico" de la Colección de Arte del Banco de La República. Pero, y para ser eficiente, este texto entrará en contacto con un análisis formalista e iconológico realizado por José Saramago, literato y Nobel portugués, sobre un atribuido a Alberto Durero. Así es, pues, que este texto constantemente irá y vendrá a las temáticas y soportará las elecciones terminológicas que hay en el capítulo "El mito: Vásquez de Arce y Ceballos" del libro *Historia abierta del arte colombiano* (1974) de Marta Traba. Y por último, en cuanto a esta introducción, será necesario tener en cuenta la manera en que la tesis planteada, señalando tan solo de 'arriesgada' la aseveración de Marta Traba mas no como sinónimo de 'errada' o 'insuficiente', hará acordes entre admisiones de ella y la lectura entrelíneas que ese análisis provea; el que será profundamente el tema final alcanzar aquí.

El inicio del libro "El Evangelio según Jesucristo" (1991) de José Saramago se compone de un análisis muy minucioso gracias a un manejo absolutamente fluido de las metodologías de la historia del arte, y este análisis lo hace a un grabado de autoría y título desconocidos. Alude a la línea de punta y cava del grabador alemán Alberto Durero en términos de su gráfica –como se puede emparentar entre las únicas dos imágenes que acompañan estas palabras. Fechado por intervalos desde 1495 hasta el lapso que rondó 1508, y titulado como *Crucifixión*, el grabado contiene la entera trilogía de unidad, armonía y diversidad que permite a un crítico del arte hablar hasta el cansancio. En paralelo, una gran parte de las obras que se dicen hizo Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, toda una leyenda del arte religioso de la colonia en Granada, según Traba, son piezas que le han sido obras atribuidas a él. Esto, dice ella, dado por las reproducciones de iconografías de imágenes de grabados europeos llevados a pinturas (para unos genialidad de *collage* arcaico y para otros mero recurso de artesanía e improvisación en su mediocridad, como lo es para Traba). Estos dos artistas, con casi un siglo de distancia (y de desfase, en términos de las relaciones pictóricas y la forma de educación), si tuvieron que ver entre sí fue porque Vásquez haya tenido en sus manos reproducciones del manejo iconográfico de Durero (cosa que, sin embargo, es de dudar a razón del novísimo protestantismo alemán y el intenso catolicismo español de la época), y es de tener presente que el pintor español que trabajó en Granada estuvo vinculado a su tendencia europea con afección casi última, manejando formas de pintura puramente del barroco español. Sin embargo, si bien ajeno, este artista sí demostró la superación de su extranjería en un aspecto bastante relativo al paso del tiempo, cosa que Traba ni siquiera se permitió reconsiderar, y esto corre por la cuenta de las ejecuciones narrativas de la pintura (según la academia clásica, el más alto lugar al que puede alcanzar un artista). Para llegar allí, he de ir analizando y rebobinando hasta Durero, donde el lugar de esos grabados sugiere un punto de giro donde hay o no una posible autocrítica

incipiente de Vásquez; y de ser un semáforo en verde lo anterior, a Vásquez será importante ubicarlo con un pensamiento de artista maduro quien está invitando mediante reproducciones de imágenes –del siglo anterior al suyo (y quizá alemanas), o derivadas de entre esas, formas altamente inesperadas de responder a un núcleo entre el mecenas con sus deseos eclesiales aún así él, un artista de espíritu eidético, inculcando esporas del arte puro, del arte que se pueda corresponder y ser auto-evocativo.

Así que, para saber qué habla en silencio de esta problemática del arte de las décadas más medianas de la Colonia, durante las guerras de altamar que finalmente la Gran Bretaña alcanzó a vencer para establecer su imperio comercial, se debe trazar una línea de ejercicio de análisis pictórico mediante ambos historia y estudios culturales en fundición por varias aristas. Será mediante múltiples metodologías del análisis en tanto 7 elementos iconográficos, y todos de la obra de Vásquez –para ser justos con Traba como una crítica inmaculada de la tradición latinoamericana, pero sobretodo, colombiana: Jesucristo en la cruz, la Virgen María, Santa María Magdalena, María de Magdala, el apóstol San Juan, la calavera y la serpiente. Subsecuentemente tocará: 1. considerar la dependencia del arte religioso de Colonia para con las sensaciones íntimas de las comunidades (para llegar a los efectos evangelizadores) y, adheridos a esto, los artistas mismos en su oficio: sujetos que co-actúan su imagen, sea otorgada por el mecenas, sea tanto como su imagen del deber ser de artista; y 2. hacer uso de la forma de comprensión de incertidumbre que el literato portugués expone en su análisis a los efectos que devienen del arte en la religión, de manera que la aproximación a la obra someta al rango temporal de la realidad. Con que funcione hasta este lugar el análisis, el mismo será valedero para introducir un término acuñado como caso de un método a definir desde la idea autónoma sobre un modelo analítico: el *de-parentable*. (Será de concreto no tomar por sentado que se está determinando cuál es la iconografía de ese grabado atribuido a Durero, ni que es la que Vásquez desmenuzó para esta pintura, aunque se saque provecho de variados elementos analíticos dados por Saramago para la visión alterna de la iconografía necesaria: el lugar del pensamiento inmediatamente siguiente a esa interdicción es el que compone el método a experimentar.)



