

El rol del arte en la narrativa histórica ‘integral’ en Colombia

Pseudónimo: Andrea-s

Texto Largo

Si se acepta que la historia representa, por una parte, la conciencia de una evolución y un desarrollo de datos en el tiempo; y por otra parte la relación lúcida del hombre con su circunstancia específica, es difícil poner en duda, sólo por lo desconcertante de los resultados, la historicidad del artista contemporáneo. Marta Traba.

¿Qué conciencia tiene el artista plástico de la historia como testigo y narrador, qué capacidad tiene el lector para leer la historia visual, qué derecho tiene el analista de arte para invadir la historia? ¿Qué potencialidades tiene la imagen para desfragmentar la historia formal y relativizar la narración escrita? ¿Tiene la imagen la posibilidad de sincronizar eventos que la diacronía no ha logrado hilvanar? Todas estas preguntas surgen de una hipótesis personal que me persigue y se sustenta en la supuesta fragmentación de la historia nacional que se promociona en la educación formal y se fortalece a través de los medios de comunicación oficiales y privados, que se van transformando en las voces cantantes de ‘nuestra historia’. La intervención de uno de los lectores de este borrador me puso a pensar si el problema de la fragmentación histórica era más personal que colectivo. Esto podrán deducirlo los lectores de este ensayo. Pero lo que para mí es claro en trabajos nacionales y de extranjeros sobre nuestro país es la persistencia de sinónimos como ‘país fraccionado’ en análisis político, ‘país segmentado’ desde miradas históricas sobre tribus amazónicas, ‘país regionalista’ desde miradas culturales y geográficas en sentidos excluyentes, entre otros. Por ahora es necesario aclarar que estas inquietudes surgen del autor o autora de este ensayo, una persona con educación superior enganchada en análisis sociales pero que desea abrir esta discusión hacia un público más amplio que incluya a personas educadas más en el lenguaje de la imagen que de la narración escrita. Para eso contamos con tecnologías de imagen que han ingresado a nuestro universo cultural. Creo que nuestra población, en su mayoría, sigue bajo el manto de la tradición oral, incluidos los y las que sufrimos tanto para producir un ensayo, y por lo tanto nos encontramos ante una batalla política por las imágenes que puede enriquecer, o por lo menos abrir la puerta a nuestro saber histórico.

Mi búsqueda de una narración integral sobre la historia de Colombia me condujo al Museo Nacional donde la exposición *Memoria y Nación* promete *narrar la nación desde sus múltiples facetas y matices*. No siguiendo una narración cronológica sino desde las piezas de museo se desea despertar interés sobre ‘otros’ aspectos y culturas nacionales. Para ejemplificar contrasta el bastón de un palabrero Wayuu con un lingote de acero producto de la fundición de las armas del M19 después del proceso de paz. Seguramente los enterados del rol del palabrero en la solución de conflictos puedan leer su relación con el conflicto armado, - antropólogos y políticos, entre otros -, el resto de los visitantes quedarán atrapados inevitablemente en una nueva exposición fragmentada. En ese minúsculo territorio ‘conviven’ pinturas como *La Mulata Cartagenera* de Enrique Grau y *La Raza en la Calle* de Débora Arango. Pero el visitante no sabe en qué contexto social e histórico se permite dibujar a una mulata, seguramente serán los historiadores del arte los que logren ubicar esa imagen en una trama histórica. La fragmentación conceptual continúa en ese minúsculo espacio. Pero mi crítica personal a esta fragmentación puede no tener sentido en otro visitante que posiblemente perciba ese juego de imágenes como algo coherente. Juego que mi propia educación me lo impide por estar atrapado en un espacio - tiempo cartesiano.

No pretendo en este ensayo criticar la incapacidad disciplinar - no solo desde la disciplina histórica - de construir una historia integral sino más bien abordar el problema de las fronteras que circundan el arte, principalmente las disciplinares, que por falta de diálogo cierran territorios que desde nichos como las artes visuales han logrado conectar su historia con una historia integral. Si bien existen críticas sobre la baja producción en historia colombiana sobre artes visuales y sobre música, no intento hacer búsquedas que contradigan dichas críticas. Me interesa más el desplazamiento hecho por artistas y críticos de arte hacia la historia, sobre todo la historia política en la que va incluido el arte. Por este camino comienzo a tejer arte con historia ocupándome básicamente de las artes visuales y su narrativa histórica.

