

REVISTA DE ARTES VISUALES / ABRIL 2010 / ISSN 2145-6399

# EYATV #

Nº1  
ARTE Y ARCHIVOS



# ERRATA#

Nº1, ABRIL 2010

ISSN 2145-6399

© Alcaldía Mayor de Bogotá

© Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte

© Fundación Gilberto Alzate Avendaño

## Alcalde Mayor de Bogotá

Samuel Moreno Rojas

## Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte

Catalina Ramírez Vallejo

## Directora Fundación Gilberto Alzate Avendaño

Ana María Alzate Ronga

## Gerente de Artes Plásticas y Visuales

Jorge Jaramillo Jaramillo

## Gerencia de Artes Plásticas y Visuales

Liliana Angulo, Katia González, Ernesto Restrepo,  
Berna Chique, Yolanda Rincón y Sergio Jiménez

ERRATA# es una publicación periódica (cuatrimestral) de carácter crítico y analítico en el campo de las artes plásticas y visuales. Su propósito es analizar y divulgar las prácticas y fenómenos artísticos de Colombia y Latinoamérica. El tema que estructura este segundo número que presentamos es **Arte y archivos**.

## EQUIPO EDITORIAL DE ERRATA#

**Director** Jorge Jaramillo Jaramillo

**Coordinadora editorial** Sofía Parra Gómez

**Editores invitados** Carmen María Jaramillo (Colombia)

### Comité editorial

- Instituto Taller de Creación, U. Nacional de Colombia: Gustavo Zalamea
- Escuela de Artes Plásticas, U. Nacional de Colombia
- Programa de Artes Plásticas y Visuales, ASAB, U. Distrital: Pedro Pablo Gómez
- Carrera de Artes Visuales, U. Pontificia Javeriana: Diego Mendoza
- Carrera de Bellas Artes, U. Antonio Nariño: Rita Hinojosa de Parra
- Programa de Bellas Artes, U. Jorge Tadeo Lozano: Francisco López Arango
- Licenciatura en Artes Visuales, U. Pedagógica: Mayra Carrillo

- Maestría en Museología, U. Nacional de Colombia: William López
- Departamento de Arte, U. de los Andes: Lina Espinosa

## Autores, artistas y colaboradores internacionales en este

**número** Andrea Giunta (Argentina), Suely Rolnik (Brasil), Jorge Blasco Gallardo (España), Antoni Muntadas (España), Anna Maria Guasch (España), Carla Herrera-Prats (México), Andrés I. M. Hernández (Brasil), Miriam Metliss (Inglaterra) y Jessica Lott (EE.UU.).

## Autores, artistas y colaboradores nacionales en este

**número** Taller Historia Crítica del Arte, María Sol Barón Pino, Carlos Mauricio Bejarano, Johanna Calle, José Tomás Giraldo, Mateo López Parra, Óscar Muñoz, Oswaldo Maciá, Raimond Chaves, Erika Martínez Cuervo, Sergio Becerra, Juan Toledo, José Alejandro Restrepo, Jaime Humberto Borja Gómez, Efrén Giraldo, Ignacio Gómez, Claudia Patricia Sarria-Macías, Halim Badawi, Alejandro Garay Celeita, Ximena Gama Chirolla y Carlos Valderrama.

## Agradecimientos

Archivo de Bogotá, Banco de la República – Biblioteca Luis Ángel Arango, Diego Arango, Museo de Antioquia, Museo de Arte Moderno de Bogotá y Museo de Arte Moderno de Medellín.

Los juicios y contenidos expresados en los artículos firmados son responsabilidad de sus autores y no representan las opiniones de ERRATA#, ni de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

**Traducciones** María Villa Largacha y Ana Pérez Calderón

**Fotografía** Pablo Adarme

**Diseño, diagramación y edición digital** Tangrama ↴  
[www.tangramagrafica.com](http://www.tangramagrafica.com)

**Corrección de estilo** María Villa Largacha y Nicolás Rojas Sierra

**Impresión** Imprenta Distrital

## Contacto

Gerencia de Artes Plásticas y Visuales

Fundación Gilberto Alzate Avendaño

Tel. (57-1) 282 94 91 ext. 228-122

Calle 10 # 3 – 16, Bogotá, Colombia

[artesplasticas.revista@gmail.com](mailto:artesplasticas.revista@gmail.com)

Carátula: Archivo textual por entidades (libros y documentos), de consulta en salas, Archivo de Bogotá. Foto: Pablo Adarme.

# ERARVA #

Nº1  
ARTE Y ARCHIVOS



CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE  
Fundación Gilberto Alzate Avendaño

# contenido

ERRATA # 1, ABRIL DE 2010

ARTE Y ARCHIVOS

EDITORIAL 12

14 ARCHIVOS Y POLÍTICA / POLÍTICAS DE ARCHIVO  
Carmen María Jaramillo

*Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina*  
Andrea Giunta

20

*Furor de archivo*  
Suely Rolnik

38

54 *Archivos, memoria y arte contemporáneo en Colombia: entre la amnesia y la comercialización*  
Taller Historia Crítica del Arte

*Museografiar archivos como una de las malas artes: el indefinido espacio entre el museo, el archivo y la exposición*  
Jorge Blasco Gallardo

72

92 *Desplazar los archivos perdidos. Reflexiones en torno a una investigación sobre Taller 4 Rojo*  
María Sol Barón Pino

# 110

**DOSSIER**

Antoni Muntadas por Anna Maria Guasch  
Artavazd Pelechian por Sergio Becerra  
Carla Herrera-Prats  
Carlos Mauricio Bejarano  
Johanna Calle  
José Tomás Giraldo  
Mateo López Parra  
Óscar Muñoz por Erika Martínez Cuervo  
Oswaldo Maciá por Juan Toledo  
Raimond Chaves

# 158

**ENTREVISTA**

*Los archivos de imágenes, las gramáticas del videoarte*  
José Alejandro Restrepo en conversación con  
Jaime Humberto Borja Gómez

# 170

**A: DENTRO**

*La nueva sede del Museo de Arte Moderno de Medellín:  
señal diferida.* Efrén Giraldo  
*Una tragedia que da risa.* Ignacio Gómez  
*Simposio de artistas: simulacros de profesionalización.*  
Claudia Patricia Sarria-Macías

# 182

**A: FUERA**

*El graffiti (público) y São Paulo.* Andrés I. M. Hernández  
*Iniva: Progress Reports.* Miriam Metliss  
*Kiki Smith Sojourn.* Jessica Lott

# 197

**PUBLICADOS**

# 212

**PÁGINASAZULES**

# 219

**PÁGINASNARANJAS**

**INSERTO** Johanna Calle

# colaboran en ERRATA# N°1

## Andrea Giunta

Doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesora de Arte Latinoamericano en esa universidad desde 1987 y de Historia del Arte Latinoamericano en la Universidad de Texas, Austin, desde 2008. Es investigadora del CONICET y del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró (FFyL-UBA). Recibió la beca Guggenheim y el Diploma al Mérito Konex en dos oportunidades. Fundadora y primera directora del Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones del Centro Cultural Recoleta (CeDIP), fue también miembro de la comisión directiva del Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina y curadora de la retrospectiva de León Ferrari presentada en el Centro Cultural Recoleta (2004) y en la Pinacoteca de São Paulo (2006). Es autora, entre otras obras, de *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (2008), *Poscrisis. Arte argentino después de 2001* (2009) y *Candido Portinari y el sentido social del arte* (2005).

## Anna María Guasch

Crítica de arte y catedrática acreditada de Historia del Arte en la Universidad de Barcelona. Durante el periodo del 2000 al 2009 ha sido profesora visitante e invitada en las universidades norteamericanas de Princeton, Yale, Columbia y San Diego, California. Es la

directora del proyecto «Travesías Culturales. Canarias en el Eje Atlántico».

## Carla Herrera-Prats

Estudió la Licenciatura en Artes Plásticas de La Esmeralda, en la Ciudad de México, y la Maestría en Fotografía del California Institute of the Arts (CalArts). Fue participante del Whitney Independent Study Program, en Nueva York. Fue codirectora de la Galería Acceso A, en Ciudad de México, y ahora es parte del colectivo Camel. Ha mostrado su trabajo de manera individual en sedes como el Centro de la Imagen, el Museo Dolores Olmedo, el Centre Vu, Artists Space, Art in General y el Contemporary Museum de Baltimore, entre otros. Ha recibido el apoyo a Jóvenes Creadores, el apoyo a estudios en el extranjero y la beca de coinversiones por parte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México. También ha recibido la beca Interdisciplinary Grant de CalArts, el apoyo de la Colección Jumex y de la Fundación LEF. Ha enseñado en el CalArts, en California, The School of the Museum of Fine Arts, en Boston, y el Departamento de Estudios Visuales y Ambientales (VES) de la Universidad de Harvard. Actualmente enseña en The Cooper Union, en Nueva York.

## Carlos Mauricio Bejarano

Profesor asociado del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia. Desempeña

su labor como investigador y creador en música concreta, música acusmática, arte sonoro y paisaje sonoro. Ha sido invitado a estudios de creación y festivales de música electroacústica en Berlín, Viena, Bruselas, Montreal, Madrid, París, Ámsterdam, México, Montevideo, Stanford, Denton, Bogotá, Medellín y Manizales. Ha estudiado composición electroacústica en el Groupe de Recherches Musicales del Institut National Audiovisuel, en París, con François Bayle, Francis Dhomont, Daniel Teruggi, Jean-Claude Risset y Leo Kupper, y en Bogotá con Stéphane Roy, Michel Zbar, John Chowning, Juan Reyes y Roberto García. Ha recibido diferentes premios y distinciones en el Cuarto Concurso Internacional de Composición Acusmática Noroît, en Francia, en el Primer Salón Nacional del Juguete en Bogotá, Beca Nacional de Creación en Arte Sonoro del Ministerio de Cultura y Premio Nacional de Música en Composición del Ministerio de Cultura en el 2003.

#### **Carmen María Jaramillo**

Magíster en Historia y Teoría del Arte de la Universidad Nacional de Colombia. Es autora del libro *Alejandro Obregón: el mago del Caribe* y coautora de los libros *Carlos Rojas* y *Beatriz González*. Ha publicado los ensayos «Una aproximación al arte moderno en Colombia», en la revista *Textos* de la Universidad Nacional de Colombia, y «Una mirada al campo de la crítica de arte en Colombia», en *Artes, la revista*, de

la Universidad de Antioquia. Próximamente, la Fundación Gilberto Alzate Avendaño editará su libro *Fisuras del arte moderno en Colombia*. Ha realizado las curadurías de «Alejandro Obregón, pinturas 1947–1968» (Museo Nacional de Colombia), «A través del espejo» (Museo de Arte Moderno de Bogotá) y «Otras miradas» (muestra itinerante por diversos museos de América Latina y Europa), entre otras. Participó en el grupo curatorial de «Judith Márquez, en un lugar de la plástica» y en el equipo editorial de «Plástica 18». Entre el 2007 y el 2009 fue co-coordinadora del equipo colombiano que hace parte del Proyecto Archivo Digital y Publicaciones de Arte Latinoamericano del Siglo XX, liderado por el International Center for the Arts of the Americas (ICAA), adscrito al Museo de Bellas Artes de Houston. Fue curadora del Museo de Arte Moderno de Bogotá, directora de Artes Visuales del Instituto Colombiano de Cultura, directora de la Unidad de Artes y otras Colecciones del Banco de la República y profesora asociada de la Universidad de los Andes de Bogotá. Actualmente es investigadora independiente.

#### **Erika Martínez Cuervo**

Comunicadora social y periodista de la Universidad de La Sabana. Especialista en Historia y Teoría del Arte Moderno y Contemporáneo de la Universidad de los Andes. Estudiante de la Maestría en Curaduría en Artes Visuales de la Universidad Tres de Febrero en Buenos Aires.

### Jorge Blasco Gallardo

Estudió Bellas Artes en la Universidad de Salamanca y amplió su formación en el Technological Educational Institution of Athens. Realizó estudios de posgrado y doctorado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB-UPC). Dirige el proyecto «Culturas de Archivo», iniciado en la Fundació Antoni Tàpies en octubre del 2000. Actualmente trabaja en el desarrollo de proyectos y publicaciones vinculados a «Culturas de Archivo», así como en la edición del portal del proyecto. Desarrolla la producción del AIAN, sección Guerra Civil Española. Recientemente ha finalizado su colaboración en la creación del Archivo-Tesoro de la Fundació Antoni Tàpies y colabora con el Museu Picasso de Barcelona en la reflexión sobre maneras contemporáneas de archivar las prácticas artísticas.

### Jaime Humberto Borja Gómez

Doctor en Historia de la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México. Profesor asociado del Departamento de Historia de la Universidad de los Andes de Bogotá. Ha publicado los libros: *Indios medievales. Construcción del ídolo y escritura de la historia en una crónica del siglo XVI* (2002); *Rostros y rastros del demonio en el Nuevo Reino de Granada. Indios, negros, judíos, mujeres y otras huestes de Satanás* (1998); *Inquisición, muerte y sexualidad en la Nueva Granada* (1996), y *Magallanes* (2004). En la actualidad investiga acerca de las representaciones en la pintura colonial neogranadina. Ha elaborado guiones museográficos y es asesor de colecciones coloniales, especialmente en el Museo Nacional, el Museo de Arte Colonial, los museos del Banco de la República y el Museo del Oro. Obtuvo el primer lugar en el VII Premio de Ensayo en Historia del Arte de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (2009); Mención Honorífica en el Premio en Ciencias Sociales y Humanidades de la Fundación Alejandro Ángel Escobar (2001), y el Premio al Mejor Artículo en el Área de Historiografía, concedido por el Comité Mexicano para las Ciencias Históricas (1998).

### Johanna Calle

Ha expuesto de manera individual en Colombia, con «Zona Tórrida» (2006) y «Variaciones» (2010) en la Galería Casas Riegner; con «Pretérita» en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño en el 2006 (curada por Jorge Jaramillo); con «Laconia» en el IV Premio Luis Caballero en el 2007, y con «Variaciones políticas del trazo» en la Fundación Teorética de Costa Rica en el 2008 (curada por Virginia Pérez-Ratton). Ha participado en exposiciones colectivas como «Interrogating Systems» en la Fundación CIFO (Cisneros Fontanals Art Foundation) en Miami, «20 desarreglos» (curada por Gerardo Mosquera), «Cartas de la persistencia» e «Historia natural y política» en la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá en el 2008, además de «Artists and War» en el Museo de Arte de Dakota del Norte, en el 2009 (curada por Laurel Reuter). Más recientemente expuso en la VII Bienal de Mercosur en Brasil (2009), por invitación de Victoria Noorthoorn.

### José Alejandro Restrepo

Estudió Bellas Artes en la Universidad Nacional de Colombia (1981–1982) y en la École de Beaux-Arts en París (1982–1985). Entre sus videoinstalaciones se destacan «Anaconda» (1993) y «Musa paradisíaca» (1994). Su obra ha sido presentada en diversas exposiciones: 5.ª Bienal de La Habana (1994); «Forest Revisited», Colombian Center, Nueva York (1995); 23.ª Bienal Internacional de São Paulo (1996); «Iconomía», Galería Santa Fe, Planetario Distrital (2000); «TransHistorias. Historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo», Biblioteca Luis Ángel Arango (2001). Ganador de la Beca de Creación Colcultura (1995 y 1997), el Premio del VII Salón Regional de Artistas, Bogotá (1996), el Primer Premio V Bienal de Arte de Bogotá y el Premio VIII Bienal de Cuenca, Ecuador (2004).

### José Tomás Giraldo

Egresado del programa de Artes Plásticas de la Universidad de los Andes (2002). Sus dibujos, instalaciones y fotografías se han exhibido en espacios independientes, museos y galerías públicas en Bogotá, San Francisco y Vancouver. Recibió el

Primer Premio en el Salón Séneca de la Universidad de los Andes, con el que realizó una exposición colectiva sobre la historia de una casa donada por un conocido pintor al Departamento de Arte. Desde el 2006 ha sido becario de residencias gracias a IASPIS (Suecia), The Banff Centre (Canadá) y Lugar a Dudas (Cali). Actualmente es profesor de los departamentos de Arte y Diseño de la Universidad del Cauca en Popayán. Es editor de la plataforma editorial independiente Miniteca.org y actualmente coordina el proyecto de exposiciones, talleres y publicaciones de la Galería La Sultana en Cali. Su trabajo más reciente explora las relaciones entre diseño, texto e imagen dibujada.

#### **Juan Toledo**

Escritor y crítico colombiano. Editor de Artes de Aculco Radio, una emisora cultural y comunitaria en la red. Dirige y presenta el magazín radial semanal «Artefacto», y se desempeña como gerente de proyectos en la División de Artes del British Council de Londres.

#### **María Sol Barón Pino**

Maestra en Artes Plásticas, con opción en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de los Andes, Bogotá. Magíster en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia (2007). En el 2006, con el proyecto «Señales particulares. La fotografía y el arte colombiano en los años setenta», resultó ganadora de la Beca de Investigación en Artes Visuales del Ministerio de Cultura de Colombia. Desde el 2004 es profesora en Historia del Arte del Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Actualmente desarrolla con profesores y estudiantes de la universidad un proyecto de investigación titulado «Múltiples y originales. Arte y cultura visual en Colombia, años setenta».

#### **Mateo López Parra**

Estudió Artes Plásticas (1999–2003) en la Universidad de los Andes, Bogotá, y es arquitecto de la Pontificia Universidad Javeriana. Entre sus exposiciones individuales y colectivas más recientes se encuentran:

«Deriva» en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, España (2009); «Acciones disolventes. Videoarte latinoamericano», de la colección Patricia Phelps de Cisneros, Centro de Arte de Maracaibo Lía Bermúdez, Maracaibo, Venezuela (2010). Entre los reconocimientos se cuentan el Primer Premio de la VI Muestra Universitaria de Artes Plásticas, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá (2003); el Premio de la IX Bienal Internacional de Cuenca, Ecuador (2007); Grants Program, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami (2008), y la residencia artística en São Paulo, Brasil (2009).

#### **Raimond Chaves**

Artista colombo-catalán residente en Lima. En sus trabajos aúna su interés y compromiso con el contexto latinoamericano a través de la elaboración manual de imágenes («Los ladrones de dinamita», Bogotá y Barcelona, 2000; «La pura oscura», Bogotá, 2004, y «Maestro plantillero», Lima, 2004), la edición de diversos tipos de publicaciones de bajo presupuesto (*Hangueando*, 2002–2004; *Enviado especial*, Cartagena de Indias, 2007, y *Puñeta!*, 2007) y la narración de la memoria familiar cruzada con la historia de América Latina, a partir de portadas de discos encontradas en mercados de pulgas («El toque criollo», 2002–2010). En colaboración con la artista peruana Gilda Mantilla, ha llevado a cabo entre el 2005 y el 2008 «Dibujando América», propuesta que une el dibujo y el viaje como herramientas de conocimiento (27.ª Bienal de São Paulo, 2006), así como «Mal de América» (Proyecto SD, Barcelona, 2007) y «Acirema» (Galería Mirta Demare, Rotterdam, 2008), entre otras exposiciones. En el 2009 les fue otorgada la Beca Marcelino Botín, con la que llevaron a cabo el trabajo «Observaciones sobre la ciudad de polvo», mostrado en Proyecto SD (Barcelona) y en la Galería Revólver (Lima), ambos en el 2010.

#### **Sergio Becerra**

Licenciado en la Universidad Lumière Lyon II y magíster en Estudios Cinematográficos y Audiovisuales de la Universidad Sorbonne Nouvelle Paris III. Profesor de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes desde 1999. Director de la

Cinemateca Distrital desde el 2008, donde coordina y coedita las publicaciones y los catálogos de dicha entidad.

hace parte de la Red Conceptualismos del Sur y en coherencia con ella, concibe su trabajo de investigación y creación como una práctica política.

### Suely Rolnik

Psicoanalista, ensayista, crítica cultural y curadora. Es docente titular de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo, donde coordina el Núcleo de Estudios Transdisciplinarios de la Subjetividad, del Posgrado en Psicología Clínica. Entre 1970 y 1979 se exilió en París, donde se diplomó en filosofía, ciencias sociales y psicología. En esta época comenzó su relación con el filósofo Gilles Deleuze —de quien tradujo parte de su obra al portugués— y con Guattari. De este periodo data también su amistad con la artista Lygia Clark, cuya última obra, *Estruturação do self*, fue tema de su tesis en Francia (1978) y del proyecto de investigación «Nós somos o molde. A vocês cabe o sopro. Lygia Clark, da obra ao acontecimento». Es autora de *Micropolítica. Cartografías del deseo* (1986), escrito en colaboración con Guattari, entre otros libros, y colabora regularmente con revistas como *Multitudes*, *Traffic*, *Chimères*, *Mouvement*, *Parkett*, *Trópico* y *Ramona*.

### Taller Historia Crítica del Arte

Grupo de investigación interdisciplinario adscrito al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia. En la actualidad está conformado por David Gutiérrez Castañeda, Luisa Fernanda Ordóñez Ortegón, Halim Badawí Quesada, María Clara Cortés Polanía, Sylvia Juliana Suárez Segura y William Alfonso López Rosas. Desde el año 2004 viene trabajando alrededor de la discusión y revisión crítica del arte colombiano del siglo XX. Desde este punto de vista, el grupo estudia los contextos institucionales e ideológicos de la construcción de los discursos y narrativas sobre la historia del arte, así como los supuestos estéticos, sociales y políticos de la producción y divulgación artística y visual. Para ello, sus investigaciones parten a nivel metodológico de una documentación rigurosa de las dinámicas de la plástica, con el objeto de generar alternativas historiográficas, interpretativas y curatoriales. Este colectivo



**editorial**

En su número 1, la revista de artes visuales ERRATA# ofrece a sus lectores una serie de textos en torno al tema de *arte y archivos*. En esta oportunidad, con la participación de la investigadora y curadora Carmen María Jaramillo como editora invitada, hemos logrado reunir un variado y selecto grupo de investigadores y artistas cuya experiencia en el tema enriquece una discusión que es fundamental en el ámbito del arte latinoamericano. Es por eso que bajo el título de «Archivos y política /Políticas de archivo», se encuentran reunidos los artículos de Andrea Giunta (Argentina), Suely Rolnik (Brasil), Jorge Blasco Gallardo (España), el grupo de Taller Historia Crítica del Arte, y María Sol Barón Pino (ambos de Colombia), cada uno de los cuales nos ofrece desde su experiencia una reflexión crítica alrededor del tema de los acervos. En ellos se plantean discusiones que van desde las condiciones institucionales y legales para la conservación de los archivos, sus posibles relaciones con la consolidación del arte latinoamericano, hasta la reflexión sobre las condiciones para su museografía.

Adicionalmente, ERRATA# abre en esta edición un espacio a los artistas. El *Dossier* congrega la experiencia de diversos artistas nacionales e internacionales cuyo trabajo artístico y creativo tiene una determinada relación con los archivos. Obras, exposiciones, metodologías de trabajo y experiencias son expuestas por las voces mismas de sus protagonistas o, en unos pocos casos, bajo la mirada de algún investigador o crítico. Por otra parte, hemos querido aprovechar la reciente investigación curatorial del artista José Alejandro Restrepo y el historiador Jaime Humberto Borja para ponerlos a dialogar a propósito de este trabajo realizado y de la obra del reconocido artista colombiano. Y para el *Inserto* contamos con la participación de Johanna Calle, quien cuidadosamente ha dispuesto una muestra de su obra para ponerla al alcance de los lectores de la revista.

Para terminar, atendiendo a uno de los propósitos que animan la realización de esta publicación, a saber, la creación de un nuevo espacio que posibilite la construcción de un pensamiento crítico en el ámbito de las artes plásticas y visuales, ERRATA# anuncia a sus lectores la realización de una serie de eventos académicos en torno a los temas de la revista con especialistas que los enriquezcan y amplíen desde variadas perspectivas. Estamos seguros de que una publicación no debe agotar sus posibilidades de acción en el papel, y debe propiciar el encuentro y la reflexión entre los diferentes agentes del campo.

# ARCHIVOS Y POLÍTICA / POLÍTICAS DE ARCHIVO

Carmen María Jaramillo

Los archivos han llegado a convertirse en una de las fuentes primordiales de creación para algunos artistas contemporáneos que a través de la formación o del acceso a las más diversas colecciones construyen poéticas y subvierten verdades establecidas. A su vez, historiadores del arte, curadores y teóricos que han tenido como base de trabajo acervos documentales, reflexionan en la actualidad sobre este furor archivístico generalizado y ponen sobre la mesa discusiones que problematizan tanto la noción de archivo como las políticas de que pueden ser objeto. Ante las incidencias macropolíticas e ideológicas que puede tener la interpretación de estos bancos de datos, la comunidad artística cuestiona las posibles narrativas y «verdades» que se construyen, destruyen o manipulan a partir de su uso, y examina así mismo su tenencia, que en algunos casos puede llegar a homologarse con un botón político o económico.

Por otra parte, considerando políticas y poéticas de representación, surge el interrogante de cómo y a quién representar, de manera que se eludan narrativas tradicionales de la historia del arte y se esté alerta respecto de la posible domesticación de gestos o prácticas que activan la experiencia del presente. En otro plano, surge el ineludible asunto de la memoria que incita preguntas del tipo ¿qué recordar y cómo?, o ¿de qué memorias y desmemorias se habla en concreto? Finalmente y dentro de este marco de discusiones siempre están presentes cuestiones más pragmáticas, del orden de la conservación, accesibilidad, administración y gestión de archivos. En estos terrenos existen desarrollos en muy diferentes niveles en América Latina, con logros notables en algunos países, aunque todavía se adivina un largo trecho por recorrer.

Esta edición de la revista ERRATA# se dedica a explorar la relación existente entre arte y archivos. El tema es de la más sensible actualidad, haciendo necesaria una publicación que presentara diferentes aristas o miradas para analizar esta confluencia. En esta primera parte llamada *Archivos y política / Políticas de archivo*, la gran mayoría de los textos se enfocan en analizar casos específicos de América Latina y en problematizar la presunta neutralidad de la acción de archivar o de museografiar los acervos.

La historiadora Andrea Giunta muestra la importancia de analizar cuidadosamente la noción de *democratización* asociada a la digitalización de los acervos sobre arte en América Latina y su consecuente ideal de «universalidad». Así mismo, enfatiza en su texto la importancia de cuestionar la propuesta de «derretir el arte latinoamericano en la arena internacional», y se refiere también a personas, grupos e instituciones que trabajan sobre la recuperación de archivos de arte en el continente. Giunta se pregunta por la financiación de los proyectos, la conservación de los archivos y por la construcción de políticas sobre el tema desde la región.

Suely Rolnik indaga en las poéticas que son objeto de inventario y en la causa del deseo que engendra el furor de archivar. Desde la perspectiva de Rolnik, la posesión

de archivos que permiten hacer visibles las relaciones entre el arte y el terrorismo de Estado en Latinoamérica durante los años sesenta y setenta se ha convertido en un botín para algunas instituciones de Europa Occidental y Estados Unidos. La autora considera que esta pulsión, asociada con denominaciones que encasillarían la producción de los artistas que fusionaron poética y política en el periodo mencionado, aborta los procesos de actualización de esa fusión en el presente y desactiva su potencial, transformando sus obras en fetiches. Aunque *Furor de archivo* ha sido recientemente publicado por Rolnik —luego de su presentación en el VII Encuentro Hemisférico de Performance y Política—, consideramos fundamental su inclusión en esta edición en virtud de que dinamiza y articula la discusión sobre el tema, a la vez que es referencia ineludible de otros autores en este mismo número.

El Taller Historia Crítica del Arte presenta un informe de la investigación sobre la valoración del estado del patrimonio documental asociado al arte contemporáneo en Colombia. El grupo define las particularidades de su investigación (periodización, precisión del vocablo *arte crítico*, etc.) y presenta la interpretación de los indicadores que arrojó la investigación. También, hace un rastreo a la normatividad de los archivos en Colombia y concluye con la propuesta de generar una red de archivos de arte para el país.

Ante el interrogante sobre cómo museografiar un archivo, Jorge Blasco se concentra en el aspecto contextual (producción, organización) de distintas clases de archivos y descarta cualquier necesidad en posibles reglas museográficas, e incluso se pregunta por el imperativo de musealizar un archivo. A partir del análisis de casos problemáticos, Blasco cuestiona la posibilidad de que el contenido de los archivos pueda convertirse en subalterno al discurso museográfico.

María Sol Barón da cuenta de su proceso de investigación sobre el Taller 4 Rojo y se concentra en el hallazgo del archivo visual del colectivo artístico colombiano, frente a la imposibilidad de acceder a un (inexistente) archivo de textos. Barón problematiza la noción de archivo y formula tres nodos posibles para «reconstruir una constelación del Taller 4 Rojo a partir de retazos esparcidos en lugares y espacios distintos», de manera que no se neutralice su potencial.

Continuando el interés de la revista por generar diálogos entre perspectivas diversas, hemos creado en esta edición de ERRATA# un *dossier* con las voces de algunos artistas y críticos, que escriben sobre los cruces entre obras de arte y diferentes tipos de archivos o colecciones: visuales, sonoros, institucionales, cotidianos, etc. Esta sección abre un espacio donde está presente la perspectiva —visual y textual— de aquellos que crean archivos como una metodología de trabajo, o que parten de archivos existentes para desclasificarlos o ironizar sus sistemas taxonómicos.

El *Dossier* cuenta, por una parte, con cuatro textos de reseña de obras. Así, Anna Maria Guasch escribe sobre el trabajo *The File Room* del artista Antoni Muntadas, quien, a través de diversos medios interactivos presenta numerosos casos de censura alrededor del mundo. De esta manera, además de constituir un archivo, su obra se convierte en un dispositivo para discutir la censura y sus contextos. Por su parte, Sergio Becerra se refiere al cineasta armenio Artavazd Pelechian, quien construye su obra por medio del «montaje a distancia», que le permite mezclar archivos propios y ajenos, documentales y argumentales, y quien trabaja «sin actores ni lógica narrativa, alejado de los cánones clásicos de la ficción». En tercer lugar, Erika Martínez escribe sobre los usos que Óscar Muñoz ha dado a un archivo fotográfico de «instantáneas callejeras» que el artista adquirió en los años setenta. La autora se refiere a los proyectos *El Puente* y *Archivo Porcontacto* por medio de los cuales Muñoz genera una poética que reactiva la memoria del puente Ortiz, un lugar significativo para la historia urbana de la ciudad de Cali. Finalmente, Juan Toledo describe y analiza la construcción de espacios sensoriales por parte del artista Oswaldo Maciá, a través de la creación de archivos sonoros y olfativos que cuestionan cualquier intento de clasificación propio de un pensamiento Ilustrado.

De otro lado, varios artistas presentan en este *Dossier* las reflexiones sobre el archivo que encierra o motiva su propia producción. Carla Herrera-Prats señala las diferencias entre trabajar sobre archivos existentes y crear los propios cuando se trata de la producción de obras de arte; y presenta su texto-bibliografía «Measures of an archive #01 / Medidas de un archivo #02». Desde un terreno afín y con una perspectiva crítica escribe José Tomás Giraldo, quien presenta un texto sobre la conexión entre los archivos y las prácticas artísticas, y establece relaciones con su trabajo y el de otros artistas que se refieren a la representación de la historia y la memoria. Por su parte, la artista Johanna Calle habla sobre lo que denomina «registros temáticos», especie de acervos documentales que hacen parte fundamental del proceso de construcción de algunas de sus obras, y que conforman «un pequeño archivo personal, heterogéneo e inconcluso».

Dos propuestas se adelantan así mismo a partir de los acervos sonoros. El músico Carlos Mauricio Bejarano reflexiona sobre la noción de archivos de objetos sonoros, y escribe un texto de ficción donde relata las acciones y consideraciones de un anciano que recupera y restaura los sonidos que, súbitamente, se perdieron del mundo. Luego, Raimond Chaves narra en primera persona el proceso de creación de la empresa Discos Chaves en los años sesenta (propiedad de su tío), y su personal hallazgo en la ciudad de Lima, en el 2002, de un disco prensado por esa casa discográfica; un encuentro a partir del cual Chaves inicia su obra *El toque criollo*. El artista se refiere a las políticas de globalización y también hace referencia a la etimología y asociaciones que suscitan los términos «toque» y «criollo».

Haciendo un giro hacia el campo del patrimonio, el texto de Mateo López se refiere a su proyecto *Viaje sin movimiento* mediante el cual busca recorrer la interrumpida red

ferroviaria de Colombia —para su participación en ERRATA# el artista hizo un viaje a la estación de Ambalema en el Tolima—. López propone la reutilización de las estaciones de ferrocarril a través de proyectos comunitarios y culturales, en el sentido amplio de la palabra.

Para esta edición, la entrevista realizada al artista José Alejandro Restrepo por el historiador Jaime Borja revela la particular relación que ha mantenido el artista con diferentes tipos de archivos de imágenes. A lo largo de la conversación se problematizan asuntos como el poder de quien detenta los medios de reproducción técnica de las imágenes y, por ende, de su representación. Así mismo, Restrepo habla de las diferentes formas de interpretar un archivo, de la «edición» de la historia, de las relaciones entre cuerpo y archivo, y también de las estrategias (conceptuales y de montaje) mediante las cuales el arte puede redireccionar estos discursos y ponerlos nuevamente en circulación.

Por último, en el inserto de este número aparece la obra *Bola de texto*, donde Johanna Calle transcribe el cuento del escritor Jorge Luis Borges. En su texto la artista hace visible la relación problemática entre las nociones de tiempo y archivo, a la par que ironiza las ilusiones de control y las presunciones de verdad de las distintas clasificaciones que dan nombre a un grupo de documentos.

\*\*\*

Los archivos permiten comprender la pluralidad de las dimensiones del tiempo y pueden ser el pasadizo a través del cual se genera un diálogo entre voces y contextos de diferentes momentos y lugares. Además de la dimensión macropolítica de los archivos, podría añadirse otra, más cercana a la experiencia personal, que puede darse cuando el hallazgo de un problema o un acervo permiten el disfrute de asumir distintos roles: el cazador, el marino, el «perito», entre otros de los que habla Ginzburg en su texto *Indicios*. De esta manera cada pesquisa se convierte en un proceso sugestivo donde la identificación de distintas señales permite armar una suerte de rompecabezas —sin modelo—, a manera de narraciones, que aporta no solo a la lectura del pasado, sino a la construcción de experiencias que resultan enriquecedoras para la propia vida.

Paralelamente, la necesidad de escribir, y en algunos casos de reescribir la historia del arte, ha impulsado en el último tiempo múltiples investigaciones que permiten hablar de una nueva historiografía del arte en Colombia. Diferentes proyectos institucionales, colectivos y de investigadores particulares han identificado recientemente algunos fondos documentales que permanecían sin visibilidad en virtud de su carácter de álbum de recortes de prensa, o en calidad de archivo particular o de centro de documentación privado. Estos encuentros resultan significativos para una construcción de memoria sobre los más diversos aspectos del campo del arte en el país: artistas, producción artística, contexto, crítica, educación artística,

historiografía, entre muchos otros. Esperamos que esta edición de ERRATA# promueva la ya iniciada discusión sobre políticas de protección y uso de estos acervos, de manera que se fortalezcan las redes y los espacios que contribuyan a sistematizarlos, conservarlos y generar un grado importante de accesibilidad al público, además de generar un apoyo significativo a la investigación.

# ARCHIVOS. POLÍTICAS DEL CONOCIMIENTO EN EL ARTE DE AMÉRICA LATINA

Andrea Giunta

▼ Rosângela Rennó, *Inmemorial*, fotografías en película ortocromática pintada, fotografías en color en papel resinado, bandejas de hierro, pernos y título "Inmemorial" en la pared, 1994. Foto cortesía de la artista.



La contemporaneidad es una relación singular  
con el propio tiempo, al que se adhiere y  
del cual, al mismo tiempo, se toma distancia.  
Agamben

Todavía recuerdo el desinterés que a comienzos de los años noventa generaba presentarse como investigador en historia del arte, como quien pasa horas relevando archivos en hemerotecas, museos o estudios de artistas. Sostener que para estudiar arte argentino también había que buscar en los archivos norteamericanos de arte (Archives of American Art), o en los archivos Rockefeller, significaba más o menos no entender nada de las bellas artes ni de cómo debían estudiarse sus obras. No nos referíamos al arte sino a lo que estaba alrededor; sabíamos muchos datos, mucha historia, pero carecíamos del «ojo» mágico del que detecta una buena obra, un don que antes se adjudicaba al *connoisseur* y que hoy se atribuye al curador. Éramos, en pocas palabras, aburridos y marginales. Nuestro conocimiento estaba lejos del divertido mundo del arte. No despertaba simpatía que hurgáramos en los secretos de los archivos, que atribuyéramos valor a una obra que no había sido ya consagrada o que cuestionáramos el canon del arte «bueno» que comandaban los relatos basados en los estilos y en la calidad certificada por museos y coleccionistas. El destino que se anticipaba para nuestros manuscritos era el fondo de un cajón.

Los archivos carecían del *glamour* que hoy los ha puesto de moda,<sup>1</sup> tanto en el mundo del arte internacional como en el de América Latina. Los museos los compran y los exhiben; se estructuran proyectos sobre el arte latinoamericano que compiten entre sí y que prometen que pronto todos sus secretos, todas sus especificidades nos serán completamente accesibles. Se habla de «teorizar» la noción de archivo, de abrir los acervos para que los usen los creadores y los investigadores, de democratizarlos hasta el punto en que todos sus documentos estén digitalizados, suspendidos en el espacio, esperando por sus multifacéticos lectores. Para quienes en los años ochenta y noventa pasaban horas en las hemerotecas transcribiendo fuentes en «fichas número 3», o con una graciosa maquinita que se pasaba sobre las columnas del diario y las copiaba en tiras de papel de fax —que había que pegar y fotocopiar antes que los textos se desvanecieran—, el espacio que ahora se abre en términos de archivos es como la realización de un sueño cuya forma no podía anticiparse. Estamos en un tiempo inaugural, lleno de potencial y de promesas.

---

1 Me refiero al valor de la moda en el sentido que le atribuye Agamben, como una forma de percibir lo nuevo, un cambio en el tiempo: «Lo que define la moda es que introduce en el tiempo una discontinuidad particular, que lo divide según su actualidad o falta de actualidad, su estar y su no estar más a la moda (*a la* moda y no simplemente *de* moda, que alude sólo a las cosas) [...]. El tiempo de la moda está, por ende, constitutivamente adelantado a sí mismo, y por esa razón, siempre también en retardo, siempre tiene la forma de un umbral inasible entre un “todavía no” y un “ya no”». (Agamben 2008, 27 y 29; la traducción es mía).



El campo de aplicación de lo que involucra la noción de archivo se ha expandido desatando una auténtica fiebre.<sup>2</sup> Llena de prestigio, la palabra penetra las prácticas de los artistas, las políticas del coleccionismo museográfico y los guiones de la exhibición. El uso intensivo y creativo de los archivos es uno de los rasgos sobresalientes del arte más contemporáneo y ha sido analizado desde perspectivas que le otorgan densidad teórica, carácter innovador e incluso un sentido utópico a dichas prácticas.<sup>3</sup> Los archivos han sido sacralizados y al mismo tiempo «desordenados» al poner en cuestión el canon, las instituciones y las historias construidas. Ahora, como nunca antes, constituyen el repositorio desde el cual es posible escribir otras historias; sobre todo cuando se trata de la historia del arte entendida como análisis crítico que confronta las obras con las fuentes y los contextos y no solo con los rasgos del estilo. Estas alternativas de relectura se multiplican geoméricamente con la posibilidad de expandir la constitución y el uso de los archivos.

Pero puede suceder que cuando tenemos demasiadas cosas no sepamos muy bien qué hacer con ellas. La inquietud con la que quisiera iniciar esta reflexión acerca de la nueva era de los archivos tiene que ver con los recursos que se invertirán y las políticas que se diseñarán a fin de que la naciente y saludable constelación informática no se convierta en una sesión de fuegos artificiales ad infinitum. Me interesa revisar cuestiones relativas a los nuevos usos de los archivos y a las políticas de conservación y de producción de conocimiento. Fijar la mirada no solo en las luces sino en la oscuridad pues, como señala Agamben, unas son inseparables de la otra. ¿Por qué referirnos a zonas de baja visibilidad ante tan prístinas intenciones? Ante todo porque el desenfreno archivístico es tal que los viejos papeles se han convertido en botines que se disputan en batallas más o menos declaradas. La furia de impugnaciones aún no ha pasado a los textos, pero su murmullo revela que algunos problemas básicos parecen haber quedado soslayados.

Las nuevas poéticas/políticas de archivos se basan en una palabra clave: «democratización». El término tiene el poder de unir voluntades en forma inmediata, casi como si

2 Así se llama, precisamente, la exhibición que Okwi Enwezor organizó en 2008: «Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art».

3 Hal Foster (2004) ha desarrollado con inteligencia estos aspectos. También lo ha hecho, en otro sentido, Allan Sekula (1986) cuando analiza la relación entre cuerpo, fotografía y archivo.



El texto propone trazar el mapa de ciertas áreas de problemas. Fundamentalmente, volver sobre una geografía en disputa (la del arte latinoamericano) y abordar la dispersión de los campos en los que el término «archivo» adquiere legitimidad: las creaciones artísticas, las exhibiciones y las políticas de construcción de acervos documentales y de investigación.

### 1.

¿Hasta qué punto podemos hoy, en el mundo global, hablar de arte latinoamericano? Recordemos que muchos artistas rechazan y rechazaron este tipo de identificaciones. En 1978, cuando Helio Oiticica regresaba a Río de Janeiro después de ocho años de residencia en la ciudad de Nueva York, consideraba que la categoría «arte latinoamericano» era, por diversas razones, aislacionista. A él mismo no le gustaba que lo incluyeran en tal rubro; lo encontraba provincial y limitado en tanto no daba cuenta de las heterogeneidades que constituían lo latinoamericano. En este sentido, Helio pensaba que el arte de Brasil tenía más en común con el de los Estados Unidos que con el de América Latina; y que en términos de lenguaje artístico estaba más cerca de Alemania que de Perú (Osthoff 2009, 14–15). Oiticica volvía de una larga estadía en el exterior y este es un dato importante, ya que tales residencias suelen activar uno de dos efectos contrapuestos: la disolución de una pertenencia local específica o, por el contrario, la fuerte identificación con el lugar de origen —pienso, por ejemplo, en la experiencia de César Paternosto, cuando se va a vivir a Nueva York en los años setenta y se produce ahí su identificación con América Latina, en particular con el arte prehispánico incaico—. Hasta fines de los años ochenta ambas opciones eran posibles; estaban en conflicto, eran contrapuestas, pero no se consideraba seriamente la posibilidad de eliminar la noción de arte latinoamericano. Ella no había sido censurada en la agenda de los curadores, en las políticas académicas o en los circuitos que establecen el valor del arte.<sup>5</sup>

Es cierto que el ritmo de la circulación que establece la globalización y las formas de producción del arte más contemporáneo —obras que se encargan para eventos específicos, que se arman y se desarman ad hoc; residencias de artistas en distintas partes del mundo; ferias, bienales y exposiciones simultáneas con los más diversos guiones curatoriales— han deslocalizado las prácticas artísticas. Pero también es cierto que son muchos los artistas que remiten sus obras a sus propios contextos, que las vinculan a archivos locales (urbanos, nacionales, fronterizos o regionales). Existen razones prácticas, que es sencillo convertir en conceptuales, para reinscribir o borrar el arte latinoamericano; y no tanto con el propósito de restablecer acríticamente una categoría, sino para evitar su cómoda eliminación. Las razones prácticas del borramiento suelen radicar en la falta de presupuesto para la adquisición de

---

5 Aquellos que tanto celebran el delicioso libro de Sarah Thornton (2009) presentando una manada de gestores y agentes del mundo global del arte que leen las mismas revistas, se encuentran en las mismas bienales, creen en las mismas clases de formación artística, compran en las mismas subastas; un mundo que resulta de una investigación de muchos años, en el que no se desarrolla un solo argumento crítico.

obras en las colecciones de los museos o para contratar profesores especializados —¿para qué un profesor de arte latinoamericano si el tema se puede incluir en un curso de arte moderno y contemporáneo y cubrir los requerimientos básicos?—. O, como decía recientemente el nuevo director de un museo que hasta el presente era reconocido por su colección de arte latinoamericano: «¿Por qué referirse al arte latinoamericano si el arte es universal?». La sentencia lo liberaba del problema de continuar una colección cuyos precios de mercado han subido considerablemente. Por otra parte, las razones para reinscribir la legitimidad de la noción «arte latinoamericano» son igualmente prácticas: se siguen exhibiendo sus nuevas adquisiciones (las más notables, las del Museum of Fine Arts de Houston, el MoMA o la Tate Modern), se inician colecciones de arte latinoamericano (muy recientemente la de la Universidad de Harvard) y se continúan editando revistas con números especiales dedicados al tema (como *Radar*, *Revista de Arte y Pensamiento* del Musac, cuyo primer número próximo a aparecer estará dedicado al arte de América Latina).

Sin embargo, más allá de todas estas razones prácticas está la historia previa a la deslocalización globalizadora, cuando los artistas realizaban sus obras en contextos específicos. Entiéndase bien: esto no se debe a esos contextos exclusivamente, sino al marco de relaciones materiales de producción que vincularon a los artistas, instituciones, publicaciones, redes de sociabilidad y circunstancias particulares. Los archivos que documentan esa historia están tanto dentro como fuera de América Latina.

## 2.

El nuevo lugar que ocupan los archivos en el arte contemporáneo (y latinoamericano), no radica tan solo en el orden de los papeles. La noción de archivo se ha expandido extraordinariamente en el uso que los artistas hacen de los mismos. En su intensa exploración de los rasgos de la contemporaneidad, Hal Foster (2004) analiza y describe el «impulso de archivo» como un rasgo cada vez más recurrente; tanto en obras que indagan en archivos existentes, como las que los construyen a partir de la investigación que orienta su poética.<sup>6</sup>

El carácter de contra-monumento que adquiere el archivo en la obra de ciertos artistas cuestiona su autoridad en el sentido físico, histórico u ontológico (Derrida 1997, 10). En las obras el archivo puede adquirir el carácter de un contra-discurso, como sucede por ejemplo en *Inmemorial*, el trabajo de Rosângela Rennó sobre los archivos vinculados a la construcción de Brasilia; un trabajo en el que la artista pone

---

6 Hal Foster analiza la obra de Thomas Hirschhorn, Tacita Dean y Sam Durant. El uso y la reflexión de y sobre los archivos es el centro de un conjunto de publicaciones recientes: Enwezor (2008) centrado en el uso de documentos, principalmente los fotográficos, en el arte contemporáneo; Merewether (2006), con la edición de un conjunto de textos centrales en la conceptualización y uso de los archivos; o el reciente libro de Osthoff (2009) que analiza cómo los archivos pasan de ser un repositorio a constituir un medio para la producción del arte contemporáneo (su libro incluye una serie de artistas latinoamericanos prácticamente ausentes en la exhibición de Enwezor).

en evidencia la represión a los trabajadores o el uso de niños en la construcción de ese descomunal proyecto de Estado.

*Inmemorial* —señala Melendi— es un testimonio claro de la amnesia voluntaria instaurada por el poder. “Amnesia”, repite la artista, no olvido. [...] En algún momento, alguna cosa fue irremediablemente perdida; las fotos que Rennó recontextualiza no restauran la memoria mas testimonian el olvido. (Melendi 2002, 19–20).

Archivos molestos e irritantes, que incluso los intelectuales más críticos preferirían mantener escondidos. Es el caso de lo que aborda la compleja instalación *Cantos Cívicos* de Miguel Ventura, presentada en la apertura del MUAC en México (Ventura 2008); una obra que integraba la ciencia por medio del entrenamiento de ratas, y que desplegaba un descomunal repositorio de textos y de formas en las paredes de una construcción laberíntica. Un proyecto «excesivo y enloquecido», dice Ventura, en el que se conecta una colección de fotografías alemanas de la época nazi con un conjunto decorativo integrado por esvásticas de *foami* o fotografías de heces convertidas en formas ornamentales. Y todos estos elementos han sido reunidos y dispuestos en un orden que evoca el *Merzbau* de Kurt Schwitters en Hannover, destruido durante la Segunda Guerra Mundial. La obra conecta archivos entre sí e induce a pensar una nueva geopolítica mundial en la que las guerras se desarrollan al mismo tiempo que la espectacular expansión del mundo del arte: «el lenguaje del arte contemporáneo se parece mucho al lenguaje de las finanzas, ambos parten de estrategias homogéneas en todas partes del mundo». Es un archivo de archivos que apunta a señalar que «el nazismo no es un hecho del pasado, sino que forma parte de una estructura occidental capitalista», (Ventura 2008, 142); un bioterio en vivo que se mezcla con los textos que José Vasconcelos escribió cuando el partido pro-nazi le dio dinero para hacer una publicación. Ventura construye una pieza monumental que evoca el modo en que el presente se mezcla con un pasado oscurecido.

Los documentos pueden ser elocuentes incluso en su orden original, en esa secuencia con que inducen a pensar que se exponen como un fragmento literal de la historia. Así lo presenta Fernando Bryce cuando copia cuidadosamente, a mano, el archivo que incluye su instalación *Visión de la pintura occidental* —realizada en el 2002 y expuesta en Venecia en el 2003—, donde reúne la documentación relativa a la creación de un museo de reproducciones de obras célebres de la historia del arte; museo creado para celebrar el IV centenario de la Universidad Mayor de San Marcos en Lima. Alejandro Miró Quesada, catedrático de historia general del arte de dicha universidad y motor de la iniciativa, escribe decenas de cartas (al Vaticano, al embajador de los Estados Unidos, a Nelson Rockefeller, al Metropolitan) solicitando apoyo económico para armar el museo. La correspondencia revela temas de seguros y de circulación, el apoyo de Rockefeller y la realización de una conferencia interamericana de prensa en 1950. Se trata de una trama cultural tangencialmente vinculada a la Guerra Fría y un proyecto de circulación de imágenes que involucró una burocracia equivalente a la de una exhibición de originales. Bryce expone el archivo en dibujos originales que copian



Fernando Bryce, «Visión de la pintura occidental», serie de 96 dibujos y 39 fotografías, 2002. Foto cortesía de la autora.

los documentos; la reproducción manual de la reproducción técnica. La trama administrativa de la exhibición de réplicas. Un papel de segunda línea convertido en objeto de exhibición y de coleccionismo artístico. La instalación puede leerse en su conjunto como una pregunta contundente respecto de la institución del museo en América Latina, del patrimonio de Occidente, del valor del canon de la pintura y de la dinámica de una exhibición.