*Alberto Durero (atribuido). La Crucifixión.*

\* \* \*

El cuadro de Vásquez se encuentra en uno de los dos fondos de la sala, y es donde más pesa ésta. Es, en realidad, una sala menor de la primer sala del recorrido histórico que ofrece La Colección, titulada como "Primeros tiempos modernos". Se puede decir que es la pared de mayor peso, haciendo grave e incidente este cuadro, porque esta pequeña sala interna está elevada por unos tres escalones, y para su temática hay quizá un conjunto mayoritario del arte de colonia nacional y no navegado hasta Las Indias, de modo que mayor congregación y/o significado para el público sobre tema y época histórica será inevitable: "El cuerpo místico" toma por nombre esta ala. De acuerdo a la curadora colombiana Mariángela Méndez Precke, una curaduría museográfica no puede arriesgarse a despedir al

público nunca, sino que debe seducir a entender el porqué de verla, y debe reunir a quienes la observan de alguna manera superior a la de una simple reunión cotidiana.

*Cristo crucificado con la Virgen María, San Juan y la Magdalena*, está en el centro de esa pared final, emparentado con su devoción sagrada, y el espectador ha ascendido unos tres peldaños. Es más, el curador Borja decidió disponer con cinta blanca un dibujo tipo vector sobre el muro (en la disciplina del diseño se trabaja esa forma de simplificación de la línea gráfica) que consiste en la vista estructural y de construcción espacial para una edificación renacentista: cúpula semiesférica, dimensiones por niveles acompañadas de columnas y ventanas, más los céntricos arcos de puerta para el nivel inferior, sumadas las varias escalas de frisos completamente lisos. Evidentemente, Renacimiento no existió en estos territorios, así que será adecuado llamarla Neo-Clásica aunque no contenga todos sus atributos. La pintura a comentar está en el centro de este dibujo, también, el cual, allí para el visitante, se esconde dentro de la pared blanca y se atisba si no fuera por la suerte de los reflejos de las lámparas –con poca frecuencia visitantes lo notan.

De manera tal, Vásquez en su tradición española selecciona la penumbra ocre como fondo de ambiente cuando sólo tiene por narrativos unos protagonistas de la salvación y de la Iglesia (por la memoria, la historia y la literatura). Los siete personajes ya comentados, quienes están representados de alguna u otra forma. Cristo está, como es deber de la imagería religiosa, centrado, teniendo a su derecha dos mujeres llamadas María y a su izquierda un joven. No está de espaldas a nosotros, como en algunas comprensiones sí lo hacía el sacerdote en la misa que decía y se oía en latín (porque era herejía en ese contexto alguna traducción), no, sino el Señor Cristo, sino Él de brazos abiertos a nosotros – como definen aproximaciones teológicas a su destinación en la cruz. Ya casi se sabe que está muerto, o apenas le queda el último hilo de la exhalación de espíritu a su padre, “En tus manos encomiendo mi espíritu”. De pie, una, más al margen del lienzo que la otra, con una túnica ocre oscura bastante grisácea y una prenda blanca por debajo de la túnica, cubriendo su cuello y cabellera con cofia, cuando también lleva su velo negro, que en esas regiones del medio oriente sirve mucho para protegerse de las ventiscas cargadas de arena. La iconografía muchas veces dice que la mujer con cofia es la Virgen María, como en Zurbarán frecuente pasa, pero el negro es en el común del clero señal de vida púdica al servicio de Dios: y puede ser cualquiera, hasta una santa representada en esa narración, pero no, son prendas de antigüedad mayor al diseño de los hábitos, puede ser Magdalena. Mira al Hijo de Dios tocándose la quijada con el dorso de su mano izquierda mientras eleva a media altura su brazo derecho –como entregando todas sus acciones a quien dirige ese gesto- al Crucificado, pero siendo que también lo ve como a su amor... puede ser María de Magdala. La otra mujer está dando una genuflexión al pie