Trato de ver la legitimidad del artista, en este caso el pintor o el crítico de arte en su protagonismo histórico tanto como testigo como narrador ya sea a través de palabras o de imágenes. El analista extranjero Malcolm Deas (1994) en su crítica al trabajo de sistematización de Medófilo Medina (1994) sobre historia política se pregunta si la

historiografía es lo que escriben quienes, sin ser historiadores profesionales o aun historiadores *amateur*, tratan de imponer cierta forma al pasado político, o al menos entenderlo, dos propósitos a veces bien distintos. La clasificación de Medina no alcanza a incluir la historia del arte pero le deja abierta la posibilidad de ingresar en el punto denominado ‘otras’. Deas propone por tanto incluir los que escriben memorias, los periodistas, cierto tipo de panfletario o polemista, y los historiadores dominados por su militancia. Y aquí presenta la categoría de ‘historiador militante’ a veces tan protagonista como un expresidente que escribe sus memorias. Me atrevo a anunciar que es el historiador militante el protagonista de este análisis sobre historia política. Quiero advertir que cuando hablo del artista militante no me refiero ni al denunciante, ni al paternalista, pienso en quien puede como reproductor de imágenes contribuir al tejido histórico de un país o países sin imponerse responsabilidades con las que no han podido cumplir los historiadores oficiales. Mas bien, me dirijo hacia las potenciales perspectivas en la transmisión cultural a través de nuevas rutas visuales donde podamos transitar superando fronteras territoriales y materiales aprovechando la riqueza de conexiones nuevas que nos proporciona la imagen en un mundo nuevo donde están surgiendo nuevos lenguajes y reapareciendo viejos gracias a la tecnología virtual y a la resistencia cultural.

Así como Medina abre el abanico de narraciones históricas, Marta Traba titula su principal trabajo *Historia Abierta del Arte Colombiano (1972)*, dejando abierta la puerta a artistas que no menciona por no considerarlos relevantes en su universo estético – político. Se refiere a “historia”, pues es el campo donde se podrían organizar los hechos sueltos del arte colombiano en un cuerpo coherente como herencia para artistas y ensayistas que potencien la crítica un tanto *anestesiada*. Su trabajo se centra en la historicidad del artista contemporáneo y es la matriz central de este ensayo. Por lo tanto me limitaré a resaltar en *cursivas* sus principales metáforas.

La autora supera su promesa de coherencia en la historia del arte cuando ingresa en la integralidad de hechos que hacen parte de la historia, cuando irrumpe en la historia política bajo el manto analítico de la economía política, concepto que nunca menciona pero que me proporciona los medios para comprender este tipo de análisis. Es inevitable para ella como lo fue para Walter Benjamin (1972), hablar de arte sin analizar el medio donde se produce.

El arte para Benjamin - en el marco metodológico de la economía política donde me sitúo para el actual análisis -, es componente fundamental en la reproducción de los medios de producción integrales, como insumo aportante a un capital simbólico que se acumula y se proyecta en forma de narración histórica en la construcción de nación. Y aquí se acerca a la categoría que Deas denomina militante, en su trabajo sobre la responsabilidad histórica del autor.