Si el archivo es «la ley de lo que puede ser dicho» (Foucault 1990, 219), la creación de un contra-archivo visual involucra la investigación de aquello que no puede ser representado. En el 2006 Gustavo Germano creó un archivo fotográfico de la ausencia, de los desaparecidos por el terrorismo de Estado en la Argentina. Un collage del pasado y del presente en el que confronta tomas fotográficas de los años setenta con la producción de nuevas imágenes que incluyen a las mismas personas dejando entre ellas el lugar vacío de cada desaparecido. La presencia mediante la ausencia fotográfica (Van Dembroucke 2009) nos aproxima a la violencia de esos años, al estado de excepción que la hizo posible (Agamben 1995 y 2005): un sistema de asesinatos y desapariciones basado en la hipótesis del enemigo interno. La yuxtaposición de las dos tomas fotográficas permite a Germano hacer sentir esa violencia sin representarla. El espectador confronta una realidad señalada por antagonismos mediante la «co-presencia de temporalidades heterogéneas» (Rancière 2009, 26). Son archivos que se

— copia —

30 ROCKEFELLER PLAZA  
NEW YORK

8 de Septiembre de 1950

Dr. Alejandro Miró Quesada G.  
EL Comercio,  
Lima, Perú.

Estimado amigo:

Con placer contesto su atenta carta del 14 de agosto, la cual se recibió durante mi estadía en Maine.

Su proyecto para coleccionar reproducciones de los cuadros más representativos de la cultura occidental, con ocasión de celebrar el cuarto centenario de la Fundación de la Universidad de San Marcos; Me parece muy buena idea. Tendré muchísimo gusto en enviar como prueba de amistad y estimación algunas copias de cuadros de la colección del Museo de Arte de Nueva York. Allí solo tenemos tres copias de pinturas americanas de tamaño grande, pero podría seleccionar una o dos docenas más de cuadros que han sido reproductos por otras casas editoriales. Tenga la amabilidad de avisarme aproximadamente cuantos cuadros desearía recibir como contribución mía personal

Cordialmente de usted,

Nelson A. Rockefeller

vinculan a un programa utópico, a saber, develar lo encubierto, convertir los documentos en monumentos de la historia.

### 3.

Una fuerte tensión archivística crece en la agenda curatorial y museográfica de los últimos años. Al mismo tiempo que las paredes de los museos se despojan de textos explicativos —decisión fundada en la idea de que el arte se explica solo y que basta tener un buen «ojo» para entenderlo—, se colocan revistas y documentos en las vitrinas en una situación intermedia entre el objeto de arte y el documento de archivo. Uno puede quedar torcido en el intento de leer la página de una revista o una carta en una vitrina, sin un contexto físico que permita, al menos, tomar algunas notas. La incorporación de archivos como parte del patrimonio de la colección de un museo permite, sobre todo en el caso del arte latinoamericano, cubrir otras imposibilidades: ante el incremento de los precios se vuelve cada vez más difícil adquirir obras, pero se abre la posibilidad de incorporar los papeles que describen sus proyectos, los manifiestos que las acompañaron, las correspondencias que les sirvieron de contexto o las reseñas que marcaron su recepción. Este magma de documentación reemplazaría a aquellas obras que no se pueden comprar pero cuyo contexto se puede digitalizar para avanzar hacia la democratización universal del conocimiento sobre el arte.

Gustavo Germano, *María Irma y María Susana Ferreira* (1970) y *María Susana Ferreira* (2006), serie «Ausencias», 2006, expuesta en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2008. Fotos cortesía del artista.



¿Cuál es la apreciación que cabe hacer del archivo colgado en una pared? Pienso, por ejemplo, en la exhibición del archivo *Tucumán Arde* de Graciela Carnevale en la «Documenta 12», realizada en Kassel en el 2007. El inteligente texto que Carnevale anexó al conjunto de fotos y documentos proponía justamente reflexionar sobre lo problemático de la exhibición del archivo y sobre el archivo como espacio abierto, de discusión y de debate, como proceso incompleto. ¿Pero es posible que tal intercambio se genere frente a la contemplación de documentos escritos en español, presentados sin traducción y sin referencias relativas a los acontecimientos que el archivo registra? El texto-manifiesto de Carnevale enunciaba un conjunto de preguntas vinculadas a la internalidad, el estatuto y la autoridad del archivo, no a la posibilidad de conocer qué documentaba el archivo en cuestión respecto de esa acción colectiva, ni sobre qué otros archivos servirían para confrontarlo y construir nuevas hipótesis, para acceder a un nuevo conocimiento. Su texto propone crear una comunidad de conocimiento instantánea frente a la provocación que involucra la exposición del archivo privado.

Mostrar el archivo es una forma de compartir con los otros. Cada presentación es una situación de aprendizaje, abre una posibilidad de comunicar, de intercambiar visiones. Es un espacio de diálogo, un espacio en el que unos escuchan a los otros e intercambian perspectivas y preguntas sobre su propia práctica. Entiendo el archivo como un espacio abierto en el que uno contempla, discute y



debate. Lo concibo como un proceso, como algo incompleto que es reforzado por cada nueva experiencia del presente. (Carnevale 2007; la traducción es mía).

Problemática fue, también, la exhibición del archivo de la Bienal de São Paulo y la invitación a que los artistas realizaran obras en torno al mismo. El proyecto de Ivo Mesquita y Ana Paula Cohen fue pensado como una usina crítica de todas las bienales del mundo. Partiendo de la crítica institucional que las agendas curatoriales institucionalizaron durante los últimos años, y llevándola en este caso a un punto extremo, la Bienal propuso dejar el segundo piso del pabellón vacío —en el sentido de «planta libre» de Le Corbusier—, sin obras, lo que dio lugar a que se la difundiese en prensa como «la bienal del vacío». El objetivo era que este espacio mediase entre la calle y el piso superior, donde se conformó el archivo de todas las bienales del mundo y se desplegó el de la propia Bienal de São Paulo. Se buscaba generar un espacio productor de conocimiento activado por debates, conferencias y performances; y la Bienal invitó igualmente a los artistas a utilizar sus archivos para realizar obras. Pero la propuesta curatorial no cuajó o no se comprendió: «la invitación a trabajar con el archivo no resultó como habíamos imaginado. La respuesta de los artistas fue más bien la de traer sus propios documentos y la de volcar sus propias historias en el espacio, sus propios archivos» (Mesquita citado por Barriandos y Spricigo 2009, 10). Las conclusiones podrían haberse anticipado si la noción de archivo se hubiese centrado en la historia del uso de los archivos más que en el objeto archivo como tal,



Exposición «Archivo Tucumán Ardev, Documenta 12, Kassel, 2007. Foto cortesía de la autora.

o en la propuesta democratizadora de abrirlo para ver qué pasa. La invitación a pensar juntos, a producir nuevo conocimiento en el espacio de exhibición, deja de lado el hecho básico de que se reflexiona sobre aquello en lo que se tiene un interés previo. Desconozco si los artistas han utilizado el extraordinario archivo de la Bienal de São Paulo, pero sí puedo confirmar que muchos historiadores del arte de América Latina lo consideran ineludible y fundamental para cualquier historia del arte de posguerra (García 2008; Nelson 2009).

También se multiplica el uso de los archivos en las prácticas curatoriales de reconstrucción. Es el caso, por ejemplo, de la nueva instalación de *Masacre en Puerto Montt* de Luis Camnitzer, realizada a partir de una iniciativa de Incubo, la Galería Metropolitana de Santiago de Chile y el propio artista. El propósito era volver a montarla, 37 años después de su primera versión, a fin de sacarla del olvido. Cecilia Brunson, su curadora, la presentó como una «reconstrucción histórica» que debía hacerse considerando las características de su nuevo emplazamiento, la Galería Metropolitana. La pieza trazaba la geometría de la emboscada de unos carabineros que asesinaron a un grupo de pobladores; una geometría del miedo cuyo propósito utópico era, según Camnitzer, terminar con las masacres. En este caso, el curador asume el lugar de un restaurador de la experiencia con el propósito de activar la memoria. Como señala Joaquín Barriendos (2009), día a día aumenta la tendencia de los museos de arte a exponer experiencias radicales de los años sesenta para convertirlas en paradigmas de otras historias desplazadas del canon. Las objeciones acerca de la contradicción entre el antiinstitucionalismo de estas experiencias radicales y la exhibición en el museo resultan como mínimo contrafácticas. En tanto el museo se ocupe de que los documentos y las reconstrucciones constituyan materiales educativos y no objetos reificados, no parecen problemáticas ni las reconstrucciones ni la documentación sobre obras destruidas o experiencias efímeras. El problema radica en la forma de exhibirlas más que el hecho de hacerlo. Desde esta perspectiva no debería limitarse la reproducción de las obras sino, más bien, evitar todos los parámetros que tienden a hacer de ellas objetos únicos, dejando en claro que son copias y no originales. Me pregunto si las reconstrucciones o la instalación de los documentos pueden en verdad reconstruir el aura perdida de las obras originales, como señala Boris Groys (2008) —cómo reconstruir, por ejemplo, la adrenalina que podía generar en Pablo Suárez la experiencia de repartir en la puerta del Di Tella su carta de renuncia a participar en las Experiencias de 1968, o la sorpresa de los espectadores al recibirla—. Más que con el resguardo del aura, las instituciones que sostienen la legitimidad de las reconstrucciones tienen que comprometerse con el diseño de políticas de conocimiento que den sentido a las copias.

#### 4.

El fervor por los archivos también se expresa en iniciativas vinculadas a la tradición más consolidada del catálogo y la clasificación de fuentes. Contra la propuesta de derretir el arte latinoamericano en la arena del internacional, instituciones y especialistas multiplican proyectos sobre lo que no dudan en llamar arte latinoamericano. Cabe destacar, en este sentido, el que Mari Carmen Ramírez desarrolla desde el

Museum of Fine Arts de Houston. Hay que recordar hasta qué punto Ramírez marcó el campo de investigación con exhibiciones que crearon nuevas áreas de interés («La escuela del Sur», «Cantos paralelos», o «Heterotopías / Inverted Utopias») y con una política de adquisiciones gracias a la cual creó en tiempo récord una colección impactante de arte latinoamericano.<sup>7</sup> Por otra parte, desde su gestión en la Fundación Tàpies, Manuel J. Borja-Villel dio cuenta de su interés en el arte latinoamericano —expresado, por ejemplo, en las excelentes exhibiciones antológicas de Lygia Clark, Hélio Oiticica y Ana Mendieta—, un interés que proyectó al Macba donde comenzó a liderar la investigación sobre el conceptualismo latinoamericano (en parte recogiendo la experiencia que habían dejado los encuentros realizados en torno a la exposición «Ex Argentina» en Alemania); un interés que actualmente promueve desde la dirección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), con el proyecto de formación y adquisición de archivos de arte latinoamericano como parte de una red de archivos. Cuando fue elegido director por concurso, Borja-Villel expresó la importancia de América Latina en su programa y la forma en que pensaba ponerla en práctica:

Pienso en obras pero, sobre todo, en archivos. Y esto sí es factible. En las bases del concurso se subrayaba la necesidad de fomentar el vínculo con Latinoamérica. Yo he comisariado exposiciones de Lygia Clark y de Hélio Oiticica en la Tàpies cuando no interesaban a nadie (ahora están de moda). Hay que trazar otra cartografía del arte del siglo XX, y Latinoamérica es fundamental para España. Se está trabajando en otros museos del mundo (de forma muy agresiva en el Museum of Fine Arts de Houston) para reunir obras y archivos pero con una actitud «neocolonial», reflejando al otro pero sin dejarlo hablar. El archivo en red permite el diálogo y la colaboración con los de Argentina, México, Brasil... Todo digitalizable, copiable, etc. (Vozmediano 2008).

La iniciativa de Borja-Villel se enuncia en tensión con la de Ramírez. Hace más de cinco años, ella inició un proyecto que desarrolló en varios países latinoamericanos sobre los archivos del arte latinoamericano del siglo XX. Muchos investigadores digitalizaron y catalogaron documentos de acuerdo a normativas muy precisas que pronto tendrán vida pública a partir de una serie de publicaciones.

Pero veamos otras genealogías que confirman un interés anterior y distinto por los archivos. Como sostiene Agamben (2008), «la vía de acceso al presente tiene necesariamente la forma de una arqueología». Pero no hacemos una arqueología para generar una cronología, sino tan solo para volcar en discurso un momento de construcción de políticas de investigación sobre arte *desde* América Latina; un momento de conformación de una red de investigadores y de iniciativas que ha conducido a la visualización de archivos hasta entonces desconocidos, dispersos o que no habían sido conceptualizados como tales.

---

7 Ramírez inició esta política de colección en la Universidad de Texas con la incorporación de obras fundamentales como *Mission/Missions (How to Build Cathedrals)*, de Cildo Meireles; *Banco/Marco de pruebas*, de Gonzalo Díaz (obra que desde hace varios años está en un depósito); o la serie de la tortura de Luis Camnitzer.

La necesidad de construir y consultar archivos estuvo vinculada en la Argentina al legado de la dictadura. A un tiempo de destrucción de documentos y de persecución del pensamiento crítico siguieron las políticas implementadas por la Universidad de Buenos Aires, el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) o la Fundación Antorchas, que buscaban poner en funcionamiento programas de investigación y repatriar profesionales exiliados. De la mano de una nueva generación de investigadores, la historia del arte dejó de ser un saber ligado a coleccionistas y viajeros adinerados y pasó a ser una ciencia social. Un rasgo central de lo que se postuló como la «nueva historia» fue la investigación intensiva en hemerotecas y archivos. Así se generalizó la consulta del Archivo General de la Nación, de la hemeroteca de la Biblioteca Nacional, del MNBA o la consulta de archivos en el exterior. Otros repositorios que no habían sido pensados como archivos (el archivo Di Tella, el de Romero Brest, el de las Bienales Kaiser o el del MAM) se convirtieron en lugares de consulta intensa. Se crearon nuevos archivos (el del CeDInCI, el archivo de la Fundación Espigas) y se comprendió que no podía escribirse la historia del arte argentino sin consultar los archivos de la Bienal de São Paulo, los de Rockefeller, los de Arte Americano o, incluso, los de Max Bill. Y todo esto se vinculó con la teoría. Ningún relato pudo ya construirse desde la exclusiva especificidad de la disciplina; la historia del arte se reescribió sobre la base de muchos otros saberes que permitieron ampliar el campo de lectura de la imagen. Los archivos adquirieron un nuevo estatuto y abrieron campos de investigación.

Es una tarea pendiente el análisis comparado de la situación de los archivos y de las investigaciones sobre arte en los distintos países latinoamericanos. Los coloquios realizados por el Instituto de Estéticas en los años noventa crearon una red de investigadores que se mantiene hasta el presente. Dichos coloquios, junto a las seis reuniones del Seminario Internacional los Estudios de Arte desde América Latina (realizadas en Oaxaca, Bellagio, Querétaro, Veracruz, Buenos Aires y Bahía) que diseñó Rita Eder, generaron un corpus de investigaciones, una dinámica de discusión y una perspectiva crítica de la historia del arte como disciplina que contribuyó poderosamente a la refundación de los estudios de arte latinoamericano.<sup>8</sup> México, por su parte, cuenta con varias iniciativas en términos de archivos: la red de revistas de los distintos institutos de investigación de la UNAM, los archivos hemerográficos del Cenidiap o, más recientemente, la iniciativa que lleva adelante el MUAC, también en la UNAM, preservando y catalogando archivos —entre ellos, los de Olivier Debrouse—. Las instalaciones y los recursos puestos a disposición del proyecto archivístico del MUAC harán pronto de esta institución un equivalente de los Archivos de Arte Americano del Smithsonian, en este caso dedicados fundamentalmente al arte mexicano de posguerra.

---

8 Los trabajos presentados en dicho seminario dieron lugar a libros y artículos que abrieron nuevos campos de investigación y que son continuamente citados como punto de referencia. Se prepara actualmente una memoria y una compilación de la lista de publicaciones y de los debates a los que dieron lugar esos encuentros.

## 5.

La experiencia de destrucciones o apropiaciones de archivos se vincula a la propuesta de su universalización, que ha sido incentivada por las promesas del giro tecnológico y por la idea de que es posible poner todo *on line* y lograr así una democratización perfecta de los documentos de aquello que fue. Pero, ¿qué es lo que se digitaliza? La idea de accesibilidad opaca la posibilidad de que el archivo como tal no exista si no está ligado a una memoria acumulativa que la investigación desclasifica y descalza para proyectarle un nuevo orden o una relación con otros archivos; en otras palabras: el hecho de que con su proyecto cada investigador construye un archivo nuevo. Por otra parte, aquella idea oculta el hecho de que muchos archivos no pueden digitalizarse porque los permisos sobre los documentos siguen siendo propiedad de los autores o de sus herederos. Cito, como ejemplo, las cartas de Torres-García o de Siqueiros que se encuentran en el archivo Picasso de París, y que no pueden leerse ni citarse sin autorización de sus autores. No pueden, tampoco, digitalizarse. ¿La idea de un archivo digital universal no alimentará la creencia de que solo existe lo que está *on line*? Claro está que podemos entender la noción de «archivo universal» como una metáfora; como una forma de aludir a la distribución de la información acerca de los archivos existentes, de los archivos en formación, de las bases que describen sus contenidos y de las investigaciones que se realizan en distintos lugares, dentro y fuera de Latinoamérica. Tal metáfora remite a una dinámica más que a un objeto (el «archivo») y puede implementarse a través de políticas de investigación que requieren la multiplicación de proyectos (no solo centrados en el conceptualismo, al cual parece que quedó adherida la noción de archivo universal) y de formas de financiación. Otro problema —técnico, pero no por eso descartable— que encierra la ficción universalista es el hecho de que la digitalización de archivos no garantiza su conservación. Un proyecto de conservación serio implica una inversión importante que permita, junto a la digitalización, la microfilmación y la adecuada conservación material de los documentos.

Los archivos han dejado de ser un asunto del pasado, se han desligado del polvo y las polillas para prometer que pronto brillarán en las pantallas de cualquier computadora. Poseerlos, usarlos, citarlos es una de las puertas de acceso al mundo del arte contemporáneo. Las reservas de Agamben sirven para atenuar el fervor (la fiebre) que puede producir la posibilidad de verlo todo en el hipermediático mundo contemporáneo: «Solo puede considerarse contemporáneo aquél que no se deja enceguez por las luces de su siglo y es capaz de asir la sombra, su sombra íntima» (Agamben 2008, 21).

### Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. 1995. *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. California: Stanford University Press.
- Agamben, Giorgio. 2005. *State of Exception*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Agamben, Giorgio. 2008. *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris: Éditions Payot & Rivages.

- Barriendos, Joaquín. 2009. «(Bio)políticas de archivo: archivando y desarchivando los sesenta desde el museo de arte», en: *Artecontexto* n.º 24, pp. 17–23. Madrid.
- Barriendos, Joaquín y Vinicius Spricigo. 2009. «Horror Vacui: Crítica institucional y suspensión (temporal) del sistema internacional del arte. Una conversación con Ivo Mesquita sobre la XXVIII Bienal de São Paulo», en: *Visual Studies Review* n.º 6, pp. 139–163. Madrid: Cendeac.
- Carnevale, Graciela. 2007. «Archive Tucumán Arde», 1968–2007, Cédula Documenta. Textos de la curaduría.
- Derrida, Jacques. 1997. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Enwezor, Okwui. 2008. *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*. New York: International Center of Photography and Seidl.
- Foucault, Michel. 1990. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- Foster, Hal. 2004. «An Archival Impulse». In *October* n.º110, pp. 3–22.
- García, María Amalia. 2008. *Formas para un mundo nuevo. El arte concreto en la red argentino-brasileña y el desarrollo industrial de segunda posguerra, 1948–1959*. Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires: documento inédito.
- Groys, Boris. 2008. «Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation». In *Art Power*. Massachusetts: MIT Press.
- Melendi, María Angélica. 2002. «Recuerdos de Brasilia», ponencia para el seminario internacional Los Estudios de Arte desde América Latina, UNAM y The Getty Foundation, Veracruz: documento inédito.
- Merewether, Charles (ed.). 2006. *The Archive*. London: Whitechapel & MIT Press.
- Nelson, Adèle. 2009. «Creting History: The Definition of the Avant-Garde at the Second São Paulo Bienal», ponencia para el foro Transnational Latin American Art en la Universidad de Texas. Austin: documento inédito.
- Osthoff, Simone. 2009. *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*. New York/Dresden: Atropos Press.
- Rancière, Jacques. 2009. *The Politics of Aesthetics*. New York: Continuum.
- Sekula, Allan. 1986. «The Body and the Archive». In *October* n.º 39, pp. 3–6.
- Thornton, Sarah. 2009. *Siete días en el mundo del arte*. Buenos Aires: Edhasa.
- Van Dembroucke, Celina. 2009. «The Absence Made Visible. The Case of *Ausencias*, Gustavo Germano's Photographic Exhibition». Universidad de Texas, Austin: documento inédito.
- Ventura, Miguel. 2008. *Cantos Cívicos*. Un proyecto de NILC en colaboración con Miguel Ventura. México: UNAM–MUAC.
- Borja-Villel, Manuel. 2008. «Los espacios de libertad hay que ganárselos. El concurso es solo el primer paso», entrevista por Elena Vozmediano, en *El Cultural.es*, disponible en: <[http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/22273/Manuel\\_Borja-Villel/](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/22273/Manuel_Borja-Villel/)>

# FUROR DE ARCHIVO\*

Suely Rolnik

Traducción: Damian Kraus

▼ Archivo textual por entidades (libros y documentos), de consulta en salas, Archivo de Bogotá. Foto: Pablo Adarme.



FECHA DE ENTREGA	FECHA DE RECEPCION
FECHA DE ENTREGA	FECHA DE RECEPCION
FECHA DE ENTREGA	FECHA DE RECEPCION
FECHA DE ENTREGA	FECHA DE RECEPCION
FECHA DE ENTREGA	FECHA DE RECEPCION

No. CARPETAS	
BIBLIOTECA NACIONAL DE MEXICO	
Dependencia	
DEPENDENCIA	
Materia	
MATERIA	
Clase y Subclase	
CLASE Y SUBCLASE	
Fecha de ingreso	
FECHA DE INGRESO	
Observaciones	
OBSERVACIONES	
FECHA DE SALIDA	DO
FECHA DE SALIDA	DO

No. CARPETAS	
BIBLIOTECA NACIONAL DE MEXICO	
Dependencia	
DEPENDENCIA	
Materia	
MATERIA	
Clase y Subclase	
CLASE Y SUBCLASE	
Fecha de ingreso	
FECHA DE INGRESO	
Observaciones	
OBSERVACIONES	
FECHA DE SALIDA	DO
FECHA DE SALIDA	DO

La tarea que nos cabe en el presente es revolver,  
en el pasado, los futuros soterrados.  
Réquiem para Walter Benjamin<sup>1</sup>

Una verdadera compulsión por archivar se ha apoderado de una parte significativa del territorio globalizado del arte en el transcurso de las últimas dos décadas; compulsión que se extiende desde las investigaciones académicas hasta las exposiciones basadas parcial o íntegramente en archivos, pasando por frenéticas disputas entre coleccionistas privados y museos por la adquisición de los mismos. Sin lugar a dudas, nada de esto es pura casualidad.

Urge preguntarse acerca de las políticas de inventario, ya que son muchos los modos de abordar las prácticas artísticas que se pretende inventariar, no solo desde el punto de vista técnico, sino también y fundamentalmente desde el punto de vista de su propia carga poética. Me refiero a la capacidad que el dispositivo propuesto tiene para crear las condiciones en que tales prácticas puedan activar experiencias sensibles en el presente, necesariamente distintas de las que se vivieron originariamente pero con el mismo tenor de densidad crítica. Sin embargo, la problematización de este aspecto trae aparejados al menos otros dos bloques de preguntas. El primero se refiere al tipo de poéticas inventariadas: ¿qué poéticas son éstas?, ¿tendrían aspectos comunes?, ¿estarían ubicadas en contextos históricos similares?, ¿en qué consiste inventariar poéticas y en qué se diferenciaría ello de inventariar únicamente objetos y documentos? El segundo bloque de preguntas se refiere a la situación que engendra este furor de archivar: ¿cuál es la causa de la emergencia de este deseo en el contexto actual?, ¿qué políticas de deseo sirven de impulso a las diferentes iniciativas de inventario y sus modos de presentación?

Plantearé algunas pistas de respuestas a estas preguntas pensando principalmente a partir de dos experiencias que viví hace poco. La primera es el proyecto de constitución de un archivo de 65 entrevistas filmadas referentes a la obra de Lygia Clark (y al contexto en que aquella tuvo lugar) que realicé entre 2002 y 2006. La intención de dicho proyecto era activar la memoria de la experiencia sensible promovida por las propuestas de esta artista en su contundencia poética-política y, más ampliamente, por el medio en que ésta tiene su origen y sus condiciones de posibilidad. La segunda es mi intensa participación durante los últimos doce años en el diálogo internacional que se entabla en torno de este problemático campo.

---

\* Versión corregida y revisada del artículo publicado en la revista electrónica Estudios Visuales n.º 7, enero 2010, editada por el CENDEAC, disponible en <<http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>>

<sup>1</sup> Una interpretación libre de ideas de Walter Benjamin que encontramos, sobre todo, en *Magia y técnica, arte y política* (Benjamin 1996).

Pues bien, para tamañas ansias de archivar existe un objeto privilegiado: se trata de la amplia variedad de prácticas artísticas agrupadas bajo la designación de «crítica institucional», que se desarrolla en el mundo en el transcurso de los años 1960 y 1970 y que transforma irreversiblemente el régimen del arte y su paisaje. En dichas décadas, como ya sabemos, artistas de diferentes países tomaron como objeto de su investigación el poder del así llamado «sistema del arte» para determinar sus obras: desde los espacios físicos destinados a las mismas y el orden institucional que en ellos cobra cuerpo, hasta las categorías a partir de las cuales la historia (oficial) del arte las califica, pasando por los medios empleados y los géneros reconocidos, entre otros diversos elementos. Las acciones de mostrar y problematizar dicha determinación y romper con su marco pasan así a orientar la práctica artística, convirtiéndose en médula de su poética y en condición de su potencia pensante, en la cual reside la vitalidad propiamente dicha de la obra. De esta vitalidad emana el poder que tendrá una propuesta artística para activar la sensibilidad en la subjetividad de aquellos que la vivencian ante el concentrado de fuerzas que ella desata y, por extensión, ante las fuerzas que agitan el mundo que la rodea. Si dicha activación se concretará o no es una cuestión que rebasa el horizonte del arte, puesto que depende de la compleja trama de los medios por donde circulará tal propuesta y del juego de fuerzas que delinea su actual diagrama.

#### **Para deshacer el hechizo**

Pero no es cualquier tipo de práctica artística realizada en el seno de este movimiento de los años sesenta a setenta la que abraza la compulsión de archivar, sino fundamentalmente a aquellas que se produjeron fuera del eje de Europa Occidental-Estados Unidos. Tales prácticas habrían sido cubiertas por la historia del arte canónica establecida en este eje, a partir del cual se interpreta y se categoriza a la producción artística elaborada en otras partes del planeta, y precisamente cuando éstas hacen su aparición en el escenario internacional del arte, lo que no es obvio. Sin embargo, con el avance del proceso de globalización, las culturas que hasta entonces estaban bajo el dominio de la cultura hegemónica han venido deshaciendo su idealización en las últimas décadas. Se registra una ruptura del hechizo que las mantenía cautivas y obstruía el trabajo de elaboración de sus propias experiencias basadas en su singularidad y de sus políticas de elaboración y producción del conocimiento.

Toda una concepción de modernidad comienza a desmoronarse: se transmuta subterráneamente la textura de su territorio, se modifica su cartografía, se amplían sus límites. Un proceso de reactivación de las culturas hasta ahora sofocadas se opera en la resistencia al tipo de construcción de la globalización que el capitalismo financiero comanda. Es cierto que tal resistencia es obra de distintos tipos de fuerza que implican distintos tipos de políticas de creación manifestadas en distintos tipos de construcción: desde los fundamentalismos que inventan una identidad originaria y se aferran a ella (negándose así a relacionarse con el otro y al proceso de globalización), hasta todo tipo de invenciones del presente, que parten de las distintas experiencias culturales y se inscriben en la memoria del cuerpo, y de los roces y tensiones

implicados en la construcción de la sociedad globalizada. El proceso viene dándose no solamente en los tres continentes colonizados por Europa Occidental (América, África y Asia), sino también en las diferentes culturas sofocadas en el interior del propio continente europeo. Entre estas, pongamos de relieve las que nos involucran más directamente: me refiero a las culturas mediterráneas, y en especial las de la Península Ibérica, donde se operó el aniquilamiento de la cultura árabe – judía a lo largo de tres siglos de Inquisición.

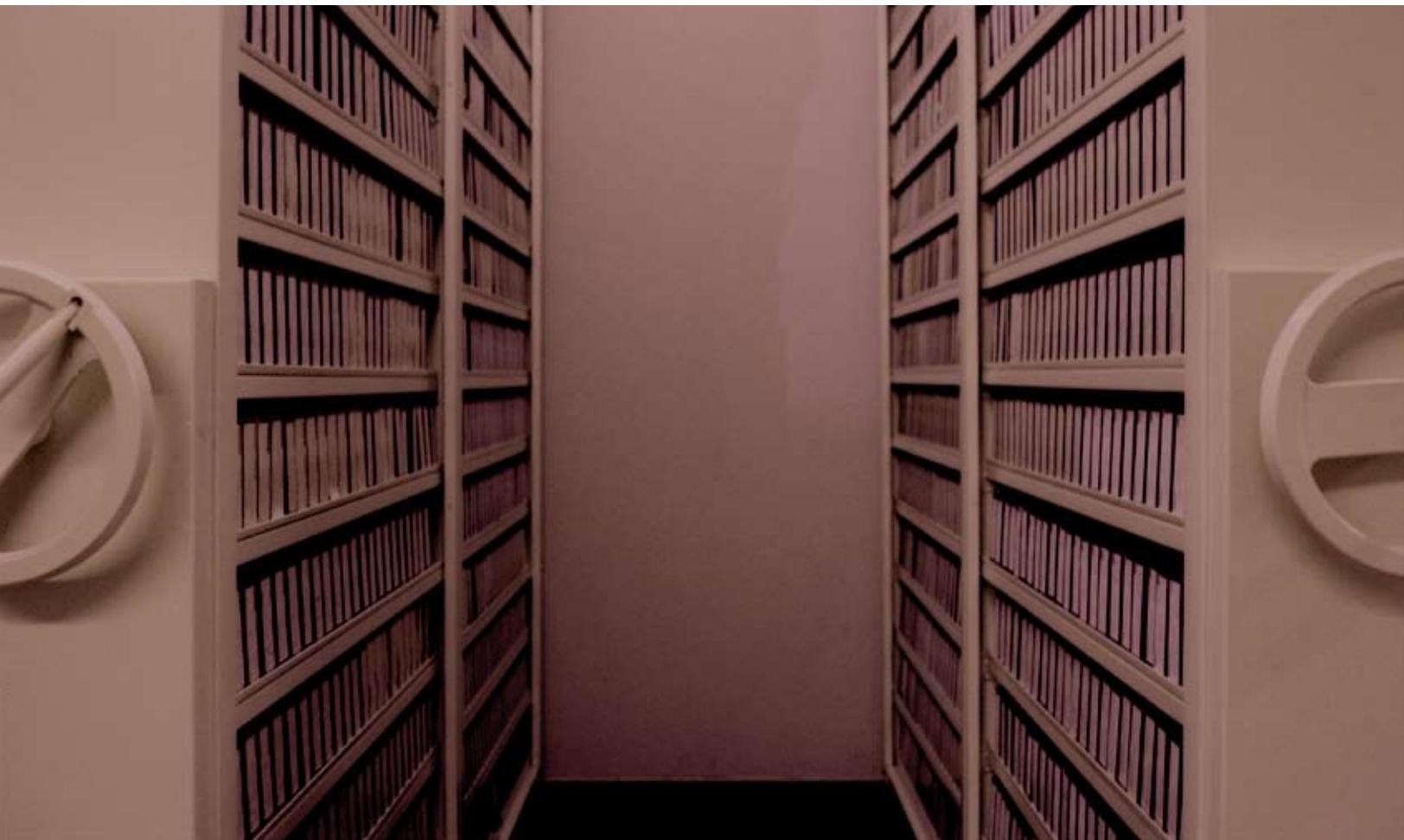
Vale la pena detenernos en este ejemplo para evocar tres aspectos históricos implicados en su proceso. El primero es la concomitancia entre la esclavitud de buena parte del continente africano perpetrada por los entonces nacientes Portugal y España y la Inquisición en su propio interior, que persiguió y expulsó a árabes y judíos; ambos fenómenos sucedieron en el decurso de tres siglos (del XV al XVII), en el contexto de la conquista y la colonización de los demás continentes por parte de Europa Occidental. Pese a que la práctica de la Inquisición tuvo su inicio en el siglo XII y operó más institucionalmente en el siglo XIII (con la bula *Licet ad capiendos*, promulgada por el Papa Gregorio IX en 1233), es en el siglo XV cuando esta se convierte en una de las más tenebrosas manifestaciones de la crueldad humana, tal como quedó registrada en el imaginario colectivo. Y es en la Península Ibérica donde todo ello sucede, al instaurar los reyes de Castilla y Aragón un Tribunal del Santo Oficio con el que someten el poder de la fe al poder real y derogan las reglas que delimitaban el ejercicio de la violencia. Si hasta ese entonces la tortura era una práctica esporádica y controlada, aplicada únicamente en algunos casos y luego de juicios, en ese contexto pasa a ser una práctica común, marcada por una perversión sin límites.

El segundo aspecto histórico está dado por el hecho de que las culturas expulsadas tanto de África como de la Península Ibérica están inscritas en la memoria de nuestros cuerpos latinoamericanos. Así como los africanos fueron traídos como esclavos, investigaciones históricas recientes atestiguan que gran parte de los árabes y los judíos perseguidos se refugiaron en la América recién conquistada; este es el origen del 80% de los portugueses que colonizaron Brasil, como también del 80% de los españoles que colonizaron México; en contraste, en España sólo un 40% de la población tiene tal ascendencia.

El tercer y último aspecto se deduce de los dos anteriores: la modernidad occidental se cimienta sobre la represión de las culturas que componen su alteridad, incluso en su propio interior, mediante distintos procedimientos. En su fase neoliberal, dicho procedimiento no consiste ya en impedir la activación de estas culturas; se trata en cambio de incitarlas, pero para incorporarlas a sus designios despojándolas así de sus potencias singulares y negando los conflictos que su construcción necesariamente implicaría. Es esta la modernidad que hoy en día se encuentra a la orden del día. Lo que pretendemos problematizar aquí es su incidencia en la política de producción de la subjetividad y de creación/pensamiento.

Pues bien, el furor de archivar aparece precisamente en este contexto, signado por una guerra de fuerzas en torno a la definición de la geopolítica del arte, que a su vez se ubica en el contexto de una guerra más amplia sobre la definición de una cartografía cultural de la sociedad globalizada. Con todo, hay que precisar mejor qué prácticas artísticas producidas durante los años 1960–1970 fuera del eje Europa Occidental–Estados Unidos impulsan y alimentan este furor. Son especialmente codiciadas aquellas surgidas en Latinoamérica y en otras regiones que, al igual que nuestro continente, se encontraban en ese entonces bajo regímenes dictatoriales (tal es el caso por ejemplo de Europa Oriental y de la propia Península Ibérica). En estas situaciones, el movimiento en cuestión adquiere matices singulares que se presentan en formas variadas. Sin embargo, un aspecto resulta recurrente: a las dimensiones del territorio institucional del arte que empiezan a problematizarse se agrega lo político.

Puesto en estas prácticas, el foco de la compulsión de archivar se ubica en un campo de fuerzas que disputan el destino de su reanudación en el presente. Un variado espectro que va desde las iniciativas que pretenden activar su potencia poético-política, hasta aquellas impulsadas por el deseo de ver tal potencia desaparecida definitiva e irreversiblemente de la memoria de nuestros cuerpos. Precisamente en estas prácticas concentraré mi análisis, impulsado por la urgencia de ubicarnos mejor



en este terreno, de manera tal que afinemos nuestras intervenciones en su paisaje al activar en la medida de lo posible sus potencias teórica, política y clínica.

### **El despertar de la anestesia**

Empecemos señalando que el carácter político de tales prácticas no hace de ellas una especie de militancia para la transmisión de contenidos ideológicos, tal como podría parecer en una primera aproximación. No obstante, tal interpretación quedó sentada en la historia canónica del arte desde mediados de 1970 con ciertos textos y exposiciones que se volvieron paradigmáticos en el *mainstream* que define los contornos de este territorio; con base en ellos se denominó a tales prácticas como «arte conceptual político» o «ideológico» (no por casualidad, todos estos textos y exposiciones se produjeron en Estados Unidos y en Europa Occidental, donde esta experiencia no se había vivido).<sup>2</sup> Esta interpretación no es para nada neutra, y ahora veremos por qué.

En este contexto, lo que lleva a los artistas a agregar lo político a su investigación poética es el hecho de que los regímenes autoritarios entonces vigentes en sus países inciden en sus cuerpos de manera especialmente aguda, pues afectan su propio quehacer, y es así como viven el autoritarismo en la médula de su actividad creadora. Si bien él se manifiesta más obviamente en la censura contra los productos del proceso creativo, mucho más sutil y nefasto es su impalpable efecto de inhibición de la emergencia misma de este proceso; una amenaza que sobrevuela en el aire debido al trauma inexorable de la experiencia del terror. Se asocia así el impulso de la creación al peligro de sufrir la violencia por parte del Estado, que puede ir desde la prisión hasta la tortura y llegar incluso a la muerte; y dicha asociación se inscribe en la memoria inmaterial del cuerpo: es la memoria física y afectiva de las sensaciones de dolor, miedo y humillación (distinta, aunque indisociable, de la memoria de la percepción de las formas y de los hechos, con sus respectivas representaciones y las narrativas que las enlazan). Desentrañarla constituye una tarea tan sutil y compleja como el proceso mismo de su represión, y puede incluso prolongarse durante treinta años o más para plasmarse recién en la segunda o en la tercera generación posterior.

Resulta evidente que entonces la cuestión política se plantea también en las prácticas artísticas que se llevan a cabo en Estados Unidos y Europa Occidental, aunque de distintas maneras, pues en esos contextos ellas se refieren a situaciones exteriores al terreno del arte (la guerra de Vietnam por ejemplo) que en muchos casos aparecen en las obras representadas o ilustradas, y se convierten así en mecanismo de denuncia. Lo que marca la diferencia en las propuestas más contundentes desarrolladas en Latinoamérica durante ese período es que la cuestión política se plantea en

---

2 Cifrándonos a los principales autores con base en los cuales se estableció este tipo de interpretación, vale mencionar al español Simón Marchan Fiz (1974), al inglés Peter Osborne y al estadounidense Alexander Alberro. Entre las exposiciones se destaca «Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s», organizada en 1999 en el Queens Museum por un grupo de once curadores encabezado por Jane Farver (directora de exposiciones del museo entonces), el artista Luis Camnitzer y la profesora Rachel Weiss.

las entrañas de la propia poética. Encarnada en la obra, la experiencia omnipresente y difusa de la opresión deviene «sensible» en un medio en el que la brutalidad del terrorismo de Estado provoca una reacción defensiva de ceguera y sordera voluntarias por mera cuestión de supervivencia (es el caso de *Desvío para o vermelho*, de Cildo Meireles). Este tipo de acción y sus posibles efectos son de una índole completamente distinta a la de las acciones socioeducativas de «inclusión» o las acciones pedagógicas o doctrinarias de concientización y transmisión de contenidos ideológicos propias de la tradicional figura del militante.

Las intervenciones artísticas que afirman una fuerza política inherente a ellas serían las que se llevan a cabo partiendo del modo en que las fuerzas del presente afectan al cuerpo del artista. Es esta clase de relación con el presente lo que las acciones eventualmente pueden incitar en quienes se disponen a vivirlas.<sup>3</sup> Esto no quiere decir que entonces la investigación formal se vuelva secundaria o incluso prescindible; al contrario, el rigor formal de la obra en su performatividad es aquí más esencial y sutil que nunca, ya que es indisoluble de su rigor como actualización de la sensación que suscita. Y cuanto más preciso es su lenguaje, más vibrante es su intensidad y mayor su poder de interferencia en el medio en que circula, esto es, el poder de liberar a las imágenes de su uso perverso. Así es como se activan otros modos de relación con las imágenes, otras formas de percepción y de recepción —pero también, y sobre todo, de invención y de expresión— que pueden implicar nuevas políticas de la subjetividad y de su relación con el mundo, es decir, nuevas configuraciones del inconsciente en el campo social que rediseñan su cartografía.

En otras palabras, lo que define el tenor político de este tipo de práctica es aquello que puede suscitar en las personas a quienes afecta en la recepción: no se trata de la conciencia de la dominación y de la explotación (su cara extensiva, representativa, macropolítica), sino de la experiencia de este estado de cosas en el propio cuerpo (su cara intensiva, inconsciente, micropolítica). Esta experiencia puede intervenir en el proceso de subjetivación precisamente en el punto donde este tiende a permanecer cautivo y a despotencializarse.

Se gana así en precisión de foco, que en cambio es turbio cuando todo lo que atañe a la vida social se reduce exclusivamente a una lectura de su dimensión macropolítica, haciendo de los artistas que actúan en este terreno diseñadores gráficos o publicistas del activismo. Es verdad que este tipo de opción caracterizó a ciertas prácticas en las décadas del sesenta y el setenta (y aún actualmente), a las que podría efectivamente calificarse como «políticas» o «ideológicas». Si bien la existencia de este tipo de acción es indudablemente importante, y nos invita a pensar la razón por la que en dicho contexto los artistas deciden volverse militantes, es necesario diferenciarla

---

3 No es fácil encontrar un término para designar esta relación que se establece en propuestas artísticas cuya realización depende de su efecto sobre la subjetividad de quienes participan en ellas. Noción tales como las de *receptor*, *espectador*, *participante*, *usuario*, etc., son inadecuadas, pues pasan por alto su contundencia poético-política.



Ana María Bresciani, *Shadow Garden*, Bogotá, 2009. Foto cortesía de la artista.

de las acciones artísticas que tienen lo político como aspecto de su propia poética y que por eso mismo alcanzan potencialmente la dimensión «sensible» de la subjetividad y no solo su conciencia. Es aquí donde se sitúa el efecto más grave del desafortunado equívoco cometido por la «Historia del Arte»: al generalizar y atribuir esta caracterización al conjunto de las acciones artísticas de aquellas décadas en Latinoamérica, se perdió la esencia de la singularidad de las acciones que aquí se enfocan y del desplazamiento que operaron en la relación entre lo poético y lo político.

Pero el lapsus se tornó aún más nefasto cuando lo adoptaron como paradigma los propios historiadores y críticos latinoamericanos, siguiendo la más pura tradición colonial. En Brasil los que asumieron esta postura tienden a rechazar todo lo que se produce en el marco de la tercera generación de crítica institucional en el terreno artístico, y a estigmatizarlo como «no arte». Esto sostiene y justifica su tendencia a negar tanto las turbulencias del presente globalizado, como el trabajo que sería necesario para detectar y elaborar las cuestiones que se plantean, tal como se manifiestan singularmente en cada contexto. En otras palabras, estos críticos e historiadores se valen del equívoco de la historia institucional del arte para alimentar una especie de sordera defensiva ante las discusiones que se entablan a escala internacional, especialmente ante la nueva alianza que se está tejiendo entre lo poético y lo político (particularmente en el terreno del arte). Como consecuencia, evaden la responsabilidad de su trabajo intelectual en la construcción del presente; pero más preocupante aún es la inhibición que esta fuerte postura provoca en la producción artística y discursiva de las nuevas generaciones.

En este contexto están dadas las condiciones para reanudar el combate por la superación de la ruptura entre micro y macropolítica que se reproduce en la escisión entre las figuras clásicas del artista y del militante. Dicha escisión está a la base del conflicto que caracterizó a la turbulenta relación de amor y odio entre los movimientos artísticos y los movimientos políticos a lo largo del siglo XX, en parte responsable de los frustrados intentos colectivos de emancipación (empezando por la Revolución rusa). Pero, ¿qué diferenciaría precisamente a las acciones micro de las acciones macropolíticas?

### **Micro y macropolítica**

Antes de responder a esta pregunta, cabe señalar que macro y micropolítica tienen un mismo punto de partida: la urgencia de enfrentar las tensiones de la vida humana en donde su dinámica se encuentra interrumpida o como mínimo flaquea. Ambas tienen por objeto liberar el movimiento vital de sus obstrucciones, y esto hace de ellas actividades esenciales para la «salud» de una sociedad. Me refiero aquí a la afirmación de la fuerza inventiva de cambio cuando la vida así lo requiere como condición para volver a fluir; pero son distintos los tipos de tensión que cada uno de estos modos de acercamiento permite vislumbrar, y también las maniobras para enfrentarlos y las facultades subjetivas que involucran.

La operación propia de la acción macropolítica consiste en insertarse en las tensiones producidas entre los polos de una distribución desigual establecida por la cartografía dominante en un contexto social dado (conflictos de clase, de raza, de religión, de etnia, de género, etc.). Se trata de relaciones de dominación, de opresión o de explotación en las que la vida de los que se encuentran en el polo dominado tiene una potencia reducida, pues se convierten en objetos de aquellos que se encuentran en el polo dominante, son instrumentalizados (por ejemplo, la fuerza de trabajo de unos que se emplea para la acumulación de plusvalía de los otros). La acción macropolítica se inscribe en el corazón de estos conflictos, en un combate por una redistribución de los lugares y su gestión que apunte a una configuración social más justa.

Por su parte, la operación de la acción micropolítica consiste en insertarse en la tensión de la paradójica dinámica que hay entre la cartografía dominante, con su relativa estabilidad, y la realidad sensible en permanente cambio, que es producto de la presencia viva de la alteridad como incesante campo de fuerzas afectando nuestros cuerpos. En este proceso la cartografía vigente resulta demasiado estrecha o inadecuada, lo cual tarde o temprano termina por provocar colapsos de sentido. Estos se manifiestan en crisis de la subjetividad que nos fuerzan a crear para dar vía libre a la expresividad a la realidad sensible, expandir la percepción y retrazar nuestros contornos. La acción micropolítica se inscribe en el plano performativo, no solamente artístico (visual, musical, literario, etc.), sino también en el conceptual y el existencial.

Resulta evidente que lo que acabo de afirmar solamente cobra sentido si entendemos que la producción de conceptos y de formas de existencia (sean individuales o colectivas) son actos de creación tal como los que se efectúan en el arte. En cualquiera de estas acciones micropolíticas tienden a producirse cambios irreversibles de la cartografía vigente. Sucede que al cobrar cuerpo en creaciones artísticas, teóricas o existenciales, la pulsación de estos nuevos diagramas sensibles las vuelven portadoras de un potencial de contagio sobre el entorno. Tal como escribe Guattari en 1982, en *Micropolítica. Cartografías del deseo*, libro que elaboramos en colaboración: «Cuando una idea es válida, cuando una obra de arte corresponde a una mutación verdadera, no son necesarios artículos en la prensa o en la televisión para explicarlas. Se transmiten directamente, tan deprisa como el virus de la gripe japonesa» —hoy sería la gripe porcina—. Y en otro momento del mismo libro: «considero la poesía como uno de los componentes más importantes de la existencia humana, no como valor sino como elemento funcional. Deberíamos recetar poesías como se recetan vitaminas» (Guattari y Rolnik 2007, 132 y 269).

Si el libro se escribiera por estos días, a lo mejor Guattari hubiera morigerado tamaño entusiasmo en sus palabras recordando que nada asegura que el virus crítico de una idea se propagará efectivamente como una epidemia, o que las vitaminas de lo poético no logran curar en el acto la anestesia del ambiente. El arte puede efectivamente lanzar el virus de lo poético en el aire; y lo que la clínica puede hacer es insistir en que efectivamente el virus es portador de la más poderosa de las vitaminas. Y esto no es poca cosa.

En definitiva: del lado de la macropolítica, nos encontramos ante las tensiones de los conflictos en el plano de la cartografía de lo real visible y decible (el dominio de las estratificaciones que delimitan sujetos y objetos, y también la relación entre ellos y sus respectivas representaciones); del lado de la micropolítica, estamos ante las tensiones existentes entre este plano y lo que se anuncia en el diagrama de lo real sensible, invisible e indecible (el dominio de los flujos, las intensidades y los devenires).

Al primer tipo de tensión se accede sobre todo a través de la percepción, en tanto que al segundo se accede por la vía de la sensación. Me explico someramente: la percepción aborda la alteridad del mundo como mapa de formas que asociamos a ciertas representaciones de nuestro repertorio; proyectamos las representaciones sobre aquello que estamos aprehendiendo para adjudicarle sentido. En contraste, la sensación aborda la alteridad del mundo como diagrama de fuerzas que afectan nuestro cuerpo en su capacidad de resonancia. En el proceso el otro se integra a nuestro cuerpo como molécula de su tejido sensible y se vuelve una presencia viva que produce inquietud y pone en crisis el repertorio mismo. Es precisamente esta tensión lo que nos fuerza a pensar o a inventar una obra de arte, un concepto, un modo de existencia u otra manifestación allí donde ésta se hace presente. Quienes se encuen-

tran cualquiera de estas creaciones acceden a la oportunidad de encarar esa tensión y quizá de activar su propia potencia de invención.