del madero que se entierra en el suelo, y lo abraza con su brazo izquierdo sin obsesión alguna: en cambio, lo abraza como la que no deja ir a ese Señor del lugar en el que está, sin apretarlo, acompañándolo consciente de su deber y condición: tan sólo enrolla su brazo con calma hacia el suelo. Con su mano derecha se toca con suavidad el pecho frente al corazón mientras observa a manera providencial, con esa mirada fuertemente dada a la Misericordia, ungida en el Cielo.

Ella está menos cargada de prendas que la otra, sólo una túnica clara y una segunda de un naranja casi áureo que se posa en sus rodillas son lo que carga. Las Escrituras declaran que la mujer que recibe a Cristo al ser bajado de la Cruz es su madre, y ella tiene allí una prenda a la espera de usarse, sobre sus rodillas, justo bajo él, y le ve con una mirada de niña. Es más, es de rasgos tan semejantes a la *Virgen Niña* de Francisco de Zurbarán como posible, no obstante los otros cuadros en que la madre lleva su cofia blanca. Esta inducción hace casi ineludible darle el título de Virgen a ella y no a la primera aunque no corresponda a una literalidad de vejez su mirada... En comparación, el rostro de la inmaculada, tan lejano de las caídas, es la de esta niña quien puede ser 30 años menor que la primeramente descrita. Entonces, a modo de marco literario, en las lecturas de los 4 Evangelios bíblicos, es dado al misterio el poder reconocer en las palabras de Cristo si el tuvo mujer, pero, de acuerdo, sigue siendo para sospechas y asombros cómo a dos mujeres María trata con tono de esposa, y más aún, una anécdota en donde, Él, en casa de una de ellas dos, cuando va a visitarla su Madre, responde con la pregunta sobre cuál llegó, sobre quién es madre realmente o sobre quien puede recibir el título de madre aunque no tenga hijos. Como habitual, un hombre se refiere por madre a la suya, pero ella es no sólo la que le dio la vida de evento natal, es también la que a su lado la da. Más aún, eso indicaría un entendimiento relativo en que Cristo fue padre, inclusive esposo. He ahí el por qué entre Durero, primer imagen, y el atribuido, segunda, la diferencia más grande y que hace sospechar a cualquiera es la ausencia de aureolas en el primero, frente a tantos de acciones benéficas al espíritu de la humanidad: de ahí, por qué Saramago no cualquier grabado seleccionó para sus palabras preliminares a la novela que lo pondría en vías del Nobel. El escritor portugués desnuda otra cara de ese misterio histórico, María de Magdala. La Magdalena era llamada así por quienes le reconocieron sus atributos tales como para llamarla con ese segundo nombre María Magdalena, en cambio, María de Magdala se llama así tal y como Él, Jesús de Nazaret (hay un uso extraño y esporádico que es María de Magdalena, uniendo en una toda la condición, de todas maneras sí demuestran identidades y sensibilidades distintas entre ellas dos Marías, no por improvisar, una tercera María distinguible, y no la Virgen, puede recibir la piedad de una combinación de ellas dos a falta de memoria tal para la humanidad). Sin embargo, y aunque el Nobel comparte su visión de aquel misterio hacia la afirmación de María de Magdala como su mujer y no otra, y, más aún, aunque les da las cualidades de ambas a

ella, encontrado con la condición de cuatro mujeres más llamadas María muy cercanas al Hijo del Hombre, sin incluir a su Madre. Así, no a modo de burla, Jesucristo se convierte en una tasa de cambio humanista y de espíritu, doctamente ética, en donación de recompensas y valores sobre las comprensiones transformadas en trabajo y entrega comunitaria bondadosa, aunque astuta. Pero claro que eso nunca se ha ignorado en el país de El Dorado al que le bautizaron con nombre de una de ellas a su río alma, y que hasta la Constitución del 91 fue nación consagrada al Sagrado Corazón.