A partir de la fragmentación de la narración histórica nacional, eje central de mi hipótesis de trabajo, tengo que considerar las diferentes aristas que afectan ‘nuestras’ artes visuales. No se trata solamente de las fuentes locales, precolombinas en muchos casos, a las que acuden grandes creadores y recreadores como Antonio Grass, Ramírez Villamizar, Edgar Negret, el mismo Botero, entre otros, sino de las producciones de la diáspora y sobre todo de los vecinos latinoamericanos. Pareciera que Traba se ubica bajo la partición que desarrolla Darcy Ribeiro en *Las Américas y la Civilización (1972)* que considera la América Antigua, la Reinsertada y la Nueva. Y desde allí propone una primera hipótesis sobre la historia: el contraste entre el mito americano y el europeo, y los nuevos mitos contruidos por la iglesia en la Colonia – y desafortunadamente vigentes -, que se expresarán en formas diversas tanto en la producción artística en países como México, Perú y Argentina como en la forma en que se historizan. La referencia constante a influencias europeas y americanas, más que todo latinoamericanas, es obligatoria cuando se escribe una historia propia, solo así puede existir una historia local en un contexto de economía política. Me pregunto si el hecho de ser extranjero escribiendo sobre otro país facilita una mirada contrastante, pequeño insumo para perspectivas multidisciplinares.

De la mano con el mito se puede analizar su análisis sobre la *inflada* construcción de Vazquez Cevallos así como la producción de arte local de acuerdo a las fuentes tomadas de la ilustración europea y de la observación del proceso social local y de su consecuente combinación. Su tarea de deconstruir el mito de Vázquez Cevallos le impuso aclarar lo que eso significó en los historiadores y críticos de arte de la Colonia donde *el protagonista no es el héroe sino el dios*. El mito transformado en fantasía sacraliza lo profano como en el caso de Groot que ‘canoniza’ a Vázquez Cevallos *no en un contexto activo del pensamiento sino de beatitud, escenificando la mentalidad mítica que refuerza nuestra condición insular*

endémica. Esta constante parece permanecer hasta nuestros días, los días de Traba cuando escribió este trabajo, donde ese tipo de pensamiento mítico continuó su vigencia en nuestros creadores. De acuerdo a la bibliografía utilizada este trabajo no tendría mucha actualidad según las exigencias del concurso, siempre y cuando trabajos similares se hayan producido desde la década del setenta hasta la actualidad. Su actualidad podría estar en las potencialidades de la imagen en la narración histórica, en un contexto tecnológico del que no dispuso Marta.

Me limitaré a parafrasear a Traba en su descripción densa de escenarios y protagonistas apoyada en historiadores ‘generales’ y del arte como Gabriel Giraldo quien ve a Vázquez como luchador que quiere superar el medio, José Manuel Groot ocupado de las condiciones y circunstancias en que pintaba, autores que describen la pobreza material y cultural local en el sentido que entienden cultura. La cultura solo quedaba ligada en ese momento colonial a una espiritualidad proporcionada por la religión. La economía no permitía invertir en arte y la cultura hegemónica, es decir, la europea y se circunscribía a pequeños grupos. Me temo que inevitablemente vamos a encontrar en esas descripciones demasiadas coincidencias con la situación actual. Favor que nos proporcionan estas discusiones sobre historia. Entiendo este aporte no como una denuncia ni un panfleto sino como una forma de ubicar nuestro momento cultural en un marco global tanto en el espacio como en el tiempo. Caminaremos acompañados de suficiente crítica que prácticamente estaría agrediendo nuestro pasado cultural pero donde van apareciendo manantiales de lucidez que sólo podremos observar a mitad del siglo XX, según la autora. Como ejemplo central de un mito construido como Vázquez Cevallos y posteriormente Garay, la autora va fortaleciendo sus citas con sus apreciaciones personales ubicando a estos pintores como maestros del silencio, *encubridores* de una realidad escondida en sus obras, pero al fin y al cabo protagonistas enmarcados en una política que ubicaba la cultura como un adorno del poder sin voz ni voto para el artista. Tal vez la historia requiera de silencios, como la música, pero no tan largos.

Me lanzo en este punto a dar un gran salto hasta Obregón, a quien tomo como actor primordial de otro momento histórico un par de siglos adelante, acudiendo a mi propuesta

de sincronía sin tener que caminar por la historia diacrónica, interés que no tengo y que el espacio de este concurso no me permitiría.

Mas adelante Marta contrastará ese silencio con la expresión explícita de la pintura moderna a partir de Obregón, a quien ubica en un momento de quiebre histórico en la producción artística. No se contenta con relatar y comentar la historia sino además de proponer rupturas y continuidades. Al igual que músicos e historiadores se atribuye derechos en la manipulación del tiempo.