### **El chuleo<sup>4</sup> de las fuerzas de creación**

La figura clásica del artista suele estar más del lado de la acción micropolítica, mientras que la del militante queda del lado de la macropolítica. Si bien es cierto que esta separación comienza a diluirse con las vanguardias modernistas de Latinoamérica, dicha dilución se intensifica y se expande en las propuestas artísticas de la región en los años sesenta y setenta. En este contexto se esboza un compuesto de ambos tipos de acción sobre la realidad, y no solamente en el arte sino también en la política de la existencia. Este aspecto crucial de la producción artística del período en el continente parece habersele escapado a la historia del arte.

De entrada «esta» historia no fue feliz al clasificar a dichas propuestas como «conceptuales»: aun cuando les asigna una relativa autonomía respecto de las acciones así categorizadas en Estados Unidos, el término encubre la singularidad y la heterogeneidad de las mismas. En todo caso, aunque las mantengamos bajo el paraguas del «conceptualismo», es inaceptable rotularlo como «ideológico» o «político» para marcar supuestamente su diferencia. Sucede que si efectivamente encontramos en aquellas propuestas un germen de articulación entre lo político y lo poético, vivenciado y actualizado en acciones artísticas e igualmente en la vida cotidiana, aunque él sea frágil y sea imposible nombrarlo, tildarlo de ideológico o político es un modo de negar el extrañamiento que esta experiencia radicalmente nueva produce en nuestra subjetividad. La estrategia es sencilla: si lo que allí experimentamos no es reconocible en el arte, entonces, para protegernos del molesto ruido, lo encasillamos en la política y todo queda en el mismo lugar. El abismo entre micro y macropolítica se mantiene: se aborta el proceso de fusión y, por consiguiente, también lo que está por venir (en el mejor de los casos, el germen queda incubado). Ahora bien, el estado de extrañamiento constituye una experiencia crucial pues, tal como se sugirió antes, es el síntoma de las fuerzas de la alteridad que reverberan en nuestro cuerpo y que exigen creación. Ignorarlo implica bloquear la vida pensante que da impulso a la acción artística y su potencial interferencia en el presente.

Tomemos el caso de Brasil. La crítica a la institución artística se manifiesta desde comienzos de la década de 1960 en prácticas especialmente vigorosas, y se intensifica en el transcurso de la misma, en el seno del que ya era un amplio movimiento contracultural. La crítica persiste aún después de 1964, cuando se instala en el país la dictadura militar, y también durante un breve período luego de diciembre de 1968, cuando

---

4 De «chulo»; *cafetão* en portugués, aquel que administra y explota la fuerza erótica de la mujer prostituida. La relación que se establece entre el capital y la fuerza de creación tiene aquí una estructura similar. En castellano se utilizan diferentes términos: proxeneta, «cafisho» (en Argentina), «padrote» (en México), etc. [N. del T].

recrudece la violencia del régimen con la promulgación del Acto Institucional n.º5.<sup>5</sup> Es justo en ese momento que lo político se agrega a la poética de la crítica institucional en curso en el arte. Con todo, a comienzos de la siguiente década este movimiento empieza a debilitarse debido al efecto de las heridas inflingidas en las fuerzas de creación por la bestialidad del régimen. Muchos artistas, intelectuales, militantes y contraculturales se ven forzados a exiliarse —ya sea por haber ido presos o por correr el riesgo de serlo o sencillamente porque la situación se había vuelto intolerable—. Como sucede en todo trauma colectivo de ese porte, según dijimos, el debilitamiento del poder crítico de la creación se prolonga por una década más, luego del regreso a la democracia en la década de 1980, cuando se instala el neoliberalismo en el país. Es cierto que con el fin de la dictadura hubo una agitación cultural gestada en el seno del movimiento a comienzos de esa década y a lo largo de la misma, pero ella ha sido ignorada por los críticos e historiadores de arte.<sup>6</sup> Solo bastante después se vuelve a activar la fuerza crítica y creadora del arte como movimiento colectivo visible en la vida pública, gracias a la iniciativa de una generación que se afirma todavía tímidamente a partir de la segunda mitad de los años noventa, y más vigorosa y colectivamente desde el 2000. Hay un triple factor en el origen de este movimiento (que probablemente compartimos todos los países de América Latina): el primero es que están dadas las condiciones para una reanudación colectiva de la vida pensante que había sido interrumpida por el trauma. El segundo (que, entre otras cosas, deriva del primero) es la elección de Lula a la presidencia de la república en el 2002, inaugurando en la historia colonial del Brasil la ocupación del poder de Estado por un obrero (como es el caso de un indígena en Bolivia y un negro en los Estados Unidos). En términos micropolíticos, el hecho tiene el poder de promover un desplazamiento sobre la humillación en la que se encuentra la mayor parte de la población del país, lugar donde el prejuicio de clase tal vez sea la causa del trauma colectivo más violento de todos. Dicho desplazamiento abre la posibilidad para que se active la potencia pensante de la subjetividad en este segmento de la población, lo que puede tener efectos irreversibles, independientemente de los rumbos macropolíticos de este gobierno. El tercero, probablemente resultante de los dos anteriores, es la plena instalación del capitalismo financiero a escala internacional, que impele este tipo de interrogación en la nueva camada de artistas que vuelve a problematizar la relación entre lo poético y lo político.

La situación es favorable a la reanudación de un movimiento tendiente a superar la disociación entre micro y macropolítica, pero con otras estrategias, puesto que este

---

5 El llamado AI5 fue promulgado por la dictadura el 13 de diciembre de 1968, y le permitió al gobierno militar disolver el Congreso para tomar plenos poderes, lo que llevó a que cualquier acción o actitud que el régimen considerase subversiva quedara sujeta a la pena de prisión, sin derecho al recurso de *habeas corpus*.

6 Esta acotación es de Ricardo Basbaum, quien la realizó en una discusión sobre una versión anterior del presente texto (en mayo de 2009, en Río de Janeiro). La discusión se desarrolló en el marco del grupo de estudios Pente, formado por artistas, críticos, historiadores del arte, curadores y filósofos que se dedican a pensar críticamente el estado de cosas en el terreno del arte.



régimen de opresión y de producción de subjetividad es muy distinto del que opera en regímenes autoritarios. Y precisamente en esta situación es que surge el deseo de inventariar. Sucede que la experiencia de la fusión poético-política vivenciada en estas prácticas quedó en el olvido; la conocemos únicamente en su exterioridad y, aun así, de manera fragmentaria. Su potencia disruptiva y lo que desató y podría seguir desatando en su entorno quedaron enterrados por efecto del trauma que los regímenes terroristas causaron. En este estado de cosas urge activar dicha potencia y liberarla de su interrupción defensiva, para hacer factible su continuidad en función de las fuerzas que se abren paso en nuestro presente. Esta es la política del deseo que de diferentes maneras impulsa una serie de iniciativas generadas por el furor de inventariar.

Sin embargo, esta misma situación pone en movimiento a una política del deseo diametralmente opuesta: en el momento en que dichas iniciativas reaparecen, el sistema global del arte las incorpora inmediatamente para transformarlas en fetiches, y se congelan así los gérmenes de futuro que apenas si empezaban a reanimarse. Si el movimiento de pensamiento crítico que se dio intensamente en los sesenta y setenta en América Latina fue brutalmente interrumpido entonces por el régimen dictatorial que preparó al país para la instalación del neoliberalismo, en el preciso momento en que su memoria empieza a reactivarse este proceso es nuevamente interrumpido, y

ahora con el refinamiento perverso y seductor del mercado del arte, muy distinto de los grotescos y explícitos procedimientos de las dictaduras militares. Los archivos de tales prácticas se convierten así en una especie de botines de guerra disputados por los grandes museos y coleccionistas de Europa Occidental y Estados Unidos, antes incluso de que haya vuelto a respirar aquello que se incubaba en las propuestas artísticas inventariadas. Un nuevo capítulo de la historia, mucho menos poscolonial de lo que nos gustaría...

### **Revolver, activar, revulsionar**

Ahora bien, si el hecho de vislumbrar el surgimiento de una nueva figura que fusiona lo poético y lo político en el siglo XXI no es tan solo un sueño fechado históricamente que insistimos en soñar, deberíamos preguntarnos: ¿qué nuevos problemas estarían llamando a reanudar esta articulación?, ¿qué estrategias se han inventado para enfrentarlos?, ¿qué nuevos personajes cobran cuerpo en este combate?, ¿qué alteraciones provocan en el relieve del territorio del arte?

Los inventarios que pretenden activar tales poéticas deberían pensarse de manera que hagan posible una experiencia de su contundencia crítica para enfrentar las cuestiones del presente, de modo que puedan dotar de densidad a las fuerzas de creación que se afirman en él. Pero este esfuerzo nada tiene que ver con el deseo de conquistar lugares más gloriosos o glamorosos que el papel de «extras» (o la ausencia de papel alguno) que nos atribuye hasta ahora la historia canónica del arte escrita por Europa Occidental y Estados Unidos. Y si en lugar de esa voluntad egocéntrica de devenir celebridades, la meta consiste en trazar otra(s) historia(s) del arte (y, más ampliamente, otra cartografía cultural del presente), poco interesará hacerlo si se sostiene la misma lógica invirtiéndole apenas los signos (escribir «nuestra» historia presentándola como paradigma universal). En términos de la política de subjetivación, dicha actitud se manifiesta en la posición que se limita a gozar voluptuosamente de ese papel de víctimas en el que no hay otra salida distinta a la infinita repetición del odio y el resentimiento; una forma de vengarse de la humillación sin cambiar de escenario.

En compensación, si este esfuerzo vale efectivamente la pena, es porque puede contribuir a «curar» la interrupción de la vida pensante en nuestros países, causada por la superposición de los traumas resultantes primero del terrorismo de Estado (que incluye a las dictaduras, pero no se reduce a ellas) y, luego, del estatuto del pensamiento y la creación bajo el neoliberalismo posterior. No por casualidad dicho régimen fue denominado por varios teóricos como «capitalismo cultural» o «cognitivo». Sucede que en este contexto, tal como sabemos, el conocimiento y la creación se convierten en objetos privilegiados de instrumentalización, al servicio de la producción de capital, en una especie de relación de *chuleo*. La reactivación de tales prácticas no escapa a este destino.

Espero que el furor de archivar que nos acomete en este momento contribuya a que enfrentemos este destino, al menos para desobstruir el acceso indispensable a estos gérmenes incubados de futuros enterrados, tan deseados en el presente.

### **Referencias bibliográficas**

Benjamin, Walter. 1996. *Ensaio sobre literatura e história da cultura*, Vol. I, Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense.

Marchan Fiz, Simón. 1974. *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Comunicación.

Guattari, Felix y Suely Rolnik. 2007 [1982]. *Micropolítica. Cartografías do desejo*. São Paulo: Vozes. (Versión en castellano: 2006. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños).

ARCHIVOS, MEMORIA Y  
ARTE CONTEMPORÁNEO  
EN COLOMBIA: ENTRE  
LA AMNESIA Y LA  
COMERCIALIZACIÓN  
INFORME FINAL DE  
«CARTOGRAFÍAS: ESTADO DE LOS  
ARCHIVOS DE ARTE CRÍTICO EN  
COLOMBIA (1963–1981)»

Taller Historia Crítica del Arte



## Introducción

En el ámbito latinoamericano, los archivos han estado en el centro de dos debates particularmente arduos que se vienen desarrollando en la última década: en un caso, tanto su conservación como su accesibilidad han sido analizadas y cuestionadas en el marco de las discusiones sobre el derecho a la memoria, la justicia, la verdad y la reparación de las miles de víctimas de los gobiernos autoritarios del Cono Sur (Silva 2002, y Fernandes 2007, 48 y ss), y, en el ámbito colombiano, de las víctimas de los diferentes actores armados que han venido operando en la sociedad nacional al menos desde hace sesenta años.<sup>1</sup> En el otro caso, los archivos han sido objeto, en el ámbito de la historia cultural y en especial de la historia del arte más contemporáneo, de una polémica que ha analizado desde los principios curatoriales que subyacen a la exposición del patrimonio documental asociado a las prácticas artísticas, pasando por su conservación,<sup>2</sup> hasta su comercialización en el ámbito del mercado internacional del arte (véase Freire 2009, 203 y ss; Carnevale 2009, 243 y Barriendos 2009, 18).

Esta última polémica en el contexto colombiano, hay que decirlo sin equívocos, apenas si se ha dejado sentir. Sin embargo, los dos principales proyectos continentales asociados a los archivos de arte en Latinoamérica, que se han implementado en la última década desde diferentes instancias internacionales, han tenido presencia institucional y localmente también han generado acciones que en el mediano plazo habrá que analizar y valorar. El primero que hizo aparición en Colombia fue el Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art. A Digital Archive and Publications Project, que desde mediados de la primera década del siglo XXI viene realizando un barrido continental con el fin de ubicar, clasificar y digitalizar documentos claves de la historia del arte del siglo XX en Latinoamérica. El capítulo colombiano de este megaproyecto fue realizado por un numeroso y plural grupo de investigadores. La institución *paraguas* del proyecto en Colombia fue la Universidad de los Andes que acogió en sus instalaciones al comité timón local y firmó convenio en 2007 con el International Center for the Arts of the Americas del Museum of Fine Art de Houston, entidad gestora y responsable. Aunque todavía no se conocen sus resultados, es posible que

---

1 Con respecto al caso colombiano todavía no se ha publicado un trabajo dedicado especialmente al tema, pero sí se han realizado varios eventos sobre el mismo dentro de los cuales deben destacarse el seminario internacional Archivos, memoria y derecho a la verdad, organizado por la Procuraduría General de la Nación, la Alcaldía Mayor de Bogotá y el Instituto Pensar de la Pontificia Universidad Javeriana, en noviembre de 2008; y el seminario Documentación y archivos para la memoria, realizado por el Centro del Bicentenario: Memoria, Paz y Reconciliación, de la Secretaría Distrital de Gobierno, hacia mediados del año 2009. En este contexto, el Archivo de Bogotá conformó recientemente una Unidad de Memoria y Derechos Humanos. Es de esperar que en el mediano plazo esta instancia empiece a generar referentes disciplinarios y profesionales al respecto.

2 Sin duda es fundamental recordar, en este contexto, la destrucción parcial del archivo del artista brasileño Hélio Oiticica, a mediados del mes de noviembre de 2009. El lector que esté interesado en ampliar el debate generado por este infortunado hecho puede consultar el comunicado publicado por el grupo de investigadores y artistas reunidos en la Red Conceptualismos del Sur (2009b).

una parte significativa de la reescritura de la historia colombiana del arte modernista y algunas de las primeras narraciones históricas sobre las prácticas artísticas contemporáneas salga de este monumental trabajo.

El segundo proyecto continental con presencia en el ámbito colombiano es «Cartografías», una mega investigación que a lo largo de esta misma década ha venido configurando un panorama complejo y polémico sobre el estado de los archivos de arte contemporáneo en varios países de América Latina. Ideado y realizado por los investigadores asociados a la Red Conceptualismos del Sur, el capítulo colombiano de este segundo proyecto fue realizado por el Taller Historia Crítica del Arte a lo largo del 2009. Precisamente el objeto de este artículo es la reseña de los principales aspectos del informe final «Cartografías: estado de los archivos de arte crítico en Colombia (1963–1981)», nombre específico que se dio a la investigación sobre el estado del patrimonio documental asociado al arte contemporáneo en el ámbito colombiano. En consecuencia, el presente texto inicia con una reseña sobre el origen de este proyecto a gran escala, luego realiza un breve resumen de las principales categorías y la estructura metodológica que diferenciaron el proyecto colombiano; y, en un tercer momento, presenta algunos de los datos extraídos del estudio. Finaliza con un breve contexto sobre el panorama histórico y normativo sobre el patrimonio documental, los centros de documentación y los archivos en Colombia, y con la exposición de las principales conclusiones de la investigación.

### **El origen de «Cartografías»**

La Red Conceptualismos del Sur, conformada como una iniciativa independiente en el contexto de los debates realizados en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (como parte del programa Radical Conceptual Art Revisited: A Social and Political Perspective from the East and the South), reúne a un grupo de investigadores interesados en las prácticas artísticas críticas que brotaron en América Latina y el Caribe desde los años sesenta. Se trata de un espacio de discusión, elaboración e intervención colectivas, que apuesta por una lógica distinta de aquella que implica que los latinoamericanos embarcados en proyectos semejantes de investigación, curaduría y generación de archivos terminen conociéndose en Europa (véase Freire 2009, 200). Vale la pena citar en extenso la presentación que los miembros de esta red hacen en su espacio web:

La Red Conceptualismos del Sur es una plataforma internacional de trabajo, pensamiento y toma de posición colectiva. Esta Red se fundó hacia finales de 2007 por un grupo de investigadores e investigadoras preocupados y preocupadas por la necesidad de intervenir políticamente en los procesos de neutralización del potencial crítico de un conjunto de "prácticas conceptuales" que tuvieron lugar en América Latina a partir de la década de los sesenta.

La Red Conceptualismos del Sur considera que, de la misma manera que sucedió a otros proyectos emancipatorios, la potencia revulsiva de dichas "prácticas conceptuales" quedó desarticulada por la fuerza de la violencia de Estado. Los

diferentes intentos de reactivación de esta potencia disruptiva se han visto interrumpidos por la superposición continua de diversos mecanismos: la inoculación de la memoria colectiva desde los aparatos de Estado, el olvido defensivo asimilado por la sociedad civil, la despolitización de las subjetividades en su reacomodo dentro de las economías neoliberales, la estetización de la contracultura, etcétera. A más de treinta años de la irrupción de las dictaduras en buena parte de América Latina, su efecto traumático sigue sofocando la vida pensante de nuestras sociedades e inmunizando la potencia poético-política de aquellas experiencias.

La Red Conceptualismos del Sur surgió con la idea de contribuir a la reactivación de dicha potencia crítica. El objetivo principal de la Red Conceptualismos del Sur es, en consecuencia, reivindicar la presencia de la memoria sensible de dichas experiencias para que ésta se convierta en una fuerza antagonista en el marco del capitalismo cognitivo actual.

La Red Conceptualismos del Sur es consciente de que los museos, los coleccionistas y las instituciones artísticas públicas y privadas que participan del sistema internacional de arte contemporáneo están inmersos en una fuerte disputa en torno a la visibilidad, la pertenencia y la gestión de tales patrimonios artísticos y experiencias políticas. No es gratuito por lo tanto que, desde hace algunos años, asistamos a un generalizado proceso de institucionalización y canonización de los archivos, documentos y demás restos materiales e inmateriales derivados de dichas "prácticas conceptuales". Nuestro propósito de reconectar con dichas



experiencias para reactivar su potencia revulsiva toma como punto de partida la necesidad de incidir en este territorio en pos de revertir estos procesos de neutralización.

En este escenario, la Red Conceptualismos del Sur se postula como una posibilidad diferente de pensar, hacer, intervenir, concebir, exhibir e historiar políticamente la fuerza disruptiva y la capacidad crítica de las prácticas artísticas “conceptuales” latinoamericanas. (Red Conceptualismos del Sur 2009a).

En este contexto, «Cartografías» aparece como uno de los primeros proyectos que se proponen los investigadores, críticos y artistas reunidos en esta Red;<sup>3</sup> y busca ubicar, reseñar y en lo posible valorar los archivos de arte contemporáneo, con el fin de establecer acciones en varios niveles: conservación, digitalización, valoración, tutela, investigación colectiva, difusión de archivos y discusión de políticas de archivo y memoria del arte en el ámbito latinoamericano. El proyecto nació en colaboración con el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba), en el 2007, y en la actualidad se encuentra en diálogo con programas como el Archivo Universal y Museos del Sur, liderados por el director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Manuel Borja-Villel. Con una gestión de recursos mediada por alianzas estratégicas entre varias instituciones dentro de las cuales se encuentran el mismo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, y algunas de las universidades donde laboran los investigadores de la Red Conceptualismos del Sur, este proyecto se ha realizado hasta ahora en dos etapas: en la primera se levantaron estados de los archivos artísticos en Argentina, Brasil, Chile y Perú;<sup>4</sup> y en una segunda etapa se construyeron los estados de los patrimonios documentales de arte en Colombia, Ecuador y Paraguay.<sup>5</sup>

Aunque los objetos específicos de cada uno de estos trabajos así como sus metodologías difieren en alguna medida, el panorama construido por la Red Conceptualismos del Sur responde a preguntas sobre el carácter, contenidos y estados de conservación de los archivos artísticos; así mismo, responde por su ubicación, relevancia,

---

3 Para el final del año 2009, la Red Conceptualismos del Sur está conformada por más de cuarenta investigadores de Argentina, Colombia, Chile, Brasil, Ecuador, España, Inglaterra, México, Paraguay y Perú. En la actualidad este colectivo de artistas, curadores, historiadores y críticos está realizando proyectos en varios frentes de trabajo: prácticas poético-políticas en contextos autoritarios (1960–1980), redes artísticas alternativas en los sesenta y setenta, escrituras críticas, estados del arte de los archivos artísticos (cartografías de Bolivia, Cuba, Guatemala–Honduras, Panamá, México y Venezuela); y tiene, además, varias plataformas transversales de trabajo permanente que buscan desde la construcción de un pensamiento para la activación de la memoria de la experiencia, hasta la comunicación de todas las acciones de la Red.

4 Los equipos de investigación de estos primeros cuatro estudios estuvieron conformados así: Ana Longoni y Fernando Davis (Argentina); Cristina Freire y Marcus Betti (Brasil), Paulina Varas Alarcón, con asesoría de José de Nordenflycht Concha (Chile), y Miguel López y Emilio Tarazona (Perú).

5 Las investigaciones correspondientes a Ecuador y Paraguay fueron lideradas por María Fernanda Cartagena y Lía Colombino, respectivamente.

accesibilidad, tutela y posesión, y, sobre todo, por su potencial investigativo y poético-político.

### **Objeto y metodología del estudio colombiano**

El trabajo en Colombia se realizó entre los meses de marzo y julio de 2009, en Bogotá, Barranquilla, Cali, Cartagena y Medellín; las cinco ciudades en donde se consideró que la vanguardia setentista pudo haber implementado con mayor «pertinencia» sus propuestas.

En la medida en que el trabajo se planteó dentro del marco conceptual que había construido ya la Red Conceptualismos del Sur para los anteriores estudios realizados en «Cartografías», el Taller Historia Crítica del Arte vio la necesidad de elaborar algunas definiciones operativas (incluidas a continuación) que sirvieron como punto de partida para los conceptos de archivo y arte crítico. Así mismo fue necesario establecer una periodización distinta a la propuesta en Brasil, Argentina, Chile, Ecuador y Uruguay, en respuesta a las particularidades de la historia del arte en Colombia.<sup>6</sup>

Por «archivo» se entendió un conjunto de documentos reunidos por el interés investigativo, intelectual y/o profesional de un coleccionista, un artista, un investigador (crítico, curador, historiador, gestor cultural, etc.) o un galerista, constituido en una trayectoria profesional, o bien por el desarrollo de las funciones de una institución pública o privada. El archivo, desde esta perspectiva, puede contener un cuerpo de documentos en diferentes soportes (manuscritos, plegables, libros; archivos digitales, análogos o sonoros), publicados o no, que darían cuenta de las circunstancias y experiencias artísticas críticas en Colombia. Dentro de esta definición, la situación legal de un archivo puede ser también variada: desde su consignación en un fondo público por su importancia patrimonial, pasando por su uso público desde alguna institución privada, hasta los acervos privados en fondos familiares. La condición del archivo puede ser explícita o completamente inconsciente, al punto de que, en muchos casos, solo a partir de la realización de la investigación misma se comienza a hablar de «archivo» para referirse a un corpus documental particular.

También se estableció un período histórico (1963 a 1981) como epicentro de la actividad investigativa, con el fin de proponer un marco comprensivo de los procesos de emergencia y diversificación de las prácticas y acontecimientos asociados al «arte crítico». De este modo, el proyecto se distanció de la historiografía modernista del arte colombiano, que hasta la actualidad ha adoptado periodizaciones propias de la historia política del país. Así, el lapso escogido está delimitado por dos hitos de las dinámicas del arte en Colombia: la apertura del Museo de Arte Moderno de Bogotá, en 1963, y la realización en 1981 del Coloquio de Arte No Objetual y de Arte Urbano. Esta

---

6 Aunque no es el lugar para la discusión sobre dichas particularidades, vale la pena señalar que desde el punto de vista del Taller Historia Crítica del Arte éstas están relacionadas, en lo fundamental, con las dinámicas de modernización violenta y autoritaria configuradas específicamente dentro de la sociedad colombiana.



periodización constituye ante todo una hipótesis de trabajo, un principio cronológico moderador que por sus resultados sirve para establecer límites a la indagación.<sup>7</sup>

La definición de arte crítico, al igual que la periodización, funcionó como un elemento regulador. Por «arte crítico» se entendieron aquellas prácticas artísticas que, detentando una postura explícita frente a la plástica y la política, cuestionan o redefinen la noción misma de obra de arte a través del acercamiento a postulados experimentales en un nivel formal, operativo y/o ideológico. Por tanto, las diversas manifestaciones del arte crítico implican una discusión epistemológica sobre la función social del arte, que se manifiesta en alternativas poéticas con respecto a los sistemas de representación artística del momento.

Como ya se planteó, estas definiciones funcionaron más como puntos de referencia conceptuales que operaban como límites o reguladores del inventario de los archivos recabados. Así, más que determinar de forma «controlada» y «absoluta» nuestro

7 En este sentido, aunque el marco de la búsqueda en general se circunscribió al período que va del año 1963 al año 1981, estratégicamente se incluyeron archivos relativos a la obra y legados de actores de la escena artística colombiana que realizaron su trabajo anterior o posteriormente a estas fechas y que son claves para la comprensión de las prácticas artísticas emergentes en este período.



objeto de estudio, estas nociones funcionaron como ejes para problematizar los límites mismos del trabajo.

Dado que el centro de la investigación fue la noción de arte crítico ya planteada, los archivos que se incluyeron estaban directa o indirectamente relacionados con sus diversas manifestaciones en el período estudiado. Se realizó un primer acercamiento a 91 archivos a partir de un formato diseñado por el Taller Historia Crítica del Arte para ubicarlos y caracterizarlos a partir de los siguientes criterios: 1) nombre (tentativo) del archivo; 2) propiedad, nombre y datos de las personas encargadas; 3) condiciones de acceso (público/privado); 4) formas, protocolos o estrategias de ampliación del *corpus* documental de cada archivo; 5) formas de financiación; 6) tipos de documentos guardados (por épocas, eventos, obras o autores que referencian), si existen; 7) criterios de organización e inventarios. También se intentó establecer 8) el valor histórico y/o patrimonial de cada caso y, por último, 9) un diagnóstico muy preliminar del estado de conservación de los documentos y los posibles peligros a que estaban expuestos (pérdida, robo, ataque de hongos o roedores, humedad, etc.).

El informe final, uno de los frutos de la indagación, contiene una breve descripción de cada uno de los archivos referenciados, expone una primera mirada a las estadísticas que resultaron de la aplicación del formato de consulta y plantea una línea del tiempo

que referencia eventos, instituciones, publicaciones y obras relevantes del período comprendido entre el año 1940 y 2008 en Colombia; línea que sirve como marco cronológico para indagar sobre los procesos del arte colombiano de la segunda mitad del siglo XX.

### **Datos relevantes del estudio**

Las preguntas elaboradas en la encuesta que se realizó a las personas responsables de los 91 archivos referenciados arrojaron resultados importantes en dos sentidos. El primero, con respecto a la relevancia del contenido de los documentos que componen estos acervos para la historia del arte en Colombia; el segundo, en relación con la construcción de un diagnóstico sobre los criterios de conformación, selección, acceso y organización de los acervos documentales, y con el destino de los mismos (fundación de una institución para su gestión, donación, venta, etc.). Estos resultados podrán constituir en el futuro la materia prima para el diseño de una política de archivos sobre las prácticas artísticas en el país.

El carácter de los archivos que hicieron parte de este primer informe es, en su mayoría, de origen privado (93%), y responde a la iniciativa particular o personal de un artista, crítico, investigador o curador. Tan solo un 7% de los archivos es de carácter institucional, lo que implica que pocas veces la decisión de conformar un archivo o de depositarlo en una entidad oficial viene acompañada de un apoyo efectivo de la misma.

La condición mayoritariamente privada de los archivos se debe a varios factores: en algunas ocasiones sus propietarios lo conservan como punto de referencia para su propia obra o trayectoria (artística, crítica o de investigación); en otras simplemente sus propietarios, depositarios o herederos, no encuentran en las instituciones estatales entidades idóneas como receptáculo de sus acervos; en muchas ocasiones, estas personas no han asumido que el fondo documental conformado constituye de hecho un archivo.

Por lo anterior, las condiciones de acceso a estos archivos son bastante limitadas; solo un 20% de los archivos es de carácter público, el 80% restante es privado. En ambas situaciones, el acceso está condicionado o restringido al criterio del propietario, a una recomendación personal o algún tipo de aval institucional. Dentro de los archivos de carácter público (institucionales o no) el acceso es libre solo en un 56% de los casos.

La decisión de conformar un archivo es a menudo un síntoma del avance de la trayectoria del artista, crítico, curador o investigador que decide conformarlo. Por ende, un 48% de los archivos se ha construido sedimentariamente, y tan solo un 16% de manera programada; el 36% lo ha hecho de manera mixta. En un 65% de los casos, los archivos están organizados en su totalidad; un 14% está organizado parcialmente y un 22% no tiene criterio de orden en absoluto. Si bien estos criterios de organización no obedecen precisamente a las normas de la bibliotecología o la archivística, sí son un

testimonio ordenado de los proyectos creativos e investigaciones personales de los que el propietario ha hecho parte.

La mayoría de los acervos, consolidados gracias a iniciativas personales, están financiados con recursos de sus propietarios (97%), y tan solo un 7% se financian con recursos de otras fuentes. A la pregunta por el destino de estos archivos, un 42% de los encuestados contempla la posibilidad de donarlos y un 38% prefiere conservarlos; los demás porcentajes están repartidos entre la opción de venderlos (2%), constituir una institución alrededor del acervo (8%), o destinarlo como parte de una herencia personal (8%).

Los resultados del informe son sugerentes en la medida en que posibilitan la formulación de nuevas rutas dentro de esta primera cartografía. Los riesgos de conservación, que aún son reducidos (tan solo un 7% de los archivos está en alto riesgo), permiten encauzar la elaboración de políticas hacia la preservación de estos acervos, y no medidas contingentes sobre situaciones de riesgo generalizadas.

La condición predominante de la iniciativa privada para la creación, organización y conservación de los archivos da cuenta de la carencia de herramientas institucionales para integrarlos a redes de investigación, y permitir así la ampliación del rango



de acceso a la información y a la memoria histórica sobre las prácticas artísticas en Colombia; del mismo modo, evidencia la falta de conciencia sobre el valor de los propios fondos documentales por parte de sus propietarios y, sin duda, de las instituciones públicas relacionadas con el tema.

### **Breve reseña histórica de la normatividad sobre archivos en Colombia**

Desde siempre, los archivos históricos colombianos, públicos y privados, se han movido en un territorio problemático. El primer archivo histórico que tuvo Santa Fe (actual Bogotá), sufrió dos grandes incendios: el primero en 1786 y el segundo en 1900, ya en época republicana. En este último se perdió una gran parte de la documentación sobre el período colonial (1536–1810) relativa a la capital, incluyendo documentos de notable importancia como el manuscrito del Acta de Independencia fechado el 20 de julio de 1810.

Otros archivos, como el perteneciente al Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, fundado en Bogotá en 1653, sufrieron un destino aún más lamentable. Durante la Guerra de los Mil Días (1899–1902), momento en el que hubo escasez de papel en territorio colombiano, una parte del archivo se usó para tres propósitos: 1) materia prima para encender las hogueras de los soldados atrincherados, 2) envoltorios para frutas y verduras de la plaza de mercado, y 3) para hacer los billetes (sin respaldo alguno) que provocaron una de las inflaciones más grandes de la historia moderna de Colombia.

Por su parte, el Archivo Arzobispal fue presa de las llamas el 9 de abril de 1948, en medio de la revuelta popular conocida como *el bogotazo* que desencadenó el asesinato del líder popular Jorge Eliécer Gaitán. Sobrevivieron a este incendio algunas cédulas reales, una colección de libros iluminados de coro y uno de los archivos musicales más importantes de América Latina: el de la Catedral Primada de Bogotá.

A pesar de lo anterior, en líneas generales el país cuenta actualmente con un corpus archivístico importante. El sector público cuenta con: 1) un archivo nacional, 2) varios archivos de instituciones nacionales, 3) archivos departamentales, 4) archivos municipales y distritales, y 5) archivos universitarios. Igualmente, existen numerosos archivos particulares pertenecientes a empresas y personas naturales.

En el caso particular de las artes puede afirmarse que en Colombia, salvo la actividad esporádica de algunas entidades, no existen instituciones culturales dedicadas sistemáticamente a la conservación de archivos relacionados con arte. Los primeros intentos conocidos para emprender una empresa de este tipo se dieron entre 1783 y 1816 con la creación de la Casa Botánica (sede de la Real Expedición Botánica), el primer museo del cual se tiene referencia en el país. En este caso podemos hablar de un archivo artístico porque en el marco de la Expedición Botánica, dirigida por José Celestino Mutis, se creó la primera escuela de dibujo del país, en donde se enseñó

a un gran número de artistas neogranadinos las técnicas necesarias para realizar el registro visual de la fauna y la flora de gran parte del territorio colombiano.

El destino de este acervo documental conformado por más de siete mil láminas dibujadas, además de un herbario, correspondencia, cuentas y facturas, no difiere del que padecieron los archivos mencionados anteriormente. Durante las guerras de reconquista española, Pablo Morillo, enviado español encargado de la reconquista de la Nueva Granada, saqueó en 1816 la Casa Botánica y, contrario a las intenciones de Mutis (quien había manifestado su deseo de conservar las láminas en la Casa), sustrajo los dibujos de su ubicación original y los trasladó al Real Jardín Botánico de Madrid, en donde actualmente son conservados.

El primer archivo artístico preservado enteramente en el país es el de la antigua Escuela de Bellas Artes de Bogotá, actual Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia. Aunque la ley de fundación de la Escuela data de 1882, el archivo mencionado cuenta con documentos que se remontan hasta 1867, fecha de fundación de la Universidad Nacional. Este archivo ofrece una mirada panorámica, exhaustiva y directa sobre los orígenes de una institución que marca la génesis del campo artístico en Colombia (véase Acuña 1991 y López Rosas 2005) y, asimismo, que instaura del proyecto artístico moderno en Colombia (véase López Rosas, 2008). Por razones especiales, el archivo fue conservado prácticamente completo a pesar de la precariedad económica de la Escuela de Bellas Artes durante finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

Al margen de la conservación casi milagrosa de algunos archivos relacionados con arte e historia durante los primeros cien años de vida republicana, lo cierto es que el interés por la conservación de documentación (especialmente histórica) solo tomó un matiz patrimonial y un marco legislativo más o menos contundente durante el primer cuarto del siglo XX. Luego de la venta a Venezuela por manos privadas del archivo personal de Francisco de Paula Santander (AA.VV. 1924, 1-35), objeto de un intenso litigio que tuvo en cuenta las consideraciones «históricas» y «patrimoniales» para Colombia, aparecieron algunas leyes que buscaron proteger el patrimonio bibliográfico y documental. Una de las primeras que reconocen el carácter patrimonial de las bibliotecas y archivos históricos privados en Colombia es la Ley 47 de 1920 (Decreto Reglamentario del 24 de junio de 1922). Aunque esta ley marca un valioso punto de partida en el proceso de valoración del patrimonio bibliográfico y documental colombiano, sería letra muerta hasta finales de la década de 1950, cuando se produjeron nuevas regulaciones. La ley de 1920 afirmaba:

[...] es prohibido sacar del territorio nacional, sin los [...] permisos, dictámenes y condiciones, papeles, documentos o libros de archivos, museos o bibliotecas de propiedad privada, si dichos papeles, documentos o libros tienen interés histórico o son de alguna importancia para el Estado. (Bohórquez 1963, 287).

Otras leyes posteriores fueron, de la misma forma, inocuas. La Ley 14 de 1936, por la cual Colombia se adhirió al tratado de protección de muebles de valor histórico, conocido como el «Pacto Roerich» (ya suscrito en la VII Conferencia Internacional de Estados Americanos de Montevideo, el 16 de diciembre de 1933) y que consideraba como monumentos nacionales a las «bibliotecas oficiales y de instituciones, las *bibliotecas particulares valiosas tomadas en su conjunto*, los archivos nacionales y colecciones de manuscritos oficiales y *particulares*, de alta significación histórica» (énfasis nuestro),<sup>8</sup> no fue cumplida jamás. Así como tampoco tuvo cumplimiento, al menos en lo concerniente a bibliotecas y archivos privados, la Ley 163 de 1959 por la cual se dictaron medidas sobre defensa y conservación del patrimonio histórico, artístico y monumentos públicos de la nación.

Esta última —con Decreto Reglamentario 264 de 1963 y tomando como punto de partida el Pacto Roerich— hacía referencia a los archivos y bibliotecas particulares en su artículo 16, que exhortaba a sus tenedores a registrarlos ante la Oficina de Monumentos Nacionales; un cometido que jamás sería cumplido. Por su parte, los artículos 29 y 32 prohibían la salida del país de libros y documentos de importancia histórica para la nación y, al mismo tiempo, conminaban al Estado a adquirirlos en caso de ser ofrecidos en venta por sus propietarios. Esto último solo se cumpliría parcialmente: aunque la Biblioteca Nacional de Colombia, depositaria legal del patrimonio bibliográfico colombiano desde 1834, adquiriría con fondos públicos algunas pocas colecciones privadas de documentos y libros de importancia histórica, lo cierto es que la labor más o menos sistemática de adquisición de patrimonio documental y bibliográfico solo la cumpliría, a partir de su creación en 1957, la Biblioteca Luis Ángel Arango perteneciente al Banco de la República, una entidad descentralizada y con actividad cultural autónoma.

La incapacidad del Estado para dar cumplimiento a las leyes y la ausencia de un presupuesto específico para estos propósitos llevó a la pérdida sistemática de los archivos históricos particulares más importantes. De esto dan fe las adquisiciones sistemáticas realizadas en las décadas de 1950 y 1960 por instituciones educativas y culturales estadounidenses. La Universidad de Indiana adquirió el acervo particular del austriaco Bernardo Mendel, quien residió en Colombia entre 1928 y 1952, quien conformó en ese período una de las más importantes bibliotecas y archivos privados conocidos sobre historia y cultura de América Latina. Esta colección fue trasladada fuera de Colombia posiblemente en 1952 (cuando Mendel abandonó definitivamente el país) y adquirida por The Lilly Library de la Universidad de Indiana en dos fechas: 1961 y 1970; todo esto a pesar de las leyes vigentes entonces y con el apoyo del coleccionismo institucional estadounidense.

---

8 La legislación bibliotecaria vigente en Colombia se encuentra disponible al público en la página en Internet de la Biblioteca Nacional de Colombia, dentro de la categoría Legislación Cultural; o bien en la página del Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).

Luego de este período de legislaciones inocuas se dieron varios pasos importantes. El primero de ellos fue la puesta en marcha del Archivo General de la Nación, a mediados de la década de 1990; y el segundo, la promulgación de la Ley 397 de 1997 por la cual se creó el Ministerio de Cultura de Colombia, y en cuyo artículo 12 se responsabiliza a la Biblioteca Nacional y al Archivo General de la Nación, respectivamente, del manejo del patrimonio bibliográfico y documental del país.

Posteriormente, la Ley General de Archivos (Ley 594 de 2000), brindará específicamente un marco legal a los archivos públicos y privados de Colombia, regulando de forma masiva la función archivística del Estado. Esta ley da definiciones, regula un Sistema Nacional de Archivos abierto a los fondos públicos y privados, determina la tipología de archivos públicos, prohíbe la salida del país de documentos declarados «Bien de Interés Cultural de Carácter Nacional», y dedica un apartado completo (Título IX) a los archivos privados. En este sentido, abre nuevamente un registro nacional de archivos históricos privados (como se hizo en la Ley 163 de 1959).

El Decreto 4124 del 10 de diciembre de 2004, dedicado a los archivos públicos y privados, regula el Sistema Nacional de Archivos, y en su artículo 13 regula el registro de documentos de archivos privados de alta significación histórica. Más recientemente se promulgó la Ley 1185 de 2008, que modificó sustancialmente a la Ley 397 de 1997. En la nueva ley se establece una diferenciación entre «patrimonio cultural» y «bien de interés cultural», así: el patrimonio cultural son todos los bienes tangibles e intangibles expresión de la nacionalidad colombiana, y los bienes de interés cultural son los tangibles e intangibles del patrimonio nacional (público o privado) que cuentan con un reconocimiento como tal por el Ministerio de Cultura de Colombia. En el caso de los bienes documentales la función de reconocimiento se entregó al Archivo General de la Nación.

### **Conclusiones del estudio**

A pesar de las limitaciones temporales y presupuestales típicas de todo engranaje internacional de trabajo, el capítulo colombiano de «Cartografías» se caracterizó por mantener una gran flexibilidad frente a los relatos vigentes de la historia del arte en Colombia y en América Latina, y frente a las categorías de archivo, de arte crítico y de arte contemporáneo; además, la inclusión de ciudades diferentes a Bogotá dentro del espectro analizado expandió aún más los alcances de este ejercicio de aproximación a los archivos de arte crítico contemporáneo en Colombia.

El uso de criterios amplios para seleccionar los archivos visitados y reseñados obedeció a la intención de encontrar nuevos objetos de investigación desconocidos por la historiografía tradicional, y a la toma de distancia frente a los relatos canónicos del arte (aunque sean implícitos), pues siempre es posible hallar registros que se escapan o que es imposible percibir en determinadas condiciones materiales, biográficas e históricas. Por esta razón, el espectro de artistas, obras, hechos e instituciones a las que se asomó el grupo de investigación es abierto —aunque no



exhaustivo— y, en este sentido, rico para la interpretación de procesos históricos de larga duración. El juego establecido entre la encuesta y las categorías (operativas) de archivo y arte crítico, alimentaron hipótesis novedosas sobre la historia del arte contemporáneo en Colombia y abrieron múltiples senderos para el avance de la investigación sobre su pasado y su actualidad. Así, «Cartografías/Colombia» fue un proceso reflexivo, atento a la plástica propia de la materia histórica recogida en estas constelaciones biográficas e institucionales que son los archivos, es decir, un proceso de investigación por sí mismo.

Los archivos son el registro sensible del pasado y por esto, en los intersticios que hay entre sus materiales, la memoria instituida (tan menguada en el caso colombiano) y los recuerdos y versiones de los protagonistas de la escena artística nacional, se hallan múltiples horizontes de comprensión del actual estado de cosas del arte, por un lado, y de su potencialidad, por otro. Ante todo, el encuentro cara a cara con quienes conservan estos importantes acervos documentales mostró la inmensidad de territorios incógnitos y en ocasiones ocultos, censurados e ignorados, que podrían configurar el árbol narrativo de la(s) historia(s) del arte en Colombia.

Por otra parte, las entrevistas realizadas a los dueños de los archivos permitieron reconocer la gran riqueza que existe en esta materia en Colombia, atravesando

un espectro que incluyó archivos germinales, archivos conformados, otros en crisis, archivos monográficos y múltiples, personales, museales y universitarios; muy pocos de los cuales, paradójicamente, habían sido considerados como archivos hasta el momento. Su revaloración en cuanto tales no es efecto de la fiebre por los archivos que se ha generado por la expansión del capitalismo cognitivo en el campo del arte (Rolnik 2010), sino (y tal vez al contrario) del deseo de recibir y abrir estos acervos a la esfera pública y de reconocer su relevancia para la interpretación del pasado del arte. También obedece a la conciencia de la urgencia de su cuidado «en público»; en este sentido son muchos los ámbitos de trabajo que deberían emprenderse y fortalecerse en Colombia.

El Taller Historia Crítica del Arte planteó la hipótesis de que el trabajo en red, vinculando individuos e instituciones (estatales o no), aunque tremendamente complejo, es el horizonte hacia el cual orientar las acciones con respecto a los archivos con el fin de mantenerlos vivos, es decir, abiertos. Hacerlo así implica, entre otras cosas, un gesto simple pero fundamental: retribuir el trabajo de tantos artistas, gestores, galeristas, historiadores, críticos, profesores y demás personas que han intentado leer y transformar la realidad colombiana a través de la plástica.



## Referencias bibliográficas

- AA.VV. 1924. *Archivo Santander*. Volumen XIX. Bogotá: Editorial Águila Negra.
- Acuña Prieto, Ruth Nohemí. 1991. *Arte, crítica y sociedad en Colombia: 1947–1970*. Departamento de Sociología, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: documento inédito.
- Barriendos, Joaquín. 2009. «(Bio)políticas de archivo. Archivando y desarchivando los sesenta desde el museo de arte», en: *Artecontexto*, n.º 24, Madrid.
- Bohórquez, José Ignacio. 1963. *Legislación Bibliotecaria Colombiana 1821–1960*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Carnevale, Graciela. 2009. «Algunas interrogaciones sobre el archivo», en: *Conceptualismos del Sur/Sul*, Cristina Freire y Ana Longoni (orgs.). São Paulo: Annablume, USP–MAC, AECID.
- Fernandes Ferraz, Joana D’Arc. 2007. «Os desafios da preservação da memória da ditadura no Brasil», en: *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*, Regina Abreu, Mário de Souza Chagas y Myrian Sepúlveda dos Santos (orgs.). Rio de Janeiro: Garamon, MinC, IPHAN, DEMU.
- Freire, Cristina. 2009. «Artistas/curadores/archivistas: políticas de archivo y la construcción de las memorias del arte contemporáneo», en: *Conceptualismos del Sur/Sul*, Cristina Freire y Ana Longoni (orgs.). São Paulo: Annablume, USP–MAC, AECID.
- «Ley 14 de 1936». Disponible en <[http://www.icanh.gov.co/secciones/legislacion/ley\\_14.htm](http://www.icanh.gov.co/secciones/legislacion/ley_14.htm)>
- López Rosas, William Alfonso. 2005. *La crítica de arte en el Salón de 1899: una aproximación a los procesos de configuración del campo artístico en Colombia*. Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: documento inédito.
- López Rosas, William Alfonso. 2008. «Miguel Díaz Vargas: una modernidad invisible», en: *Miguel Díaz Vargas: una modernidad invisible*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Red Conceptualismos del Sur. 2009a. «Declaración instituyente», marzo. Disponible en <<http://conceptual.inexistente.net/>>
- Red Conceptualismos del Sur. 2009b. «Estado de alerta. Los archivos en América Latina», noviembre. Disponible en <[http://conceptual.inexistente.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=68](http://conceptual.inexistente.net/index.php?option=com_content&view=article&id=68)>
- Rolnik, Suely. 2010. «Furor de Archivo», en: *ERRATA#*, n.º 1, abril. Bogotá: FGAA, SCR D y Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Silva Catela, Ludmila da, y Elizabeth Jelin. 2002. *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Madrid: Siglo XXI.

## Sitios de Internet

- International Center for the Arts of the Americas, Museum of Fine Art of Houston:  
[www.mfah.org/icaa](http://www.mfah.org/icaa)
- Radical Conceptual Art Revisited: A Social and Political Perspective from the East and the South, programa del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona:  
[www.vividradicalmemory.org/](http://www.vividradicalmemory.org/)
- Red Conceptualismos del Sur: [www.conceptual.inexistente.net](http://www.conceptual.inexistente.net)





## MOVILIDAD



THE BOGOTÁ CITY RAILWAY COMPANY

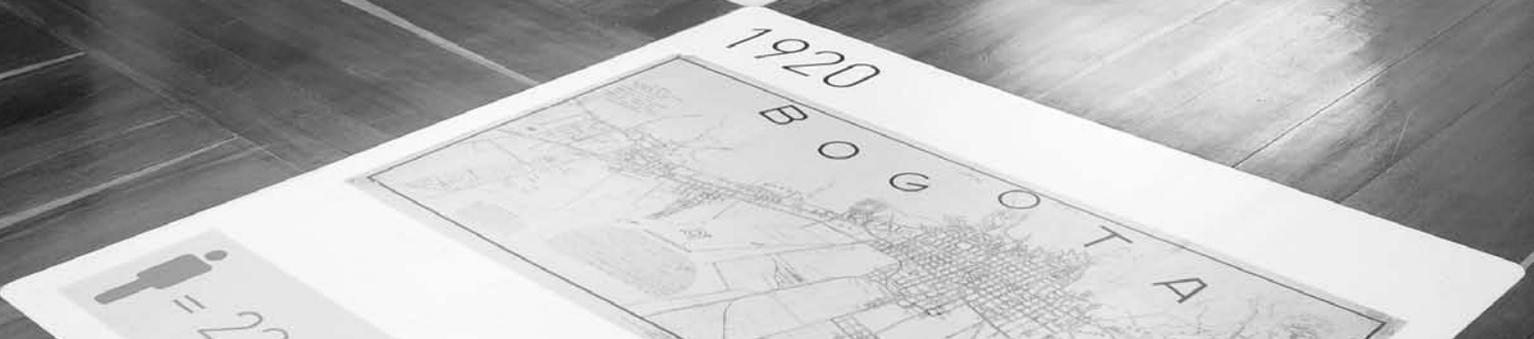


## SALUD

Public health information and newspaper clippings.



## RELACIONES PÚBLICAS



Ante la pregunta de cómo museografiar un archivo, el territorio que comprende la existencia, consistencia, organización, descripción, destrucción, incautación —y cualquier otro verbo que se nos ocurra— de objetos o documentos, es transportado a un extraño limbo.

Tradicionalmente el archivo y la exposición convencional se han relacionado de un modo que, para bien o para mal, ha dado sus frutos: el archivo era un lugar de búsqueda de los objetos o documentos necesarios para ilustrar una tesis, un discurso, la idea de un curador, una biografía o cualquier otra modalidad expositiva imaginable. Básicamente lo habitual era sacar el documento de su contexto de producción y gestión y utilizarlo como ícono, prueba, etc., en un recorrido por los pasillos de un espacio expositivo o dentro de una publicación temática.