San Juan, como apóstol amado de Jesús, carga el tono rojo: bien por haber sido el único de sus amigos que lo acompañó durante su Pasión, bien por ser el vidente del final de los tiempos. No el verde de su túnica está por debajo del rojo del sobretodo sin razón alguna, cuando ya un corpus había delimitado una región de la psicología de los colores (que no por ser escrita después no aplicó antes, ni que, por decir, como está escrita ahora sea la definitiva edición de esa parte de la teoría del color). Está de pie, subiendo el pie derecho a una roca más alta y cercana al pie de la Cruz, pero nunca dándonos la espalda, al tiempo que eleva hasta la altura de su ombligo el brazo derecho y sube la muñeca lo necesario como para rozar la pierna izquierda de Cristo con la yema de su dedo índice. Su rostro demuestra devoción y admiración tierna, dentro de un gesto de acatamiento. ¿Sería que le obligaron, por condiciones de poder e Inquisición, cerrar esta parte de la narración al Sr. de Arce y Ceballos personas incluso peor obligadas a ser de formas tales o cuales bajo el filo del mismo yugo? Evidentemente, un artista capaz de manejar la situación relativa a la historia de Cristo de cara al desconocimiento parcial sobre su madre y su mujer y amiga y discípulo, más su apóstol amado, entonces no es cualquier ejecución de facilidades artesanales y oficio cualquierón el de tomarse el tiempo para elegir las partes iconográficas europeas y hacer su representación de la discusión de las Américas tal y como versa diferente sobre Cristo. Es más, el tiempo de los personajes hace suponer (tal y como se mitificó ese Real de a Ocho, dólar español) que la Resurrección del Señor es misterio intertemporal cuando bien podría recién haber muerto para cuando su Madre estaba en edad de concebirlo.

Cristo, ya habiendo exhalado su Espíritu, sale al encuentro del espectador, siendo sus rodillas el elemento del cuadro en el plano más próximo. Pero otras dos figuras se esconden en la penumbra del cuadro: una calavera y una serpiente. Dicen las Escrituras de La Biblia que una serpiente fue al cuerpo muerto de Jesús, quién sabe desde qué lugar, a picar ese cuerpo en muerte, yaciendo en la Cruz,

“...pero la calavera es lo que nos importa, porque es eso lo que Gólgota significa, calavera, no parece que una palabra sea lo mismo que la otra, pero alguna diferencia notaríamos entre ellas si en vez de escribir calavera y Gólgota escribiéramos gólgota y Calavera. No se sabe quién puso aquí estos restos y con qué fin lo hizo, si es sólo un irónico y macabro aviso a los infelices suplicados sobre su estado futuro, antes de convertirse en tierra, en polvo, en

nada. Hay quien también afirme que éste es el cráneo de Adán, ascendido del negror profundo de las capas geológicas arcaicas, y ahora, porque a ellas no puede volver, condenado eternamente a tener ante sus ojos la tierra, su único paraíso posible y para siempre perdido.” (1991. 18-19.)

Demostrado lo anterior, me atrevo a asignar, si no es porque Marta Traba misma demostró el método crítico mediante el cual no se llegaría a ninguna instancia prometedora si no se entendiera el nombre humano y natural de Gregorio Vásquez<sup>1</sup>, el nombre a ese método no sólo pictórico sino también, como he dicho, de interdicción e interferencia, memoria, historia y literatura, que me he tardado en atrever a llamar método *de-parentable*. Este modelo de comprensión no responde como en otras metodologías a los que se valen de lo que denominan sus marcos teóricos, históricos, de datos, etc. dentro de los cuales un desarrollo se emprende, sino que este hace comprender un marco hecho de corredores entre unos con otros, como se ha visto, como un sujeto de incertidumbre -cuando así lo es-, y modelar el marco obliga a hacer del parámetro de incertidumbre la forma previa, por lo que el nombre asignado en principio como modelo, *de-parentable*, responde también al método. Dicho breve, el marco es un marco analítico de incertidumbre, y el método de consideración sobre los elementos inciertos es la *de-parentación*. Así pues, y teniendo seriedad con el término, dada la excepcional efectividad para apoyar métodos críticos, su rango de funcionalidad en cuanto puente entre algunas suertes metodológicas de la crítica sería el lugar de implementación. De ser correcto, *de-parentable* tendría dos regiones a entender: la raíz latina *de* y la invención verbal de *parentabilidad*. Empezar por el segundo término vale más, evidentemente. El *parentezco*, por un lado involucra una porción, lo que hace entender que la necesidad de un método como este para la crítica es de función esporádica cuando el ejercicio del gusto no es superado en el evento presente del pensamiento crítico, y por ello el pensamiento se hace a la historiografía neta en otros recursos altamente pulcros al momento de ejecutar parentezcos problemáticos sobre casos semejantes de incertidumbre.