Pero cuando hablo de fragmentación parece que me estuviera quejando de la existencia de silencios diacrónicos narrativos sobre todo cuando en general me apoyo en la idea de que los colombianos – desde la educación formal y mediática - no logramos conectar períodos como la Colonia, la Independencia y la República, tramos tan supremamente importantes para nuestra patrioterica conciencia. Por esta vía mi curiosidad se va hacia las mentes de los artistas de la imagen y me reaparece una de las preguntas las que inicié este trabajo: ¿Qué conciencia tiene el artista plástico de la historia como testigo y narrador, qué capacidad tiene el lector para leer esa historia, qué derecho tiene el analista de arte para invadir la historia? Benjamin es claro al respecto, a la responsabilidad política del autor como ya lo expliqué anteriormente. Parece que para los retratistas de la Colonia y la República su tarea como encubridores de historia social era clara. Hicieron fotos para el futuro. Otra inquietud me nace en relación a esta pregunta y es la reflexión del artista cuando reproduce una imagen como en el caso de Ramírez Villamizar y otros, sobre el arte precolombino. Me atrevo a afirmar que es posible que mejores reproductores del arte precolombino han sido los pintores y escultores que los arqueólogos, pensando en un público extraacadémico. Pero sobre todo, y superando el marco cartesiano, que los pintores y escultores no requieren necesariamente del hilo diacrónico para performar el pasado. Para Tim Ingold (1998), biólogo y antropólogo inglés, la producción material y simbólica de una época nunca está terminada. La vasija precolombina sigue en proceso de acabado en las manos de Beatriz Daza. Ingold toma un ejemplo de la música cuando menciona una obra de Bach escuchada y reproducida por un músico en una nueva performance. La memoria se resiembr en ese acto. Como se resiembr un pasillo interpretado en jazz. Se produce un efecto sincrónico que nos permite despreocuparnos de la diacronía en La Moneda Precolombina de Ramírez

Villamizar. En este sentido, estos personajes lograron fusiones en el tiempo, ensambles, tal vez sin proponérselo proporcionaron al arte actual imágenes escondidas en anaqueles y disciplinas excluyentes en modernos empaques. Todo esto me lo estoy imaginando. Pero creadores tiene la santa... que deben responderme.

Con respecto a hilos y a la metáfora de hilvanar la historia, Traba en su capítulo sobre Olga Almaral, fortaleciendo su hipótesis del mito y su tejido histórico, se atreve a considerar la persistencia del tejido en países andinos y México como insumo central de un arte que mantiene una trama, un lenguaje que sirve de matriz para alimentar todas las expresiones culturales. Es la herencia de los pueblos antiguos que no hace tanta presencia en los pueblos reinsertados del Cono Sur y poca en Colombia y aún menos en Venezuela. Todo esto se refleja en la actual producción en tejido y cerámica. Comparto esta posición tanto en lo artístico como en lo social. En Bolivia el ‘tejido social’ existe mientras en Colombia es una metáfora. Desde lo social parece que el tejido andino, en Bolivia, tiene que ver con el tejido territorial presente desde el Tihuanaco, anterior incluso al imperio Inca, y que reaparece en su plenitud en el gobierno de Evo Morales cuyo equipo gobernante acude a dicho tejido constituido entre otros, por ayllus y marcas, en una dinámica territorial que incluye reciprocidades integrales y por cuyas venas ha sobrevivido el intercambio de la hoja de coca con sus respectivos rituales económicos, sociales y religiosos.