Antes que nada, sería bueno ampliar la definición de *archivo* que la cultura contemporánea viene usando hoy en día, que dista algo de la definición que los profesionales de la archivística usan en su difícil quehacer. No es raro encontrar amparadas actualmente bajo la palabra «archivo» todo tipo de colecciones, acervos, bibliotecas, fondos, series e incluso obras de artista. Debido a la polisemia que ha adquirido, la palabra se ha convertido en un cajón donde casi todo cabe, a pesar de que en muchos casos los acervos no tengan la entidad de un archivo orgánico; es decir, pese a que sean apenas la simulación o la epidermis de un archivo, como es el caso de las obras de muchos artistas que desde los noventa se han lanzado a construir conjuntos de información para ser expuesta en el museo —bajo poéticas y políticas diferentes— a los que, en general, se ha llamado «archivo». Así los han llamado ellos o los que comentan las obras de arte.

Esta generalización del uso del término ha hecho que más que un sustantivo, él denote una cierta manera de hacer las cosas por parte de individuos o grupos de individuos en el ejercicio de sus funciones, actuaciones y en general en el transcurso de su vida en cualquiera de sus ámbitos. Al fin y al cabo todos tomamos parte en el verbo «archivar» en esta vida en extremo burocratizada donde la frecuencia en que participamos del registro de nosotros mismos y los demás pasa ya desapercibida. Pero no por ello hay que desatenderla. Se trata del archivo de nosotros mismos, del conjunto de documentos producidos en nuestro ejercicio del verbo «vivir»: tarjetas de crédito, notarías, recibos de compra, relaciones con la hacienda pública, con la salud, nuestro carné de identidad (que, por cierto, no es obligatorio en todos los países), una multa de tráfico, pasos de fronteras, las cámaras de seguridad por doquier, nuestro ordenador, nuestros rastros de navegaciones por Internet, nuestro Facebook, nuestro *blog*, nuestra casa y su despliegue de documentos expuestos que cuentan lo que queremos ser; y así, en una lista casi infinita de momentos en que somos parte tanto activa como pasiva de ese verbo «archivar» que tantas actividades, actuaciones y emociones agrupa hoy día.

Dentro de este *archivar* y no dentro del sustantivo «archivo», están por supuesto los álbumes. Y no es sólo el álbum de fotos tal como lo conocemos. Se trata de ese álbum en el que de manera discontinua, y como un emotivo montaje de atracciones, muchas mujeres del siglo XIX comenzaron a acumular restos, pruebas de lo vivido. Y este es un instinto interesante: ante la inaprensibilidad de la vida constatamos que solo sus huellas y restos son capaces de representarla, de acercarnos a un continuo devenir; un devenir del cual se contagiará el arte del siglo XX especialmente, como de manera muy acertada explica Boris Groys:

Quando la vida ya no se concibe como un evento natural, como destino, Fortuna, sino como tiempo artificialmente producido y fabricado, se la politiza automáticamente, pues las decisiones técnicas y artísticas respecto a la configuración de la existencia son también decisiones políticas. El arte que se produce bajo semejantes condiciones biopolíticas (bajo las condiciones de una vida moldeada artificialmente) no pueden sino acoger esta artificialidad como su tema explícito. Sin embargo, el tiempo, la duración y, por tanto, la vida misma no pueden presentarse de modo directo, únicamente pueden documentarse. El medio dominante de la biopolítica moderna es la documentación burocrática y tecnológica, que incluye planeación, decretos, reportes de estados de cosas, investigaciones estadísticas y desarrollo de proyectos. No es una coincidencia que el arte use el mismo medio de documentación cuando busca referirse a sí mismo como vida. (Groys 2008, 53–66; traducción de ERRATA#).

Por su parte, la obra de un artista especialmente dedicado a la confección de álbumes, Ilya Kabakof, deriva en esta bella reflexión:

En tanto formas artísticas, los álbumes pertenecen a un espacio donde se cruzan varios tipos de arte. De la literatura han tomado la narrativa, el argumento, la existencia de un héroe y, lo que es más importante, la inclusión directa de textos escritos por otros o por el autor mismo. De las bellas artes, los álbumes toman el potencial de hacer de una página un todo independiente que podría exhibirse en un caballete y, en consecuencia, el género puede hacerle frente a las demandas que se plantean a obras de ese tipo: llamar la atención sobre sí, ser un objeto de contemplación y contar con los gestos compositivos apropiados. En consecuencia, el texto ubicado en una página del álbum será escrito necesariamente a mano y entrará, por tanto, en el reino de las bellas artes. Del cine el álbum toma las conexiones entre «cuadros», los métodos de «montaje», y el arrastre o la aceleración del ritmo al cambiar dichos «cuadros». (Wallach 1996; traducción de ERRATA#).

Por otro lado, ubicándonos ahora en el entorno del tercer Reich, vemos de nuevo que el álbum tiene un espacio fundamental. El libro de instrucciones *Photographierte Familiengeschichte. Bearbeitet von Richard Lange und Max Schiel*, publicado en Berlín en 1937 por Photokino-Verlag Hellmuth Elsner, defendía que, como instrumento para la consolidación de la familia aria, la confección de un archivo-visible (un álbum) era mucho más efectivo que la propaganda. Dicho libro contenía instrucciones para construir esa exposición privada de documentos que es el álbum de familia, un archivar en



Exposición «Culturas de archivo IV: representaciones», Monasterio de Nuestra Señora de Prado de la Junta de Castilla y León, Valladolid, 2005. Foto: cortesía del autor. En su vertiente expositiva, el proyecto Culturas de archivo ha querido indagar y navegar por ese espacio de tensión entre el archivo y la exposición, parte fundamental del concepto que anima su investigación.

el que la organización de la información y su exposición se piensan de manera simultánea, inevitablemente simultánea.

El álbum, esa compleja y privada disposición serial de documentos que también pueden ser observados de manera independiente, nos dice mucho de ese espacio que queda desgraciadamente perdido ante la pregunta con la que iniciamos este texto: ¿cómo se museografían los archivos? Puede que la respuesta ande navegando entre muchas de las actuaciones del ser humano que participan de la agrupación de objetos documentales en el transcurso de su vida, una agrupación que en sí misma incluye ya un discurso expositivo unido inseparablemente al archivístico —por sencillo que sea— cuando es confeccionado.

No es el principio de producción lo que une los documentos en ese acto de archivar, es un principio de autoría por el cual un individuo decide que es relevante preservar algo en su casa y a la vez mostrarlo (sea solo en la intimidad o más allá) y organizarlo según un principio de representación e identidad propia.

¿Qué puede ser interesante en estos álbumes anónimos donde nadie relevante, ningún documento singular, y ninguna foto de autor se han incluido? ¿Por qué llevar al muro de la exposición un conjunto semejante? No es precisamente el principio de producción,

ya que en este caso es complicado aplicarlo —nos llevaría a tener que decidir si identificamos al dueño(a) del álbum con el productor(a) o autor(a) del mismo—, si no el «principio de organización»; un principio que es perfectamente trasladable al muro (incluso sin exponer documentos) y que en sí mismo es un camino hacia una relación entre archivo y exposición donde el archivo deja de ser una entidad subalterna para ser el centro temático del posible espacio expositivo, sean cuales sean sus características. Con mayor o menor complejidad, todos estos «archivares» que tienen como resultado una acumulación más o menos organizada de objetos documentales, encierran su mayor potencial en el conjunto de reglas (o mejor, de «enunciados», aunque ahondar en este término de Foucault nos llevaría a problematizar la cuestión más de lo necesario en este texto), en las normas tácitas y a veces inconscientes que organizan lo que contienen.

Más allá de la fascinación por el álbum de la o el desconocido, lo que más nos habla de esa persona son las decisiones organizativas tomadas por él o ella como autores. El álbum ario es un buen ejemplo de cómo esas normas vienen dadas por un lugar de poder desde el cual se ha comprendido la importancia de ese archivar cotidiano para construir la realidad desde allí, y no al contrario.

¿Qué de todo lo que contienen estos álbumes es lo que debe ir al muro ante la pregunta de cómo museografiar un archivo? ¿Es una pregunta válida? ¿Necesitan los archivos ser museografiados? ¿Es el momento de hacerlo? ¿Qué variantes hay en esas posibles museografías del archivo?

Hasta ahora parece que triunfa la utilización didáctica de los acervos. Es preocupante que una disciplina que influye directamente en nuestras vidas sea subalterna de otra que pertenece al terreno de lo extraordinario, en el mejor de los casos, o del entretenimiento y el turismo, en varios otros. ¿Cuántas veces en nuestra vida irrumpe el archivar y cuántas el musealizar? Vivimos en una época de archivo, en una cultura de archivo y en un constante archivar al que no damos importancia, ni siquiera después de que ciertos archivos del terror y similares hayan salido a la luz con toda su obscenidad y su perfección a la hora de registrar la aniquilación de individuos desde el holocausto hasta nuestros días.

Aun así, nos seguimos preguntando cómo museografiar el archivo. Quizá sea el archivo el que nos museografie a nosotros, como lo han demostrado varios años de exposiciones de archivos de fotografía colonial, etnológica y criminológica. Puede parecer una anécdota del pasado, pero lo cierto es que los criminólogos y etnólogos o antropólogos del siglo XIX —pero también anteriores e incluso actuales— construyeron todo tipo de grupos documentales y objetuales de maneras difícilmente calificables como archivos o bien como exposiciones. Ellos, que tenían como destino distintas exposiciones criminológicas o antropológicas y dado el carácter positivista y necesariamente visual-empírico de sus actuaciones, hacían de sus estudios espacios a medio camino entre el archivo y la exposición. Así pues, una visita al lugar

podría confundir al público contemporáneo, que no sabría si lo que tiene ante sí es el archivo-laboratorio del «científico» o una exposición de su forma de pensar. El museo de antropología criminal de Lombroso, en Turín, es un ejemplo. Su archivo-laboratorio ha sido museografiado directamente, pues sus acervos, sus grupos de fotografías en las paredes, sus objetos organizados en estanterías, etc., cuentan ya bastante sin necesidad de sacarlos de su «contexto de organización». Por supuesto, a todo ello se le ha dado una pátina que lo hace más digerible, pero una consulta a las imágenes anteriores a esa reforma es más que suficiente para entender de qué se habla aquí.

Otro ejemplo curioso de «archivar» más o menos íntimo, preservado tal cual, es uno de los muros de la habitación de Ana Frank, donde imágenes, recortes de revista y otros papeles supuestamente pegados por ella en la pared, han sido protegidas por un cristal, entendiéndose que no solo es importante «el qué» si no también «el cómo» se archiva; pues estos papeles bien habrían podido acabar en un archivo al uso de la casa-museo. Este es un buen ejemplo de cómo la forma en que se organizan objetos documentales es incluso un territorio posible de la emoción, aunque la emoción a menudo confunda a los sentidos y el intelecto manipulándolos y muchos hayan preferido evitarla en su tarea museológica.



Museo Legal de Trondheim, Noruega., Foto: cortesía del autor. Aunque se trata de una museografía reciente, el Museo Legal de Trondheim muestra las pruebas y su historia a la manera de los estudios de los criminólogos positivistas (Lombroso, por ejemplo), quienes disponían sus pruebas, hallazgos y especímenes a modo de «archivos expuestos», a medio camino entre una y otra manera de presentar la información.

La pregunta de cómo museografiar los archivos, ha tenido respuesta ya a lo largo de la historia —nos guste o no—, en la Alemania nazi. En la posguerra, la exposición de documentos que probaron entonces los horrores perpetrados por ciudadanos alemanes y los mostraron a otros ciudadanos que parecían no haberse enterado de nada, es un caso claro. La temática es fácil: el horror extremo mostrado como forma de reeducación de los alemanes. Varias instantáneas de la época muestran los paneles (algo toscos en su factura) que se disponían en las calles alemanas para horror de los civiles alemanes que habían permanecido en silencio, o bien en total ignorancia de lo ocurrido. Los documentos salían de los «archivos» de los campos y de los fotoreportajes aliados y se organizaban en planchas situadas en caballetes en el espacio público. También se organizaron visitas guiadas a los campos donde los ciudadanos de localidades cercanas veían en primicia unos grupos documentales bastante particulares: los grupos de cadáveres apilados en el campo listos para ser enterrados en una fosa común, por los propios aliados, para evitar epidemias. Los militares aliados, poco expertos en museología, sin prácticamente tocar nada, habían museografiado el campo durante el tiempo que los cadáveres y su putrefacción lo permitían... ¿un primer parque temático de la historia?, ¿una sencilla museografía del verbo «archivar»? Desde luego, era el comienzo de una frenética museografía de archivos: la de los archivos del holocausto. A partir de cierto momento las necesidades de política internacional y de catarsis local hicieron que documentos y cúmulos de documentos procedentes de los rigurosos archivos de los campos salieran al muro, fueran llevados al muro en los propios campos o en memoriales de todo tipo, incluyendo entre estos lugares de exposición la frenética publicación de todo clase de libros temáticos. En ellos el documento pierde su entidad e identidad para convertirse en un representante del horror máximo, sin necesidad de otra explicación sobre su «contexto de producción o su contexto de organización». Todo ello ocurrirá también en otras tragedias, pero en buena medida ellas vendrán marcadas por este aluvión de musealizaciones de archivos que trajo el post-holocausto y, más tarde, por las dictaduras latinoamericanas. Quizá la culminación de todo esto sea la cúpula del Yad Vashem de Jerusalén, llena de fotografías-documento de seres humanos muertos en los campos.

No hay que desdeñar la influencia que toda esta musealización de un archivar especialmente doloroso y cruento ha tenido sobre nuestros pensamientos. Si el holocausto ha marcado formas de pensar, de entender el mundo, y ha llegado a hacer diagnosticar el fin de la poesía, su despliegue museístico ha tenido una influencia en nuestra forma de acercarnos a los documentos, y a su vez ha tenido consecuencias innegables en el quehacer de artistas que, ante el poder iconográfico de esos archivos expuestos, se han rendido a ellos indagando en su lenguaje, en su forma de producir emoción, en su forma de contar el horror.

Listas de ejecutados, fotografías de ejecuciones, fotografías de internos, expedientes, informes de experimentos médicos, han sido llevados al muro, musealizados de una manera antes inconcebible. Resulta que detrás de todo el aparataje de museo sobre los campos, detrás de la escenografía del horror y la pena, están esos cúmulos

de documentos que, aunque expuestos con la misma intención, redundan en la emoción, desvelan ese «principio de organización» que parece ser lo que da sentido a un archivo más allá de lo que contenga. Las listas, las imágenes de los individuos al ingresar en el campo, los documentos «administrativos» sobre la aplicación de directivas, dicho de otra manera, el esqueleto documental de los campos, su carácter burocrático, aparece en el muro como un tema o al menos como una herramienta a medio camino entre el archivo y la exposición. De repente, en medio de la emoción, se cuela el «principio de organización», la taxonomía del horror, la forma en que la realidad fue gestionada y modificada utilizando instrumentos de archivo.

Si conseguimos superar la inútil e hipnotizadora capa de la emoción, nos encontramos con que los archivos han sido llevados al muro en la necesidad de contar, mediante esas listas, las cantidades de seres llevados a las cámaras y los hornos. Pero a nosotros, que pretendemos que la emoción no nos nubla, no se nos debe olvidar esa musealización involuntaria del archivar como modo de relacionarse con la vida y con la muerte. No se trata solo del papel, también los zapatos, las muñecas, las gafas, se mantienen en sus montones, tal como fueron «organizadas» por los perpetradores. Más adelante se dará un paso más en la falacia de la emoción aislando algunos de esos objetos y contando la historia de su dueño o su dueña de la manera más conmovedora posible. Pero lo importante, por lo pronto, es una museografía basada en el «principio



Sala de nombres, Museo Yad Vashem (del hebreo «Monumento y Nombre»), institución creada para el recuerdo de los mártires y héroes del holocausto, Jerusalén, 2007.  
Foto: David Shankbone. Tomada de [www.commons.wikimedia.org](http://www.commons.wikimedia.org), bajo licencia Creative Commons 

de organización» de lo musealizado, en este caso, la acumulación amontonada de enseres de los muertos. Por mucho que el museólogo se empeñe en tratar el objeto individual, la muñeca de tal niña, o la maleta de tal persona, nada puede superar esa musealización callada del objeto documento o, mejor dicho, de la forma en que fue organizado: en montones y mediante una burocracia que es espejo de toda una manera de pensar el mundo por parte de los nazis y algunas otras personas.

Dado que estamos en la era de la información, no estaría de más revisar cómo nos enfrentamos al documento-objeto o al objeto-documento. No podemos ser ingenuos: muy por encima de ellos y de su producción está su principio de organización, que puede hacer que documento y objeto signifiquen cosas bien distintas e incluso cambiar su ontología totalmente; gracias a él fue posible que, por ejemplo, un orinal acabara en 1917 en un museo, y que aún hoy en día siga siendo una pieza fundamental del arte del siglo XX a pesar de estar desaparecida y de que solo nos queden los rastros de un acto, más que de un objeto. De nuevo, es más útil usar el verbo que el sustantivo.

Pensar que esta es la primera era de la información que vive la humanidad puede resultar algo pretencioso dicho así sin más. En todo caso, es probable que sea la primera vez que la capacidad de gestionar información en grandes cantidades, de procesarla, de organizarla, acumular, etc., por parte de la mayoría de los ciudadanos sea posible. Aun así habría que revisar quién tiene acceso y cómo; pues si en tiempos más antiguos eran los poderes los que tenían acceso a las herramientas que permitían ejercer el acto archivar, no es menos cierto que son los nuevos poderes, más empresariales, los que nos dan hoy en día a todos los ciudadanos ese acceso que antes fue privilegio de reyes y obispos.

Pero insistiendo en mirar al pasado, y bajo esta puesta en cuestión de que la era de la información sea cosa solo de nuestro tiempo, merece la pena ver qué organizaciones de información han precedido a la que ahora suponemos global, cómo han sido, cómo se han relacionado con el acto de exponer, cómo responden a la pregunta que viene rodando este texto: ¿cómo se museografía un archivo?

Los gabinetes de curiosidades dan respuestas a esa relación entre el verbo «archivar», con todo lo que conlleva, y otro que nos interesa especialmente: «exponer». Más aún cuando los gabinetes son claramente espacios que se encuentran en una tensión entre todo aquello que puede agruparse bajo el verbo «archivar» y el «exponer», ya que surgen desde sus inicios a modo de «archivos-expuestos» —cosa que también se puede decir de algunos altares y composiciones religiosas de íconos y reliquias—; es decir, contienen de manera más o menos organizada, de acuerdo a una política o una poética determinadas, objetos, documentos, huellas, restos, imágenes y textos, y además están dispuestos para ser vistos en conjunto siguiendo una determinada forma ritual, una guía o normas de visita y un principio de organización determinado.

Normalmente los conocemos por grabados. Entre los más conocidos, se ajusten o no exactamente a la idea de gabinete de curiosidades, están los de Ole Worm, Ferrante Imperato, Ferdinando Cespi, Francesco Calzolari y otros tantos. De ellos tenemos grabados, pero es especialmente interesante el grabado que se conserva del *gabinete de Imperato*, impreso en Venecia, a pesar de que el gabinete estaba en Nápoles.

Claramente la habitación no parece un espacio abierto a todo el mundo, pero sí un lugar visitable. Imperato, acompañado por su hijo, señala con un puntero partes de su «museo»; él es el intérprete, el que une y monta un objeto con otro. Sus cúmulos, colecciones y curiosidades tienen un principio de organización que da sentido a la unión de esas maravillas. No es lugar aquí para extenderse más en el asunto de los gabinetes, pero sí es necesario retener la idea de que sin ese principio no tendrían sentido. Y resulta que ese principio, o mejor, la poética que genera ese principio, es una determinada manera de entender el mundo y de representarlo en el espacio de la habitación gabinete. En el caso de Ole Worm, un principio básico de organización es la diferenciación entre «naturalia» y «artificialia». Observando el grabado que se conserva del espacio de Worm en Dinamarca, podrá parecer un cúmulo extraño de objetos y trastos, pero resulta que unos son las maravillas hechas por dios (naturalia) y otras las hechas por el ser humano (artificialia). Lejos de la línea argumental temática, ese espacio mitad archivo o almacén, mitad exposición o museo, al exponer abiertamente qué es lo que hace que esos objetos estén juntos nos ofrece una información para la que una exposición temática al uso necesitaría pasillos de vitrinas y cartelas



Grabado sobre el museo del napolitano Ferrante Imperato, en su libro *Sobre la historia natural*, Nápoles, 1599. Imagen tomada de [www.commons.wikimedia.org](http://www.commons.wikimedia.org).

Gabinete de curiosidades, grabado publicado en el catálogo póstumo de Ole Worm *Museum Wormianum*, 1655. Imagen tomada de [www.commons.wikimedia.org](http://www.commons.wikimedia.org). Los gabinetes, primeras colecciones de arte donde todavía abundaban las maravillas, suelen colocarse en la genealogía del museo que hoy conocemos; lo cierto es que eran espacios complejos donde exposición y «almacén archivo» ocurrían al mismo tiempo. ¿Ellos están conectados con ciertas maneras de distribuir y ordenar la información en nuestra época tecnológica.



explicativas intentando relatar cómo se entendía el mundo en el año 1600 —más aún cuando no visitamos el lugar y lo que vemos es un grabado—. La oposición entre hacer visible el principio de organización de un grupo de documentos u objetos y la creación de un discurso didáctico o temático parece quedar bastante clara en este ejemplo.

Lo cierto es que en la actualidad hay una amplia oferta de exposiciones que optan por lo temático, escenográfico, simulativo o didáctico. Independientemente de la opinión que merezcan, el hecho es que existen. Cuando se plantea la pregunta de cómo museografiar los archivos, sería decepcionante que la respuesta ya estuviera allí, en manos de los curadores y los escritores de guiones o en la museografía más convencional, la que convierte al contenido de los archivos en subalternos del discurso museográfico, algo necesario pero no la única opción.

¿Qué tiene que aportar el archivero a nuestra sociedad? Hablamos del archivero profesional, ese que, en el ejercicio de sus funciones, trata con conjuntos orgánicos de documentación producidos por un individuo o institución. ¿Qué puede aportar un archivo al abrirse al espacio expositivo que sea propio, que lo haga protagonista de la inevitable costumbre y necesidad de exponer que recorre la historia?, ¿cómo museografiar o musealizar un archivo?

En primer lugar no estaría mal, de nuevo, recurrir al pasado: ¿cómo nacen los museos?, ¿cómo nacen los archivos?, ¿cuándo se separan de manera tan radical que se hace necesario preguntar cómo se debe relacionar el uno con el otro?

Haría falta una tesis doctoral para responder con rigor a estas preguntas. Quedémonos con que existieron unos espacios, los gabinetes, que participaban de ambos términos, aunque la historia de los museos se haya empeñado en ponerlos como parte exclusiva de su genealogía, secuestrándolos para sí. A la hora de pensar cómo se museografía el archivo quizá la mejor respuesta es que no tiene por qué museografiarse, ya que el término y la disciplina simplificarán la esencia del archivo: contener información y sobre todo organizarla según la poética y política de una época u otra. Los principios de organización de un mismo archivo a menudo han variado con el transcurso del tiempo, y en esas variaciones hay una riqueza enorme para entender el devenir de las mentalidades de los seres humanos de diferentes épocas. Si el archivo quiere participar de un espacio público con una tradición tan potente como el expositivo, primero tendrá que mirarse a sí mismo, pero no por lo que contiene si no por cómo lo contiene. Deberá pensar en la manera de transmitir ese «cómo» que tanto dice, sin necesidad de buscar una temática. Su didáctica debería ser una didáctica de las formas en que se gestiona la información y de cómo se ha gestionado en diferentes momentos. A estas alturas en que todos estamos sumidos en un exceso de información que debemos discriminar, quién mejor que el archivo para explicar que discriminar es también una postura que cambia en el tiempo, que no es objetiva, pero que hay que practicar inevitablemente si no queremos convertirnos en autistas por exceso de representaciones del mundo y de nosotros mismos. Tanto como el principio de organización, el archivo tiene mucho que contar sobre qué significa discriminar información.

Los estudiantes de diferentes niveles aprenden «informática», al menos en las regiones del mundo de habla castellana; y para ello usan un «ordenador» o un «computador» según sean las regiones y modos. ¿Qué es lo que hacen en esas horas de aprendizaje? Habitualmente aprenden a manejar paquetes de Microsoft, les enseñan a hacer *blogs* y en general cosas que ya pueden aprender por sí mismos, dada la generalización del uso de Internet en la gran mayoría de países (siempre tratándose de aquellos que reciben el apelativo de «desarrollados»). Tienen su cuenta en Facebook, Tuenti, Twitter, Myspace y se comunican con MSN, Yahoo, etc. Si lo pensamos, las generaciones más jóvenes disfrutaban de privilegios de comunicación y de gestión de la información que en otros tiempos eran cosa de nobles y poderosos, o de los militares; y tienen acceso a ellos a través de dispositivos pequeños (sea el ordenador o el teléfono móvil) que codifican, en potencia, siglos de avances de gestión de información y de control de la misma.

Por otro lado, en los *blogs* tienen la posibilidad de crear categorías, etiquetas, en definitiva: taxonomías. La taxonomía, esa ciencia que ha traído tanta luz como oscuridad, es usada por los jóvenes (y no tan jóvenes) como si se tratara de un instrumento inocente que llega a sus pantallas de manera amigable, cándida. No se trata de

dramatizar ni de crear una demagogia de la información, pero no estaría de más que esas clases de informática informaran del potente instrumento de conocimiento, pero también de opresión, que es la capacidad de establecer categorías y taxonomías. Desde el racismo hasta los más recientes genocidios, gran parte de las causantes han sido la creación de identidades basadas en taxonomías no escritas, tácitas, que se han ido haciendo fuertes en el tiempo hasta el momento en que dejan de representar una realidad para crearla, modificarla y depurarla. Los principios de organización no son inocentes, y nuestra sociedad se basa más en la «gestión de las cosas» que en la «esencia de las cosas». Un archivo puede llegar a ser un excelente maestro si es capaz, en su intento de pasar al espacio expositivo, de hacer visible el dibujo que describe sus principios de organización, aunque ciertamente unos lo tengan más fácil que otros dada la espectacularidad de sus principios de producción y de organización.

Dicen que una sociedad que no conoce su historia está condenada a repetirla. Pensemos en una sociedad que no conoce cómo es gestionada su información, o cómo es recuperada la información con la que se produce su historia, o con qué herramientas y tecnologías. En la era de la información parece que la historia no puede ser comprendida sin antes aprender cómo se gestiona y se produce su memoria «positiva» a través de los principios de organización que acompañan al verbo archivar, sea en el lugar-archivo o en cualquiera de las actuaciones culturales del ser humano.

En la actualidad hay una tendencia que parece intentar salvar este problema fundamental: la necesidad de que las instituciones-archivo sean capaces de pensarse a sí mismas como independientes de la museografía —sin que ello quiera decir que rompan relaciones con esta disciplina, por supuesto—. Son los llamados «Centros de documentación o conocimiento», lugares que pretenden unir espacios que han quedado relegados por la espectacularidad de la exposición. Son soluciones a medio camino entre la mediateca y la sala de consulta, que a la vez se reservan una pequeña sala de exposiciones. Desde luego, no resuelven el problema de la relación archivo-museo —que como hemos visto antes tuvo estados más que interesantes en ciertos momentos de la historia—, y especialmente en los museos de arte contemporáneo más bien lo eluden, haciendo que el archivo deje de dar ese miedo de lo especializado para permitir una forma más amigable de acercamiento a los lugares que organizan la información, sean archivos o bibliotecas. Simplifican las estructuras y principios de organización de lugares que han marcado la forma en que pensamos convirtiéndose en amables *chill-out* de la cultura, donde todo es fácil de encontrar y bienintencionadamente inocente. Aún así, aunque no den respuesta al problema de la relación del archivo con el espacio expositivo —ni siquiera a la relación del ciudadano con los archivos— es cierto que cumplen una función divulgativa. Pero finalmente lo que se ve en sus pequeñas salas de exposición son las mismas estructuras que la exposición (todo un género) impone sobre lo expuesto, con lo que de nuevo nos encontramos ante un espacio en blanco, un paréntesis de reflexión donde el archivar y su esencia fundamental para comprender nuestro tiempo ha sido simplificada por una anecdótica

forma más contemporánea de acceder al archivo sin entender lo que nos dice ni cómo ha sido organizado. Si el archivo y sus profesionales quieren pasar al terreno de la exposición, sería una pena que el resultado fuera el mismo que el de los historiadores y curadores. ¿Es posible la figura de un archivero-curador de exposiciones-archivo?, ¿de alguien que saque los documentos al muro desde su disciplina y su narrativa y no desde la visión histórica y lineal?

En cada época, los criterios de tráfico y organización de información han sido vistos como inocentes y cándidos. Vivimos en una época privilegiada en que sabemos que no es así y, sin embargo, pocos cambios ha producido ese saber sobre nuestra producción de eventos culturales como son las exposiciones, o sobre la difusión de esos lugares que en general se llaman «archivos».

En una postura extrema se podría decir que un archivo, como lugar, como institución donde archiveros y otros profesionales ejercen sus funciones, no debería acometer museografía alguna que no sea aquella que sirva para explicarse a sí mismo a quienes lo visitan; y debería dejar así el trabajo de la tematización de los documentos a la exposición, ese bello espectáculo. Pero esta es una postura extrema que hay que matizar.



La potente capacidad plástica del archivo y de la burocracia, el aura que sorprendentemente rodea gestos que pertenecen a una supuesta grisalla de gestión administrativa o de sótano de museo, las colecciones coloniales, los archivos de criminología, la gran divulgación de los archivos de represión, el uso del archivo visual como herramienta de la antropología, etc., han hecho que la vertiente más epidérmica del archivar, casi escenográfica, haya penetrado en las venas de creadores y creadoras de la segunda mitad del siglo XX. Sin duda Boltanski lidera con acierto esta utilización de lo anónimo, la fotografía de la pérdida, el retrato en serie, las pertenencias de desconocidos, de objetos perdidos; y ha hecho del discurrir habitual en nuestros días un soporte para el desarrollo de su arte. Ha señalado la capacidad de emoción de esos acervos sin necesidad de que detrás de ellos haya vidas verdaderas, grandes tragedias o genocidios.

Señalar a Boltanski no tiene otra intención que utilizar un referente bien conocido y, además, profundamente enriquecedor, pues con su «géstica de archivo» ha convertido en práctica artística lo que ya se hacía en cementerios, almacenes, memoriales, etc.; ha contribuido a la comprensión de una forma de gestionar objetos y documentos ya inseparable del ser humano y que está marcada tanto por la producción en masa como por la muerte en masa.

Comenzar con Boltanski nos lleva a la necesidad de cuestionar ciertas afirmaciones, sobre todo ese «arte de archivo» que recorre nuestro tiempo. Sin duda, toda esa corriente es ya una posible respuesta a la pregunta de cómo museografiar un archivo, pero no necesariamente la única ni la más acertada.

Los museos de arte se han llenado de archivos de artista. No se trata, como en las casas-museo, de grupos de documentos pertenecientes a un autor y que nos explican su vida: son documentos y archivos de autor, firmados, creados con la intención de ser expuestos. Y no para ser expuestos en cualquier sitio; están pensados para circular en las blancas autopistas que son las rutas de museos contemporáneos de nuestros días.

Una gran parte de estos «dispositivos» o «artefactos» artísticos son, más que archivos, representaciones de la idea de archivo, imitaciones creativas de una construcción fundamental de todos los tiempos: simulaciones. En definitiva, una suerte de mimesis del archivo, de representación de esa nueva naturaleza que habitamos —la información, la burocracia— si aceptamos como válida la idea de una realidad sumida en la biopolítica.

Muchos de estos «dispositivos» artísticos olvidan que la estetización (en el sentido plástico del término) contribuye a la desactivación, tanto como la sublimación convierte en aceptable el horror al desactivar la capacidad crítica, y nos condena a repetir tragedias que llegarán con otra epidermis pero con mecanismos basados en la circulación de información y su organización; toda una tecnología que, sin duda, es

parte fundamental de los archivos, por muy «bellos» o «sublimes» que nos hayan llegado a parecer.

El artista Georges Legrady afirma sobre su obra *Slippery Traces* (*Trazos esquivos*):

Las bases de datos que estructuran nuestras instituciones sociales (desde el mercadeo hasta los expedientes policiales y las listas de correo masivo) existen como resultado de datos estadísticos generados por nuestras acciones y se emplean para redefinir nuestro entorno cultural. *Slippery Traces* se apropia de estas estructuras de organización estadística y las aplica a la creación de un nicho de análisis para dichas técnicas. Adicionalmente, la navegación y el flujo secuencial de *Slippery Traces* incorpora la forma y la función de las estructuras de las bases de datos como un dispositivo de creación, y remarca su aproximación filosófica a la programación computacional como práctica estética. (Legrady 1996; traducción de ERRATA#)

Con esta afirmación de 1996, Legrady pone el dedo en la llaga sobre la relación entre el arte y el archivo. Nuestra vida está marcada por actividades que de un modo u otro tienen que ver con el verbo «archivar». La obra *Slippery Traces*, al menos en la forma en que la describe su autor, quiere convertir ese mundo en un dispositivo creativo en sí mismo; esto es, no relacionarse con los archivos por mimesis, sino «archivar» como verbo creativo desde lo más interno de su esqueleto y reglas de juego: practicar el archivar en lugar de simularlo o escenografiarlo.

Hay que aclarar que este no es un artículo que quiera desprestigiar ese «estilo de archivo» en los museos, pero sí busca insistir en que la proliferación de esa forma de hacer ha contribuido profundamente al desconocimiento de los fundamentos de nuestras relaciones con la realidad, con los otros y con nosotros mismos.

La memoria, ese gran tema de nuestro tiempo, no se escapa de esta relación con verbos relacionados con el archivar; en palabras de Paolo Rossi:

La conexión entre organización y conservación forma parte integrante del discurso sobre la memoria y es inseparable de él. Para los artistas de la memoria y para los constructores de enciclopedias conservar en la memoria los objetos naturales es lo mismo que clasificarlos, ponerlos en orden, construir mesas y, sobre estas bases, pronunciar su «verdadero nombre». No es que primero se clasifique y después se recuerde. En esta tradición secular que se remite a las artes de la memoria como a una herencia positiva, conservar y organizar son una misma cosa. (Rossi 2003).

En este excelente fragmento aparece uno de los problemas centrales de la forma en que se construye la memoria, pero también un atisbo de respuesta a la pregunta que ha sobrevolado el presente texto. Si la distinción entre forma y contenido hace tiempo que nos parece una falacia, un truco, la separación entre conservación y organización no merece un calificativo mejor. Conservamos organizando: esto en el

caso de los archivos es una verdad tan evidente que no merece la pena gastar líneas en justificarla.

Da igual la misión que le demos a los diferentes tipos de archivos —administrativos, históricos, particulares, etc.—, la memoria, el dejar rastro de lo ocurrido, conservar rastros de lo ocurrido provenientes de otros lugares, está dentro las funciones principales de constituir un conjunto orgánico de documentos producidos a partir de las actividades de un individuo o una institución. Estos archivos son memoria, pero no una memoria «patrimonialista»; muy al contrario, son una memoria «organizativa» que ordena al conservar y preservar, y viceversa.

El *clasificar*, o cualquier verbo que tenga cierta cercanía semántica con él, está siempre escondido tras el *conservar*. Aunque se expone y valora el documento como patrimonio y se alaba el hecho de que el archivo lo haya conservado, también se denigra una parte de la pareja, otro patrimonio fundamental aún más inmaterial de nuestro tiempo: el organizativo, imposible de separar de su compañero pero borrado de nuestras mentes por la potencia del verbo «exponer», o por la espectacularidad de las exposiciones y de la mirada patrimonialista o historicista.

Es hora de citar un caso relevante que pasa desapercibido para los estudiosos de la museografía, la exposición en la que intervino Marcel Duchamp, en 1941, titulada «First Papers of Surrealism». Básicamente la exposición mostraba obras y documentos del surrealismo montados sobre paneles. Duchamp intervino de varias maneras, pero lo que nos interesa aquí es su *One mile of string*: una cuerda que atravesaba la sala como una tela de araña y que hacía difícil, cuando no imposible, el acceso a los documentos. Pensemos ahora cuál era el tema de la exposición... ¿el surrealismo? Ante una intervención semejante, queda claro que para Duchamp el «tema» era la incomodidad de que lo que fueron pinturas y papeles de vanguardia se hallaran totalmente asimilados por la cultura y pudieran ser expuestos de manera retrospectiva e histórica.

Las barreras entre archivo y exposición y su dinamitación puede que encierren entonces la respuesta a la pregunta de cómo museografiar el archivo. La obra del artista Michael Asher es en este sentido significativa: consistió en tirar el muro que separaba el espacio de gestión de la sala de exposiciones, de manera que lo oculto, la gestión de información y la burocracia, entraban a formar parte de lo expositivo y viceversa. Esa obra es una buena respuesta o, al menos, un primer paso para pensar y repensar si la pregunta tiene sentido o si debe reformularse:

En esta instalación, Michael Asher plantea una crítica desde dentro de la institución artística al intervenir el espacio de la Claire Copley Galery, sin añadir elementos para ser expuestos, sino mediante una substracción que modifica la distribución espacial de las funciones de la galería. El gesto de Asher consiste en derribar el muro que separa el lugar designado a exposición del lugar de oficinas, generando un solo espacio, abierto, de exhibición artística y zona de trabajo. Lo

que se muestra a los visitantes es una suspensión de la actividad pública de la galería, dando visibilidad a su sistema administrativo.

«El trabajo que propuse fue dismantelar el muro de separación durante el periodo de exposición. La idea era integrar las dos áreas de manera que las oficinas pudieran ser vistas desde la sala de exposición y la sala pudiera ser vista por los directores. [...] Una vez el muro desapareció, las paredes de la sala de exposición parecían convertir en una viñeta el área de oficinas. Sus actividades se convirtieron en parte de la exposición. Una señal en el ventanal frontal del espacio identificaba que se trataba de una galería y servía como marco a todo ello. Una vez dentro, el visitante podía oír las actividades y gestiones entre los trabajadores del museo, coleccionistas, artistas y amigos que normalmente permanecían ocultos, escondidos tras la pantalla del muro». (Asher 1983, 95; la traducción es mía).

### Referencias bibliográficas

- Asher, Michael y Benjamin H.D. Buchloh. 1983. *Writings 1973–1983 on Works 1969–1979*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- De la Croix, Alexander. 1937. *Photographierte Familiengeschichte. Bearbeitet von Richard Lange und Max Schiel*. Berlin: Photokino-Verlag Hellmuth Elsner.
- Groys, Boris. 2008. «Art in the Age of Biopolitics From Artwork to Art Documentation». In *Art Power*. Cambridge: MIT Press.
- Legrady, Georges. 1996. «Slippery Traces». In *ArtintAct 3 ZKM, Artists' Interactive CD-ROM Magazine*. Karlsruhe, Germany.
- Rossi, Paolo. 2003. *El pasado, la memoria, el olvido*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Wallach, Amei. 1996. *Ilya Kabakov—The Man Who Never Threw Anything Away*. New York: Harry N. Abrams.

### Sitios de Internet

- Culturas de archivo: [www.culturasdearchivo.org](http://www.culturasdearchivo.org)
- Jorge Blasco Gallardo: [www.amateurarchivist.net](http://www.amateurarchivist.net)
- La ventana indiscreta: [www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique848](http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique848)

### Agradecimientos

Al equipo de la Finestra indiscreta de la Fundació Antoni Tàpies, donde se llevó a cabo una estupenda indagación sobre los temas aquí tratados, en la que tuve la suerte de participar. Especialmente a Linda Valdés quién aportó el caso de Michael Asher que he citado. Un especial agradecimiento a Nuria Enguita Mayo, quien siempre ha apoyado el proyecto Culturas de archivo y tomó parte en su creación en el año 2000 en la Fundació Antoni Tàpies.



DESPLAZAR LOS  
ARCHIVOS PERDIDOS.  
REFLEXIONES  
EN TORNO A UNA  
INVESTIGACIÓN  
SOBRE TALLER 4 ROJO

María Sol Barón Pino

▼ Taller 4 Rojo. *Valla sobre la problemática del campesino* (detalle), s.f., fotoserigrafía sobre papel 396 x 207 cm. Fuente: archivo de Armando Chicangana y Asociación de Artistas Gráficos Latinoamericanos (AAGL). Foto: Pablo Adarme.



Es evidente que en la última década en Colombia ha habido una importante reactivación del trabajo historiográfico del arte auspiciado por las instituciones académicas, en particular por aquellas que han consolidado estudios de maestría en historia del arte,<sup>1</sup> pero también a través de las becas y premios de investigación que promueven entidades públicas como el Ministerio de Cultura y la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá.<sup>2</sup> Dentro de este auge investigativo llama la atención el particular interés que se ha dedicado a la década del setenta, ya sea redescubriendo algunos autores casi desconocidos o insuficientemente analizados hasta el momento, o bien examinando ejes problemáticos que atraviesan las prácticas artísticas de la época. Entre tales trabajos se destacan, por ejemplo, las investigaciones publicadas de Carmen María Jaramillo (2004 y 2005), María Iovino (2003 y 2004), Miguel Huertas (2005), María Margarita Malagón (2008) y Santiago Rueda (2005).

Curiosamente, este furor por rescatar experiencias artísticas que durante largo tiempo estuvieron ausentes en los relatos hegemónicos de la historiografía local se corresponde con otro similar de escala regional. Desde hace poco más de diez años ha surgido un interés hacia una amplia variedad de producciones artísticas latinoamericanas que, caracterizadas por un planteamiento crítico hacia lo institucional, fueron experiencias difíciles de incorporar dentro de los relatos hegemónicos del arte global,<sup>3</sup> sin embargo ahora, tras una insospechada visibilidad en el escenario internacional, se ha despertado un deseo por capturarlas y archivarlas. Sobre dicho furor se han pronunciado voces como la de Suely Rolnik, que alertan sobre si estos nuevos discursos abrigan realmente unas condiciones de exposición adecuadas para que tales prácticas puedan activar experiencias sensibles en el presente (Rolnik 2010). Su preocupación de cierta manera me interpela, en la medida en que ha empezado a asomar en la escena local un deseo por redescubrir la práctica del Taller 4 Rojo, en la cual he sido partícipe. De esa manera, en el presente texto me propongo hacer una narración personal sobre este itinerario investigativo: describir cómo y cuándo llegué a plantearme la investigación sobre esta experiencia, y exponer algunas de las preguntas que han ido surgiendo en los últimos meses (y que incluso han aparecido en el proceso de escritura de este texto) desviando el derrotero inicial de la investigación. Abordaré, además, las dificultades en relación con los archivos perdidos del Taller 4 Rojo,

---

1 Me refiero en particular a dos maestrías que han realizado una importante labor en formación y en la divulgación de artículos, ensayos y monografías sobre teoría e historia del arte. En primer lugar, la Maestría de Historia del Arte de la Universidad de Antioquia, que inició labores hace casi una década y que ha publicado monografías de profesores y estudiantes a través de su editorial universitaria y de la revista de la Facultad de Artes, *Artes-La Revista*, editada desde 2001. En segundo lugar, me refiero a la Maestría de Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional, fundada en 1989 y que ha publicado algunas tesis en formato libro, y también artículos, ensayos o tesis en la Colección Textos, que va por el número 19.

2 Conocido hasta hace tres años como Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT).

3 Podemos citar los casos de la obra de Lygia Clark, Hélio Oiticica y la experiencia de Tucumán Arde, que han empezado a ser objetos de exhibición de las exposiciones del *mainstream* del arte contemporáneo y, al mismo tiempo, han sido incorporados como nuevos nichos dentro de la historiografía del arte global, temas sobre los que varios investigadores comienzan ya a ocuparse.

para finalizar con algunas reflexiones que parten del descubrimiento del archivo visual de Nirma Zárate.

### **Del arte en los setenta al Taller 4 Rojo**

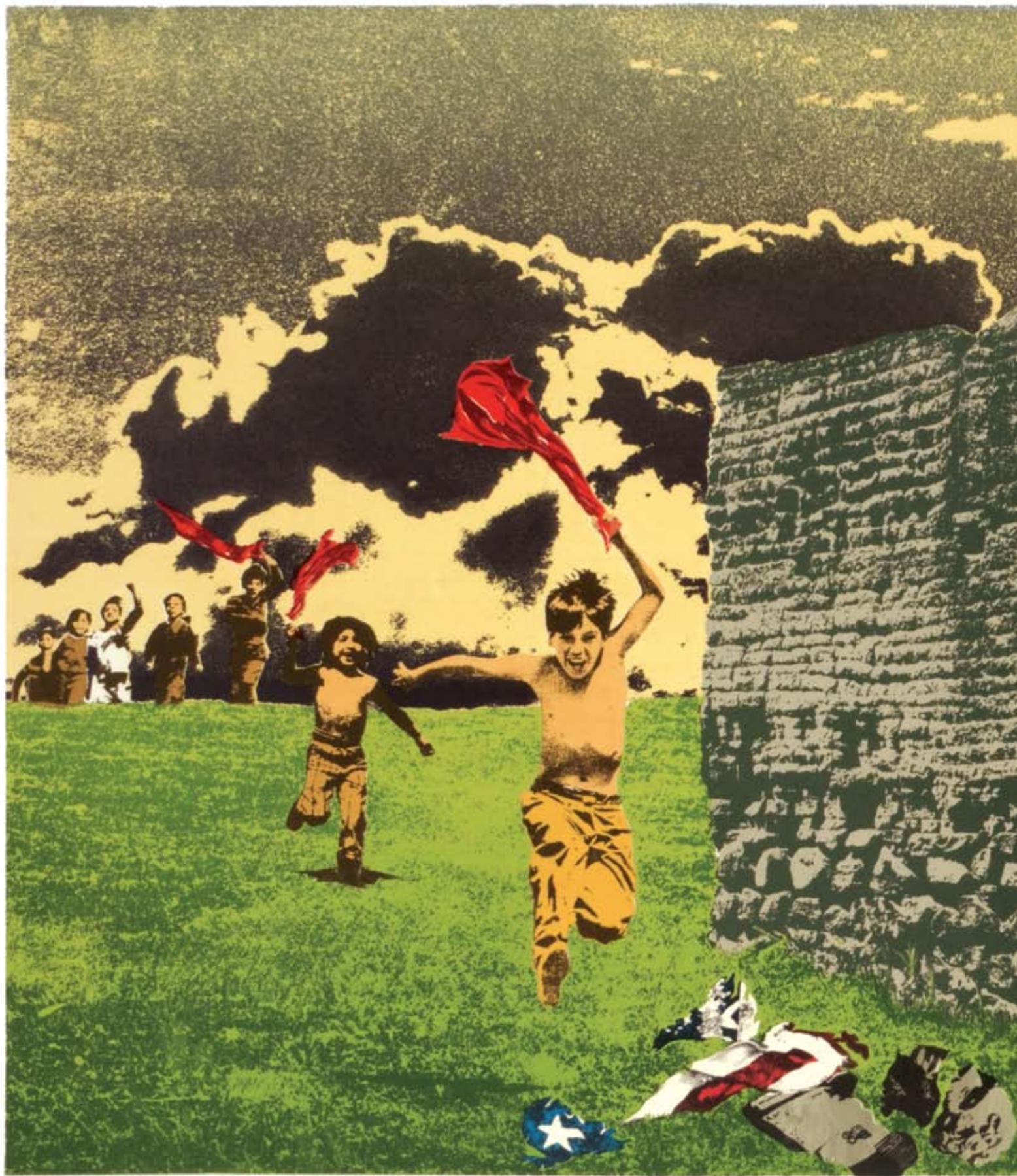
A finales del 2007, motivada por la convocatoria de Curaduría Histórica de la Secretaría de Cultura, Recreación, y Deporte de Bogotá, planteé un proyecto de investigación que se titulaba «Múltiples y originales. Arte y cultura visual en Colombia, años setenta».<sup>4</sup> El objetivo central de este trabajo era indagar sobre los flujos relacionales que se evidenciaban entre las artes plásticas y otro tipo de imágenes de amplia difusión de aquellos años, así como la reactivación política de la producción visual generada por el desdibujamiento de los medios plásticos tradicionales y la interacción con otros medios hasta ese momento ajenos a su campo, entre otros, la fotografía. De ahí que, como el mismo título del proyecto lo indicaba, la gráfica fuera uno de los objetos centrales de la investigación, gracias a su carácter fronterizo y a su capacidad de atravesar los límites que definen las Bellas Artes. Dentro de la serie de autores que prometían ser valiosos para la búsqueda estaba la producción visual del Taller 4 Rojo, la cual tuvo un amplio impacto dentro y fuera del campo del arte en aquellos años.