Pero *parentar*, no un verbo existente del español, en una comprensión fonética y lingüística alude a la forma generadora de parentesco, y capaz de ser continuada: hace entendimiento de una asociación bípeda que es movida por un agente tercero el cual acelera la existencia del parentesco generado, y la somete a juicio para poder o no ser continuada (parientes, es la palabra que se conjuga con parecer).

De acuerdo a lo anterior, el método consiste en un trabajo de recuperación dentro de unas lógica y retórica de una crítica cuando sus procesos inductivos y deductivos se encuentran incompletos en

---

<sup>1</sup> Paráfrasis. Traba en *Historia abierta del arte latinoamericano*.



alguna parte que sea necesaria para su comprensión racional. La carencia de completitud se encuentra en las porciones en que el sustrato de persuasión no es necesario. En ocasiones altamente complejas, el proceso debe partir por buscar falacias defendidas con ciertos modos persuasivos de uso de la historia: es decir, cuándo expresa el crítico una defensa u acción ofensiva, cómo en fútbol, en donde, digamos, comete una falta sin que el árbitro la vea y sancione, y esta queda impune en el tiempo. No siempre tiene que ser intensa ni sobrellevada la persuasión, a veces, y en los mejores casos críticos, cuando el desarrollo lleva a un lugar de incertidumbre para el autor y el mismo lo admite, que nos ocurre constantemente, puede ser cuando mejor funcione su reverencia ante el muro de las certezas y sus vacíos.

Esa revisión legal de las palabras críticas es la primera instancia. La siguiente consiste en observar su objeto de señalamiento a la luz de los argumentos argumentos (los títulos de esos textos suelen contener el elemento reiterativo a criticar y su forma de expresión sobre la incertidumbre del caso, ejemplo en Traba, “El mito” y “Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos” donde el elemento de descripción sobre la incertidumbre es el uso de los dos puntos, constatando la imposibilidad de uso de palabras para indicar cuál es la forma de relación tácita entre el concepto de mito y la persona de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos). Por último, el proceso se divide en dos, y consiste en el largo de las debilidades que deben subsanarse: este proceso nunca consiste en demeritar un proceso crítico, sino ser consciente de fortalecerlo, porque sirve en función de otros métodos: este uso de la incertidumbre lo manejan y contemplan los profesores a diario, así como los tribunales, y por millares. Seguidamente, la instancia segunda entra en su última complejidad, que consiste en saber qué tan extensa es la búsqueda de la solución, dónde no es un azar el encuentro, sino una indicación sensible. Es decir, un crítico pone el contexto del sujeto sometido a crítica como evidencia de su interacción, pero es en la crítica sobre la falta de realización del contexto, equis o ye, donde se lee el patrón de reincidencia con las falacias una y otra vez sobre aspectos particulares: ejemplo, Traba sobre Gregorio Vásquez como artesano, sobre el arte de imagen religiosa, sobre la falta de carácter de independencia, etc. Entonces, la aplicación del método debe hacerse sólo si, ya emparentando los argumentos a reincorporar en el lugar indicado para aquella parte de la crítica en que el gusto del individuo nubló su razón hasta el grado de fomentar la falacia sobre parte alguna de la expresión de la historia, concluyentemente no eran de funcionalidad.

Como se supo decir en la introducción, llegar a definir las últimas palabras, significaba haber develado este método. Ya que una observación crítica seria no se hace si no es por sentido de corrección y lógica en el arte tal y como en el trabajo de Traba, se pudieron acrecentar gigantescamente las comprensiones del arte y sus aproximaciones desde Colombia. El método empieza a jugar cuando

se es posible rastrear dificultades de desarrollo técnico en una obra bien sabida del artista problemático y, esta es expuesta o recibida con alta animosidad. Cuando el problema que el crítico señala es suficientemente reiterativo, y cuya lectura puede rastrearse y aplicarse, inversamente, a la forma acuñada del crítico, entonces allí es donde se encuentra la lógica precisada explicatoria para corregir las confusiones del crítico. Evidentemente, ejercer esta lógica es un proceso que devela otras inquietudes más adentradas en la historia del arte y la aún actuante crítica.