Es tal vez esa tradición de reciprocidad que ahora se recupera en la que se fortalecieron grupos transdisciplinarios en Bolivia que reúnen analistas sociales, artistas de todo tipo y militantes políticos, que logran poner en escena exposiciones como ‘Principio Potosí Reverso’ (2010) en España y Alemania. Esto como resultado de procesos de descolonización que proponen nuevos enfoques históricos en los procesos capitalistas mundiales y por lo tanto nuevos modelos interpretativos de la historia donde los centros difusores estuvieron ubicados – desde la perspectiva del Grupo El Colectivo, autor de este trabajo - en nuestro subcontinente como es el caso de Potosí. Esta experiencia me obliga en este ensayo – por falta de espacio - a excluir el tema de colonización permanente que menciona Traba donde la fragmentación de nuestra historia tiene que ser superada en un proceso de decolonización que comenzaría por nuestra mente pero que no puede perder de vista las arrolladoras fuerzas externas del capital material y simbólico. Mientras Traba en

los setenta se dedicaba a ubicar al artista en la historia sociopolítica, los autores del Colectivo varias décadas después, laboran en la decodificación de pinturas vigiladas por el poder imperante en la Colonia, sobre todo la Iglesia, para ubicar los intersticios de resistencia camuflados en dichas pinturas.

Pero tratando de solucionar los saltos sobre lagunas históricas es posible que esté insistiendo mucho en una nostalgia de la diacronía sin considerar las grandes posibilidades de la imagen hacia procesos sincrónicos. No puedo dejar de mencionar las grandes avanzadas de los medios en la reinterpretación de la historia reciente del conflicto armado y de la narco-para-economía, que se hizo patrimonio de las cadenas privadas de televisión fortaleciendo a través de telenovelas una historia oficial que nunca incluyó en los currículos escolares dicho conflicto. Al igual que en la Colonia, la moral imperante liberó de responsabilidades históricas a personajes que tuvieron gran responsabilidad en crímenes de Estado en los cincuenta y los noventa omitiendo tácitas alianzas con los autores materiales de dichos crímenes.

Quedamos cautivos de dichos programas que se van transformando en la voz cantante apropiándose de la cátedra de historia cada vez más debilitada en la educación formal. En esta forma se fortalece la pareja entre lo divino y lo maldito utilizando el mismo formato religioso del mito que nos gobierna desde la Colonia. Dichas cadenas están al parecer cumpliendo los mismos roles de Vázquez Cevallos, proporcionar encubrimientos a cambio del circulante dominante. Más muestra Botero en La Masacre de Segovia, obra abierta a la interpretación de letrados e iletrados en el arte.

Pero volvamos a la Colonia. Si bien la herencia de Vázquez Cevallos se limita a la reproducción de imágenes religiosas colonizadoras y de paso al encubrimiento de una realidad y un paisaje social así como posteriores pintores se dedicaron a retratos de héroes, tanto en la Colonia como en la República, dichas imágenes son la representación de poderes implícitos que van permitiendo mostrar paisajes naturales y sociales paulatinamente y guardando su jerarquía correspondiente. Siguiendo a Marta, hasta fines del siglo XIX y principios del XX prima el encubrimiento y se va abriendo un nuevo panorama hacia los años 20 y 30 con la generación Bachué que según la autora va abriendo tímidamente el panorama social con un malentendido de militancia que para Traba es una

mala y regular influencia de los muralistas mejicanos. Aquí no estoy evaluando las buenas o malas influencias de escuelas y maestros, más me interesan como fuentes y como nodos en el tejido histórico que se potencia en un discurso político.

Pero del encubrimiento llegaremos a la invención y o descubrimiento cuyo fundador, en palabras de la autora, sería Obregón. Traba necesita de varias páginas para presentar a Obregón tal como lo hace en varios de sus capítulos. Requiere de una cantidad de componentes artísticos como actores y escuelas globales y vecinas que también son globales, técnicas, materiales, trasfondo social, economías personales que permiten a los creadores caminar por el mundo. Este marco integral de la historia es el reflejo de la metodología proporcionada por la economía política, que Marta nunca mencionó.