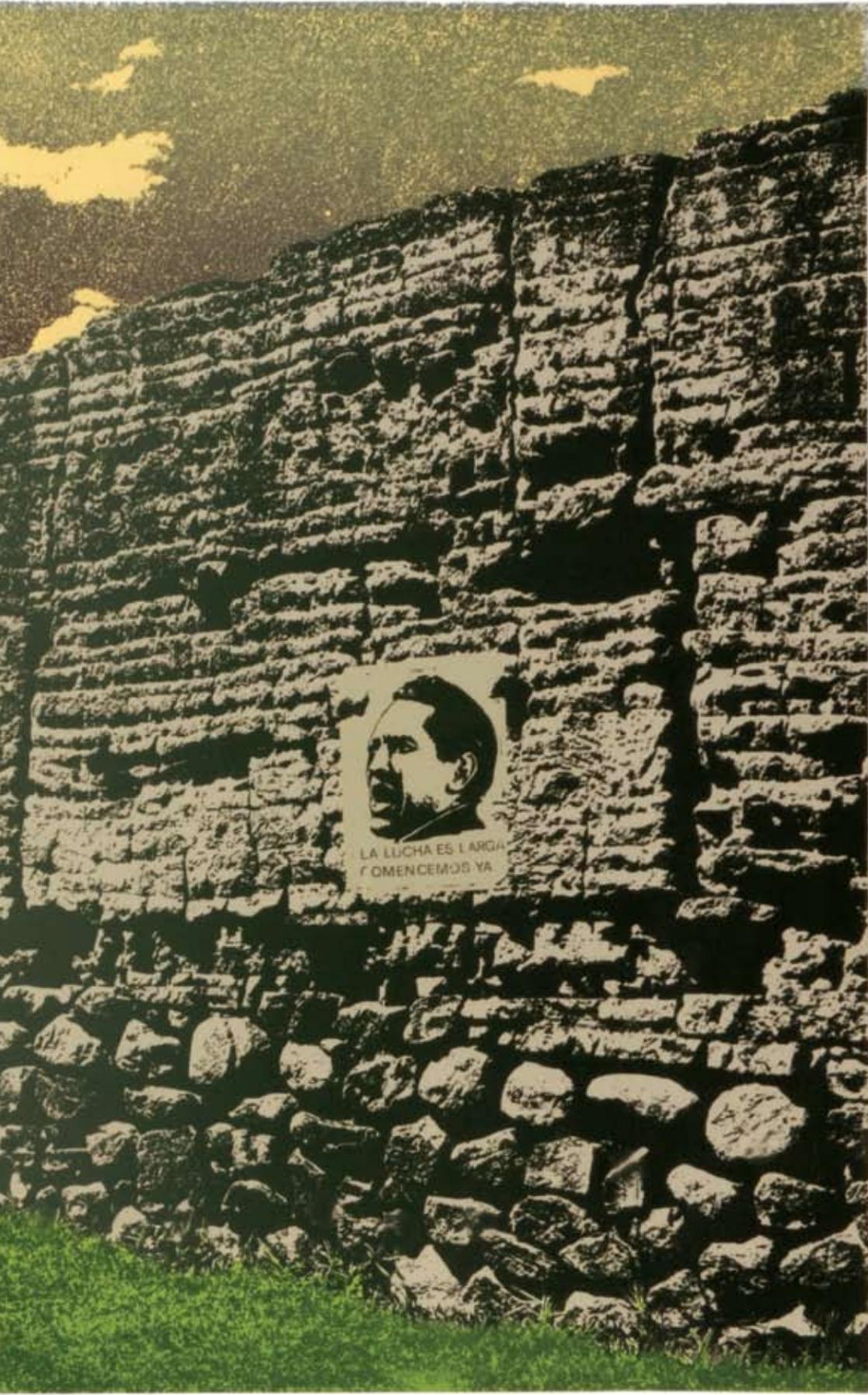
A este preliminar interés sobrevinieron dos circunstancias que me condujeron directamente hacia el Taller 4 Rojo. En primer lugar, se presentó la oportunidad de contactar a Diego Arango, uno de los miembros fundadores del Taller, quien accedió amablemente a entrevistarse conmigo y pronto se convirtió en un interlocutor fundamental para la reconstrucción de la constelación productiva del colectivo. Por otro lado, el historiador uruguayo Gabriel Peluffo Linari me invitó a finales del 2008 a participar como investigadora en la curaduría que él había propuesto para la I Trienal de Chile, titulada «Arte/Latinoamérica: estados de sitio». A petición suya entré a colaborar buscando piezas y material de archivo del Taller 4 Rojo para que fuese expuesto junto con otros archivos de cuatro colectivos artísticos fuertemente vinculados al campo político entre 1968 y 1985: Grupo de Vanguardia de Rosario de Argentina, CADA (Colectivo de Acciones de Arte) de Chile, EPS Huayco de Perú, y el No-grupo de México. Acepté el reto de realizar la labor, no sin antes advertir a Peluffo de las posibles dificultades que enfrentaríamos en la búsqueda de información y documentos.

Esta invitación me proporcionó una oportunidad única para estudiar tan singular experiencia de producción colectiva e interdisciplinar en Colombia. Los orígenes del Taller 4 Rojo (1971/2–1975/6) se remontan a la amplia repercusión y eco social que tuvo el movimiento estudiantil de 1971. De una u otra manera, los futuros participantes —Diego Arango, Nirma Zárate, Jorge Mora, Umberto Giangrandi, Carlos Granada y Fabio Rodríguez, por mencionar solo a algunos— tuvieron un contacto cercano con este acontecimiento o con otros movimientos sociales protagonistas de la década,

---

4 Proyecto que continuó desarrollando con mi colega Camilo Ordoñez y estudiantes de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá.





Taller 4 Rojo, serie América 73 *La Lucha es larga comencemos ya*, 1973, fotoserigrafía sobre papel, 100 x 70 cm. Fuente: archivo de Armando Chicangana y AAGL. Foto: Pablo Adarme.

particularmente con el movimiento obrero, el movimiento indígena o el movimiento campesino. A este clima social y político se sumó un inesperado potencial de creación visual condicionado por la incorporación de nuevas técnicas gráficas que en los años sesenta y setenta ampliaron las posibilidades de producción y distribución del grabado. Este fenómeno se dio gracias a que medios como la serigrafía y la fotomecánica fueron adoptados por un amplio grupo de artistas y grabadores que recurrieron a ellos en búsqueda de usos y públicos ubicados más allá del campo artístico establecido.<sup>5</sup>

El Taller 4 Rojo no solo tenía la particularidad de ser uno de los pocos lugares de creación colectiva en artes plásticas sino que, además, su trabajo grupal repercutió más allá de la esfera del arte. El Taller 4 Rojo propinó un cambio en las prácticas de las artes en Colombia al escoger una particular forma de producción y circulación de imágenes de acuerdo a las posibilidades técnicas de la época. Al explorar la serigrafía, una técnica de grabado más mecánica y por tanto de menor costo que otras técnicas gráficas tradicionales, el grupo era coherente con uno de sus objetivos fundacionales: fracturar la esfera cerrada y elitista del arte para abocarla a espacios políticos y sociales, incorporando sus temáticas a la obra y realizando una intervención política y social directa. En el colectivo colaboraron además de artistas, profesionales de otras disciplinas como antropólogos, sociólogos, médicos, periodistas, entre otros, que buscaron la manera de fusionar el trabajo social y político con la producción visual y gráfica. En consecuencia, consideraron de gran importancia crear un taller-escuela de formación, en el cual recibieron estudiantes de carreras de Bellas Artes de últimos semestres pero también personas con el interés de aprender las técnicas gráficas, y en particular, a aquellas interesadas en realizar un trabajo visual comprometido con la realidad política contemporánea (Pérez 2009 y Arango 2009). Esta fue entonces la estrategia mediante la cual se extendieron la experiencia y el trabajo del colectivo.

En su conjunto, esta articulación artística/política/pedagógica del Taller 4 Rojo, síntoma del estado de inconformidad generalizada ante la postergada promesa de una democracia por parte del Frente Nacional, resulta hoy un valioso objeto de estudio no solo para los especialistas en arte, sino para todo aquel interesado en las experiencias en las que se vincularon distintos actores comprometidos con las luchas políticas y sociales.

### Los archivos visuales del Taller 4 Rojo

Cuando inicié la búsqueda de los archivos del Taller, y bajo la tendencia ya natural a sobrevalorar el texto y la palabra como evidencias esenciales para recuperar el pasado, me parecía indispensable encontrar un archivo de este tipo. Sin embargo,

---

5 Hago un desarrollo más amplio de mi hipótesis sobre el Taller 4 Rojo en la ponencia realizada en el marco del Coloquio Imágenes Imaginarios e Imaginación Crítica, el 7 de octubre del 2009 en Santiago de Chile, próxima a publicarse por el evento organizador: I Trienal de Chile.



hasta hoy (y como explicaré más adelante) dicho material es inexistente, y por ello mismo hacer una investigación del Taller 4 Rojo exige desplazar la atención hacia otras fuentes y otros archivos no textuales.

En consecuencia y a medida que esa búsqueda se tornaba en frustración, inicié la labor de construir un archivo visual del colectivo, el cual empezó a tener vida a partir de material de las colecciones públicas de arte en Bogotá. La búsqueda, no obstante, me condujo a apenas ocho grabados del Taller 4 Rojo, siete de los cuales son los que han circulado en los pocos catálogos y estudios historiográficos que han analizado al colectivo. De los resultados de la búsqueda resulta curioso que el Museo Nacional de Colombia no albergue pieza alguna; por su parte, la Colección del Banco de la República apenas cuida de una,<sup>6</sup> el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) tiene cuatro,<sup>7</sup> y el Museo de Arte de la Universidad Nacional tiene siete,<sup>8</sup> de las cuales solo tres son diferentes de las que tiene el MAMBO.

En suma, encontré ocho trabajos del Taller 4 Rojo en las colecciones públicas de arte de la ciudad, material con el que resultaba difícil reconstruir la constelación productiva del Taller 4 Rojo, que al tener como sede un taller de gráfica y al mismo tiempo estar entroncado con las luchas de movimientos políticos y sociales, suponía la realización de una producción mucho más amplia. En ese punto de la investigación parecía poco probable hallar un mayor espectro de obras del Taller 4 Rojo; pero, tuve la fortuna de poder encontrar un material visual prácticamente inédito.

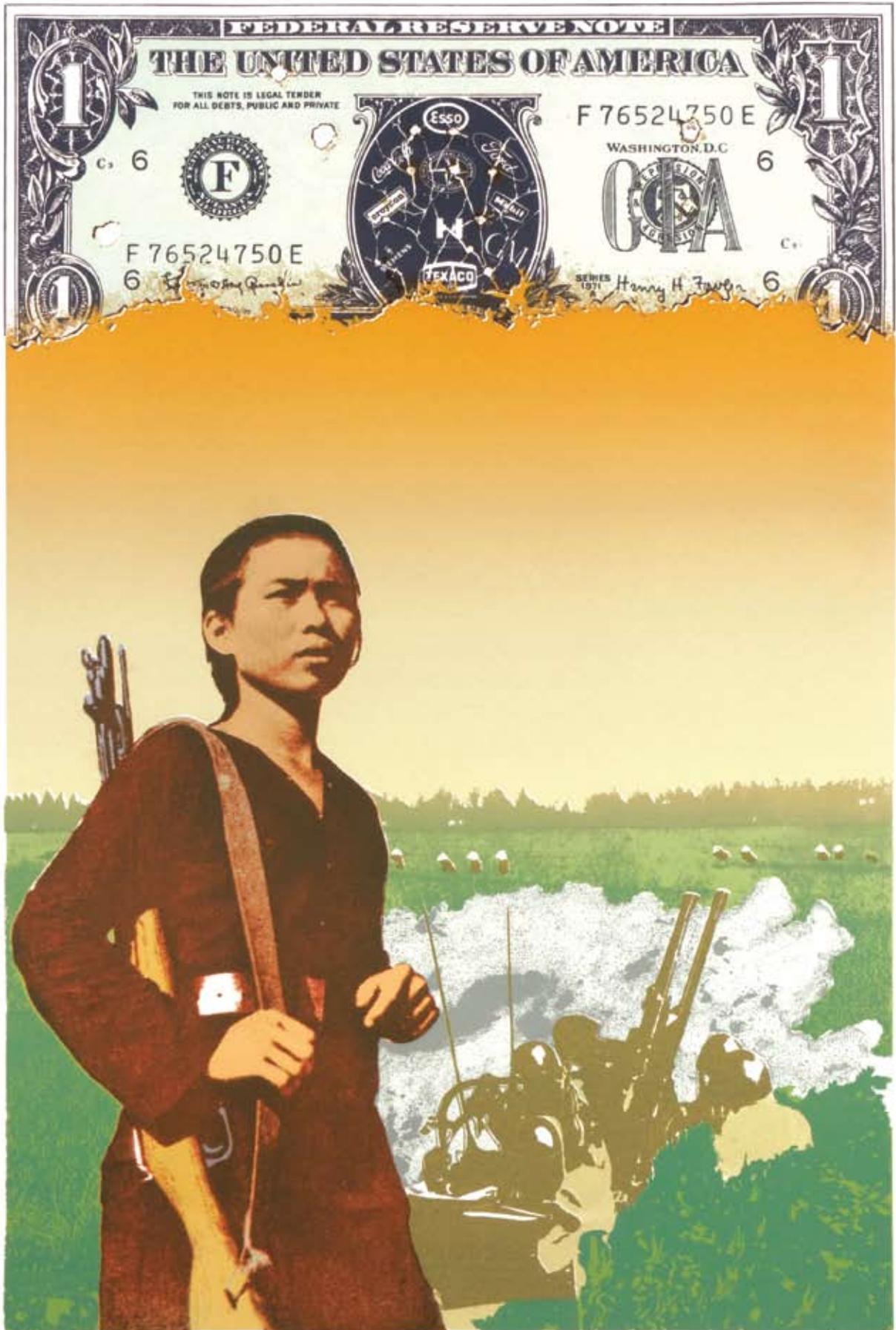
A finales del 2008 supe por medio de Óscar Cerón —director de la Asociación de Artistas Gráficos Latinoamericanos y profesor en la Universidad Javeriana— que existía una persona que tenía en sus manos el archivo personal de Nirma Zárate (quien murió en Bogotá en 1999). Armando Chicangana, hoy profesor de la Academia superior de Artes de Bogotá y quien había sido estudiante y mano derecha de Zárate en su taller de papel hecho a mano (Papel Zepia), era la persona que había heredado gran parte del material de la artista. Durante semanas intenté ubicarlo y fue solo hasta finales de marzo del 2009 que pude acceder a ese archivo, que reúne el más amplio y variado material del Taller 4 Rojo encontrado hasta el momento.

---

6 *Conjunto Testimonio*, firmado por Diego Arango, 1971.

7 *La lucha es larga comencemos ya* (1973), *Serie América* (s.f.), *Sin título [Tania]* (1973), otra *Sin título* (s.f.), y *Colombian History by Esso* (1973), todas firmadas por Diego Arango y Nirma Zárate.

8 *Agresión al Imperialismo I, II y III* (1972), *Sin título [Huelga]* (s.f.) y una obra excepcional, poco conocida y poco estudiada en los trabajos históricos: *Vaya sobre la problemática del campesino* (s.f.). Se trata de una imagen de 3,89 x 2,03 m, conformada por doce pliegos de papel en la que se narra en la parte superior el sometimiento de quienes trabajan la tierra desde la época colonial hasta llegar a su agremiación y organización para la lucha social en los años setenta. Abajo en el centro, en un primerísimo plano, se instala una pareja de campesinos ancianos que tienen vestigios de cadenas en sus pies. Se trata entonces de un paisaje político, construido de manera alegórica, que resume críticamente la historia del campesino en Colombia y sus continuos y forzados desplazamientos.



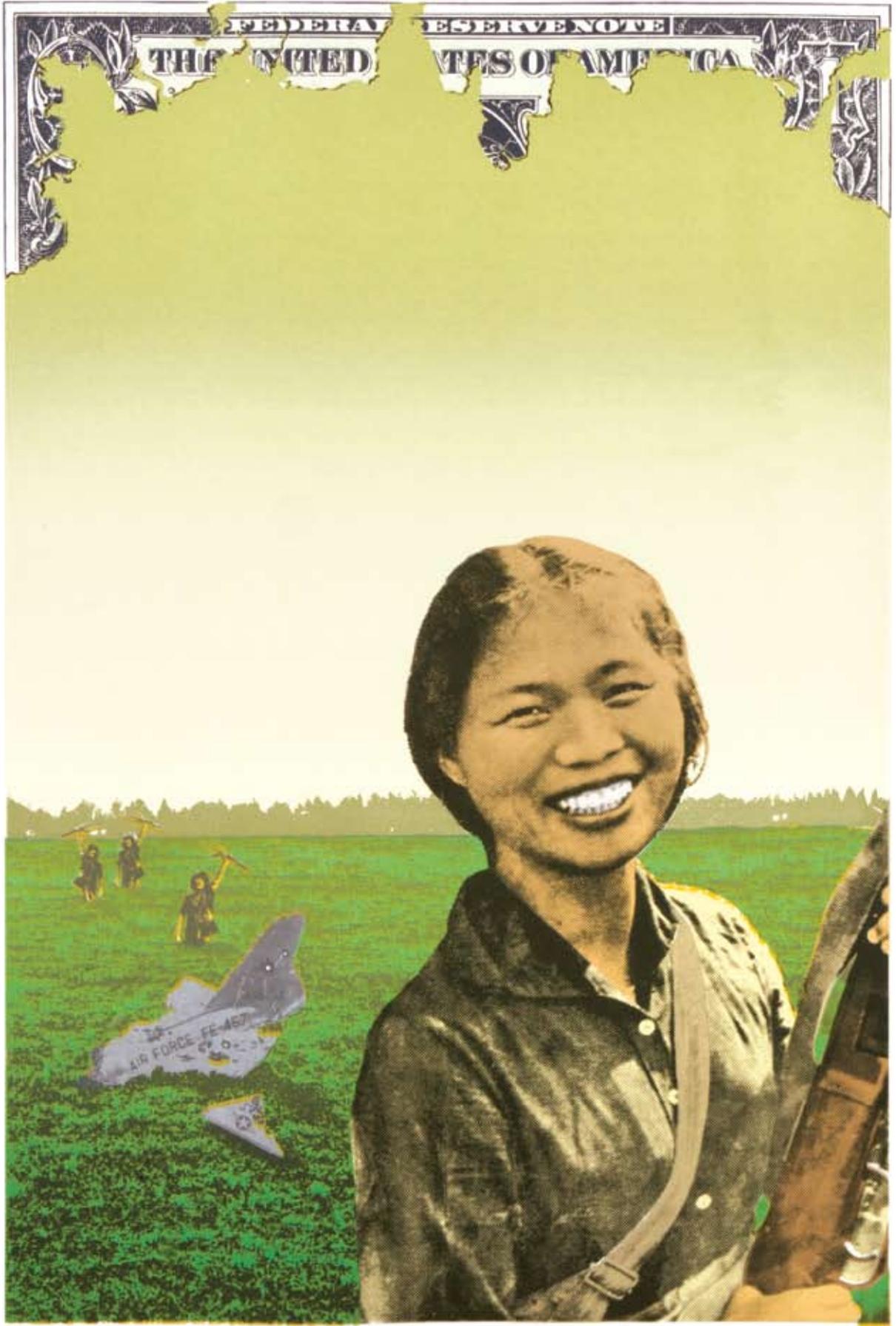
En este archivo había material fotográfico y documentos personales de la artista como carnets, cartas de recomendación y cartas de invitación a participar en eventos artísticos, entre otros; material con el que se podrían verificar fechas y datos de la vida profesional de la autora. Pero no había en él documentos relativos a la actividad del Taller, algo parecido a actas del grupo, o cualquier tipo de documento que expresara las ideas o propósitos del grupo con respecto a la motivación de su proyecto. El archivo era básicamente visual; esencialmente grabados, pruebas de estado y piezas en proceso de elaboración. Encontrar estas impresiones y estampas fue fundamental para comprender los diferentes espacios de producción y creación del Taller. En primer lugar, se podía ubicar allí un conjunto diverso de originales, firmados y numerados, que circularon en algunos eventos artísticos nacionales e internacionales, donde algunos obtuvieron premios y menciones.<sup>9</sup> Por otro lado, paralelo a la producción realizada con autonomía e independencia temática y visual, encontramos un grupo de impresos dirigidos a respaldar las denuncias de grupos y movimientos sociales, en particular: afiches y carteles asequibles a un gran público, y diseños de arte de publicaciones como la *Revista Alternativa*, o *El Libro negro de la represión*. En tercer lugar, se hallaba un pequeño número de carteles y piezas gráficas de difusión cultural para terceros, especialmente para artistas y para algunas instituciones culturales,<sup>10</sup> material ligado a la prestación de servicios connatural a las labores de un taller de serigrafía.

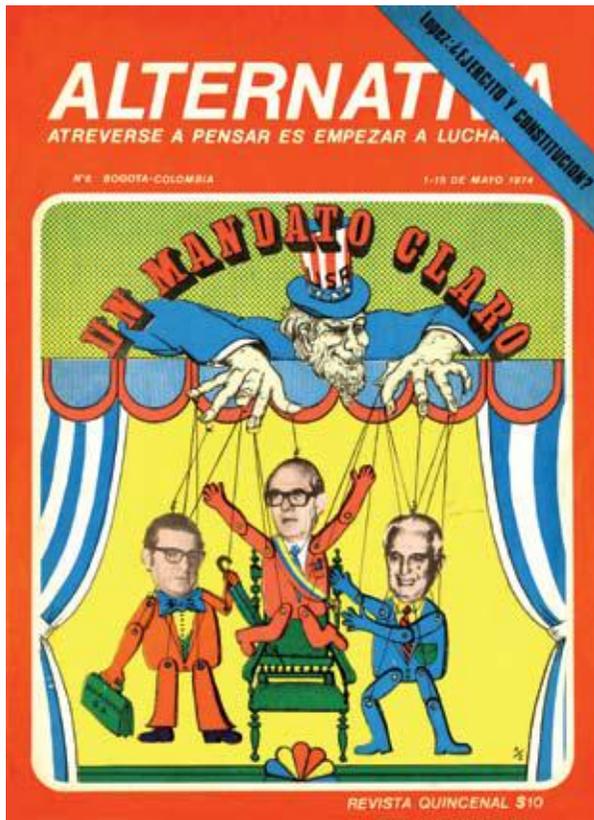
Este archivo, que tiene un poco más de cincuenta piezas, necesita ser reactivado y movilizado a través de otras fuentes visuales de la época, que permitan reconstruir algunos referentes directos o indirectos utilizados por sus autores, que desplieguen algunos temas relacionados con el contexto político y social de aquel periodo, pero que también coloquen en tensión las tres instancias de producción ya señaladas, problematizando los límites que esta misma división y clasificación implican.

Otra forma de movilización del archivo está en la reactivación que él puede generar en la propia memoria de los miembros del Taller. Revisitar estas imágenes con sus antiguos participantes quizá permita que algunos episodios de la experiencia poética y política, inmóvil y reprimida durante varios años en sus cuerpos, surjan nuevamente. Tal tarea no será fácil, pues a partir de la investigación y pesquisa realizada hasta el momento, he comprendido que la inexistencia de un archivo documental del Taller 4 Rojo, aparte de otros aspectos que más adelante abordaré, está relacionada con el hecho de que la labor del grupo se desarrolló en una de las décadas de mayor radicalización política en la historia de Colombia. Por tanto, sus miembros actuaron en aquel momento de manera cautelosa y evitaron dejar documentos que revelaran

9 La serie de serigrafías titulada «Conjunto Testimonio» obtuvo uno de los premios del XXVII Salón Nacional de Artistas de 1971.

10 En el archivo visual de Nirma Zárate existen algunos de estos trabajos identificados por el sello del Taller al respaldo de los mismos. Según Diego Arango, algunos de ellos fueron hechos para la difusión de exposiciones del Museo de Arte Moderno de Bogotá (Arango 2009).





Taller 4 Rojo, carátula de la revista *Alternativa*, 1974.  
Fuente: archivo de Armando Chicangana y AAGL. Foto: Tangrama.

sus filiaciones políticas —algunas cercanas al maóismo—; cosa que constituía un alto riesgo en aquella época de agitación en la que finalmente se instaló el Estatuto de Seguridad<sup>11</sup> con la llegada de Julio César Turbay al poder. A eso se suma la realidad política actual, por lo que todavía algunos de sus miembros evidencian un recelo frente a lo que es posible leer o decir hoy sobre su producción, sus prácticas y sus discursos, lo cual es entendible en un país que aún no ha sanado heridas, y en el que el conflicto político y social continúa sin solución.

### En busca de los archivos perdidos

El 1º de octubre de 2008 hice la primera entrevista a Diego Arango en un concurrido café de Bogotá. No era la primera vez que dialogaba con un artista sobre un trabajo realizado varias décadas atrás y sabía de antemano que necesitaría varios encuentros para que Arango profundizara en detalles y anécdotas particulares. Después de aquel encuentro comprendí que hacer una indagación sobre este grupo no iba a ser nada fácil, pues Arango me declaró que no existía un archivo siquiera fragmentario del colectivo.

11 El Estatuto de Seguridad fue una política de Gobierno del presidente Turbay con la que se buscó contrarrestar los grupos subversivos existentes entonces y desembocó en frecuentes torturas, desapariciones y otras violaciones a los derechos humanos.

Taller 4 Rojo, afiche 3er Congreso Nacional Campesino (Anuc), 1974, offset sobre papel, 65 x 85cm, distribuido en la revista *Alternativa*. Fuente: archivo de Armando Chicangana y AAGL. Foto: Pablo Adarme.



En aquel momento la noticia me decepcionó, a pesar de que mi experiencia solicitando documentos, textos o artículos de la época a artistas que desarrollaron su trabajo en los años setenta, en ningún caso me había conducido a un tipo de material cercano a la idea de un archivo. Es evidente que la práctica de construir un portafolio o un archivo que reúna catálogos, artículos de prensa o crítica de arte sobre la propia trayectoria de un artista es muy reciente en nuestro campo. Solo hasta hace poco tiempo (no más de dos décadas) los artistas han comprendido la utilidad de esta actividad para el desarrollo mismo de una carrera profesional, pues ella constituye casi su carta de presentación para la inserción en el circuito artístico contemporáneo.

Según Paul Ricoeur (2006), la conformación de archivos tiene como finalidad la preservación de las instituciones que los producen. Partiendo de esta definición funcional del archivo es posible entender que un autor que construye el suyo propio lo hace con el propósito de poderse incorporar, tarde o temprano, al campo disciplinar establecido. Si se retoma la breve descripción que he hecho de las prácticas y objetivos del Taller 4 Rojo, se comprende que su *modus operandi* estaba anclado en el presente, en la urgencia de intervenir directamente la realidad política para llegar a una transformación concreta de la realidad social. Por lo tanto, el Taller 4 Rojo no solo renunció a erigirse como una institución dentro del arte en su tiempo, por el contrario, actuó como un movimiento conspirativo y subversivo del orden establecido tanto en el arte como a nivel político y social. En esa medida se entiende la poca atención que sus miembros tuvieron de hacer un archivo que le diera legitimidad a su proyecto y prácticas de acción, lo que importaba era tal intervención directa en el presente sin

ocuparse de construir un «futuro pasado» para la historia del arte colombiano. De ahí que hacer un estudio del Taller 4 Rojo resulte un tema tan sensible, pues este puede convertirse en un material útil para la máquina de domesticación, institucionalización, neutralización y naturalización de una experiencia que reactivó y actualizó lo político en el arte.

### **Desplazar el mandato del archivo**

Jaques Derrida en su libro *Mal de archivo* ha explicado cómo la palabra griega *arkhé*, de la que deriva «archivo», nombra no sólo el *comienzo*, sino además el *mandato*. Si el primero se refiere a un principio físico, histórico y ontológico de las cosas, el segundo se refiere al principio según *la ley*, el lugar donde el orden era dado por los dioses y los hombres. Los «arcontes» eran quienes custodiaban el archivo donde se depositaban los documentos oficiales, y además tenían el poder para interpretarlos. De este modo, continúa Derrida, el principio arcóntico del archivo que permite unificar, identificar y clasificar los documentos, es al mismo tiempo un principio de consignación, que implica no solo asignar un lugar de reserva, sino «coordinar un solo *corpus* en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal. En un archivo no debe haber una disociación absoluta, una heterogeneidad o un *secreto* que viniera a separar (*secernere*), compartimentar, de modo absoluto. El principio arcóntico del archivo es también un principio de consignación, es decir, de reunión.» (Derrida 1997, 11). Si trasladamos esta práctica archivística al campo de la historia del arte, podremos comprender el llamado que hace Derrida sobre ese «mal de archivo» que construye una verdad y la presenta como ley, mientras que impide ver las diferencias, los secretos, las múltiples voces que hay dentro de *lo que fue y hoy es*, al pretender otorgar al archivo la cualidad de una unidad coherente, sólida y acabada.

De manera que esta ausencia de archivo —el material por excelencia del historiador del arte, con el que confronta los discursos anteriores y que le permite aportar una nueva lectura para la evolución de la historia del arte— puede constituir una ventaja para la investigación y sus resultados. Ante la pérdida o inexistencia de éste, resulta inevitable redireccionar el objetivo de estudiar un grupo de las características del Taller 4 Rojo. Cómo hacer una lectura de este colectivo sin embalsamar sus contribuciones y establecerle un nicho dentro de una historia de identidades fijas. Cómo evitar domesticar lo que allí sucedió, cómo salirse de un análisis que lo muestre como un objeto arqueológico embalsamado en su propio tiempo. En cambio, cómo lograr que la lectura a realizar despliegue el propio carácter dinámico e inasible, tan difícil de capturar, del colectivo, y al mismo tiempo —volviendo a Rolnik— generar unas condiciones de exposición para que dicha práctica pueda activar experiencias sensibles en el presente. Desde estas reflexiones, hoy pienso que la investigación, que apenas comienza, debería dirigirse a reconstruir una constelación del Taller 4 Rojo a partir de retazos y fragmentos esparcidos en lugares y épocas distintos, con la posibilidad de que al final no quede un relato lineal, completo y cerrado, detenido en el tiempo, sino

<p><b>MATERIAS</b></p> <p>1o. Historia de las Artes Gráficas (Conferencias y audio visual)</p> <p>2o. Estudio e investigación de nuevos medios de comunicación gráfica</p> <p>3a. Dibujo</p> <p>4a. Diseño</p> <p>5o. Estudio del color</p> <p>6o. Diagramación y montaje de publicaciones (libros, revistas, catálogos, etc.)</p> <p>7a. Fotografía (Teoría y práctica) Historia de la fotografía Práctica fotográfica Laboratorio Foto-mecánica Foto-composición Fotomontaje Preparación de material audio-visual Trabajos de investigación Técnicas experimentales</p> <p>8o. <b>GRABADO</b> Lithés Grabado en cascho Hunco grabado Aguafuerte Aguafuerte (medios tonos) Punta seca Burril Aguatinta Intaglio Fotograbado Monotipo Técnicas mixtas</p> <p><b>SERIGRAFIA</b> Serigrafía artesanal Estudio de la pantalla Diferentes técnicas del estarcido manual (directo e indirecto) Diferentes técnicas del estarcido foto-mecánico (directo e indirecto) Técnicas experimentales mixtas en estarcido manual y foto-mecánico</p>	<p>Estudio de las diferentes técnicas en los estarcidos tramados. Separación de color manual. Estudio de las tintas y los papeles. Estudio de las diferentes técnicas de impresión manual.</p> <p>B) Serigrafía Industrial: Impresión en plástico y vidrio Impresión y diseño textil</p> <p>C) Serigrafía Artística: Métodos de estarcido en serigrafía artística: a) El Seroid, b) Lápiz litográfico, c) Nylograbado, d) Método "mercer", e) Método "Linstead"</p> <p>Sistema de foto-serigrafía. Técnicas mixtas e investigación de nuevos métodos.</p> <p>Posteriormente el taller ampliará su radio de acción a otras técnicas gráficas de acuerdo a las necesidades de los estudiantes, tales como xilografía, litografía (en piedra y metal), esgrafado en madera y otras técnicas experimentales.</p> <p>En ningún caso el programa de trabajo del taller se limitará a los puntos mencionados en el programa, por el contrario, se ampliará de acuerdo a las necesidades de los estudiantes o de los grupos de trabajo.</p> <p>El taller está en capacidad de ofrecer a los artistas trabajos de sus técnicas mencionadas.</p> <p><b>HORARIO</b> Los cursos se dictarán a dos niveles: - Nivel 1: Lunes a Viernes de 7 a 11 y de 12 1/2 a 2 o 5 1/2 a 7 P.M. Duración del curso: 8 semanas de apreciación; un mes para estudiantas egresadas de otra Escuela de Arte. Duración del curso: 2 semanas.</p> <p>Taller Escuela de Artes Gráficas 4 Rojo Carrera 3a. No. 9 - 14. Tel. 822301 La Candelaria - Bogotá</p>	
--	--	---

más bien un entramado de relatos que desnuden la condición transitoria, imbuida de contingencias y de identidades variables que orbitan al Taller 4 Rojo.

En suma, valdría la pena analizar tres nodos que en su articulación pueden desplegar los diferentes ámbitos de esa constelación. En primer lugar, abordar críticamente los discursos historiográficos sobre el colectivo: más que entretejerlos a través de una artificial e imposible coherencia, la cuestión hoy es visibilizar cómo se han construido esos relatos, quiénes los han elaborado y cuáles han sido sus enfoques analíticos. En segundo lugar, habría que develar qué instituciones se han encargado de custodiar la producción visual del colectivo y qué hay en esas colecciones de arte, ya sean públicas o privadas. Si acordamos que bajo la decisión de custodiar está también implícita una disposición a olvidar, es relevante analizar cómo en esa lógica inclusiva de las colecciones hay al mismo tiempo, tácitamente, una de exclusión. Y, finalmente, cabe preguntarse cuáles son los discursos, las miradas, las lecturas que hoy hacen los protagonistas de aquel tiempo, a casi cuarenta años de distancia. Todos estos elementos serán importantes para continuar con esta investigación, y sobre ellos habrá que trabajar para poder abordarlos críticamente en unos próximos resultados (ya sean exhibidos o escritos) que nos permitan revisar y repensar aquellos proyectos aún no realizados de transformación social con los que soñaron los miembros y partícipes del Taller 4 Rojo.

## Referencias bibliográficas

- Arango, Diego. 2009. Entrevista con María Sol Barón para la realización de este texto y otras investigaciones, junio 13 y 14. Villa de Leyva: documento inédito.
- Derrida, Jacques. 1997. *Mal de Archivo*. Valladolid: Trotta.
- Huertas, Miguel. 2005. *El largo instante de la percepción, los años setenta y el crepúsculo del arte en Colombia*, tesis de maestría. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Iovino, María. 2003. *Óscar Muñoz. Volverse aire*. Bogotá: Ediciones Eco.
- Iovino, María. 2004. *Fernell Franco, otro documento*. Cali: Feriva S.A.
- Jaramillo, Carmen María. 2004. *Revista Arte en los años setenta*. Bogotá: ASAB.
- Jaramillo, Carmen María. 2005. *Arte, política y crítica. Una aproximación a la consolidación del arte moderno en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Malagón, María Margarita. 2008. «Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980», en: *Revista de Estudios Sociales* n.º 31, diciembre. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Pérez, Víctor. 2009. Entrevista con María Sol Barón para la realización de este texto y otras investigaciones, mayo 2. Bogotá: documento inédito.
- Ricoeur, Paul. 2006. «Archives, Documents, Traces». In *The Archive. Documents on Contemporary Art*. Charles Merewether (ed.). London, Whitechapel y Cambridge: MIT Press.
- Rolnik, Suely. 2010. «Furor de Archivo», en: *ERRATA#*, n.º 1, abril. Bogotá: FGAA, SCRD y Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Rueda, Santiago. 2005. *Hiper/ultra/neo/post. Miguel Ángel Rojas: treinta años de arte en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá-IDCT.

▼ Taller 4 Rojo. *Valla sobre la problemática del campesino (detalle)*, s.f., fotoserigrafía sobre papel 396 x 207 cm. Fuente: archivo de Armando Chicangana y AAGL. Foto: Pablo Adarme.



**dossier**

# MUNTADAS Y EL ARCHIVO: *THE FILE ROOM*

Antoni Muntadas  
Barcelona, España

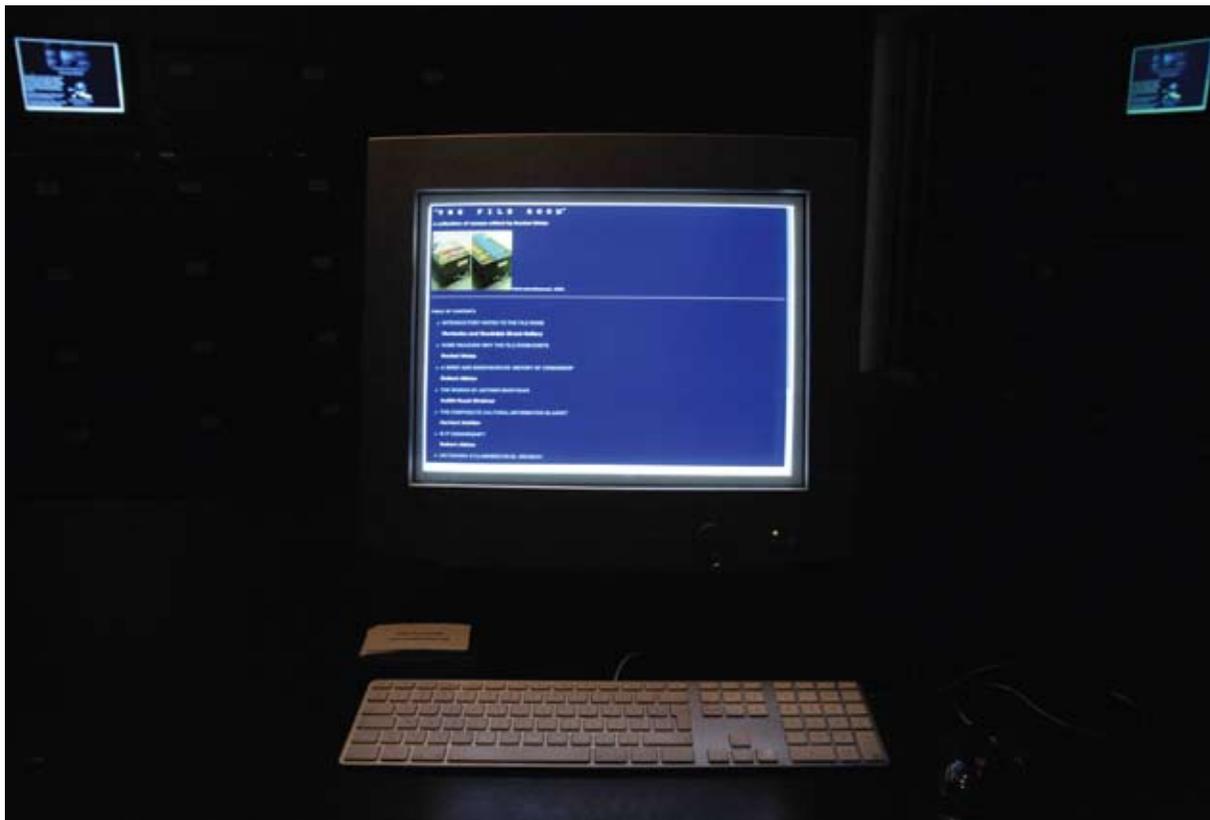
Por Anna Maria Guasch

En el interés de problematizar los entornos públicos y establecer los distintos mecanismos en la percepción de un determinado contexto social, Antoni Muntadas acometió en 1994 su proyecto artístico *The File Room*, centrado tanto en la dimensión «física» del archivo (el «lugar» del mismo), como en la «metafórica» (el significado del archivo y su relación con la censura), para de este modo incidir en las oscuras manipulaciones entre los sistemas culturales y las prácticas expositivas. Como cuenta el propio Muntadas, en una entrevista para la revista *Art Press*, en el 2003:

La historia de *The File Room* empieza en Madrid en 1989. Con ocasión de mi exposición en el Reina Sofía en 1988 —se refiere a la muestra «Híbridos»— Televisión Española me pidió un film de mi trabajo, en el que yo asumiría el papel de realizador. Era libre de hacer lo que quisiera. Pero pensé en llevar a término un trabajo sobre la televisión española en sí misma, a partir del acceso a los archivos de la historia franquista [...]. Fue entonces cuando, al ser invitado por Chicago para llevar a cabo un proyecto, concebí *The File Room* en un momento en que estábamos justo en los orígenes del uso de Internet por el gran público. El momento era adecuado para iniciar un trabajo de «archivo de la censura» utilizando las cualidades y recursos del Net. La censura está siempre presente, pero nunca ha sido archivada. Una obra abierta ofreciendo la posibilidad de ser enriquecida por diferentes

personas parecía muy adecuada al respecto. (Muntadas 2003).

Para la presentación de *The File Room* Muntadas escogió el Centro Cultural de Chicago, un lugar con capacidad para escenificar la contradicción entre la accesibilidad pública que comporta una biblioteca y la cancelación de información implícita en la censura; aunque dando por supuesto que tanto el archivo como la censura tienen en común la fluidez de sus procesos, que están en permanente crecimiento y nunca se completan. En Chicago, Muntadas dispuso en el primer piso del Centro Cultural una construcción cerrada (un «entorno») con 138 ficheros de metal negros que incluían 552 armarios-archivo, cajones, luces y siete computadores Macintosh equipados con Mosaic —una nueva modalidad del software hipertexto que conectaba video, audio e información textual—, unidos a un servidor central e instalados dentro de los propios archivadores dispuestos alrededor de la estancia. Desde cada uno de los terminales, los espectadores podían tener acceso a distintos casos de censura agrupados bajo cuatro categorías: origen geográfico (país), periodo histórico (que cubría mil quinientos años: desde que Sócrates fuera declarado culpable de corrupción, en 399 d. C., por la Asamblea ateniense, hasta 1994), tipo de censura (religiosa, ideológica, etc.), y los distintos medios de expresión censurados (música, pintura, escultura, cine, etc.). Otro



Antoni Muntadas, *The File Room*, Artefact Festival, Stuk Kunstencentrum Leuven, 2010.  
Foto: Liesbeth Bernaerts, cortesía del artista.

computador, en el centro de la habitación, permitía a los visitantes introducir sus propios casos de censura dentro del archivo, que el día de su inauguración contaba con cuatrocientas entradas de censura desde la antigüedad hasta el presente. En ambos casos, el papel interactivo de Internet como fuente inmaterial para dar voz y memoria se situaba como antagonista de la censura, produciendo un reiterado contraste entre lo privado y lo público, así como entre el trabajo individual y el colaborativo.

En efecto, Muntadas y el amplio equipo de artistas, curadores, programadores y activistas que contribuyó a la puesta en marcha de la obra, no solo pretendían arrojar una mirada crítica sobre el tema de la censura, sino que sugerían con ella lecturas críticas en relación al edificio que albergaba esta obra: daban a entender que la tradicional función del libro y el papel social de la biblioteca experimentaban espectaculares cambios en la era de la información, al abrir un nuevo marco

de diálogo entre Internet y otros espacios, medios y sistemas, así como con la arquitectura misma (Kac, 1995).

Como afirma Judith Russi Kirshner, «llevado a un extremo absurdo, *The File Room* nunca puede completarse. Posterga la promesa de convertir imágenes invisibles en visibles, textos censurados en legibles» (Kirshner s.f.). Al tiempo que *The File Room*, como otras esculturas sociales,<sup>1</sup> se inicia en un nivel metafórico como un espacio arquetípico, con un decorado que evoca los espacios claustrofóbicos de Kafka, el artista nos proyecta a una cuarta dimensión: el espacio y tiempo de Internet. Dialécticamente situada entre una referencia a la función del pasado y al uso del presente desde tecnologías de punta, *The File*

1 Muntadas se refiere a esta instalación como una «escultura social» (empleando la terminología de Beuys) que adquiere sus significados a través de esfuerzos de instituciones, organizaciones y también de individuos.



Antoni Muntadas, *The File Room*, Artefact Festival, Stuk Kunstencentrum Leuven, 2010.  
Foto: Liesbeth Bernaerts, cortesía del artista.

*Room* existe en una situación temporal incierta y en un terreno conceptual irresuelto: el enigma de la censura... ¿quién controla el poder, cuáles son sus objetivos, a quién desea proteger? (Kírhner s.f.).

Y, como sostiene Muntadas, el conjunto más que constituir una enciclopedia completa de la censura, permite discutir la censura en sí misma, así como las razones «contextuales» que la sustentan:

Creo por mi parte que una obra de arte solo existe si se la mira, lo que es igualmente válido para la arquitectura y la música. Cumplir este ciclo es importante pero las motivaciones y las decisiones que lo interrumpen pueden ser numerosas y no siempre claras. La censura es, en la actualidad, más sofisticada también porque los censores son más conscientes y utilizan todos los medios de los que disponen para no hacerla demasiado evidente, para camuflarla y continuar ejerciendo así el poder. (Muntadas 2003).

Con motivo de su presentación en el Centro Cultural de Chicago en colaboración con la Randolph Street Gallery, la obra definida por el artista como un «artefacto antropológico» fue objeto de una abundante crítica.<sup>2</sup> Por ejemplo Cylena Simonds escribía que posiblemente *The File Room*, «un archivo en proceso informático de actos de censura alrededor del mundo», era una de las pocas obras del momento en las que las nuevas tecnologías computacionales se habrían puesto al servicio de un asunto político: la protección de la libertad del derecho a hablar. Por su parte, Susan Snodgrass (1994, 48) apuntaba cómo, más allá de su relación con el archivo y las nuevas tecnologías de Internet, lo verdaderamente destacable del proyecto era su trascendencia simbólica, en particular en lo que respecta a la libertad de expresión frente a las batallas en torno a la censura artística, que coincidía con las controversias generadas por el National

2 Véase Simonds 1994, 60–61; Snodgrass 1994, 48–49 y 1995, 47–48.

Antoni Muntadas, *The File Room*, Artefact Festival, Stuk Kunstencentrum Leuven, 2010.  
Foto: Liesbeth Bernaerts, cortesía del artista.



Endowment for the Arts (NEA) y su papel a la hora de definir y regular la cultura a fines de los años ochenta y principios de los noventa.

En este sentido podemos concluir que *The File Room* de Muntadas nos invita a pensar no solo en los usos sociales de las nuevas tecnologías, sino sobre todo en sus usos políticos y en cómo la censura es, y seguirá siendo, un elemento clave para los que instrumentalizan el poder.<sup>3</sup>

### Referencias bibliográficas

Buccellato, Laura. 2007. «Conversación con Antoni Muntadas», en: *Muntadas / Bs.As. Atención: la percepción requiere participación*, catálogo de exposición. Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica.

Kac, Eduardo. 1995. «Interactive Art on the Internet». In *Mythos Information. Welcome to the wired world*. New York: Springer Verlag. Disponible en: <<http://www.ekac.org/InteractiveArtontheNet.html>>

Kirshner, Judith Russi. (s.f.). «The Works of Muntadas». Disponible en: <<http://www.thefileroom.org/publication/kirshner.html>>

Muntadas, Antoni. 2003. «A propos de *The File Room* d'Antoni Muntadas». In *Art Press*, entrevista con Christophe Kihm para edición especial, Vol. 26, n.º 9.

Simonds, Cylena. 1994. «Access denied: The File Room». In *High Performance*, n.º 67, Autum.

Snodgrass, Susan. 1995. «Antoni Muntadas». In *Sculpture*, Vol. 14, enero-febrero.

Snodgrass, Susan. 1994. «Public Domain, Muntadas and The File Room». In *New Art Examiner*, october. Chicago.

### Antoni Muntadas

Comenzó su actividad artística a finales de los años sesenta mientras realizaba estudios de ingeniería industrial en la Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Barcelona. Entre 1971 y 1973 estudia en el Pratt Graphics Center de Nueva York. Es considerado el padre del *net.art* español. Vive y trabaja en Nueva York. Se ha desempeñado como docente en el Massachusetts Institute of Technology y en universidades de California en San Diego, de São Paulo, y en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París. Su amplia repercusión internacional se basa en la representación de su obra en Documenta; en las bienales de Venecia, São Paulo y París, y en el Guggenheim Museum, The Museum of Modern Art, el Institut Valencià d'Art Modern y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

3 Véase Laura Buccellato (2007, 130–131).

# LA PARADOJA PELECHIAN

Artavazd Pelechian

Leninakan (Gyumri), Armenia

Por Sergio Becerra

Pocas son las veces en que al interior de un arte de la representación, inclusive uno tan reciente como el cine, que está en permanente búsqueda y cuestionamiento de sus posibilidades expresivas, se genera convergencia entre los pareceres de aquellos que teorizan, investigan, critican y categorizan su devenir, respecto a sus evidentes olvidos o vacíos. Esta (re)visión del pensamiento que aquí se abre paso,<sup>1</sup> verdadera fisura en el cristal de las certezas fílmicas, arroja una luz nueva y necesaria sobre la figura de Artavazd Pelechian; un cineasta cuya obra permaneció incomprensiblemente en la penumbra durante décadas, y ante la cual críticos como Serge Daney creen «estar en presencia de un eslabón perdido de la verdadera historia del cine» (1983, 17).<sup>2</sup> Se trata de un descubrimiento del orden de lo arqueológico que guarda poca relación con el método creativo mismo de estas películas, que reivindican justamente los sustratos y la profundidad de la imagen en movimiento, el fotograma como materia, como hallazgo.

---

1 La investigación sobre la obra de Artavazd Pelechian y la reflexión sobre su recepción crítica que propongo a continuación enlazan con la investigación que realicé para mi tesis de Maestría en Estudios Cinematográficos y Audiovisuales en la Universidad de París III-Sorbonne Nouvelle, dedicada a la obra del mismo cineasta, al que entrevisté en dos ocasiones.

2 Las traducciones del francés son mías.

Nacido en 1938 en la ciudad de Leninakan (ex República Socialista Soviética de Armenia), obrero, diseñador industrial y constructor técnico, Pelechian da relativamente tarde el paso de la fábrica de objetos a la factoría de imágenes, al ser aceptado en 1963 en el curso de realización a cargo de Leonid Kristi, en la prestigiosa escuela VGIK de Moscú. Esto no le impide ganar sus primeros premios antes de graduarse, en 1968, convirtiéndose por sus innovadores trabajos en un punto de referencia obligado de cineastas, profesores y estudiantes.<sup>3</sup> Pelechian se inscribe él mismo, de forma abiertamente polémica, dentro de la tradición soviética de cineastas-teóricos, en torno a su práctica y su concepción del montaje.

Ligada estilísticamente para algunos al lirismo de S. M. Eisenstein (Amengual 1987, 123-136), heredera para otros del pensamiento de vanguardia de Dziga Vertov (ver Chiesa 1983, 11; Revault d'Allones 1984, XIII-XIV; Waintrop 1985, 29), la obra cinematográfica de Pelechian moviliza tanto aspectos documentales como

---

3 Su obra de grado, *Al Principio* —*Nachaló*, en ruso— (1967, 8 min, 35 mm), cortometraje realizado totalmente a partir de imágenes de archivo de diversas fuentes, formatos y épocas, dedicado al aniversario cincuenta de los acontecimientos de Octubre y basado en piezas musicales de Sergei Sviridov, «revolucionó» justamente la visión de dichos eventos, a partir de una práctica innovadora del montaje que no se ejercía ni reivindicaba desde los años treinta.