La pregunta vale superlativa, y es para entender cuándo la crítica deja de ser de injerencia sobre la historiografía y cuando no, y puesto que es un terreno casi axiomáticamente inalcanzable, entonces por eso lo mejor ha sido abrir un surco en los términos de la lógica práctica. La búsqueda por definir esa región (y que muchos hemos emprendido) existe por la necesidad de entender cómo se puede dar solución al problema que se encuentra cuando el gusto imprime en la apreciación de la crítica un sesgo, de manera que haya sido imposible ligar adecuadamente las razones críticas posteriores al último. Este método se presenta comprensivamente efectivo para suplir esos vacíos (-ajeno a la composición sensible de la dinámica teórica presente del arte-, por lo que convendremos en que ese vacío está entre las preguntas de la interacción entre casos como el simbolismo y el *Después del fin del arte*, o Greenberg, Barthes y Baudelaire y sin número más). Teorías más recientes eluden este método, porque no encuentran inconveniente hoy tal como el de la pérdida de intercambio entre métodos, puesto que la apuesta de la crítica al arte postconceptual y en adelante consiste en llevar a relacionar particiones de métodos entre ellos. Por ejemplo, una crítica presente que roce con un complejo de falacia ante alguna obra de arte anterior a la solución retórica y pragmática de Arthur Danto en el *Después del fin del arte*, será motivo de fascinación en búsqueda de relaciones artísticas dentro del túnel del tiempo que versa hacia el pasado. De hecho, allí está un motivo de este método –mucho superior a lo esperado.

\* \* \*

Sin duda, ignorar cualquier factor anterior como una demostración de la ignorancia por parte de Vásquez ante la sensibilidad de las comunidades amerindias, es caer en error. Pero es también error ubicarse en la posición contraria, pues allí es donde están en evidencia los elementos de emoción e inquietud en el proceso de la crítica, o elementos de incertidumbre que pueden llegar a ser las maneras más efectivas de Evangelización cuando son puestas de facto ante *ciertos* gestos evidentes a la raza humana. Es de clarificar que la condición relativa que se puede leer en este cuadro sí sugiere que Traba tomaba un riesgo al establecer un modo de lectura a Vásquez, ya que buscaba expresar el motivo de incertidumbre del terreno que es la mitificación, pero sí sigue siendo claro el grado en que están

justificadas más sus premisas que las mismas incertidumbres acá señaladas. Así, se ha podido dar valor a un ámbito de la defensa racional sobre las circunstancias que tuvieran cualquier orden de mixturas defendidas por falacia, casi incompatibles e ininteligibles sino por el acuse a la elocuencia y educación del crítico con respecto del arte que está en el tiempo anterior a la corrección adecuada de Danto en el *Después del fin del arte*. Las metodologías de trabajo para la historiografía sirven para comprensiones parciales del tiempo y llegan todas a márgenes donde el terreno no alcanzan a describirlo y debe otra metodología ser capaz de comprenderle. De allí, quizá, que inclusive fueran Vásquez o Aby Warburg, o los inventores del museo moderno, quienes recurrieran al recorte de imágenes y proceder con su yuxtaposición (lo que es un atisbo a la antropología legal de la cultura en el arte evidente, y sobre eso consiste el segundo concepto de la *de-parentabilidad*, evidentemente, sobre el cine y la fotografía, la dramaturgia).

Siendo esto lo último, no menos importante: si se pensara sobre la ausencia de la irónica firma en aquél Durero atribuido, y se quisiera seguir el rastro verídico de autoría del mismo, o los motivos, de acuerdo a este método, su respuesta, incompleta, llevaría a información en los anales de la historia que darían paso a buscar la existencia de un conjunto de obras anteriores que, como es el proceso lógico mismo de verificación hacia el pasado, restringiría a este método –porque el mismo depende de contenido literario continuo–.

## Referencias Bibliográficas

Danto, Arthur. *Después del fin del arte*. (1984) Barcelona: Paidós.

Mendez Precke, Mariángela. Módulo de Curaduría del curso *Artista, obra y espacio*. (Segundo semestre de 2011). Departamento de Arte. Facultad de Artes & Humanidades. Universidad de los Andes.

Saramago, José. *El Evangelio según Jesucristo*. (1991) México: Alfaguara.

Traba, Marta. “El mito: Vásquez de Arce y Ceballos” en *Historia abierta del arte colombiano*. (1974). Bogotá: Ediciones La Tertulia.

## **Referentes Visuales**

Durero, Alberto. “Crucifixión” de *La Gran Pasión*. (1497-1500).

Durero, Alberto (atribuido). “Crucifixión”. (1495-1508).

*Categoría 1 – Texto largo.*