En estos contextos aparece cada artista. Y comienza el capítulo con el tema de la *reinención de la realidad que se produce en el momento en que lo real objetivo deja de ser, para el artista, un valor inmodificable y respetable. Pasa de ser un fin, que determina que la pintura sirva para exaltar la realidad y presentarla apoyada en equivalentes poéticos, históricos, filosóficos siempre validados por soportes estéticos, a convertirse en un medio manejado a su antojo por el artista para representar una realidad más importante, la suya propia. Ya no es el objeto exterior, sea paisaje, figura o cosa, lo que se reflejarán en el arte, sino la existencia del artista.*

Y aquí Marta se acerca a Benjamin cuando insiste en cómo *la carrera creativa de un artista se convierte en una competencia librada consigo mismo para vencer la realidad que lo circunda.* La presencia de un nuevo paradigma a principios del siglo XX le proporcionó al artista *eclipsar* el miedo que transportó hasta el final del siglo anterior. Comparte con Obregón su vitalidad repitiendo sus consignas: *'hay que pintar como hombre, hay que ser hombre, hay que estar vivo'*. Lo acompaña en su expresión desde sus comienzos y apoya su arte como lo hizo con Botero. Lo considera un pilar en la reescritura de una realidad oculta hasta aquí en la vida nacional, no sólo en la puesta en escena de un paisaje oculto en sus mares y cordilleras, en sus aves, en su geografía, sino en el *comportamiento profundo de su pintura* expresión fundamental del arte moderno que *no ha hecho más que escribir, en una suerte de electro cardiograma, la historia de nuestro tiempo. Su función aclaratoria, su función antipódica con el pasado, su inserción en el desarrollo general de la historia, sus*

contradicciones incesantes, que estimulan su orden dialéctico, son otros tantos irrefutables elementos históricos.

Y para terminar con este pasaje de quiebre histórico acudo a la metáfora de la *violencia* con que Obregón titula una de sus más importantes obras. Marta intenta en palabras llegar a una descripción tan vital como la pintura. La mujer violada y muerta, imagen que nuestros noticieros nos muestran cotidianamente, es mostrada por Obregón *sorteando el peligro de caer en la retórica del símbolo*, para distanciarse de un tema *prostituido* por mediocres pintores que en su militancia confundieron un compromiso político y en forma similar a analistas violentólogos contribuyeron, tal vez sin proponérselo, a fortalecer una identidad nacional de violencia camuflada en tradiciones culturales y estructurales. Aquí me permito mencionar, para terminar, a otro autor boliviano, Hugo Rodas (1996), quien acude al concepto de ‘violencia inducida’ en un marco geopolítico supranacional que ve ‘nuestras guerras’ en tiempos y espacios globales, proporcionándonos la posibilidad de dejar de mirarnos el ombligo y ubicar nuestra realidad desde otras perspectivas multitemporales, multiespaciales y sobre todo multidisciplinarias, posibilidades que pienso que disponemos con apoyo de imágenes.

Bibliografía

Benjamin, Walter VERSUCHE UEBER BRECHT. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1972

Deas, Malcolm “Comentario al estudio de Historiografía política del siglo XX Pp: 533-538 en: LA HISTORIA AL FINAL DEL MILENIO. Ensayos de historiografía colombiana y latinoamericana. Vol. 2. Editorial Universidad Nacional, facultad de ciencias humanas, departamento de historia, Bogotá, 1994

El Colectivo La Paz-Bolivia, PRINCIPIO POTOSÍ REVERSO. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010

Ingold, Tim "From complementarity to obviation: on dissolving the boundaries between social and biological anthropology, archaeology and psychology" in:Zeitschrift für Ethnology Pp:21-52 Band 123, Heft 1, Berlin, 1998.

Medina, Medófilo "La historiografía política del siglo XX en Colombia" Pp:433-532 en: LA HISTORIA AL FINAL DEL MILENIO. Ensayos de historiografía colombiana y latinoamericana. Vol. 2 Editorial Universidad Nacional, facultad de ciencias humanas, departamento de historia, Bogotá, 1994

Ribeiro, Darcy Las Américas y la civilización: proceso de formación y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1972

Rodas, Hugo Modelo político empresarial de la cocaína en Bolivia. Editorial Plural, La Paz, Bolivia, 1996

Traba, Marta "historia abierta del arte colombiano" Ediciones Museo La Tertulia, 1974