Imagen tomada de Artavazd Pelechian, *Al Principio* (Nachaló, 8 min, 35 mm), 1967.

experimentales, y rechaza dichas filiaciones o influencias directas al considerarse más bien continuadora de lo planteado por estos autores en los años veinte y treinta; un pensamiento que, según él, habría que reinsertar en la actualidad bajo nuevas premisas. En su propio manifiesto teórico, publicado por primera vez en 1974,<sup>4</sup> Pelechian abre un debate crítico sobre las posiciones de estos dos maestros y sobre lo que él considera son sus límites teóricos. Propone sobrepassarlos y potenciarlos por medio de su primera construcción conceptual llamada «montaje a distancia».

Negados a la palabra pero estableciendo un poderoso diálogo emocional con el espectador, desposeídos de sonido directo, sin actores ni lógica narrativa, alejados de los cánones clásicos de la ficción, condensados al máximo en términos temporales, concebidos como

4 Véase Pelechian (1988, 129–148). El texto ha sido traducido desde entonces en varias lenguas y versiones (checo, italiano, francés, alemán, inglés).

una partitura musical, imbuidos de una gran dimensión sonora: así se nos presentan los ensayos fílmicos de Artavazd Pelechian. Este testimonio visual de un método de composición sinfónico, que reemplaza partituras por encadenamientos de imágenes, es una permanente mezcla de materiales realizados por el autor por medio del registro y la técnica documental, así como la puesta en escena de eventos y protagonistas reales. Estos últimos se reelaboran según nuevas necesidades dramáticas,<sup>5</sup> por un lado, y mediante la paciente extracción de planos y fotogramas de películas de ficción, así como de fondos y archivos documentales de autoría ajena, por el otro. No hay, sin

5 Método en cierta forma cercano al desarrollado en los documentales por Robert Flaherty —*Nanook of the North* (1922), *The Man of Aran* (1934), *Louisiana Story* (1948)— en los cuales, lo sabemos ahora, hay una total reconstrucción y puesta en escena posterior a los acontecimientos, no exenta de manipulación, a partir de la cual Flaherty nos revela su muy particular visión de y sobre lo real, no por ello menos impregnada de verdad y de belleza.



Imagen tomada de Artavazd Pelechian, *Nosotros* (Menk, 26 min, 35 mm), 1969.

embargo, diferencia alguna en el tratamiento de esta materia visual según su origen.

La generalización y la preponderancia de una idea sobre una materia disímil y caótica, escogida «según un criterio que pareciera ser el de la máxima agitación interna», como nos lo recuerda Dominique Païni (1992, 52–55; retomado en Païni 1997, 158), es el principio que rige sus creaciones. La imagen deviene entonces un magma plegable y maleable al infinito, sometido por un profundo sentido del ritmo, domador de flujos, creador de corrientes. Esta imagen, desmontada y recompuesta, al sentir de François Niney (1989, XII–XIII; véase también 1991, 129–139 y 1993, 87–88), cobrará fuerza, forma y sentido en su nueva cadena.

Sus obras requieren de un largo y paciente proceso de elaboración durante el cual el autor se entrega a una verdadera «cacería de imágenes», para la cual consulta

metódica y sistemáticamente todo tipo de archivos audiovisuales y cinematográficos.

Así, para la realización de *Nosotros* —*Menk* (en armenio), *Mii* (en ruso)— (1969, 26 min, 35 mm), Pelechian tuvo acceso ilimitado a los Archivos Centrales de Estado y de los Estudios de la Televisión de Armenia, en los cuales «pescó» durante casi tres años todas aquellas imágenes (260 en total, diez por minuto; una cada seis segundos, en promedio) necesarias para plantear el devenir de la humanidad entera a través de la historia del pueblo armenio.

Pelechian concibe sus obras mentalmente antes de proceder a la búsqueda de las imágenes que sacarán de la virtualidad sus intuiciones fílmicas, y luego las actualiza a partir de material preexistente que extrae quirúrgicamente de la realidad y sus archivos, y no



Imagen tomada de Artavazd Pelechian, *Nosotros* (Menk, 26 min, 35 mm), 1969.

al revés. Al inicio está el pensamiento: la imagen es la captura, la concreción, la prueba de lo mental.<sup>6</sup>

Estas imágenes, como cualquier otra materia prima, son completamente transformadas a la hora del montaje. Si bien hay una autoría previa en el contenido «primario» del material utilizado, la creación de nuevos contextos temáticos y emocionales, y la mutación total de la forma mediante complejos procesos de corte, reencuadre, reinversión, cromatización, aceleración, variación y repetición, hacen que Pelechian sea el verdadero creador del resultado final; un creador que reimprime su visión sobre la capa, el sustrato inicial de dicha materia. La imagen no surge del contenido, sino de su intervención.

6 Si tomamos en cuenta que algunos de los episodios de *Nosotros* son filmados por Pelechian mismo, el tiempo de búsqueda de cada una de las imágenes necesarias para la «desvirtualización» de su proceso creativo y, por ende, para el montaje final, podría ser superior a una semana por imagen.

Dicho proceso de fusión, que hace del fotograma ajeno la base de una nueva arcilla visual, es una práctica del orden de lo artesanal solo posible si se inscribe dentro de largos periodos de tiempo. Estas películas, «estructuradas bajo el principio del agotamiento de la línea ejercitada» —tal como lo analiza Mijhail Yampolski (1988, 62)—, consecuencia misma de una exploración exhaustiva de archivos fílmicos, son realizables a condición de contar con el apoyo sostenido e irrestricto de una instancia de producción.

En efecto, la realización de dichas películas<sup>7</sup> fue posible gracias a la acción de varios estudios televisivos

7 *Al comienzo* (1967, 8 min), *Nosotros* (1969, 26 min), *Los Habitantes* (1971, 11 min), *Las Estaciones* (1975, 30 min), *Nuestro siglo/Cosmos* (1982, 50 min/ 1990, 30 min), *Fin* (1992, 8 min), *Vida* (1993, 7 min). Durante su periodo de estudios Pelechian dirige cinco cortometrajes más, entre 1963 y 1968. En 1978 realiza las secuencias documentales de *Siberiada*, de Andrei Mikhaïlkov-Konchalovski, y en 1984 codirige *Dios en Rusia*, película encargada por la cadena de televisión alemana ZDF.

de ex repúblicas soviéticas. Aunque inicialmente se distribuyeron en festivales internacionales, donde ganaron premios y reconocimientos, luego fueron retiradas y archivadas sin que las autoridades cinematográficas soviéticas dieran clara cuenta de las razones que motivaron semejante decisión (Martin 1993, 137–139). Contradicción máxima la de un Estado que financia y sostiene la producción de películas experimentales y vanguardistas, apreciables y necesarias desde todo punto de vista, y luego se niega a circularlas y distribuir las por considerarlas incomprensibles. Contradicción aún mayor la del mundo occidental, encabezado por la muy liberal Europa, cuyo sistema de supuesto apoyo a la libertad creadora no ha sido capaz de producir uno solo de los proyectos fílmicos de Artavazd Pelechian<sup>8</sup> desde la caída del muro de Berlín y el desmantelamiento de la Unión Soviética, bajo el no menos incomprensible argumento de que se trata de películas literalmente «improducibles [sic]».

Uno de los nombres esenciales de la teoría del montaje, y el precursor de una imagen violentamente contemporánea, lleva diecisiete años sin filmar, superando a Luis Buñuel y sus catorce años de inactividad fílmica entre 1932 y 1946.

Cruel paradoja la de Artavazd Pelechian, eslabón perdido de la historia del cine, despreciado por burócratas estatales y por inversionistas privados, que han resultado enemigos de su obra por acción u omisión, aún cuando su obra y pensamiento han sido

8 Hablamos notablemente de *Homo Sapiens*, particular visión de la evolución de la humanidad, basada en la historia de la pintura occidental, del Renacimiento a la modernidad, y de *La última cena*, versión animada en tres dimensiones de la pintura de Leonardo Da Vinci. Ambos guardan cierto parentesco conceptual con las últimas obras de Peter Greenaway sobre la historia de la pintura, pero han sido concebidos y su guion ha sido escrito para incorporar efectos especiales de alta tecnología treinta años antes de ser técnicamente posible su realización (Véase Pelechian 1988, 69–121, 126–127; y también: 1989, 30–45 y 47). Por su parte, el proyecto *L'Endroit (El lugar)*, ha sido presentado desde 1997 a las autoridades cinematográficas francesas y europeas por Boomerang Productions (de Serge Avédikian) sin éxito alguno.

considerados de la mayor importancia para la creación del arte contemporáneo por figuras de la estatura intelectual de Yuri Lotman, Víctor Schklovski o Jean-Luc Godard.

Películas indispensables pero invisibles, inferiores a tres horas, basadas en imágenes ajenas, concebidas bajo teorías propias: esta verdadera *opus nigrum* habrá de ser ungida por la luz, para el mayor placer de los que, desde las artes plásticas o audiovisuales, conspiran en favor de una imagen desafiante, crítica, compleja. Trabajamos en ello para que prontamente los artistas plásticos puedan reapropiarse estas películas de imágenes ya intervenidas para llevarlas aún más lejos.

#### Referencias bibliográficas

- Amengual, Barthélémy. 1987–1988. «Sur deux neveux d'Eisenstein», en: *Études Littéraires*. Vol. 20, n.º 3. Québec: Université de Laval.
- Chiesa, Gioletto. 1983. «L'allievo "segreto" di Dziga Vertov», en: *L'Unità*, edición di agosto 30, Roma.
- Daney, Serge. 1983. «A la recherche d'Artavazd Pelechian», en: *Libération*, édition août 11, Paris.
- Martin, Marcel. 1993. *Le cinéma soviétique, de Khrouchtchev à Gorbatchev*. Lausanne: L'Age d'homme.
- Niney, François. 1989. «Pelechian ou la réalité démontée», en: *Le journal des cahiers* n.º 93, *Cahiers du Cinéma*, n.º 421. Paris.
- Niney, François. 1993. «Pelechian ou la réalité démontée», en: *Le cinéma Arménien*, Jean Radvanyi (ed.). Paris: Editions du Centre Georges Pompidou.
- Niney, François. 1991. «Arthur Pelechian: La réalité recomposée», en: *2e Biennale Européenne du Documentaire*. Marseille.
- Païni, Dominique. 1997. «Un héritier de l'avant garde?», en: *Le cinéma, un art moderne*. Paris: Éditions des Cahiers du Cinéma.
- Païni, Dominique. 1992. «Arthur Pelechian, cinéaste d'icônes», en: *Art Press*, n.º 165. Paris.
- Pelechian, Artavazd. 1974. «Distancioni Montaj», en: *Voprosii Kinoiskusstva*, n.º 15. Moscú.

Pelechian, Artavazd. 1988. *Moe Kíno*. Erevan: Sovetakan Grogh.

Pelechian, Artavazd. 1989, *Montaggio a Distanza, Il Cinema di Artavazd Pelesjan, Quaderno informativo*. Catalogo della XXV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema. Pesaro.

Revault d'Allones, Fabrice. 1984. «Le cousin arménien de Vertov», en: *Le journal des cahiers*, n.º 41, in *Cahiers du Cinéma*, n.º 357. Paris.

Waintrop, Edouard. 1985. «Deux regards russes», en: *Libération*, septembre 3. Paris.

Yampolski, Mijhail. 1988. «Shema? Svobodnaja stihija!» [«¿Esquema? o inaturaliza libre!»]. In *Iskusstvo Kíno*, n.º 4. Tatiana Ivanova (trad.). Moscú.

### **Artavazd Pelechian**

Cineasta experimental, documentalista y teórico del montaje; nació en 1938 en Leninakan, antigua República Socialista Soviética de Armenia. En 1963 es aceptado en el curso de realización a cargo de Leonid Kristi, en la escuela cinematográfica de Moscú (VGIK), al mismo tiempo que Andrei Tarkovski. Sus principales obras son *Al comienzo* (1967), *Nosotros* (1969), *Los habitantes* (1971), *Las estaciones* (1975), *Nuestro siglo / Cosmos* (1982/1990), *Fin* (1992) y *Vida* (1993). Escribió el guion de *Pastoral de otoño* (1971), de Mijhail Vartanov, y publicó su manifiesto teórico *El montaje a distancia* en 1974, retomado en 1988 como parte de su libro *Mi cine*, recopilación de textos, guiones y proyectos. Su obra ha sido celebrada mundialmente y ha sido objeto de múltiples retrospectivas en Francia, Austria, Estados Unidos, Brasil, entre otros países.

# MEASURES OF AN ARCHIVE #01

# MEDIDAS DE UN ARCHIVO #02

Carla Herrera-Prats  
México

*La acumulación de la información no es la medida de la historia,  
sino más bien, el desperdicio inerte de la intención humana.*

Vilem Flusser

## **Medidas de un archivo #02**

Los textos de crítica de arte contemporáneo con frecuencia comparan la función del archivista con la del artista. En los últimos veinte años la comparación ha sido cada vez más recurrente, pero sus orígenes se remontan más atrás en la historia, quizá a los años sesenta, como consecuencia de la publicación y la popular respuesta que suscitaron los escritos de Michel Foucault, por una parte, y del desarrollo de disciplinas como la sociología o la antropología, por otra. Tal vez el origen del «mal de archivo» pueda detectarse en la formación del pensamiento positivista y la era de la Ilustración, cuando se volvió tangible nuestro ímpetu por clasificar y categorizar el entorno. La importancia de la conformación de archivos y su uso en ámbitos científicos son un hecho desde hace mucho tiempo; sin embargo, hablar en el arte del «uso de archivos» como metodología parece definir un nuevo campo.

Estos textos de crítica de arte parecen responder al momento específico en el que nos encontramos hoy,

cuando el acceso a tecnologías como la fotografía, que permite documentarlo todo, se ha diseminado. Al mismo tiempo, la fotografía ha sido substituida por el escaner aumentando las posibilidades de almacenar toda nuestra memoria y experiencia en ricas colecciones de discos duros, aunque muchas veces inaccesibles, enterrados metros bajo tierra en montañas remotas. Varios de estos textos han permitido destacar características específicas en las formas de producción de muchos artistas que dan luz a nuevas lecturas y sugieren yuxtaposiciones productivas; como por ejemplo el texto de Benjamin Buchloh sobre el «Atlas» de Richter, publicado en *October*, en donde los paneles de recortes del pintor alemán son comparados con las composiciones de Kazimir Malevich y Aby Warburg. Sin embargo muchos otros confunden la especificidad de cada práctica, colapsando la acumulación en una serie o en la repetición. Los textos que hasta la fecha he logrado coleccionar no destacan la diferencia entre trabajar con archivos públicos o privados ya existentes, o bien producir un nuevo archivo con sus propias

clasificaciones y funciones. Esta distinción me parece, no obstante, fundamental al describir las formas de producción artística que el «mal de archivo» suscita. Coleccionar estos textos de crítica de arte y las fuentes a las que estos se remiten me ha permitido trazar algunas vertientes y posibles direcciones. He podido rastrear algunos de los lugares de donde se desprende la noción de «archivo» hoy en día: por ejemplo, de la voluntad de ciertas casas editoriales (por ejemplo, MIT Press, Verso) que desde los años ochenta han publicado sistemáticamente textos relacionados con la memoria y la organización de la información, del constante diálogo entre ciertos escritores y editores de algunas universidades y revistas (por ejemplo el caso ya mencionado de *October*), o de la influencia que siguen ejerciendo ciertas teorías en el ámbito cultural (como el psicoanálisis).

Lo que me interesa es entender qué se produce cuando una nueva categoría o manera de hablar sobre objetos de arte se publica y difunde. De qué manera esta nueva categoría genera influencias en las formas de producir de los artistas hoy en día, en las maneras de organizar y presentar el trabajo por parte de los curadores y dueños de galerías, y sus consecuencias en el consumo visual y económico de estos trabajos. ¿Cómo se puede «medir» al archivo, reconociendo a la vez la imposibilidad de tal ejercicio, ya que el archivo en principio lo contiene todo?

### Measures of an Archive #01

Este es un proyecto en proceso, pues las anteriores preguntas siguen en mi mente. En el 2008, este proyecto tomó cuerpo como una instalación y ahora adquiere la forma de este texto/bibliografía. Cuando presenté este proyecto como una instalación en el Carpenter Center en la Universidad de Harvard, en el 2007, utilicé específicamente materiales provenientes



Carla Prats-Herrera, *Measures of an Archive #01*, vista de la instalación, diapositivas, libros y fotocopias, The Carpenter Center, Harvard University, Cambridge, 2007. Foto cortesía de la artista.

de los diferentes repositorios de dicha universidad. Libros, artículos impresos, fotografías y diapositivas de diferentes fuentes fueron expuestos como documentos cargados de contenido, pero que a la vez funcionaban como objetos formales o *ready-mades*. Además de subrayar los diferentes valores de estos materiales, como por ejemplo las posibles influencias que un texto (teórico/artístico) tiene sobre otro, también trabajé con las características físicas de los documentos, tales como su tamaño, peso, edición, idioma original y fechas de traducción; así como las características atribuidas por el archivo en que se encuentran como el color de portada, la accesibilidad o el número de clasificación. Así pues, la instalación presentaba una cronología de publicaciones y piezas —documentadas en diapositivas— que recuentan la relación entre los textos.

En la presente versión de «Medidas de un archivo» propongo una selección bibliográfica ordenada

cronológicamente —incluyendo información acerca de las primeras publicaciones de estos textos y de sus primeras traducciones al español—. Además presento una lista ordenada alfabéticamente de los artistas mencionados en estas publicaciones.

#### Todo lo hecho ha sido medido

Freud, Sigmund. 1925. «Notiz fiber den "Wunderblock"». In *Int. Z. Psychoanal*, 11.

En español: 2000. «Nota sobre la "pizarra mágica"», en: *Obras Completas*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.

Benjamin, Walter. 1931. «Kleine Geschichte der Photographie». In *Die Literarische Welt*, Germany: Schmidt Periodicals.

En español: 1982. «Breve historia de la fotografía», en: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

Borges, Jorge Luis. 1941. «La Biblioteca de Babel», en: *El Jardín de los senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Sur.



Carla Prats-Herrera, *Measures of an Archive #01*, vista de la instalación, diapositivas, libros y fotocopias, The Carpenter Center, Harvard University, Cambridge, 2007. Foto cortesía de la artista.

- Malraux, André. 1947. *Le Musée imaginaire*. Ginebra: Skira.  
En español: 2000. *El museo imaginario*. Lisboa: Ediciones 70.
- Benjamin, Walter. 1969. «Unpacking my Library. A Talk about Book Collecting». In *Illuminations*. Hannah Arendt (ed.) Nueva York: Schocken Books.<sup>1</sup>
- Adorno, Theodore. 1959. «What does Coming to Terms with the Past Mean?». In *Bitburg in Moral and Political Perspective*, Geoffrey Hartman. Bloomington.
- Yates, Frances A. 1966. *The Art of Memory*. Chicago: The University of Chicago Press.  
En español: 2005. *El Arte de la Memoria*. Madrid: Siruela.
- Yates, Frances A. 1964. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. Chicago: The University of Chicago Press.  
En español: 1983. *Giordano Bruno y la Tradición Hermética*. Barcelona: Ariel.
- Foucault, Michel. 1966. *Les Mots et les choses*. Paris: Gallimard.  
En español: 1978. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las Ciencias Humanas*. Elsa Cecilia Frost (trad.). México: Siglo Veintiuno.
- Foucault, Michel. 1969. «Le a priori historique et l'archive», en: *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.  
En español: 1982. *La arqueología del saber*. Aurelio Garzón del Camino (trad.). México: Siglo Veintiuno.
- Huberman, Georges Didi. 1982. *L'invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie de la Salpêtrière*. Paris: Macula.  
En español: 2007. *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía de la Salpêtrière*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities*. London: Verso.  
En español: 1993. *Comunidades Imaginarias*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, Paul. 1983. *Temps et récit t.1 L'intrigue et le récit historique*. Paris: Seuil.  
En español: 1987. *Tiempo y narración t.1 La intriga y el relato histórico*, Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Ricoeur, Paul. 1985. *Temps et récit t.2 La configuration de temps dans le récit de fiction*, Paris: Seuil.  
En español: 1987. *Tiempo y narración t.2 La configuración del tiempo en el relato histórico*, Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Ricoeur, Paul. 1985. *Temps et récit t.3 Le temps raconté*. Paris: Seuil.  
En español: 1987. *Tiempo y narración t. 3 El tiempo narrado*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Sekula, Allan. 1986. «The Body and the Archive». In *October* n.º 39. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Banta, Melisa and Curtis Hinsley. 1986. *From Site to Sight: Anthropology, Photography, and the Power of Imagery*. Cambridge, Mass: Peabody Museum Press.
- Sekula, Allan. 1987. «Reading an Archive: Photography Between Labor and Capital». In *Blasted Allegories: an Anthology of Writings by Contemporary Artists*. Brian Wallis (ed.). New York, Cambridge, Mass: The New Museum of Contemporary Art, MIT Press.
- Clifford, James. 1988. *The Predicament of Culture, Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Trachtenberg, Alan. 1988. «From Image to Story: Reading the File». In *Documenting America, 1935-1943*. Carl Fleischhauer and Beverly W. Brannan (eds.). Berkeley: University of California Press.
- Janis, Eugenia Parry. 1989. «Seeing, Having, Knowing». In *The Invention of Photography and Its Impact on Learning: Photographs from Harvard University and Radcliffe College and from the Collection of Harrison D. Horblit*. Louise Todd Amber and Melissa Banta (eds.). Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Buchloh, Benjamin. 1989. «Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions», en: *L'Art Conceptuel: une Perspective*. Paris: Musée d'Art Moderne.  
Versión final publicada en 1990. *October* n.º 55. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Karp, Ivan and Steven Lavine. 1991. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Chartier, Roger. 1992. «Les Bibliothèques sans murs», en: *L'Ordre des livres*. Aix-en-Provence: Alinea.

<sup>1</sup> Publicada originalmente en Alemania por Suhrkam Verlag, 1955.

- En español: 2000. *El orden de los libros*. Barcelona: Gedisa.
- Steedman, Carolyn. 1992. *Dust. The Archive and Cultural History*. Manchester: Manchester University Press.
- Dirks, Nicholas. 1992. «Colonial Histories and Native Informants: Biography of an Archive». In *Colonialism and Culture*, Nicholas Dirks (ed.). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Rancière, Jacques. 1992. *Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*. Paris: Seuil.  
En español: 1993. *Los nombres de la historia. Una poética del saber*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Crimp, Douglas. 1993. «The Museum's Old, the Library's New Subject». In *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Richards, Thomas. 1993. *Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire*. London: Verso.
- Baudrillard, Jean. 1994. «The System of Collecting». In *The Cultures of Collecting*. John Elser and Roger Cardinal (eds.). London: Reaktion Books.
- Forrester, John. 1994. «Mille et tre': Freud and Collecting». In *The Cultures of Collecting*. John Elser and Roger Cardinal (eds.). London: Reaktion Books.
- Combe, Sonia. 1994. *Archives interdites: Les peurs française face   l'histoire contemporaine*. Paris: Albin Michel.
- Ball, Edward. 1995. «Constructing Ethnicity». In *Visual Display, Culture Beyond Appearances*, Lynne Cooke and Peter Wollen (eds.). Seattle: Bay Press.
- Derrida, Jacques. 1995. *Mal d'Archive. Une impression freudienne*. Paris: Editions Galilée.  
En espa ol: 1997. *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Pearce, Susan M. 1995. «Collecting in Time». In *On Collecting: An Investigation into Collecting in the European Tradition*. New York: Routledge.
- Merewether, Charles. 1997. *Archive of the Fallen*. Whitechapel, Cambridge, Mass: MIT Press.
- Buck-Morss, Susan. 1998. «Passages, Researching Walter Benjamin's *Passagen-Werk*». Ingrid Schaffner and Matthias Winzen (eds.). Munich: Prestel.
- Agamben, Giorgio. 1998. *Quel che resta di Auschwitz*. Turin: Bollati Boringhieri.
- Amstrong, Carol. 1998. *Scenes in a Library*. Cambridge, Mass: MIT Press, October Books.
- Cooley, Martha. 1998. *The Archivist. A Novel*. London: Abacus.<sup>2</sup>
- Ricoeur, Paul. 2000. *M moire, Histoire, Oubli*. Paris: Seuil.  
En español: 2004. *La memoria, la historia, el olvido*. México: Fondo de Cultura Econ mica.
- Stoler, Ann L. 2002. «Colonial Archives and the Arts of Governance». In *Archival Science*, 2:1–2, Netherlands: Kluwer Academic Publishers.
- Feldman, Hans-Peter and Obrist Hans-Ulrich. 2002. *Interarchive*. Germany: Verlag der Buchhandlung Walther Konig.
- Buchloh, Benjamin. 2003. «Gerard Richter's Atlas: The Anomic Archive». In *October* n.  88. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Burton, Antionette. 2003. *Dwelling in the Archive: Women Writing House, Home, and History in Late Colonial India*. New York: Oxford University Press.
- R gine, Robert. 2003. «L'Archiviste dans le roman», en: *La M moire Satur e*. Paris: Stock.
- Murillo-Alicea, Javier. 2004. «Looking for Empire in the US Colonial Archive». In *Only Skin Deep. Changing Vision of the American Self*. Coco Fusco and Brian Wallis (eds.). New York: International Center of Photography.
- Holland, Travis. 2004. *The Archivist's Story*. London: Bloomsbury.
- Foster, Hal. 2004. «An Archive Impulse» In *October* n.  110. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Lamuni re, Michelle. 2005. *A New Kind of Historical Evidence, Photographs from the Carpenter Center Collection*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Schaffner, Ingrid et al. 2005. *Deep Storage: Collecting, Storing and Archiving in Art*. New York: Contemporary Art Center of New York.
- Ricoeur, Paul. 2006. «Archives, Documents, Traces». In *Documents of Contemporary Art*. Charles Merewether (ed.). London: Whitechapel.
- Merewether, Charles. 2006. *The Archive: Documents in Contemporary Art*. Cambridge, Mass: MIT Press.

---

2 Publicado en la exhibición del mismo nombre en el Contemporary Art Center, New York, 1998 y la Henry Art Gallery, Seattle, 1999.



Carla Prats-Herrera, *Measures of an Archive #01*, Vista de la instalación, diapositivas, libros y fotocopias, The Carpenter Center, Harvard University, Cambridge, 2007. Foto cortesía de la artista.

Vesna, Victoria. 2007. *Database Aesthetics: Art in the Age of Information Overflow*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Spieker, Sven. 2008. «Freud's files». In *The Big Archive: Art from Bureaucracy*. Cambridge, Mass: MIT Press.

Enwezor, Okwui. 2008. *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. New York: ICP/Steidl.

Miyazaki, Hayao. 2008. *This is the Kind of Museum I Want to Make*. Mitaka: Ghibli Museum.

Franz Ackermann, Elisabeth Arkhipoff, Eugène Atget, Armand Pierre Fernández (Arman), Julie Ault, Vittore Baroni, Bernhard and Hilla Becher, Joseph Beuys, Douglas Blau, Alighiero Boetti, Christian Boltanski,

Marcel Broodthaers, Matthew Buckingham, David Bunn, Cai Guo-Qiang, Sophie Calle, James Castle, Joseph Cornell, Neil Cummings, Hanne Darboven, Tacita Dean, Eugenio Dittborn, Stan Douglas, Marcel Duchamp, Sam Durant, Renée Green, Olafur Eliasson, Andrea Fraser, Annika Eriksson, Fluxus Collective, Félix González-Torres, Gilbert and George, Ilya Kabakov, On Kawara, Peter Kogler, John Latham, Louise Lawler, Zoe Leonard, Ilán Lieberman, Ken Lum, Kazimir Malévich, Chris Marker, Carsten Nicolai, Olaf Nicolai, Raymond Pettibon, Walid Raad, Gerhard Richter, Martha Rosler, Allan Sekula, Robert Rauschenberg, Alain Resnais, Jason Rhoades, Thomas Ruff, Edward Ruscha, Anri Sala, August Sander, Fazal Sheikh, Lorna Simpson, Eyal Sivan, Vivan Sundaram, Wolfgang Tillmans, Andy Warhol.

# TRANSDUCTORES, ZARZOS, PIEDRAS...

Carlos Mauricio Bejarano  
Bogotá, Colombia

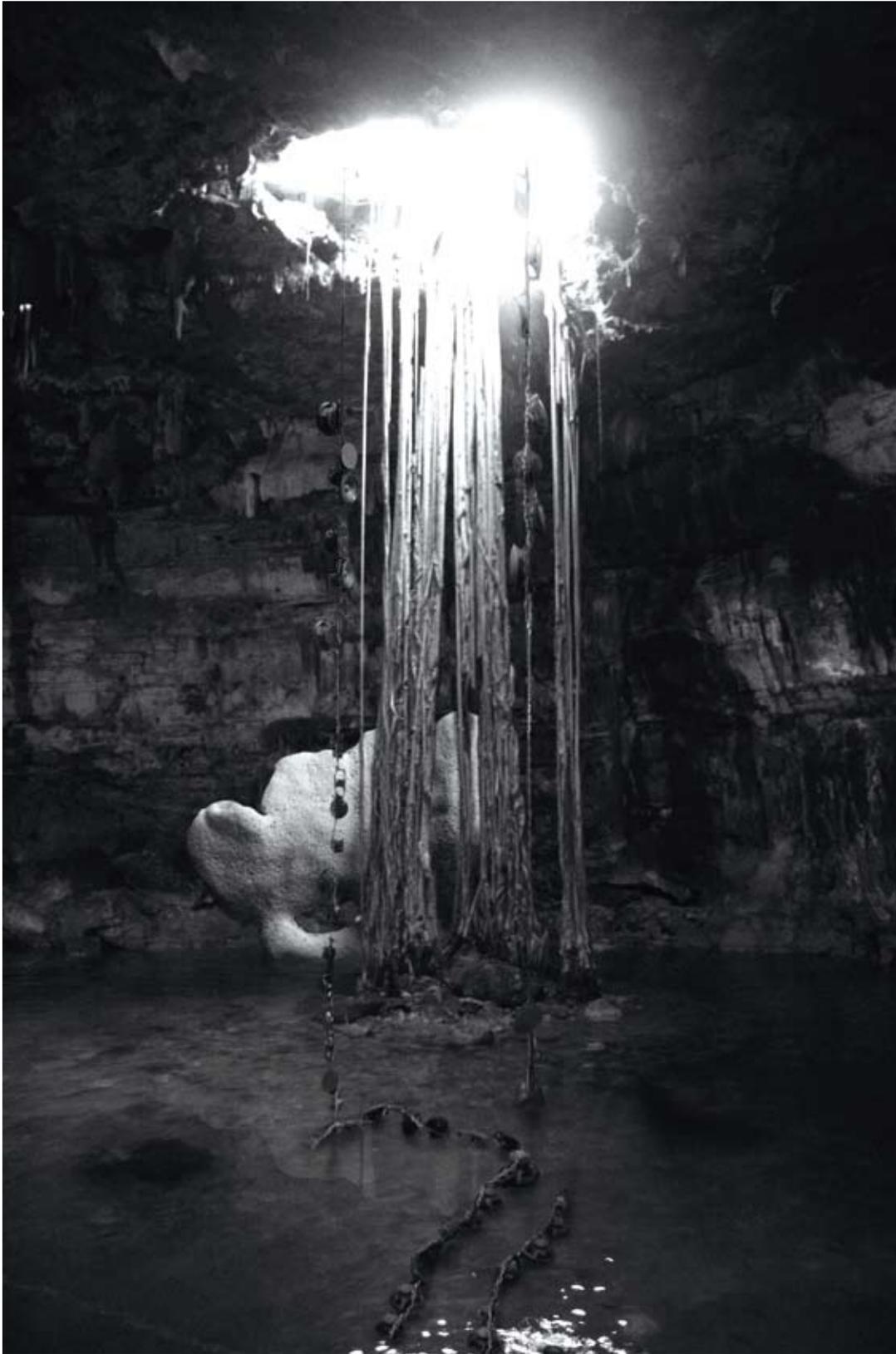
Súbitamente el mundo se había quedado sin sonidos... por alguna extraña razón las cosas, los seres y los fenómenos naturales ya no sonaban; y no se debía a una repentina sordera de los humanos sino a algo inherente a los objetos mismos. Nadie conocía ni causas ni soluciones. Y aunque desde siempre muchos aspiramos al silencio, cuando este realmente se apoderó del mundo nos dimos cuenta de la angustia y desesperanza que producía vivir sin sonido... sin ruido.

Entonces alguien recordó la existencia de un viejo explorador, un asiduo cazador de sonidos, y pensó que tal vez este compulsivo coleccionista podría ofrecer la solución al vacío acústico del mundo. Y así fue como a ese venerable anciano se le encomendó la misión de buscar unos antiquísimos gabinetes para recuperar los sonidos perdidos del mundo. Según cuentan algunas leyendas populares, estos enormes almacenes de sonidos fueron abandonados hace mucho tiempo por una extinta raza de acusmanautas, de misteriosos dioses sordos o de rigurosos emperadores acusmáticos. Durante mucho tiempo este viajero buscó en los límites inciertos de las geografías —en los litorales, en los horizontes, en los confines de las tierras, en los bordes de los planetas, en cumbres y recónditas cavernas— las ruinas y vestigios de una olvidada y legendaria cultura fonográfica, de una civilización que se construyó esencialmente sobre el hábito de la escucha. En sus múltiples viajes fue encontrando, entre muchas

otras cosas, enormes depósitos (gabinetes fonográficos) de cajas llenas de soportes como cintas, rollos, carretes y discos, y de máquinas para su reproducción.

En uno de sus viajes a los imperios de la luna, nuestro viajero encontró un sorprendente artilugio para el almacenamiento de sonidos que los habitantes de esas latitudes, los selenitas, con su superior grado de cultura habían desarrollado. Contaban con un extraño artefacto compuesto de ruedecillas, resortes e hilos; les bastaba abrir la caja, darle vueltas al sistema de relojería y con un indicador de aguja señalar el capítulo deseado de una especie de libro parlante para escuchar su contenido.

Las cajas, es decir las cubiertas, parecieronme sorprendentes por su belleza [...] Al abrir la caja, hallé dentro un no sé qué de metal muy semejante a nuestros relojes, lleno de un sin fin de pequeños resortes y máquinas imperceptibles. Es ciertamente un libro, pero libro maravilloso, sin hojas ni letras; libro es, en fin, en el que, para comprender, los ojos son inútiles y no se necesitan más que orejas. Cuando alguien, pues, desea leer, da cuerda con una gran cantidad de llaves de todas clases a esta máquina, coloca luego la aguja sobre el capítulo que desea escuchar y al mismo tiempo salen de esta nuez, como la boca de hombre o instrumento musical, todos los sonidos distintos y diferentes que sirven entre los grandes selenitas



Gabinete de sonidos encontrado en el cenote Sammula en Dzitnup en tierras de Yucatán. Disponible actualmente en Murciélago, museo sonoro en el gabinete de soluciones imaginarias del Altísimo Instituto de Estudios Pataphysicos de la Candelaria. Foto: Sebastián Bejarano.

para expresar el idioma [...] nunca les hace falta la lectura: en casa, de paseo, en la ciudad, de viaje, a pie o a caballo pueden llevar en el bolsillo o colgados en el arzón de la silla treinta libros en los que no tienen más que accionar un resorte para escuchar un solo capítulo o bien varios si se les antoja escuchar el libro entero. De modo que continuamente tenéis alrededor a todos los grandes hombres, muertos o vivos, que os hablan de viva voz. Los regalos aquellos me ocuparon más de una hora y finalmente, habiéndomelos colgado de las orejas a guisa de pendientes, salí a la calle a pasearme. (Bergerac 1656, 144).

A su regreso a casa, el funcionamiento del asombroso dispositivo dio al infatigable explorador y coleccionista —que entre viaje y viaje había guardado en el zarzo una gran cantidad de artefactos y sonidos— la idea de emprender la inconmensurable tarea de escuchar, y posiblemente clasificar, su inmensa y heterogénea colección con el fin de reinstalar los sonidos

en el mundo. En su inagotable desván, en este lugar sorprendente como el infinito de un litoral doméstico, lleno de objetos acumulados, percibió un panorama sobrecogedor. Al entrar en este espacio repleto de sonidos de toda índole —tonos musicales, ruidos detestables, minúsculos y sutiles susurros, ínfimos murmullos, infinitas voces, estridencias y estertores, innumbrables cacofonías, sonidos amplificadas, zumbidos olvidados— como un arqueólogo sonoro, nuestro hombre se preguntó: ¿qué hacer ante tal extensión y complejidad?, ¿a qué estrategia recurrir para escucharlos todos, uno a uno?, ¿qué criterios y valores tener en cuenta para clasificarlos?, ¿cuáles seleccionar por valiosos o desechar por inútiles?, ¿qué sistema de almacenamiento y uso escoger?, ¿qué dispositivo utilizar para reinstalar los sonidos en las cosas?

Nuestro aventurero, ahora convertido en juicioso archivista y algo inventor, inició su tarea de escuchar, clasificar e inclusive restaurar esta inmensa colección.



Instalación provisional de sonidos en un bosque de lengas (*Nothofagus pumilio*) en los confines de la Tierra del Fuego. Disponible actualmente en Murciélagos, museo sonoro en el gabinete de soluciones imaginarias del Altísimo Instituto de Estudios Pataphysicos de la Candelaria. Foto: Sebastián Bejarano.

Lo primero que hizo como un acto pedagógico en esta parábola del desván, fue subir y observar si todo lo que allí se había amontonado durante este tiempo respondía a la noción de objeto-sonido. Esta cantidad de objetos-sonidos, de alguna manera olvidados y arrinconados por la tradición o por el paso de la vida misma, de pronto emergían de nuevo ante nosotros con inminente necesidad y con todo su potencial. Entonces nuestro viajero archivista ahora investigador o, si se prefiere, acusanauta, se preguntó:

¿Mediré el pájaro para poder colocarlo entre las tablas? ¿Meteré un decilitro de virutas entre mis frascos? La física no me sirve de ayuda, sino al contrario. Si me sugieren colocar la ropa por las tallas, eso no me permite ordenarla con relación al pájaro o la botella. ¿Y acaso no puedo comparar una coraza, un frac y un traje de baño por tamaños, o por el dinero que me ofrecería el trapero? [...] De hecho sabemos que las tablas van al carpintero, los vestidos al sastre y los frascos al farmacéutico, pero no ocurre lo mismo con los sonidos. Todos los sonidos van al músico, y si el músico los rechaza tiene que saber por qué: porque se salen precisamente de su tipología. Pero no puede decidirse a ello hasta que no haya examinado un número suficiente de sonidos para saber las normas según las cuales los retiene o los rechaza. [...] ¿Clasificamos los objetos por materiales? Los de madera irán juntos, al igual que los de tela o de metal, etc. (Schaeffer 1966, 429).

Metafóricamente los sonidos los percibimos como estos objetos, pero siendo tan extenso e inédito este campo de sonoridades era necesaria una delimitación y clasificación sistemática para hacerlos inteligibles y disponerlos para su uso. La historia de nuestra escucha —y si se quiere, de la música misma— se había encargado durante siglos de seleccionar una raza privilegiada de sonidos, prohibiendo o anulando la escucha de un extenso conjunto de ellos; ahora se nos presentaban súbitamente todos, los conocidos y los aún por conocer, para ser utilizados.

Nuestro archivista comprendió que estos objetos sonoros eran entidades catalogables en una especie de «botánica»; coleccionables como elementos terminados que poseen un principio y un fin, que son conjugables y constituyentes de un paisaje. El objeto sonoro —el sonido como objeto— es un fenómeno o evento percibido como un conjunto, como un todo coherente, y el acto fonográfico permite su captura en variados soportes; y mediante operaciones electroacústicas de montaje, filtrado y edición, es posible separar entidades menores y particulares para su estudio, catalogación y uso. De sus muchas lecturas recordó esta idea...

La fonografía es la toma de un fragmento del entorno sonoro en una caja con el fin de transportarlo al universo personal [y a los ámbitos tecnológicos, y lo que allí se ha atrapado], puede definirse como un conjunto cerrado de elementos ordenados en el tiempo a lo largo de la banda [magnetofónica] que expresa más o menos una situación, es decir, una idea-escena sonora, [que son] recortes discretos de la continuidad [que además tienen] una unidad interna. Pero lo importante no es esta continuidad que se capta como una condición de paso; es, por el contrario, el recorte de pedazos de espacio-tiempo en una serie de sitios-época que constituyen la llave de su inteligencia del mundo como una serie de espectáculos. A esta noción va a sumarse eventualmente la idea de «grabación» de la elaboración documental, de la «captura» de un momento de conciencia, con el fin de volver a encontrarla y recrearla en otro lugar y más tarde, como una rebanada de una memoria artificial. (Moles 1994, 230).

Entendió que el acto fonográfico desde su invención viene construyendo un enorme reservorio de sonidos memorizados para siempre; una colección que ha estabilizado situaciones únicas que solo será posible revivir, o al menos volverlas a escuchar, gracias al registro fonográfico. Y entonces fue evidente también que en la era de los medios eléctricos, electrónicos y digitales, el sonido se separa definitivamente de su origen causal y puede generarse por medio de procesos sintéticos, de modo que las causas quedan invisibles



Fonocaptor (dispositivo especialmente diseñado para leer, registrar e instalar sonidos en el mundo) operando en los extensos horizontes del cráter de la Oleta, en lo alto de la cordillera de los Andes. Disponible actualmente en Murciélagos, museo sonoro en el gabinete de soluciones imaginarias del Altísimo Instituto de Estudios Pataphysicos de la Candelaria. Foto: Sebastián Bejarano.

logrando así la constitución de un nuevo universo sonoro *inaudito* (en sentido literal). Pensó que ésta podría haber sido la causa de la escisión sonora de las cosas y de la actual situación silente del mundo.

Ahora que ya casi tenía este universo clasificado y a la mano, necesitaba inventar o recurrir a un dispositivo para devolverle los sonidos al mundo. Para ello se sirvió de un antiguo artefacto que había conocido en uno de sus viajes a las tierras de plata, de paso por la Patagonia y la Tierra del Fuego. Era un pequeño transductor acústico —una especie de aleph borgiano—: una pequeña piedra con tantas rugosidades y aristas como sonidos... conteniendo todo el universo sonoro disponible, e instalable al instante.

Los fieles que concurren a la mezquita de Amr, en el Cairo, saben muy bien que el universo está en el interior de una de las columnas de piedra que rodean el patio central... Nadie, claro está, puede verlo, pero quienes acercan el oído a la

superficie declaran percibir, al poco tiempo, su atareado rumor. (Borges 1999, 116).

La tarea de devolverle los sonidos al mundo apenas empezaba, y con gran incertidumbre, pues nada garantizaba que los sonidos se instalaran adecuada y coherentemente en las cosas... nuestros códigos sonoros podrían trastocarse quedando enfrentados ante un mundo inaudito... ¡tendríamos entonces que aprender a escuchar las piedras!

### Referencias bibliográficas

- Bergerac, Cyrano de. 1987 [1656]. *El otro mundo o los Estados e imperios de la Luna*. Madrid: Anaya.
- Moles, Abraham. 1994. *Imagen funcional*. México: Trillas.
- Schaeffer, Pierre. 1966. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil.
- Borges, Jorge Luis. 1999. *El Aleph*. España: Unidad Editorial, Milenium.

# REGISTROS TEMÁTICOS

Johanna Calle

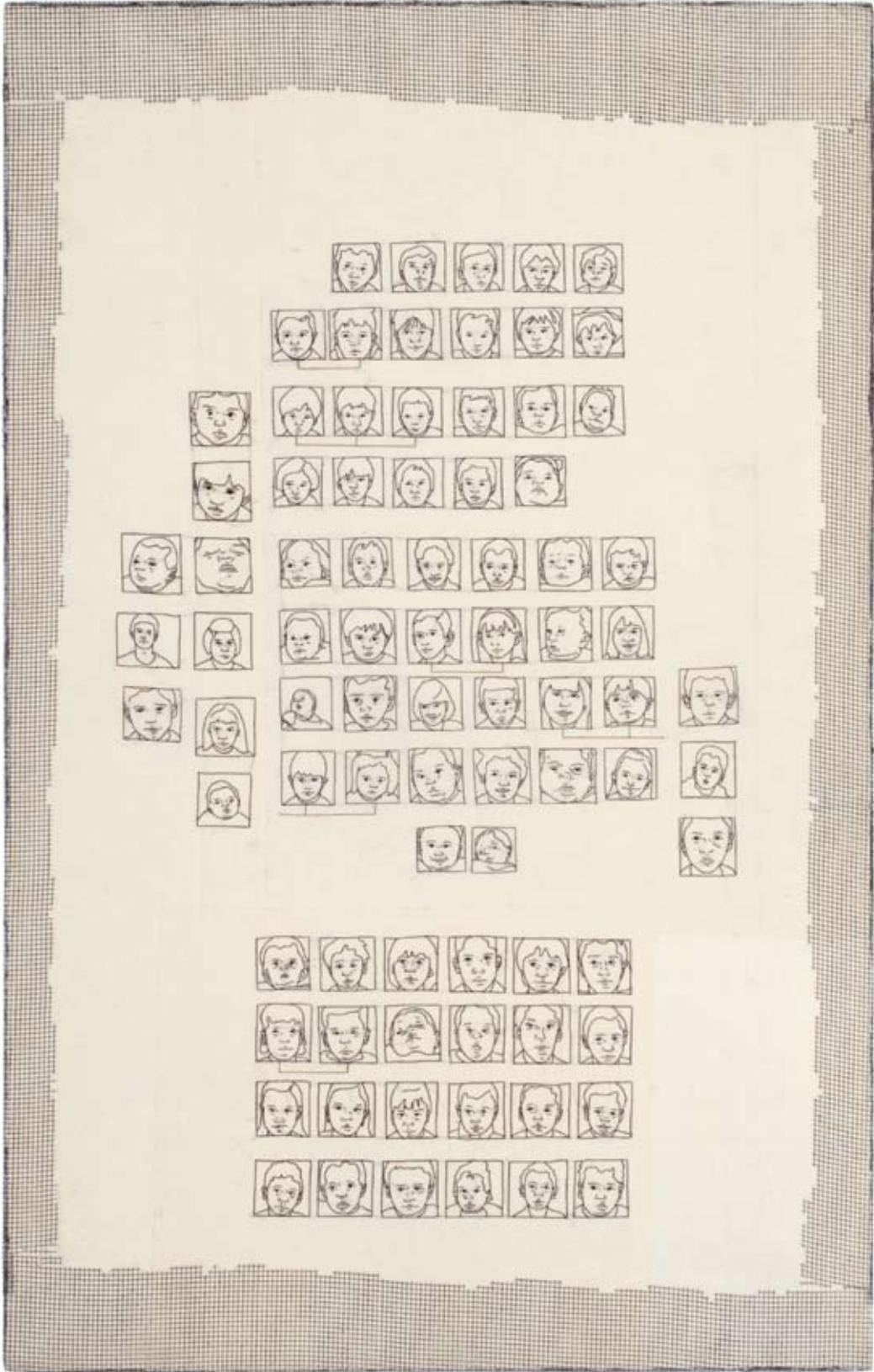
Bogotá, Colombia

Una de las herramientas que he usado en la realización de mis obras puede definirse como un registro documentado del proceso. A pesar de tener algunos aspectos semejantes al archivo, prefiero denominar estos registros de una manera diferente, pues si bien hay un intento por documentar y organizar la información reunida alrededor de ciertos temas, su carácter subjetivo dista mucho del orden preciso y metódico del archivo propiamente dicho. Los «registros temáticos» que reúno sobre cada obra se van desarrollando y ampliando a medida que investigo algún tema, y constan de varios objetos: cuadernos, anotaciones sobre el proceso y sus escollos, fotografías y bocetos, textos y obras de referencia, definiciones o consideraciones alrededor de los títulos, citas textuales, estudios que analizan el tema desde diferentes perspectivas, tentativas en el uso de materiales que me permiten definir aspectos formales y hasta intentos fallidos. La extensión de los registros temáticos puede variar de acuerdo con la naturaleza del tema. Algunas veces logro reunirlos en un sobre de manila, en otras, cuando la profusión de materiales que para mí son relevantes alcanza un volumen mayor, necesito cajas. En otras ocasiones, cuando los temas que retomo pueden considerarse complementarios, parte de un registro temático es anexado a otro. Al cabo de un tiempo, puedo retomar uno que aparentemente estaba concluido y ampliarlo a una mayor escala, ya sea porque abordo aspectos que no había

considerado antes o bien porque surgen hechos afines que considero necesario anexar. La suma de registros temáticos que he hecho en los últimos años podría considerarse como parte de un pequeño archivo personal, heterogéneo e inconcluso.

## **Las chicas de acero (1998)**

A mediados de 1998, quince jóvenes adolescentes fueron secuestradas por el ELN en la zona minera de Segovía, en Antioquia. La noticia se registró brevemente en una de las páginas interiores de *El Tiempo*. Las jóvenes, provenientes de zonas cercanas, se habían inscrito como voluntarias a un programa cívico del Ejército. Sus edades oscilaban entre los 13 y los 18 años y eran ajenas a la instrucción militar. Con la iniciativa se buscaba acercar a la población civil fomentando programas de salud y recreación con jóvenes vestidas de camuflado. Mi registro temático consistió en buscar todo lo referente a *Las chicas de acero* (nombre del programa cívico) que se hubiera publicado en prensa desde su creación. Encontré que el título había sido adaptado de la serie televisiva *Hombres de honor* y de las historietas impresas de los *Hombres de acero*, dos ficciones con el tono heroico propio de las novelas de aventuras. Hice sus retratos sin esperar el desenlace; se presumía que no regresarían con vida. Durante las siguientes semanas siguieron apareciendo notas esporádicas, hasta que se dio su liberación. El registro temático *Chicas*



Johanna Calle, *Nombre propio* (detalle del mes de diciembre), hilo y lienzo sobre alambre, 1997-1999. Foto: Óscar Monsalve, cortesía de la artista.

de acero consta de 42 recortes de prensa con foto, fotocopias de artículos regionales, 17 bocetos de los retratos de las chicas, listas de nombres y datos de cada una de ellas, 5 notas periodísticas acerca de su secuestro, 11 recortes de noticias referentes a los municipios de donde eran oriundas —Puerto Berrío, Segovia y Frontino, entre otros— un cuaderno de 18 folios manuscritos, recortes de las tiras «cómic» creadas por Osorio y fotos del General Bonnet rodeado de las chicas de acero.

### **Nombre propio (1997–1999)**

El punto de partida de *Nombre propio* fue el seguimiento que hice de las listas del ICBF (Instituto Colombiano de Bienestar Familiar) durante un año. Estos registros semanales daban cuenta de los casos recientes de niños que habían pasado a estar bajo protección del ICBF. La finalidad de la publicación de sus fotos, sus nombres y el de sus padres en diarios nacionales (*El Tiempo* y *El Espectador* de entonces), era encontrar a estos últimos o a algún pariente que se hiciera cargo de los niños. De no presentarse nadie relacionado con el menor, la lista perfeccionaba una formalidad legal necesaria para declarar a los menores en estado de abandono. Mi obra consistió en registrar los 1.538 casos de niños abandonados durante 1997. El retrato de cada uno fue bordado siguiendo sus rasgos característicos, manteniendo juntos los grupos familiares y los casos ocurridos durante cada mes. El registro temático de *Nombre propio* está conformado por las 98 listas publicadas por el ICBF durante 1997, bocetos en hilo sobre diferentes clases de tela, listas manuscritas de nombres completos en orden de aparición, dos cuadernos (en total 47 folios), maquetas de ensamblaje de los retazos de cada lista, fotos del proceso, testimonios de varios adultos que fueron abandonados cuando eran niños, dibujos de guía de cada mes y 17 planos a escala de cada pieza.

### **Laconista (2005–2007)**

*Laconista* es una serie de 32 dibujos en los que hice una réplica a escala de páginas editoriales de diversos periódicos del país. Las fotografías, los titulares y los

artículos fueron manipulados convirtiéndose en textos que solo registran indicios vagos.

Un hecho concreto me hizo dudar de la presunta neutralidad de los medios escritos. En el 2003 Antanas Mockus, entonces alcalde de Bogotá, propuso un espacio en la página «Cultura Democrática» para que los grupos alzados en armas (guerrilleros y paramilitares) expusieran sus prontuarios. Con esto se buscaba debatir públicamente los argumentos de cada uno. Su formación como filósofo y catedrático le permitía confiar en que las razones del conflicto podían debatirse. Las críticas airadas que generó su propuesta demostraron que en la opinión pública imperaba la intolerancia y el desdén por encontrar posibles respuestas a las motivaciones o ideales de los diversos bandos. Aun los más moderados calificaron la propuesta de proselitista: se temía un «contagio revolucionario» propiciado con recursos gubernamentales.

Para realizar la obra *Laconista* escogí la página de opinión porque en ella se refleja la tendencia ideológica de cada casa editorial. Los colaboradores son políticos, académicos e intelectuales, hombres y mujeres, que determinan un sesgo en la publicación. *Laconista* muestra una prensa que informa de manera fragmentada y en la que no siempre se puede identificar a los autores de los artículos; donde el humor ha sido neutralizado y las noticias distorsionadas. Los elementos formales de la página editorial son referencias claramente reconocibles. En este caso el registro temático consiste en seleccionar editoriales publicados en el diario nacional y en periódicos regionales que trataran temas relativos a la libertad de prensa durante un periodo aproximado de dos años. Este registro consta de 3 cuadernos manuscritos (para un total de 103 folios), 3 bocetos a escala editorial (además de diversos bocetos que sirvieron para rediagramar algunas páginas), un sobre con la propuesta de Mockus y la avalancha de críticas generadas a partir de ella, 37 recortes de prensa acerca de la libertad de expresión en Colombia y sus regiones, informes internacionales del caso colombiano, 95 páginas editoriales de la prensa que se publica en las diferentes regiones del



Johanna Calle, *Laconista* (detalle Ámbito Jurídico), tinta sobre papel, 54 x 95 cm, 2005–2007. Foto: Óscar Monsalve, cortesía de la artista.

país que sirvieron de guía para los dibujos, la maqueta de montaje en el Planetario Distrital, los machotes del folleto y del catálogo, y un sobre de anexos sobre artículos publicados posteriores al 2007 que tratan temas afines. Este registro temático continúa ampliándose hasta la fecha y podría titularse *Laconia* (no *Laconista*), pues incluye varias consideraciones alrededor de otras obras presentadas en la exposición que las agrupó bajo ese título, en el marco del IV Premio Luis Caballero del 2007.

### **Cartas (2008)**

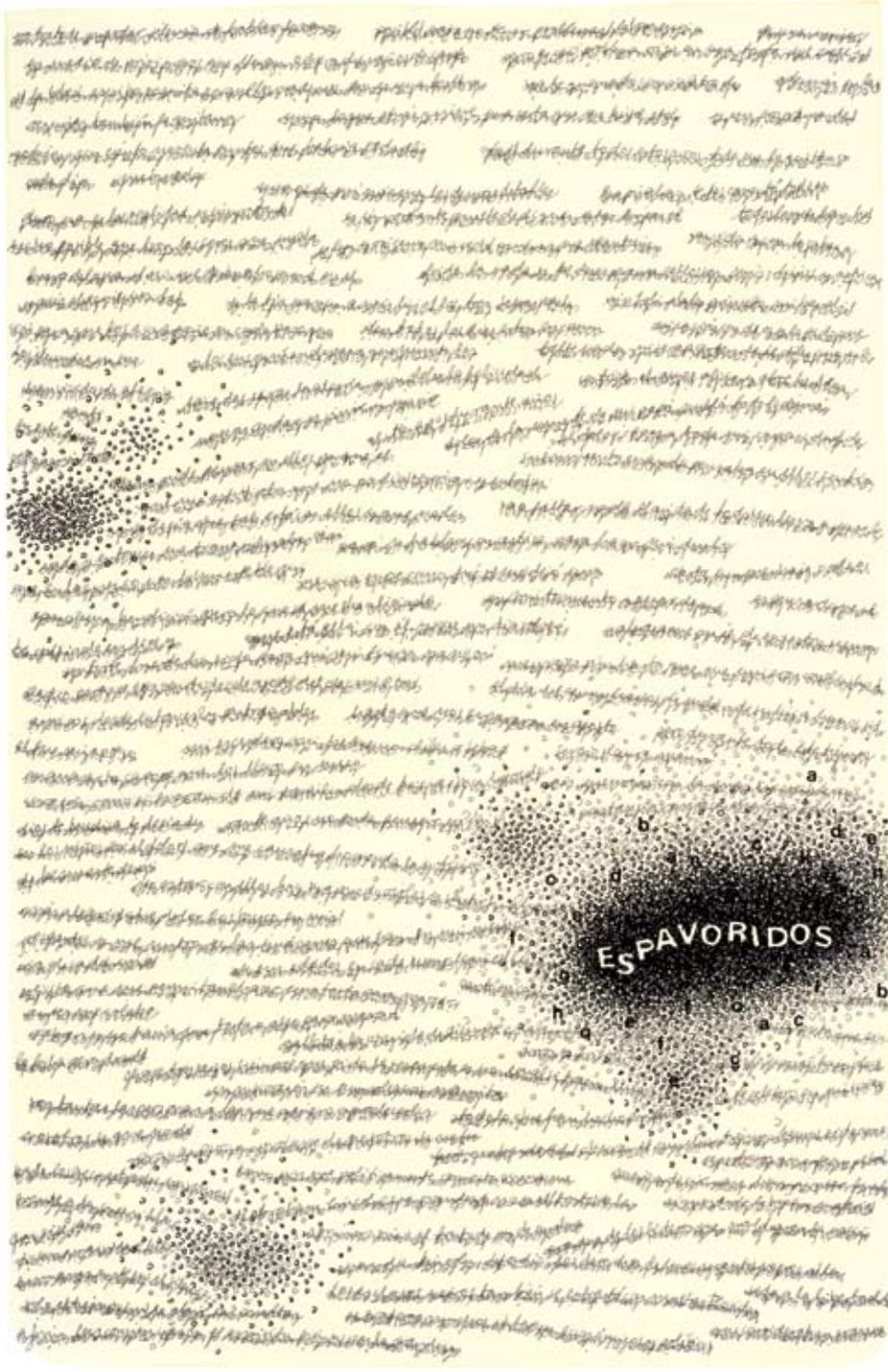
Más recientemente tuve acceso a un conjunto de cerca de 5.400 testimonios manuscritos provenientes de todo el país, y a partir de su lectura hice una serie de dibujos titulados *Cartas*. La convocatoria nacional de las Cartas de la persistencia se hizo a través de la Biblioteca Luis Ángel Arango y la Fundación BAT, y buscaba reunir relatos personales que narraran cómo las personas habían logrado superar dificultades u obstáculos. Mi trabajo consistió en seleccionar palabras o dicciones que mostrarán la procedencia de sus autores. Las frases

seleccionadas eran lo único legible en las imágenes donde prevalecía el gesto caligráfico, recurso que usé para enfatizar el carácter privado de las misivas. Algunas de las citas, como «que aiga paz», «indignizar a las víctimas» o «espavoridos» son elocuentes en cuanto al contenido general de los textos y al origen de sus autores. El registro temático contiene 573 fotocopias de Cartas de la persistencia (con anotaciones al margen y textos resaltados), un cuaderno de 49 folios, 17 bocetos, guías de ritmos y nudos equivalentes a las formas particulares de los manuscritos, recortes de prensa de muestras de supervivencia de secuestrados y algunos dibujos preliminares.

A partir de estos ejemplos, se podría afirmar que los «registros temáticos» pueden ser de dos tipos: por un lado, pueden consistir en materiales que busco después de ocurridos los hechos; por otro, se relacionan con materiales recolectados a medida que van ocurriendo. En estos casos, parte de la información proviene de archivos de hemeroteca y prensa y se complementa con consultas bibliográficas.

La recolección de elementos es el primer paso para reformular los contenidos que van a definir una imagen o una serie de imágenes. Aunque esa recolección

puede ser realizada por terceros, la revisión y la selección solo puede partir de categorías subjetivas.



Johanna Calle, Carta (Espavoridos), tinta sobre papel, 45,5 x 30,5 cm, 2008.  
Foto: Óscar Monsalve, cortesía de la artista.

# GRÁFICA Y ARCHIVO

José Tomás Giraldo

Bogotá, Colombia

El título de este texto<sup>1</sup> trae a un mismo campo dos palabras, dos conceptos relevantes para un tipo de práctica artística que me interesa. Se diría que «gráfica» y «archivo», a pesar de ser términos tan distintos, podrían estar sobre una misma mesa sugiriendo diferentes relaciones. Pero si estas palabras fueran frutas a la venta en una plaza, tendríamos que ponerlas aparte para pesarlas, porque tienen formas diversas, saben diferente y, claro, tienen orígenes distintos. La aparición de ambas palabras data de mediados del siglo XVII. Sus orígenes griegos *graphe* y *arkhe*, se refieren a «escribir» y a «dibujar» (el primero), y a «comienzo», «origen», «gobierno» y «registros públicos» (el segundo).<sup>2</sup>

Entonces me parece apropiado decir que el título de este texto describe con sencillez lo que he estado haciendo en los últimos años en mi trabajo como artista: mirar material documental, recolectarlo y trazar con este algunas líneas y planos. No intento desarrollar una teoría lingüística —asunto que no me corresponde—; sin embargo, en dicha práctica artística hacen aparición las palabras, y a veces se piensa y se actúa no solo sobre el documento como objeto

sino también sobre *el lugar* donde se guarda el documento. El sufijo «teca», terminación de las conocidas *biblioteca*, *hemeroteca* y *discoteca*, designa tanto el material archivado como el lugar donde este se guarda. La palabra «archivo» se comporta semánticamente de forma similar: esta significa por un lado *la colección de registros o documentos históricos que provee información sobre un grupo de personas o una institución*. Y por el otro —o por el mismo lado—, significa también *el lugar donde los documentos o dichos registros están guardados*.

La relación entre objeto y espacio es importante en este proyecto y es algo que he explorado en algunos de los trabajos que describo más adelante. Aprovecho este momento de escritura para problematizar una categoría que algunos autores han decidido nombrar como «artista de archivo» o «arte de archivo». <sup>3</sup> El uso

1 Una primera versión de este texto fue escrita como charla en octubre de 2009 para el proyecto *La oreja roja*.

2 *Arkheia* y *arkhē* son sustantivos. Los verbos asociados a «registros públicos» y «gobierno» aparecieron más tarde, en el siglo XIX: «archivar», por ejemplo.

3 Hal Foster por ejemplo utiliza el término «archival artists» (2004). Hablar de «artistas de archivo» como lo hace Foster me parece problemático para pensar en trabajos como las libretas que hace Gabriel Sierra (y que, por cierto, nunca ha mostrado) que documentan de alguna manera el acto de coleccionar papeles e ideas, o algunos proyectos de Mateo López en los que en un impreso se documenta el archivo de viaje que él mismo ha elaborado. También sería un poco absurdo considerar que la obra Wilson Díaz es «arte de archivo» a pesar de su constante referencia a documentos y registros generados por él y por terceros. Ciertamente ni Sierra, ni López, ni Díaz son «artistas de archivo».



José Tomás Giraldo, *Diapoteca*, objetos, fotografías y audiovisuales encontrados. Documentos, mobiliario y equipos audiovisuales propiedad del Departamento de Artes de la Universidad de los Andes, 2006. Foto cortesía del artista.

de dicho término promueve una confusión semántica (y una innecesaria especulación) que se parece a la que generó hace unas décadas la proliferación de la expresión «videoartista».<sup>4</sup>

Más importante que esa manía de agrupar toda la producción bajo un término es, en mi opinión, pensar en la circulación reciente de obras y proyectos de arte que exploran o se refieren a la *representación de la historia y de la memoria*, en algunas ocasiones abordando esta inquietud a través de registros y documentos que se conocen como archivos. Algunas reseñas y textos recientes tienden a comentar literalmente el uso de un archivo, pero esto carece de profundidad, pues finalmente casi todos los artistas —y bueno, una gran parte del mundo habitado por personas— tienen alguna relación con el acto de registrar, guardar, organizar

4 El medio se puso por encima del contenido y terminó etiquetando una práctica artística que en muchos casos reflexionaba más allá de la técnica utilizada.

y depositar. A lo que me refiero es que lo importante no es el archivo *en sí* o el simple gesto de usarlo; lo crucial es la *forma* y la *historia* que el artista articula y desarrolla visualmente en su trabajo. Para ilustrar esta idea véanse los buenos textos del crítico, curador y profesor Mark Godfrey (2008, 2007a y 2007b), quien escribe sobre la obra de Matthew Buckingham y Christopher Williams, dos artistas que trabajan con representaciones de la historia y la memoria individual y colectiva.

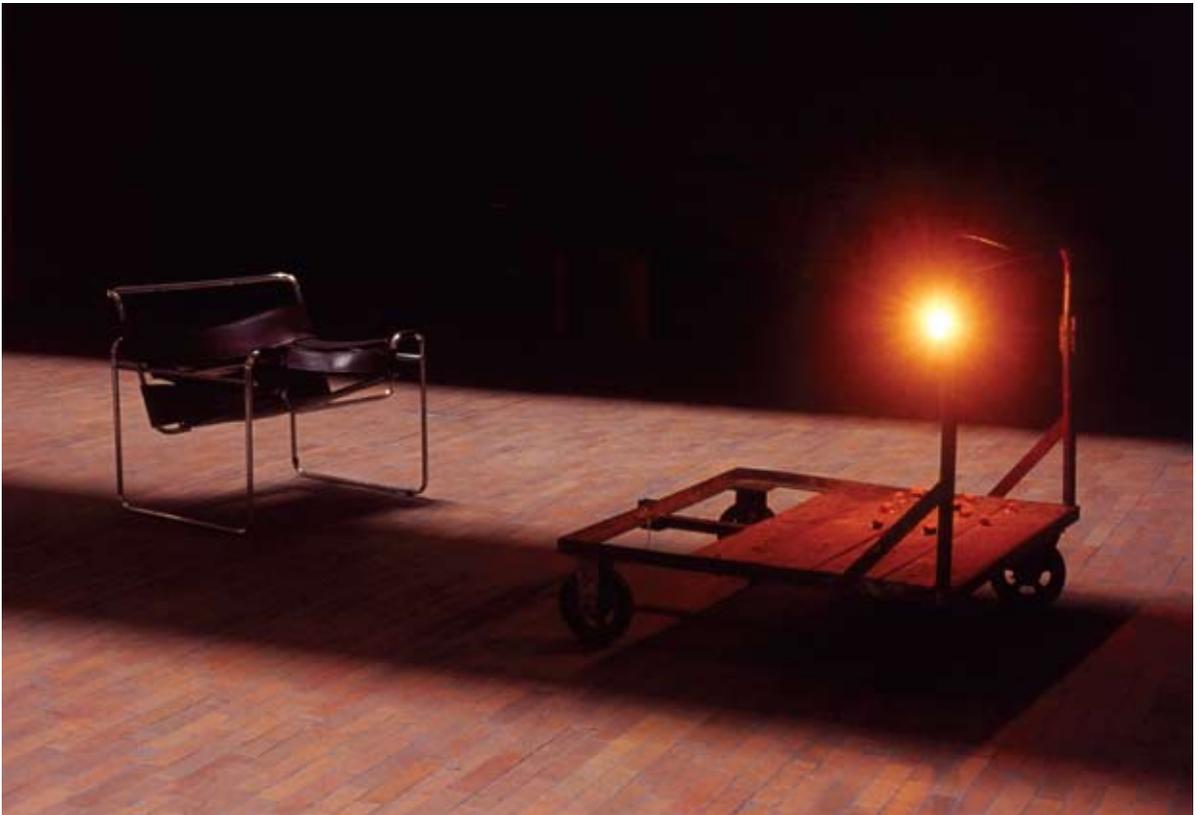
En este punto quisiera pedir disculpas a la señora *gráfica* por no haber hablado de ella, pero prefiero hacerlo de esta manera. Además, hablar con mucho detalle de lo que estoy haciendo esta semana o este mes me resulta un poco difícil. Mi trabajo para esta publicación está en proceso de construcción y, como otros trabajos que he hecho, también tiene un final abierto, lo que acarrea varios problemas y a su vez fascinantes caminos que me interesa continuar trazando.

Desde hace unos seis años he estado esculcando, revisando y guardando registros de algunas instituciones y organizaciones de diferentes tipos, sobre todo de las que tienen una relación con las artes y la cultura. De este modo he estado trazando un argumento, graficando un plan para armar una especie de película con fragmentos de estas historias. Los trabajos que he hecho recientemente abarcan diferentes componentes que se refieren a los procesos de producción cinematográfica.

Como lo expliqué en el folleto de «Lugar/no lugar o el espacio entre las cosas», una exposición del programa Nuevos Nombres del Banco República (2005), los fragmentos que componen este trabajo son aproximaciones a una película imaginaria. Para esta muestra utilicé el archivo de un fotógrafo aficionado que nunca fue clasificado, y material suministrado por el depósito de muebles descartados y por los archivos de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Las imágenes y objetos se

exhibieron junto a dibujos realizados para la muestra; y en el folleto declaré: «Motivos logísticos, financieros y sentimentales evitarán que estos fragmentos algún día se conviertan en un largometraje real».

En el primer trabajo en el que usé documentos originales acompañados de trazados hechos a partir de imágenes encontradas (*Fotogramas y Storyboard*, 2004), planteaba el desarrollo de una trama que habría de desenvolverse en trabajos siguientes. La última frase del texto que enumera los motivos que «evitarán que estos fragmentos se conviertan algún día en un largometraje real» podría ser revisada hoy; pues aunque no sea con película de cine, existe la posibilidad de editar una historia con el material recopilado con paciencia y pericia, que ha trazado para mí caminos, líneas y formas que a veces encuentro incompletas. Eventualmente mostrarlo al público en el formato de una exposición de arte sería más consecuente que editarlo para ser visto proyectado en un teatro.



José Tomás Giraldo, *Los papeles del arquitecto*, dibujos, fotografías y objetos encontrados. Mobiliario y documentos propiedad del Archivo General de la Nación, 2004. Foto cortesía del artista.

## Referencias bibliográficas

Foster, Hal. 2004. «An archival impulse». In *October* n.º 110.

Godfrey, Mark. 2008. «Cameras, Corn, Christopher Williams, and the Cold War». In *October* n.º 126.

Godfrey, Mark. 2007a. «Christopher Williams in Conversation with Mark Godfrey». In *Afterall*, n.º 16.

Godfrey, Mark. 2007b. «The Artist as Historian». In *October* n.º 120.



"La palabra latina equivalente a la palabra griega *techné* es *ars*, la cual sugiere una metáfora similar a la expresión 'juegos de mano'. El diminutivo de *ars* es *arteficio*, es decir, arte pequeño e indica algo que da vueltas en la mano (como en la expresión francesa *tour de main*). De modo que *art* significa 'agilidad' o la 'habilidad para dar vuelta a algo en beneficio propio'; y *artífex* —es decir, 'artista'— significa ante todo un 'embascador'. Que el artista original fuera un prestidigitador se puede constatar en palabras como 'artífice', 'artificial' e incluso 'artillería'."

José Tomás Giraldo, *Juegos de mano*, impresión láser sobre papel para libros, 33 x 48 cm, 2009. Imagen cortesía del artista.

# MONUMENTO NACIONAL

Mateo López Parra

Bogotá, Colombia

1986. Fue la primera y última vez que monté en un tren en Colombia. Por alguna razón, que nadie explicó, el tren se dañó en medio del calor y de la nada, y dos horas de trayecto se transformaron en seis horas de espera. «Varados sin regreso», pensé... «¿y un tren se puede empujar?». Este fue mi primer encuentro con la modernidad en Colombia.

En el año 2008 comenzó un proyecto titulado «Viaje sin movimiento» con el que se pretende recorrer la red de ferrocarriles del país. El ejercicio contempla la deriva, el encuentro y la recolección, y no tiene un formato o soporte específico de registro: del proceso resultan dibujos, fotos, videos, entrevistas, mapas, objetos, maquetas; se han recolectado muebles y se han hecho impresos para distribución.

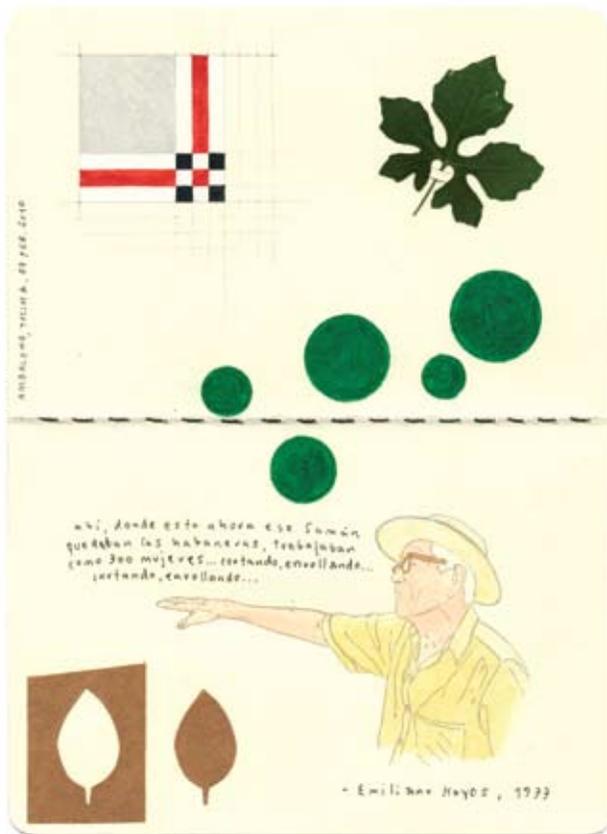
Sobre el dibujo y el «género de viaje» no creo que haya nada nuevo, pues muchos llevan un cuaderno de apuntes cuando salen de la casa, existieron pintores viajeros y son extensos los resultados conocidos de los viajes de Alexander Von Humboldt, la expedición Botánica dirigida por José Celestino Mutis, o la comisión Corográfica de Agustín Codazzi; empresas en las que, además de los mencionados, participaron otros nombres que dejaron un legado artístico en el país. Los objetivos y formas de clasificación fueron diferentes, según los intereses de la época, pero siempre tuvieron en común eso de hacer dibujos.

En su *Historia del arte colombiano*, Barney-Cabrera (1983) dedica dos capítulos al costumbrismo, el arte documental y la ilustración gráfica; todos referentes claves de la historia gráfica colombiana. Entre estos textos y las láminas de color aparece un término que me parece acertado: «dibujo documental».

La empresa Ferrocarriles Nacionales de Colombia entra en liquidación en el año 1992. Dos años más tarde, Colcultura expide la resolución 013 «Por la cual se propone la declaratoria como Monumento Nacional del conjunto de las estaciones del ferrocarril existentes en el país». En adelante, otros documentos mencionarán cómo hacer el inventario de las estaciones y la repartición de lo relacionado con esta industria. Por entonces existía un número de 377 estaciones en el país.

El tren no funcionó más y el viaje resulta una ficción. Es costumbre que el monumento represente algo, la existencia de un pasado industrial y arquitectónico, pero el abandono devela el defecto de la modernidad.

«Viaje sin movimiento» es un proyecto a largo plazo que implica transitar la geografía y transportarse a otro tiempo; requiere buscar recursos y, cuando no resultan las becas, inventar pretextos para hacer los recorridos. El acceso a los lugares es en bus, moto, taxi, moto-taxi o alguno de los recursivos acoplamientos que inventan los habitantes de cada zona sobre el riel.



Mateo López Parra, Cuaderno Ambalema, dibujo de Emiliano Hoyos, Ambalema, Tolima, 2010. Imagen cortesía del artista.

Con apoyo de una beca comenzó el proyecto. Entre diciembre del 2007 y febrero del 2008 se recorrieron los trayectos del Ferrocarril del Pacífico: ruta Armenia–Cali–Buenaventura y Cali–Popayán, compiladas en una exposición. Ese mismo año se hizo una segunda versión de este montaje para el 41.º Salón Nacional de Artistas, que tuvo lugar en Cali.

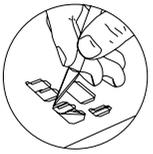
En el 2009, dos curadoras me invitaron a acompañarlas en el proceso de investigación para el salón regional. Les propuse recorrer las estaciones de la División Central, que comprenden los departamentos de Cundinamarca, Boyacá y parte de Santander. La propuesta se ejecutó como crónica gráfica. Se imprimió un calendario con un breve texto e imágenes de las estaciones visitadas. Coincidentalmente, la exposición tuvo lugar en una antigua estación de tren y allí se repartieron los calendarios entre los visitantes.

Con la invitación a escribir mil palabras en las páginas de esta revista, retomé la práctica de archivo, ese extraño ejercicio que puede conectar una cosa con otra, y fui en búsqueda de una estación en particular: la estación de tren de Ambalema, Tolima.

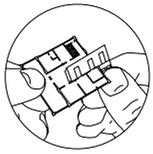
Comencé la búsqueda bibliográfica relacionada y hallé el Programa *Reciclaje de las estaciones del Ferrocarril* (Colcultura 1995). Entre aquello apareció un programa emitido por Señal Colombia, *Historia Central*, en el cual el arquitecto Alberto Escovar presenta un especial sobre el pueblo de Ambalema. En la oficina de Patrimonio del Ministerio de Cultura encontré los planos arquitectónicos de la estación, y otros documentos relacionados en el centro de documentación.

La noche anterior a mi viaje a Ambalema, me encontré con un amigo arquitecto que en otra ocasión me remitió a la estación de Buenaventura, diseñada por

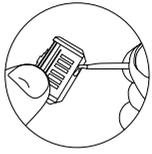
# Estación de Tren. Ambalema-Tolima



Cortar



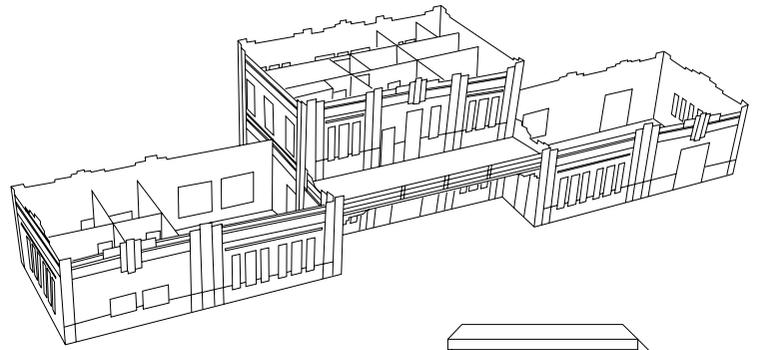
Ensamblar



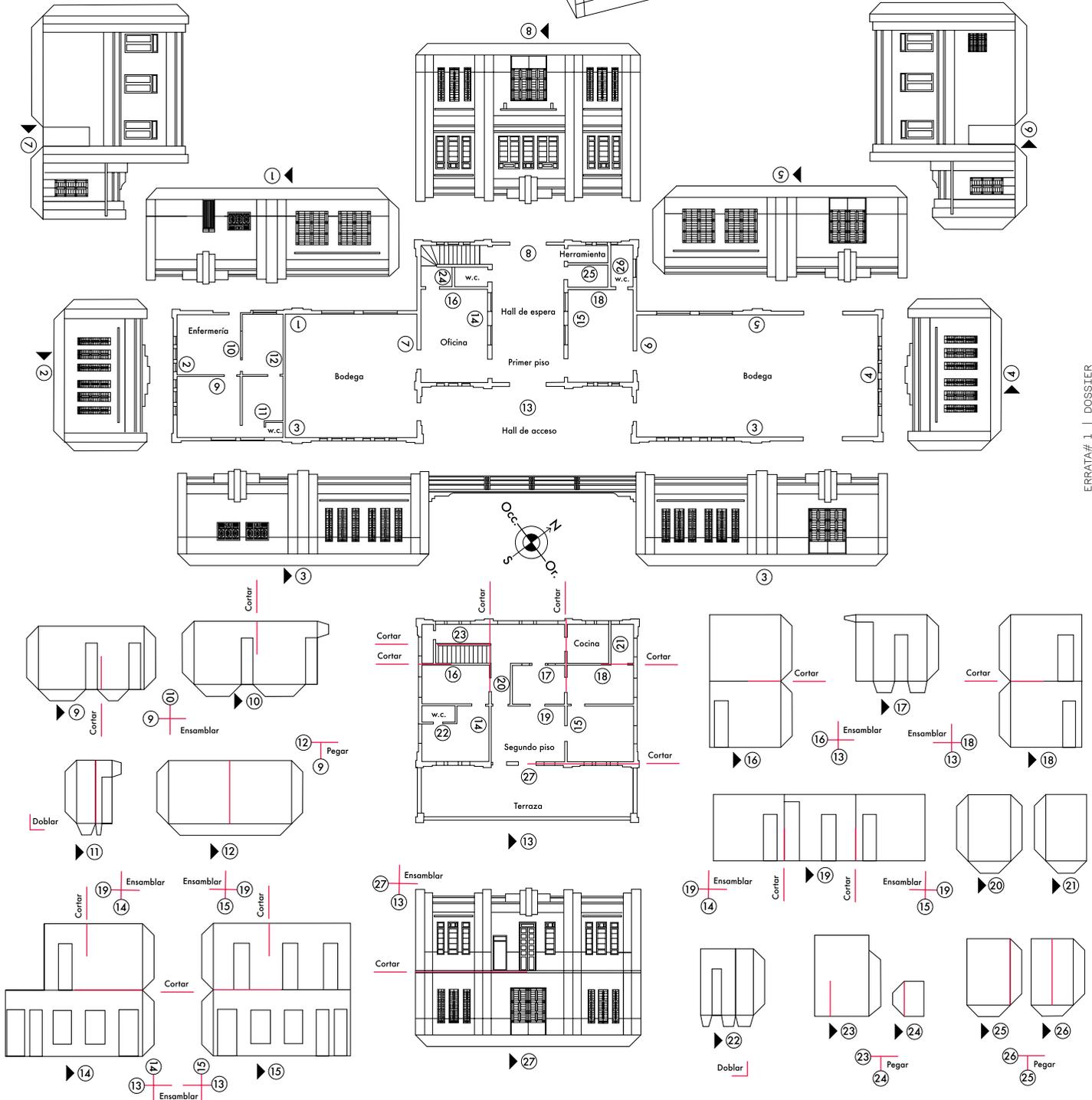
Aplicar pegante



Pegar



## Armar ▶ #



Mateo López Parra, Estación de tren Ambalema, Tolima, plano para recortar y ensamblar, Bogotá, 2010. Imagen cortesía del artista.

---

el arquitecto Vicente Nasi. Me dio algunas recomendaciones para la visita: cruzar el Río Magdalena en ferri —cosa que no pude hacer a causa del verano—, visitar la estación, la escuela María Auxiliadora y la Casa Inglesa, construida en 1883.

Al llegar a dicha casa conocí al señor Emiliano Hoyos (nacido en Ambalema en 1933), quien me contó historias del pueblo y de su vida, y me autorizó hacerle un dibujo. Me dio indicaciones con sus dedos chuecos para encontrar lo que buscaba.

La estación de Ambalema se encuentra a orillas del río Magdalena en el departamento del Tolima, en la línea que conecta Ibagué, también Neiva con Honda, y más allá, La Dorada, hasta llegar a Santa Marta. La zona fue de bonanza tabacalera y durante la época se transportó la producción por tren y por río, que llegaba a la costa atlántica para su posterior exportación. Cayó el precio del tabaco en los mercados internacionales y la tierra fatigada de trabajo no pudo patrocinar más el desarrollo de la región. El pueblo conserva algunos rastros de la arquitectura de la época: las técnicas de adobe y tierra pisada, tejas de barro, columnas, puertas y ventanas de madera de Guayacán y pintura de esmalte verde tablero.

El tren nunca volvió, y de la industria del tabaco no queda sino la memoria.

Al medio día con un calor de 31 grados y un grito sostenido de chicharra, encontré la estación. La descripción: un monumento industrial de rasgos art decó, en ruinas, a orillas del río.

Se hicieron dos intentos por parte del municipio para reactivar la estación. Uno, reconstruir la edificación para tener un lugar de encuentro; el otro, convertirlo en centro recreacional sacando provecho de la rivera. Las propuestas fueron selladas en tinta con la inscripción «Rechazado». Sin embargo, en un acto simbólico de conservación la alcaldía pintó de blanco la estructura, pues se asocia cromáticamente el color blanco con limpieza, pureza, permanencia, buena

administración. Pocos habitantes de la zona reconocen la presencia de la estación. Es solo un recuerdo de la población adulta. Es raro ir por allá.

La de Ambalema es diferente a otras estaciones visitadas anteriormente debido al exotismo del olor a tabaco, la vista frente al río, y por ser del estilo migratorio de la era de la máquina, ahora agrietado, abrazado por la maleza. No hay techo; e igual alguien de paso la habita... los enamorados, o el que duerme a pedacitos en muchas partes, los viajeros sin un peso. El baño sigue siendo baño. Del piso, en lo que fue la sala de espera, crecen árboles de alguna especie nativa; las escaleras llegan al vacío y sin puertas ni ventanas, estar adentro es lo mismo que afuera. Se conservan las baldosas de color rojo con negro en un juego geométrico.

Mas allá de reconocer el valor patrimonial —cosa inútil, si tal como está es inexistente— o la melancolía sobre el tiempo, se podría pensar en reconstruir un proyecto social y cultural según las necesidades de la población. ¿Pero cómo reutilizar la infraestructura de los ferrocarriles?

Mencionan varias razones por las cuales la industria del ferrocarril fracasó: unas de orden administrativo, otras señalan intereses económicos, el desarrollo científico y tecnológico... la difícil condición geográfica.

En algún momento estuvo conectado el Pacífico con el Atlántico y se articuló el transporte por tierra con el fluvial; se implementó una red que conectaba ciudades, pueblos y municipios. ¿Cómo se producía la energía, la fuerza de carga? Ese era el tema. Comenzó la explotación del caucho, el petróleo y sus derivados en llantas y gasolina para el automotor; se aceleró el mundo y con el plástico, se duplicó el esfuerzo.

Con la empresa inconclusa del ferrocarril, el trabajo de ingeniería y la gran inversión económica quedó parada en el tiempo. No obstante existe un trazado; puntos conectados, cruces y derivaciones, como cualquier

sistema de información o comunicación. No todas las máquinas funcionan... desde que se inventaron son obsoletas. Hacer andar nuevamente el tren es una inversión imposible.

Se puede alterar el estado de las cosas, dar nueva función a las estaciones, acoplar la red que las conecta con un sistema alternativo de transporte. Es posible reutilizar esta red, y se deben escuchar las propuestas y proyectos que vienen de las regiones, recolectar los testimonios de la población para encontrar posibles soluciones a sus necesidades y conflictos.

El Ministerio de Cultura puso en marcha el proyecto de escuelas-taller en las que se reconstruye y aprende. Y existen también otras propuestas de la población: centros comunitarios, puestos de salud, comedores comunitarios, centros de acopio agropecuario, sedes

para una red de escuelas, centros de documentación y comunicación, bibliotecas itinerantes, salas de música, centros de conciliación, corredores turísticos, escuelas de artes y oficios, laboratorios agropecuarios, laboratorios culinarios, estaciones de radio comunitarias, observatorios de flora y fauna, cooperativas.

Proponerlo puede sonar utópico, pero, ¿qué más utópico que querer clasificar el mundo, dibujarlo tal como intentaron los viajeros del dibujo documental?

### Referencias bibliográficas

- Barney-Cabrera, Eugenio. 1983. *Historia del arte colombiano*, Enciclopedia Salvat. Bogotá: Salvat Editores.
- Colcultura. 1995. *Reciclaje de las estaciones del Ferrocarril*, Bogotá: Colcultura.



Fachada de la estación de tren Ambalema, Tolima, 2010. cortesía del artista.

# LA OBSESIÓN POR UN BULTO DE IMÁGENES

Óscar Muñoz  
Popayán, Colombia

Por Erika Martínez Cuervo

Resulta que a mediados de los años sesenta compré un archivo fotográfico a uno de los tantos estudios y laboratorios de la época que decidieron cerrar porque el negocio ya no era rentable. Cuando lo adquirí, ellos me comentaron las razones por las que iban a cerrar sus puertas al público, en qué consistía su trabajo y qué hacían con el material que la gente no reclamaba. A través de esas conversaciones me enteré de que ese material era reciclado y convertido en materia prima para luego ser reutilizado. Entonces lo que yo hice fue comprar la parte de un archivo al peso por kilo en el estudio fotográfico Instantáneas Panamericanas antes de que lo cerraran [...]

Pasaron muchos años, me cambié varias veces de casa y siempre me fui con ese bulto de fotos, hasta que un día me puse a mirarlas y encontré muchas fotos tomadas en el puente Ortiz, entonces empecé a buscar, a seleccionar de todo ese archivo solamente las que habían sido hechas en ese lugar, eran alrededor de noventa y ocho, más dos que yo tenía, complete cien [...] Así empecé a observar esas cien imágenes y a darle vueltas al asunto, a encontrar, a establecer conexiones, pues considero que el puente Ortiz es una edificación muy importante para la historia de Cali y una vía de tránsito significativa, el encuentro de la calle 12 y la avenida sexta, vías que de alguna manera dividen la ciudad y el río Cali. (Muñoz 2006).

Archivo de Óscar Muñoz, fotos de Carlos Alberto Zapata, Puente Ortiz, Cali, s.f. Foto cortesía del artista.



ERRATA# 1 | DOSSIER

La intervención urbana *El Puente* de Óscar Muñoz tuvo lugar dos noches de noviembre del año 2003 en el puente Ortiz.<sup>1</sup> Una tira animada de imágenes fue proyectada sobre el fragmento del río Cali que pasa por debajo del puente. Las cien fotografías que Óscar Muñoz seleccionó del archivo fotográfico con el que había cargado durante muchos años, aparecían en el agua una tras otra acompañadas por una música de fondo diseñada especialmente para la muestra. El público, compuesto por transeúntes desprevenidos,

1 «Como paso del río Cali solo existía un puente peatonal en la actual calle 12 que al ser destruido, es sustituido en 1835 por el puente Ortiz, reanudándose los trabajos de dicha construcción en 1842, para terminarlos definitivamente en 1845 [...] En 1935 fue reformado y ampliado por el ingeniero Julio Fajardo por las exigencias y cambios urbanísticos de la ciudad». (Arizabaleta y Santacruz 1981, 150-151).



Archivo de Óscar Muñoz, hoja de negativos adquirida del estudio fotográfico Instantáneas Panamericanas, s.f., Cali. Foto cortesía del artista.

se detenía a observar las imágenes desconfiguradas de tonalidad verdosa; cuerpos sin rostro (sin identidad) que atravesaban la bóveda del puente. Tres años después, en marzo del 2009, se publica *Archivo porcontacto*,<sup>2</sup> un pequeño libro en el que el artista

2 «Nuestro archivo, que hoy dispone de 350 fotos, se ha ido ampliando poco a poco gracias a las instantáneas que los ciudadanos nos han permitido escanear al acudir a nuestras convocatorias públicas en el puente Ortiz (julio de 2005 y julio de 2007): en el mismo sitio donde hace años fueron tomadas dichas fotografías. Durante estos encuentros, y mediante estas imágenes, se tejieron conversaciones y realizaron entrevistas que fueron trayendo a la memoria tanto al fotógrafo y a quien fue fotografiado como al lugar de entonces y que, comparándose con el de hoy, señala algunas de sus transformaciones». (Muñoz y Prieto 2009, 225-226).

hace visible lo que no se vio con su experimento de proyección en el río; esta vez las fotografías aparecen impresas en papel recuperando la nitidez que habían perdido en la intervención de *El Puente*.

El «bulto», término con el que Óscar se refiere a la porción del archivo que compró a uno de los estudios de fotografía de los años setenta, acaba convirtiéndose en materia prima de su trabajo. La existencia de «un bulto» remite al cuerpo, a la presencia de algo que «está ahí», que por esencia no es leve, que punza para ser removido, transformado y, sobre todo, *observado*. Las fotografías que encuentra son resultado de la práctica del fotocine, un formato que se empleaba en este caso para registrar a los peatones desprevedidamente en varios encuadres, de tal manera que la

cámara capturara la secuencia de su paso por el lugar. Esta idea de fotografía cuadro a cuadro tuvo su auge por la época y representó entonces una de las formas características del retrato.

En una operación detectivesca, Muñoz revisa las fotografías y filtra las que percibe que tienen algo por contar sobre un espacio específico, sobre la manera en que se habita y cómo a partir de ese habitar se revelan asuntos (políticos, arquitectónicos, sociológicos, entre otros) de la ciudad y de quienes hacen parte de ella. Sus hallazgos se potencian en la medida en que vuelve a la tarea de observación; así, *El Puente* (2003) y *Archivo porcontacto* (2009) como proyectos artísticos tienen la particularidad de guardar un sentido de apertura: la lectura de las imágenes se dilata, abre espacio a una labor hermenéutica múltiple donde cruces y revisiones se hacen posibles... una y otra vez tiene lugar el acto de volver a mirar, de volver a mirarse en las imágenes de otros y hechas por otros.

### Manipulaciones de la visualidad

Las mutaciones a las que Óscar Muñoz somete las imágenes del archivo fotográfico adquirido años atrás, representan un espacio de reflexión acerca de las maneras de penetrar y dar un orden o un sentido al material visual producido en el pasado. El material pasa por una lectura, una interpretación en el tiempo presente de quien hace las veces de observador. En este caso se trata de un artista cuyo trabajo se ha caracterizado por el estudio minucioso de los procesos que experimenta la imagen fotográfica y, sobre todo, por una exploración constante de soportes inusuales donde la imagen no es estable sino una forma de expresión en permanente cambio.

Resulta interesante pensar en los estados visuales que el artista impone a las fotografías con las que trabaja en estas dos apuestas, *El Puente* y *Archivo porcontacto*. En un comienzo, los sobres que contienen el material original realizado por los fotocineros aparecen en negativos y tiras de contacto; esta forma es inicialmente estática, pero empieza a dinamizarse una vez Muñoz estudia sus características

visuales, las poses, los motivos, los escenarios en los que fueron fotografiados los personajes, etc. Este primer acercamiento le permite hacerse una idea de lo que esconden unas imágenes que él no capturó, pero que bajo una observación minuciosa resultan reveladoras del contexto socio-político de un período convulsionado de la ciudad de Cali.

La reproducción de *El Puente* implicó la digitalización de cien imágenes con las que Óscar decidió trabajar, un procedimiento técnico que permitió hacer un *zoom in y*, en consecuencia, arrojó nueva información sobre los asuntos estéticos y de contenido que eran de interés para él. Las imágenes digitalizadas se convirtieron en una secuencia animada montada cronológicamente, cuya versión definitiva fue proyectada en el río Cali. En *Archivo porcontacto*, las imágenes que son reproducidas en papel y publicadas en un libro adquieren entonces lo estático que supone la impresión, sin embargo, conservan un carácter dinámico por la manera en que el artista las dispone en cada página: pares de fotos que resucitan un momento de la historia, que dan paso a una lectura comparada y donde es posible visualizar los cambios que experimentó un espacio urbano emblemático.

En *El Puente*, la levedad de la imagen que se «soporta» en el agua pero que no permanece, produce, a partir de las relaciones que hacen los espectadores, la sensación de que la imagen proyectada (una sola) es en realidad un cuerpo o varios que están pasando por el río. El volumen de esos cuerpos, que en últimas no son más que la luz adoptando una forma visible en el agua, se materializa en la mente como resultado de las conexiones originadas a partir de recuerdos.

*Archivo porcontacto* trae de vuelta de este modo las imágenes de *El Puente*. Muñoz entrega a los espectadores otro capítulo, la evidencia de que su obsesión no tiene límite: restituye la identidad de los rostros, de los cuerpos que había desconfigurado en la videoproyección de noviembre del 2003. En un acto obsesivo e inteligente, el artista ha decidido apropiarse de las fotografías que encontró, y esta acción

ha resultado determinante al llevarlo a ver en las fotografías realizadas por otros la dimensión individual y colectiva de la memoria de un grupo social específico, y de los hechos que marcaron su ciudad.

Hay algo muerto que cobra vida cuando se escudriña un archivo, el bulto que aparece inerte en un rincón cualquiera, la caja que se observa una y otra vez y que un buen día se abre y se explora. ¿Cuántas lecturas se hacen necesarias? Óscar Muñoz ha vuelto una y otra vez y aún no se percibe en él la intención de cerrar el asunto.

### Referencias bibliográficas

- Arizabaleta, María Teresa y Marino Santacruz. 1981. «Proceso histórico del desarrollo urbano de Cali», en: *Santiago de Cali, 450 años de historia*. Cali: Alcaldía Santiago de Cali.
- Muñoz, Óscar. 2006. «Conversación con Erika Martínez», octubre. Bogotá: Documento inédito.
- Muñoz, Óscar y Mauricio Prieto. 2009. *Archivo porcontacto*. Bogotá: Laguna Libros.

### Óscar Muñoz

Entre sus exposiciones individuales vale la pena destacar las siguientes: *Óscar Muñoz. Mirror Image* (Londres, Iniva, 2008); *Óscar Muñoz. Documentos de la amnesia* (Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2008). Entre las exposiciones colectivas más importantes en que ha participado se encuentran: VI Bienal de La Habana (1997) y la primera Kwanju Internacional Biennale (Corea del Sur, 1994). En el 2004 recibió el Primer Premio en el Salón Nacional de Artistas, Colombia, y en el 2005 participó en la 51.ª Venice Biennale y en la Prague Biennale for Contemporary Art. En el 2006 participa en «Analog Animation» (Drawing Center, New York) y en «Estrecho dudoso» (Museo de Arte Contemporáneo, San José, Costa Rica). En el 2007, su obra *Narcisos* es adquirida por la Tate Modern, y allí presenta su trabajo en el foro Global Photography Now, Latin América. Mereció el Gran Premio de la 14.ª Tallin Print Triennial 2007.



Archivo de Óscar Muñoz, *El puente*, fragmento de tira de fotografías, animada y organizada cronológicamente para su proyección sobre el río Cali, Puente Ortiz, Cali, 2003. Foto cortesía del artista.

# A CONTRAPUNTO CON LA ILUSTRACIÓN

Oswaldo Maciá

Cartagena de Indias, Colombia

Por Juan Toledo

No es fácil encontrar artistas cuyas preocupaciones filosóficas y estéticas estén íntimamente ligadas, y en los que dicha conexión sea una constante que nutra su trabajo. Más singular aún es hallarse ante una obra que demuestra claramente las limitaciones del modelo antropocéntrico del gran aparato científico y cultural establecido desde la Ilustración.

Dos siglos después del nacimiento de Darwin, y a siglo y medio de la publicación de *El origen de las especies*, nos encontramos en un cruce de caminos en nuestra relación con la idea —y la naturaleza misma— del progreso. Es profundamente paradójico creernos biológicamente superiores al tiempo que nuestra propia supervivencia continúa basada en un garrafal malentendido y en una ignorancia de los sistemas naturales, los lenguajes y las gramáticas animales que sostienen la vitalidad del mundo.

Es en este sentido antagónico de desconocimiento y simultánea dependencia de la naturaleza que la obra de Oswaldo Maciá posee una resonancia que, sin exagerar, es fundamental. La idea central de su obra entera es una advertencia que no debemos olvidar, pero, ¿cuál es esa advertencia?

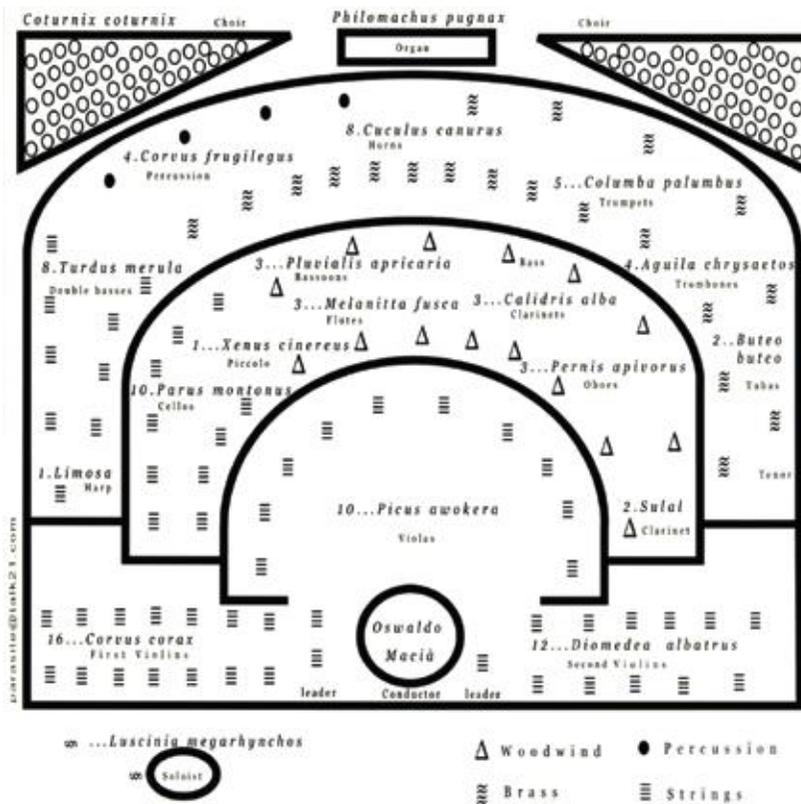
El quehacer artístico de Maciá es inequívoco en su crítica de la Ilustración y el modelo científico. Con sus polifonías de cantos de pájaros, ladridos de perros

Oswaldo Maciá, *10 notas para una sinfonía humana* (Ten notes for a human symphony), 2008. Foto cortesía del artista.



y composiciones que exploran la semántica del llanto o la sociología del olor, este cartagenero radicado en Londres nos recuerda que nuestros sentidos son limitados —no percibimos el olor tan agudamente como la mayoría de los animales, y desconocemos el universo sonoro que habita entre los 2kHz y los 20kHz— y que hay todo un mundo sensorial ajeno a nuestras percepciones. Son estas limitaciones sensoriales las que nos hacen aún más dependientes del idioma, pues nos impiden entender formas más abstractas del lenguaje como las ya mencionadas.

En muchos de sus trabajos Maciá ha tenido que crear sus propios archivos sonoros y olfativos porque ese tipo de archivos son inexistentes. Los suyos empiezan a cobrar ya un carácter universal, dado el sinnúmero de muestras que él mismo ha recolectado y grabado



Oswaldo Maciá, *Algo va por encima de mi cabeza*, 1999. Imagen cortesía del artista.

en incontables países y adquirido de varias instituciones internacionales. Maciá es pionero mundial en la creación de archivos de olor; cuya recolección y preservación implican no pocas dificultades técnicas y científicas. Pero lo interesante es que la metodología que este artista emplea para construir sus archivos es una crítica explícita a la arbitrariedad de las taxonomías y diferentes clasificaciones que empleamos convencionalmente.

Todo archivo está ligado a una memoria personal, social o histórica. Sin embargo, para Maciá lo crucial es que esa memoria es reinterpretada primero en la creación de sus obras, y luego en la «lectura» o interpretación de la audiencia. Maciá anota que esa memoria también opera de manera sensorial y sinestésica, y que no siempre es lineal o está sujeta al lenguaje hablado.

*Algo va por encima de mi cabeza* (1999) es una sinfonía global con el canto de más de dos mil aves de todo el

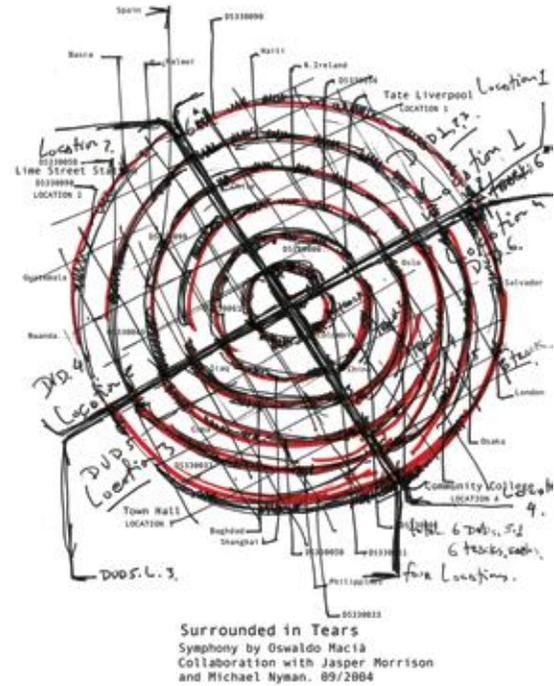
mundo reagrupadas dentro de una partitura musical que se interpreta orquestalmente. Es una pieza que ha sido vista y oída en más de tres continentes. Cabe anotar que una de sus primeras presentaciones fue en Port-au-Prince, la actualmente devastada capital haitiana.

En *Provoque/Evoque* (*Provoke/Evoke*, 2002), una de sus obras más imaginativas e impactantes, Maciá usó la lista de las 57 parejas de animales que según el filósofo y naturalista inglés de siglo XVII, John Wilkinson, fueron transportadas por Noé en su arca, y que Wilkinson separó bajo los rótulos de «animales limpios» y «animales sucios». La demolición de la clasificación de Wilkinson es total: Maciá decidió recoger las heces de todos los animales enlistados en parques zoológicos británicos y produjo un perfume único hecho con la mezcla de los excrementos del total de las 57 parejas de animales; el perfume era su contrapropuesta a la noción del filósofo sobre la limpieza y suciedad en el mundo animal.

En *Rodeado en lágrimas* (*Sorrounded in Tears*, 2004) Maciá creó un archivo propio con cientos de llantos de mujeres, y con la colaboración del compositor Michael Nyman y el diseñador industrial Jasper Morris logra un trabajo de notable ascetismo estético y de enorme carga emocional. La instalación, concebida por Morris, consta de decenas de parlantes colgados a diferentes alturas sobre pequeñas butacas cilíndricas de corcho que parecen dispuestas para taponar los parlantes. La cacofonía del llanto femenino y de bebés recién nacidos —especialmente comisionados por el artista— viene acompañada de la ejecución de una partitura a dos pianos y dos órganos compuesta por Nyman. El resultado es un espacio espartano subordinado a la desgarrada musicalidad del dolor.

*10 notas para una sinfonía humana* (2008) es su pieza más reciente y tal vez la más ambiciosa de todas. Como su título lo indica, es una partitura de olores humanos identificados en una decena de etnias de diferentes partes del mundo. Este trabajo, compuesto a manera de «sinfonía olfativa» de variadas texturas y notas de los efluvios humanos, despierta en nuestros sentidos un espacio sensorial que nos hace meditar sobre algunas de nuestras percepciones culturales. La instalación, que consta de 10 cortinas metálicas que emanan su olor mientras suben y bajan, nos permite apreciar toda una nueva gramática social y un modo de comunicación ajeno al habla.

Queda por decir que este texto no puede ni pretende ser exhaustivo sobre el trabajo y la multiplicidad de la obra de Oswaldo Maciá, pero sí dar fe de que es uno de los artistas más originales, metódicos y consistentes en el hoy día atiborrado mundo de las artes plásticas internacionales. Sus advertencias sobre nuestra arrogancia para con la naturaleza y sobre los límites de la racionalidad son más pertinentes que nunca.



Oswaldo Maciá en colaboración con Jasper Morrison y Michael Nyman, *Rodeado en lágrimas* (*Sorrounded in Tears*), 2004. Imagen cortesía del artista.

### Oswaldo Maciá

Artista colombiano radicado en Londres. Licenciado en Bellas Artes de la Escuela de Artes de Cartagena de Indias, Colombia. Egresado de la Escuela de la Llotja, Barcelona; la London Guildhall University, Inglaterra, y el Goldsmiths' College, de la Universidad de Londres, Inglaterra. Entre sus obras expuestas más recientemente se encuentran: *Darfur*, en la exposición «Pandora's Sound Box» en la White Box, New York; *Surrounded in Tears*, en «Nuit Blanche 09», Toronto, Canadá; *The Fountain*, en la «IV Biennale de Jafre», Cataluña, España; *Something Going on Above My Head XIV*, en la Pallant House Gallery, Chichester, y *Something Going on Above My Head XIII*, en la Whitechapel Art Gallery, Londres.

# BIENVENIDOS A LOS ÉXITOS

Raimond Chaves  
Bogotá, Colombia

Ramiro, el hermano de mi padre, una persona de origen humilde que ascendió socialmente y que con el tiempo llegó a ser una especie de prócer local, tenía un pequeño sello discográfico en Pasto, en el Departamento de Nariño. Desde finales de los años sesenta y hasta los primeros años noventa Discos Chaves se dedicó, sobre todo, a la difusión de música de raíz andina.

A veces, sin embargo, incursionaba en otros estilos y temáticas, y editaba compilaciones de lo más variopinto: unas eran por encargo, otras eran discos conmemorativos, manuales de autoayuda y grabaciones de poetas locales, con lo cual aprovechaba para reivindicar a su padre —es decir, mi abuelo—, dignificando una obra poética un tanto irregular. En otras ocasiones el disco se lo hacía a Fray Anselmo, un fraile italiano instalado en la ciudad que gustaba de cantar canciones pop. En Pasto mi tío tenía también un almacén abierto al público donde, además de discos y cassettes, vendía instrumentos musicales. El mercado de Discos Chaves abarcaba todo el Ecuador, a donde Ramiro viajaba asiduamente, y el sur de Colombia desde Cali, ciudad donde dos hermanas suyas, la tía Blanca y la tía Aura, vendían sus discos en una tienda familiar.

Dentro del cúmulo de anécdotas y circunstancias que conforman la pequeña historia de esta peculiar iniciativa empresarial destacaría yo dos. En una primera

época, en buena parte de las portadas aparecían mis primos y primas, sus amigos y los novios o novias respectivos. La familia fue por largo rato la imagen de marca de la disquera; pero esto cambió con el paso de los años, cuando al retrato bastante inocente de alguna amiga o conocida lo empezó a sustituir unas bellas señoritas ligeras de ropa en sintonía con unos tiempos que se iban volviendo menos formales y poco a poco más desvergonzados.

El otro asunto meritorio es la aventura internacional a la que mi tío se arriesgó muchos años antes de que se empezara a hablar de globalización. Emerald Records fue la subsidiaria que Ramiro «el propulsor dinámico de las glorias musicales» montó en España; el pequeño gran hito de un negocio pionero, en su escala, en la transnacionalización de las corporaciones multimedia, algo a destacar en una época —mitad de los años setenta— en la que no se trataba de blanquear dinero, ni existía Internet, ni nadie hablaba de músicas del mundo. La aventura acabó mal porque el pillo barcelonés que mi tío se consiguió como socio lo estafó como pudo... pero antes de irse a pique llegó a sacar varios títulos con una mezcla de géneros musicales que se adelantaba en treinta años a la moda mestiza y al crossover latino.

Mi tío era estricto y elegante; su empeño era modesto a la par que decente, cualidades de las que no pueden

hacer alarde las multinacionales españolas, dedicadas en buena medida a expoliar a Latinoamérica en estos tiempos globalizados y con las que no puedo dejar de compararlo.

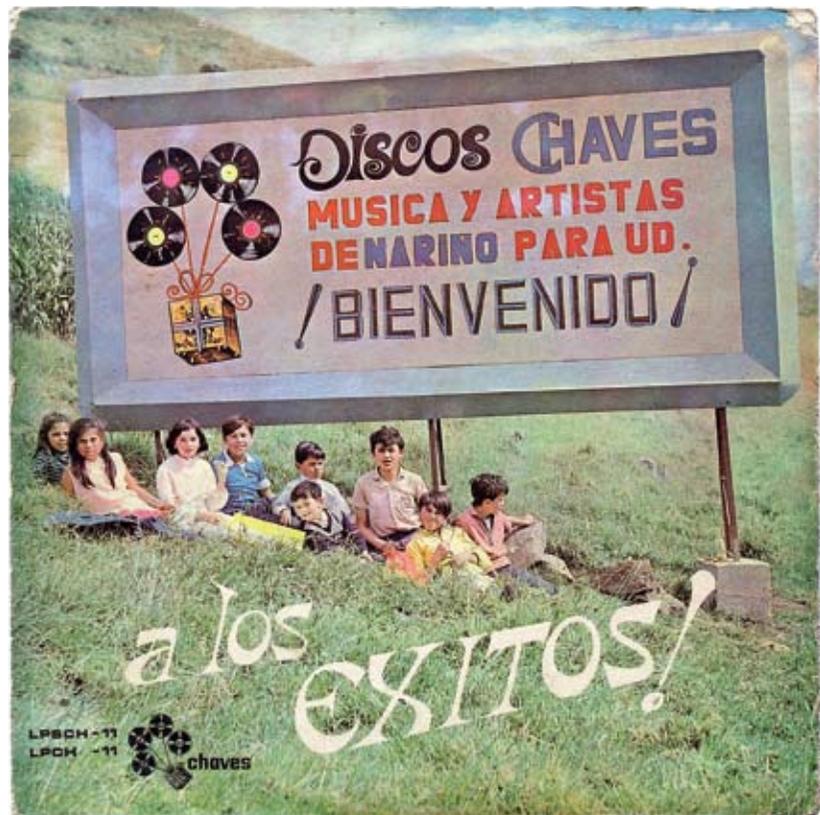
\*\*\*

En agosto del 2002, a pocos meses de haber empezado a vivir en Lima, sucedió algo bien curioso y que llegaría a ser más importante de lo que yo habría supuesto en un primer momento. Paseaba por el mercado de pulgas de Tacora, removiendo pilas de revistas viejas, escuchando cajas de CD piratas y metiendo la mano en montones de fotos viejas cuando al hurgar en una caja con viejos LP fui a dar con un vinilo de Discos Chaves: *Bienvenidos a los éxitos*.

Cada vez que llego a Bogotá, así sea por un corto periodo de tiempo, suelo visitar los lugares en que habitualmente se encuentran discos de segunda mano.

Ya sea en el mercado de pulgas de los domingos adosado al Museo de Arte Moderno, o en los negocios que a tal efecto se encuentran en la Carrera Séptima, o en los puestos callejeros desperdigados entre la calle 26 y la Plaza de Bolívar; jamás he dado con un disco Chaves en alguno de esos lugares. El azar quiso que ese hallazgo se diera en el Perú, más de mil kilómetros al sur de donde se supone que era plausible que eso sucediera.

A partir de ese encuentro se empezó a gestar *El Toque Criollo*, una suerte de crónica sobre América Latina y el Caribe hilvanada a partir de las portadas de viejos discos encontrados en sus mercados de pulgas. Con un primer capítulo dedicado a Discos Chaves, este trabajo utilizó luego más de un centenar de carátulas de diversa procedencia y acabó concretándose en dos versiones: una charla musicalizada, que desde el 2004 hasta la fecha ha tenido cuatro grandes versiones y que suele incorporar pequeños cambios en



Bienvenido a los éxitos, Discos Chaves, Colombia, 1973. Foto cortesía de Raimond Chaves.

cada nueva presentación; y una versión mural en la que una colección de portadas es acompañada de breves comentarios escritos.

\*\*\*

Los términos «criollo» en castellano, *creole* en inglés, *créole* en francés y *crioulo* en portugués tienen un significado más o menos común basado en asuntos de etnicidad; sin embargo, más allá de ello, en la América de habla hispana lo criollo tiene otros matices, dependiendo del país y del contexto en el que se emplee la palabra. En este caso, el toque criollo es el toque autóctono, el toque mestizo: el toque pícaro de unas imágenes que sirven para abordar esas dos caras de un mismo asunto que son la memoria y su proyección al futuro. En un continente en perpetuo estado de ebullición, en donde pareciera que hay cosas más

acuciantes que recordar el pasado, desempolvo estos vinilos para encontrar en sus portadas aquello que merece ser dicho. Para hablar de lo que pasó y contar lo que está sucediendo.

El de *El Toque* es un relato arbitrario y caprichoso, y la lectura que propone de América está hecha también desde una posición ambigua y móvil. La posición de un artista colombo-catalán que de pronto necesita explicarse una y otra vez de dónde viene, qué enfrenta, qué no entiende, qué le fascina cada vez que mira alrededor, etc.. Y por más de que tenga un pie dentro, esta lectura es más desde afuera, e involucra el inevitable paseo por algunos estereotipos o simplificaciones, y las tiranías que uno ejerce al ponerse a «explicar». Muchas de las argumentaciones que aventuro están teñidas de una mirada «barcelonesa», para localizarla de alguna manera, pues creo que siempre



Vacaciones en España, Emerald Records, Colombia, 1974. Foto cortesía de Raimond Chaves.

es mejor reconocer con qué tipo de gafas miramos las cosas.

También he de decir que la irreverencia de muchas de las carátulas empleadas permite plantear una charla que huye de cualquier consenso para, en estos tiempos de unanimidades muchas veces autoimpuestas, proponer más y más versiones de aquello que convenimos en llamar la «Historia».

Estas imágenes hablan «sin querer queriendo» del propio contexto del que nacen, a la vez que esconden

y tergiversan tanto como muestran y sugieren. Los discos a los que pertenecen son los restos de lo que alguna vez fueron industrias culturales locales bastante potentes y con una envidiable capacidad autónoma de elaborar imágenes... Imágenes vehementes, atrevidas, inquietantes, equívocas, caprichosas e irónicas, imágenes que hoy echo en falta. Al comparar estas carátulas con su pálido equivalente actual —la fotocopia barata que acompaña a los CD tostados que se venden en las calles de América Latina— uno puede entender mucho del impacto de la globalización y las políticas neoliberales en el continente.



Terrorismo Rumbero, Los Tupamaros, Colombia, 1977. Foto cortesía de Raimond Chaves.

## LOS ARCHIVOS DE IMÁGENES, LAS GRAMÁTICAS DEL VIDEOARTE

José Alejandro Restrepo en conversación con Jaime Humberto Borja Gómez

### Presentación

La idea de conversar con el videoartista José Alejandro Restrepo, con quien he estado trabajando durante el último año y medio en la curaduría de la exposición «Habeas Corpus»,<sup>1</sup> fue propuesta por Carmen María Jaramillo. Durante este tiempo en que hemos estado cruzando información sobre arte y cultura visual colonial y contemporánea, ha sido interesante constatar el modo tan particular en que un artista como José Alejandro se ha relacionado con las imágenes; su acumulación de largos años le permite hoy día tener un gran archivo, material fundamental para la edición de sus obras.

Nuestra conversación sobre esta «extraña» relación entre arte y archivo, tiene un contexto específico de partida: la transformación del concepto de archivo

en la década de 1970. Dentro de la llamada «revolución del documento», filósofos e historiadores como De Certeau o Foucault dejaron ver que el archivo no era solo un lugar físico, sino también un sistema que organiza enunciados. En el arte y en la historia del arte el impacto fue muy particular; las imágenes, por ejemplo, se concibieron como un archivo, como textos que compartían genealogías en común. Se comenzaron a construir series y archivos de autor que dejaban ver otras perspectivas culturales propias de los objetos y, al mismo tiempo, permitían darle otro uso a las imágenes dentro del arte. Con este preámbulo iniciamos la conversación con José Alejandro que pretendía desarrollar tres temas: su relación con el archivo personal de imágenes para hacer arte, los modos de tratarlas, y la manera como estas han sido orientadas en su trabajo de los últimos años al tratar el cuerpo.

---

1 «Habeas Corpus. “Que tengas [un] cuerpo [para exponer]”». Exposición temporal inaugurada el 18 de marzo del 2010 en el Banco de la República. La curaduría partió de la idea de que la cultura barroca proporciona una conciencia del cuerpo que inunda nuestra experiencia contemporánea de cuerpo. Fuera de cualquier homogeneidad de tiempo e historia, la exposición buscaba establecer las conexiones transversales, constataciones y consonancias de la representación de las partes del cuerpo entre el barroco neogranadino y el arte contemporáneo como su heredero. Este diálogo, narrativa y visualmente, procuró establecer una especie de cartografía de esquemas corporales, una retórica del cuerpo en movimiento, que atravesara nuestras culturas en los últimos siglos.

### El archivo de imágenes: grabar, guardar, re-visitarse

**Jaime Humberto Borja** José Alejandro, si partimos del principio de que los archivos son los textos que producen enunciados, en tu obra existe esta constante: el recurso a la imagen como enunciado. Mi primera pregunta es entonces: ¿cuál es tu relación con la imagen? Una de las particularidades del trabajo con imágenes, es que uno no necesariamente tiene conciencia de que está trabajando con un archivo, pero hay una relación muy personal y particular con la imagen. Mi inquietud

también tiene que ver con una frase de Jean-Luc Godard que empleas en el texto de «Habeas Corpus»: «Hacer historia es pasarse horas mirando estas imágenes y después, de repente, contraponerlas, provocando una chispa». Creo que ahí hay una relación muy interesante...

**José Alejandro Restrepo** Muchas preguntas. Primero, yo creo que sí tenía gran conciencia de lo que era trabajar con archivo, desde el momento en que mi soporte físico o la materialidad de mi archivo en su mayoría eran imágenes de la televisión. Es decir, eran imágenes que tenían un soporte electromagnético y que desde mi casa con una videograbadora fácilmente podía grabar, guardar, re-visitar. Podía verlas, reciclarlas y utilizarlas en mis proyectos artísticos como material potencial.

Entonces ahí había algo importante; unas profundas contradicciones íntimamente ligadas al desarrollo tecnológico. Por un lado, cómo sofisticar y llevar lejos

la posibilidad técnica de reproducir lo grabado, pero, al mismo tiempo, considerar que quienes las producen hacen todo un empeño político-jurídico para impedir que esas imágenes se reproduzcan y difundan libremente. Una cantidad de legislaciones sobre derechos de autor, de prohibiciones, y restricciones que muestran que al interior de la cultura tecnológica de nuestra época hay una profunda contradicción. Yo puedo grabar las imágenes que pasan por la televisión pública, pero no puedo hacer uso de ellas. Entonces ahí me pareció que había una tensión muy interesante para subvertir de manera artística, y también política, entendiendo que tengo el derecho de responder a esas imágenes reeditándolas, tratando de buscarles otro tipo de circuito, y sobre todo tratando de buscar otro tipo de gramática entre ellas.

El archivo que comencé a hacer se dio fundamentalmente a partir de noticias de televisión. También intentaba entender qué relación hay entre los

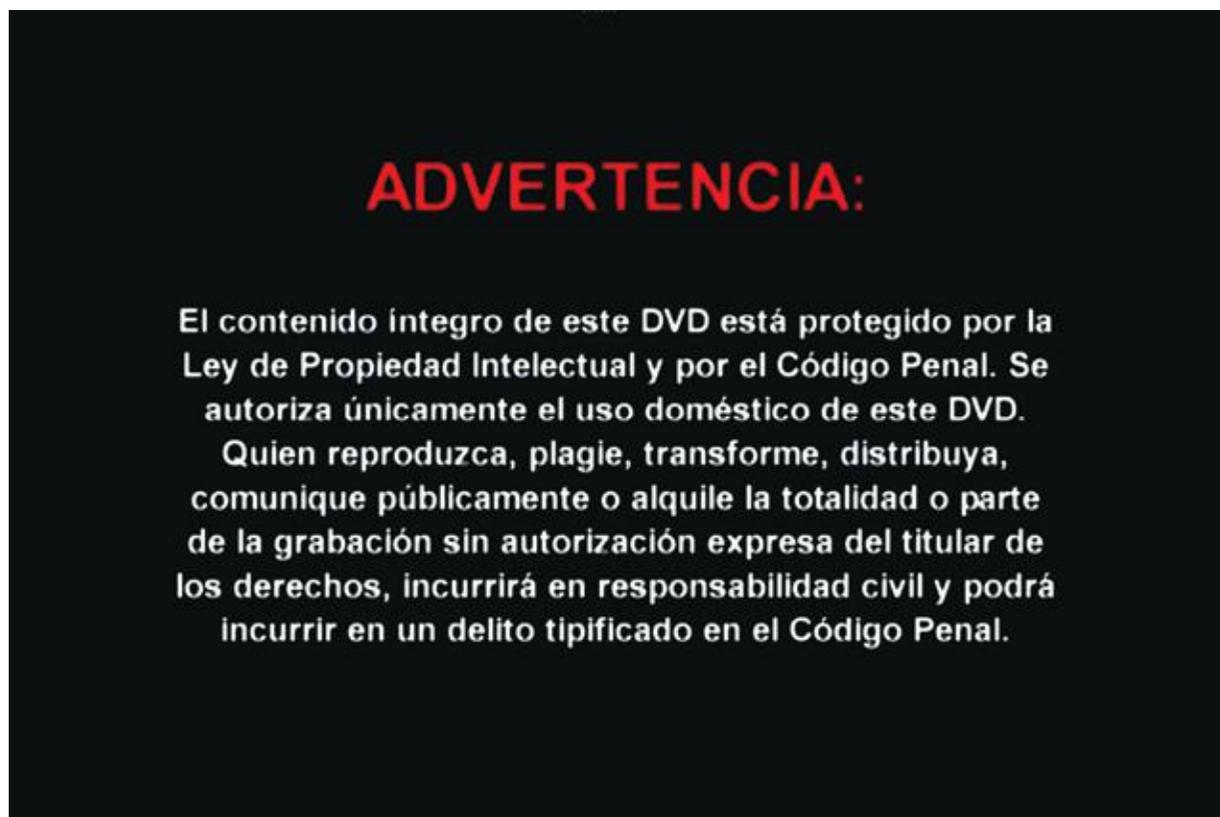


Imagen tomada del aviso legal de una copia en DVD de una película de circulación nacional.

acontecimientos del día a día y lo que llamamos «historia». ¿Por qué a veces confundimos tan fácilmente el acontecimiento con la historia?, ¿o es definitivamente lo mismo? Entonces en este país donde cada día suceden cosas tan extraordinarias pero donde normalmente uno no tiene tiempo de digerirlas ni de asimilarlas, ni de relacionarlas justamente con el proceso de la escritura de la historia, el poder guardarlas y re-visitarlas era para mí como una posibilidad de detener el tiempo y volver sobre sucesos pasados. Buscando qué es lo que hay detrás de los acontecimientos sobrecogedores y del ruido que hacen (como decía Shakespeare: «el sonido y la furia»), ¿qué es lo que hay debajo de ellos? Sus estructuras, las largas duraciones, los desplazamientos mucho más imperceptibles, las reparaciones de material mítico, etc. Esta sí era una apuesta muy inconsciente para tratar de ver algo que los acontecimientos paradójicamente no dejaban ver, de la misma manera en que la política oculta lo político.

Por otro lado, la materialidad del archivo también es un botón político y económico. Hoy en día los grandes millonarios como Bill Gates o Paul Getty compran compulsivamente imágenes, archivos fotográficos y negativos, porque también es una manera de ampararse política y económicamente en los sistemas de representación. Por entonces yo estaba interesado en los mecanismos del colonialismo, y no solamente en términos de pugnas territoriales y económicas, sino también en términos de quién se toma los medios de reproducción técnica de la imagen y las formas de representación. Durante el siglo XIX hay coyunturas muy importantes, como por ejemplo los viajeros europeos que comienzan a describir y a representar el Nuevo Mundo. Pero también en el siglo XX —y, como te digo, ligado a las tecnologías de la representación y reproducción de la imagen— se vuelve a jugar esta encrucijada de quién se ampara en las imágenes... a cuáles tenemos derecho y acceso, y a cuáles no.

**JH** A lo largo de tu producción artística es evidente que hay diferentes formas de intervenir la imagen para denunciar. En ese sentido, uno de los puntos

interesantes de tu trabajo es la denuncia política. Que tomes, por ejemplo, noticias, y conviertas ese pasado reciente cotidiano en un acontecimiento (al darle otra dimensión, buscarle una profundidad y convertirlo en un enunciado mucho más complejo), me suscita otra pregunta... A lo largo de tu obra veo que también ha venido cambiando el tipo de acceso al tipo de imagen: la televisiva, la barroca, la imagen narrada. ¿Cuáles han sido las preguntas que como videoartista le haces a ese pasado? Y me interesa que hablemos de dos puntos: la conversión de la imagen misma como acontecimiento, y como producto de un acontecimiento histórico que pueden ser leído de formas diferentes.

**JA** Allí sucede algo que también está muy ligado a la práctica con el material audiovisual. Cuando tu editas un material tienes el poder y la soberanía sobre ese material, en el sentido en que lo puedes organizar como quieras: estableces relaciones causales entre las partes, o le puedes poner cierto tipo de énfasis o manipulación sentimental a través de la música, de la misma voz que narra con su tono y su dramatización, etc. Todo esto conlleva una serie de connotaciones claramente ideológicas, y en términos de la producción de televisión —y sobre todo de los noticieros— es flagrante. Eso es lo que uno cree como consumidor de imágenes: que es un documento veraz, histórico, objetivo... cuando en realidad es claro que es un constructo, un problema de edición y de montaje. Este es un asunto crucial en términos de quién escribe la historia; cómo la escribe y porqué la escribe de esa manera. Entonces desde el punto de vista de la producción videoartística se puede dismantelar ese mismo discurso, volverlo a editar de otra manera, tratar de buscar cuáles son los elementos que hacen parte de una retórica y de una gramática al servicio de un proyecto político-ideológico dado.

Siempre me pareció aterrador el poder que tiene el editor, el montajista, incluso por encima de ciertas instancias ideológicas o de poder. Es un poder fabuloso, en el sentido del poder de *fabular*, de la fabulación. Simplemente poner una imagen B después de una imagen A, implica una responsabilidad política y ética, además de una corresponsabilidad con la verdad. Eso

me llevaba a comprobar que la historia finalmente era un problema de escritura; por lo tanto, no podríamos hablar de una cientificidad, sino de un asunto de escritura. En algún momento san Agustín dice que la historia pertenece a la gramática. Y ahí me gusta mucho entrar en esa vertiente de investigación: cómo se relacionan esas imágenes con la escritura de la historia, y en particular con nuestra historia reciente. Por eso, entre otras estrategias estaba la de volver a editar, pero también estaba buscarle otros sustratos a la imagen. A veces ves una imagen que puede ser absolutamente banal, cotidiana, y sin embargo debajo aparecen unos residuos míticos que de alguna manera pugnan por salir. El trabajo con el video me permitió darles salida, hacer visibles o audibles esos residuos.

**JH** Esta postura me hace recordar a Baxandall, cuando afirma que «el artista es una institución activa de visualización de su cultura». Aunque él lo afirma para el Renacimiento, lo pongo aquí en términos de lo que mencionas con respecto a la responsabilidad política de tu trabajo frente a las imágenes como archivos para interpretar una realidad histórica. ¿Eso querría decir que tu actividad y tu responsabilidad política estarían ofreciendo la posibilidad de reinterpretarlas para contrarrestar cierta manipulación institucionalizada y ofrecer otra versión?

**JA** Entiendo lo que dices; pero en términos de eficacia, de práctica política real, la cosa sucede de una manera mucho más modesta. Quizás en términos ya conceptuales, gran parte del trabajo artístico visto desde lo político podría dirigirse más a dismantelar discursos, reorganizarlos, re-direccionarlos y ponerlos en circulación nuevamente, dando una especie de respuesta o contrarrespuesta a lo que uno recibe.

**JH** En ese sentido mi inquietud tiene que ver con la manera en que recopilas información y cómo haces archivo con las imágenes... ¿La recopilación es inmediata al proyecto que estás trabajando o guardas material, haces un archivo propio que sospechas que utilizarás posteriormente?

**JA** Es así. El archivo está ahí, en aparente reposo, pero es un archivo que visito permanentemente.

Incluso gran parte del material que está archivado parece ser realmente inútil. Hay unos materiales que no se revelan en una primera instancia, les toma tiempo develar su esencia, por eso el trabajo toma tiempo. Tengo archivos recopilados hace quince o veinte años que todavía no me han revelado su potencial, y quizá nunca lo hagan, o nunca seré yo el que vea lo que hay que ver. Algunos los comienzo a utilizar apenas ahora. Por ejemplo, en *Iconomía*, un proyecto que he venido trabajando en los últimos diez años, continúo editando esa pugna entre iconofilia e iconoclastia, y todavía me siguen llegando nuevos materiales, aunque también algunos los voy desechando.

### **Tratar la imagen: desglosar, analizar, producir sentido**

**JH** Pero guardar la información para que ella misma se pueda develar también tiene mucho que ver con el tratamiento de la imagen, con aquello que posibilita la interpretación del archivo, el límite de la teoría. Es decir, quizá lo que posibilita la interpretación de un material guardado es el mundo de lecturas, especialmente aquellas teóricas que permiten hacerle preguntas a las fuentes. Con esto me refiero a tu recorrido teórico. Ignoro con qué textos comenzaste a interrogar las imágenes en el inicio de tu trabajo con estos archivos... ¿Cuál es el marco conceptual que has empleado? Y te lo pregunto porque es obvio que existen variaciones de interpretación que son muy evidentes en tu obra. Resulta claro que empleas a Lacan y a De Certeau. ¿Estos autores te suscitan preguntas muy específicas sobre las imágenes?

**JA** Se trata de afinidades electivas. En realidad no escoges un marco conceptual a priori con el cual vas a dirigir tus trabajos artísticos, si no que se presenta a manera de conversaciones o sincronías que se dan con cierto tipo de actitudes, opciones teóricas, con las cuales estableces una cierta empatía. Pero no funciona en términos de una lógica racional, donde primero te inscribes en un marco teórico y después sacas unas herramientas de ese marco para verificarlo con la realidad. No funciona de esa manera. Está mucho más permeado por una cantidad de contingencias, azares, un trabajo asistemático que hace que los procesos



Anónimo, *Mascarilla de Juan José Neira, 1841, vaciado (yeso y cabello natural)*. Museo Nacional – Ministerio de Cultura. Exposición «Habeas Corpus», Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá, 2010. Foto: Pablo Adarme.

tengan muchas contradicciones internas, callejones sin salida, proyectos que nunca llegan a ser. Entonces es un trabajo que se hace más a ciegas.

**JH** A eso me refiero con los límites de la interpretación. Hay material, como decíamos, que uno tiene ahí y que nunca revela su potencial. ¿No crees que esos archivos que uno va acumulando muestran su potencial cuando se llega al texto que lo pone en marcha? Mi pregunta está dirigida a ese proceso tuyo: tu mundo de lecturas que van posibilitando la lectura de las imágenes.

**JA** Esa sería una hipótesis. 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.

**JH** ¿Te fías de la memoria para que la imagen A se encuentre con la B, o tienes alguna forma de clasificación de ese archivo? O simplemente es un juego de la memoria...

**JA** No solamente memoria; digamos que también un poco de amnesia. Muchas veces el trabajo funciona por azar. Otras veces tiene que ver de nuevo con ese «re-visitar» el archivo, volverlo a mirar, volver a buscar cosas que seguramente te van a dar sorpresas —porque a veces cuando busco cosas encuentro otras que no tenía previsto—. En ese sentido, el archivo tiene ese carácter *activo*, es como una especie de máquina de producción de sentido y de temporalidad que no es solamente unidireccional. El

archivo no solo te proporciona información sino que tú también motivas al archivo a dinamizarse, lo motivas al desplazamiento, a conexiones inesperadas, a que este archivo esté todo el tiempo trabajando. El archivo no solo conserva pasivamente sino que también es selección, interpretación, montaje. Incluso podría pensarse que no tiene que ver únicamente con el pasado. Como diría —de nuevo— san Agustín, tiene que ver con el presente del pasado, pero también con el presente del futuro.

**JH** En ese juego de buscarle el par a esa fuente de imágenes, me preguntaba por el tipo de lectura que le haces a una imagen, en un sentido muy amplio: la pregunta que nosotros le hacemos a un pasado, a un acontecimiento, a una noticia, depende en mucho de la experiencia del momento, del lugar donde uno está produciendo esa imagen, que muchas veces es distinto al lugar que la produjo, e incluso a aquello que proporciona las reglas que regulan este tipo de producción.

Te pregunto: ¿cómo concibes un conjunto de imágenes en tu archivo, y con qué nivel de conciencia las asumes en relación a la imagen que estás produciendo? Lo menciono porque en tus últimos trabajos recurre a imágenes barrocas y no es lo mismo un encuentro con un grabado o una pintura del siglo XVIII que con una noticia de finales del siglo XX.

**JA** Pues ese es el trabajo que hice contigo para el proceso de curaduría de «Habeas Corpus». ¿Qué tipo de encuentros es posible provocar entre las imágenes? Porque no todos los encuentros son afortunados. Hay una cantidad de elementos que hacen que un encuentro sea fecundo, y otros que simplemente hacen que sea un choque sin trascendencia: ruido. Mucho más que la consigna surrealista —«el encuentro del paraguas con la máquina de coser...»—, me motiva la pregunta que se hace Saint-John Perse: ¿Cómo acorrular al relámpago en el nido? Pero hay algo que no es demasiado consciente, que es una intuición: la sospecha de que debajo de la imagen hay una cantidad de



Brazo de reina, s.f. Pastelería. Exposición «Habeas Corpus», Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá, 2010. Foto: Pablo Adarme.



Anónimo, *Muerte de Francisco Javier*, óleo sobre tela, siglo XVII. Museo de Arte Colonial – Ministerio de Cultura. Exposición «Habeas Corpus», Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá, 2010. Foto: Pablo Adarme.

estratos de lectura; no solamente lo que dice la imagen sino lo que no dice, lo que oculta, las interlíneas. Esa parte es un trabajo de arqueología sobre un mismo material. Ese material en bruto, fuera del contexto histórico específico, es un material que se puede desglosar y también analizar; puede sencillamente producir sentido, emitir signos, decir, hablar. Elaborar un texto entre las imágenes es un trabajo del montaje que muchas veces tampoco es tan consciente, y puede tomar muchos años construir ese tejido. Creo que a veces confundimos la trama con el entramado. A mí me interesa más el entramado que el acontecimiento en sí mismo. En ese sentido, la carga política está pensada desde el punto de vista del entramado, de las relaciones y del montaje, y no tanto de las imágenes per se, del acontecimiento aislado. Un director de cine porno (Russ Meyer) decía que siempre trataba de evitar que las historias contaminaran las acciones. Al contrario, me pregunto si sería factible pensar una historia *fuera* de las acciones, una historia no de la trama sino *del entramado*. El videoarte, y en especial el video de los

años sesenta y setenta, exploraron ampliamente esta manera de trabajar con las imágenes y el tiempo que opera fuera de la narrativa literaria.

**JH** Hablar aquí de trama y entramado me hace pensar que tu obra en los últimos años juega con diferentes mecanismos para presentar esos entramados. Pienso en *Vidas ejemplares*,<sup>2</sup> *Santoral*, «Habeas Corpus». ¿Ha habido una intención específica con respecto al uso de las imágenes y, sobre todo, a la forma en que las trabajas para crear y experimentar con montajes distintos?, ¿tienen una función política?

**JA** Lo que pasa es que cada soporte permite explorar ciertas particularidades y cierto tipo de lenguajes.

2 *Vidas ejemplares* fue un montaje de teatro videoperformance que debutó en el XI Festival de Teatro de Bogotá, en el 2008, resultado de una beca del Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura (2007).

Anónimo, *Muerte de santa Catalina de Siena*, óleo sobre tela, siglo XVIII. Museo de Arte Colonial – Ministerio de Cultura. Foto: Pablo Adarme. Exposición «Habeas Corpus», Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá, 2010. Foto: Pablo Adarme.



**JH** Por ejemplo, en *Vidas ejemplares* pareciera que reinterpretas tu propia obra de los últimos años para darle un formato distinto.

**JA** Sí. Allí se trabajó en espacio real, con performancistas en vivo y en directo. Están las relaciones de los cuerpos con la imagen de video, pero no solamente el video pregrabado sino también el video en vivo. Entonces son instancias complejas que se vuelven una experiencia fascinante en términos de experimentación. *Vidas ejemplares* desafortunadamente no se presentó muchas veces, pero eso hace parte de su propio carácter mortal. Tiene especificidades muy distintas a la videoinstalación, al video monocal, y a técnicas de reproducción mecánica de la imagen como la fotografía o el grabado. Cada soporte invita a un tipo de exploración particular.

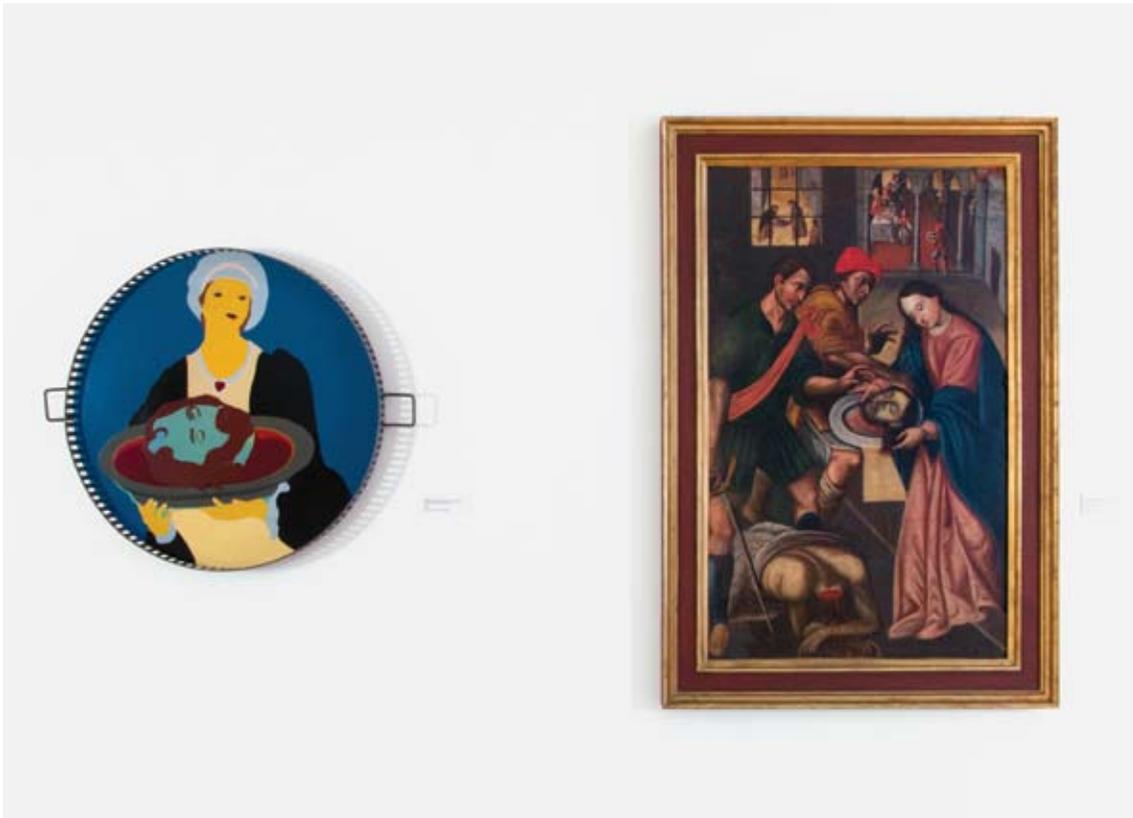
**JH** ¿Hay una percepción muy distinta de la imagen como archivo en cada uno de esos montajes, o el recurso (la forma como juntas las imágenes) son

similares?, ¿cambia de uno a otro tu metodología del trabajo?

**JA** Es muy diferente, por supuesto, una videoinstalación, donde la relación con el público se da dentro de un ámbito privado, a una presentación pública en un teatro, que implica un diálogo en vivo y en directo con una cantidad de gente. Para cada experiencia el material de archivo es particular e invita a un desarrollo diferente de algunas de estas características, aunque en su origen el material puede ser el mismo, una imagen, un recorte de prensa, una lectura... En el paso del archivo a la obra se hace una operación no de traducción sino de transducción, esto es, se transforma un material en otro de naturaleza diferente.

#### **El cuerpo: entre iconofilia e iconoclastia**

**JH** En el conjunto de tu obra, durante la que podríamos llamar tu primera época hay una búsqueda de temas, un uso de los archivos de imágenes muy



Izq. Beatriz González, *Salomé presenta la cabeza del Bautista*, pintura, 1974. Universidad de los Andes, Bogotá. Der. Gaspar de Figueroa, *San Juan Bautista decapitado*, óleo sobre tela, siglo XVII. Museo de Arte Colonial – Ministerio de Cultura. Exposición «Habeas Corpus», Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá, 2010. Foto: Pablo Adarme.

relacionado con la identidad nacional, con la identidad cultural. Ahora hay un giro hacia los *cuerpos gramaticales*, para recoger el título de tu libro (Restrepo 2006) e incluso la exposición «Habeas Corpus». ¿No obedece esto a un tratamiento distinto en la politización de la imagen, incluso en el montaje, que comienza a ver el cuerpo como cuerpo político, cuerpo social?

**JA** En el año 2000 empecé a trabajar *Iconomía* a partir de esta lucha entre iconofilia e iconoclastia. Por entonces me preguntaba sobre quién y cómo alguien se hace dueño de las imágenes y de los archivos. Esta lucha en la historia de Occidente ha sido muy drástica, como se ve por ejemplo en la crisis bizantina o en la Reforma. En mis materiales de archivo de noticieros de televisión, especialmente, fui encontrando que había rezagos o alusiones a este tipo de conflicto de intereses. Mi trabajo fue tratar de organizar de nuevo estos bandos a grosso modo. El asunto no era nada sencillo porque las categorías no son tan nítidas. Fácilmente podemos detectar en la sociedad

actual enclaves donde la guerra de las imágenes sigue en pleno fragor; pero también asistimos a un conflicto muy complejo donde el culto a las imágenes no es directamente inverso al rechazo. Se trata de un terreno paradójico: iconoclastas que defienden la imagen verdadera; imágenes que por su contenido y su poder de acción son iconoclastas; formas de «idolatría» que son iconoclastas a la luz de cierta ideología pero iconófilas desde otra perspectiva; «iluminados» que se convierten en iconoclastas a fuerza de ver; iconófilos que buscan desesperadamente la imagen última y los límites de lo visible; transiciones paulatinas o bruscos choques entre una actitud y otra, sustituciones inmediatas después de toda destrucción... Esa es otra característica del archivo que me parece fascinante: el mismo material puede organizarse de diferentes maneras, el mismo material pide y clama por jugar de una manera mucho más dinámica y múltiple, en diferentes momentos y en diferentes tipos de relación. Toda clasificación se hace provisional. De hecho,

Izq. Anónimo, Relicario (Santa María Martir), s.f., relicario en madera tallada y dorada. Colección Compañía de Jesús, Provincia Colombia. Der. León Ferrari, *Prisma*, escultura, huesos de poliuretano y alambre, 2006. Colección del artista. Exposición «Habeas Corpus», Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá, 2010. Foto: Pablo Adarne.



este material de archivo que usé en *Iconomía* me ha servido para otro tipo de obras.

Pero, volviendo a tu pregunta, el interés por lo religioso viene directamente de la observación de la violencia política de los años cincuenta y de la más reciente violencia paramilitar en Colombia: cómo se daban esas tecnologías violentas sobre el cuerpo de manera tan sofisticada, tan racional, con tal conocimiento, y no solamente anatómico sino también como proyecto pedagógico o didáctico basado en el terror. Ahí encuentro relaciones permanentes con la historia del cristianismo y sus propias violencias corporales. En mis archivos encontraba figuras que reunían esas características de una manera muy clara. Por ejemplo, cómo cortar una cabeza y luego exhibirla, la amputación de un miembro o desollar a una persona; prácticas que tienen relación con toda la historia de los mártires, los suplicios y sus representaciones.

**JH** Este tema que mencionas es interesante, el cuerpo como objeto que debe ser estudiado en sí mismo. Somos portadores de cuerpos, pero el cuerpo es a veces como un vehículo transparente en el que escasamente nos detenemos a pensar. Hasta hace poco tiempo —unos veinte años— comenzó la preocupación por estudiar el cuerpo como un objeto cultural. Tu respuesta me induce a pensar que el tema no es tanto «la imagen como archivo» sino el cuerpo como un archivo que contiene cientos de condiciones culturales. En tu libro *Cuerpo gramatical* tratas de mostrar la conformación de nuestra identidad como pueblo-cuerpo pacífico, paciente, donde todo pasa y nada pasa. ¿El trabajo que haces ahora tendría ese perfil de pensar el cuerpo como acontecimiento?, ¿cómo restituir el sentido al cuerpo como contenedor... ese gran archivo de heridas sobre las cuales ha pasado nuestra condición histórica?

**JA** Creo que esa oposición que planteas no es excluyente. No es que uno deje de trabajar el archivo de las

imágenes para pasar al cuerpo como archivo. Creo que son cosas que van entretrejiéndose simultáneamente. Es verdad que, sobre todo cuando abordé la conexión con las representaciones del arte —y especialmente la del barroco en la Nueva Granada—, encontré un universo fascinante desde el punto de vista artístico y también iconológico. Como tú sabes, la mayoría de las obras del arte barroco en América no son grandes obras de arte, muchas de ellas ni siquiera eran hechas por artistas reconocidos sino por artesanos. Pero ahí se canalizaban una cantidad de intenciones pedagógicas, didácticas, que me parecen muy interesantes desde el punto de vista del mensaje, y también desde esa cierta torpeza en la representación, cierta afectación y precariedad de los medios que lo convirtieron en algo muy llamativo para mí y revitalizaron mi propia mirada sobre la historia del arte —en especial sobre la historia del arte religioso, que prácticamente me había dejado de conmovir hacía mucho tiempo—. Entonces volver a descubrir ese tipo de representaciones en

Tunja, Popayán, Bogotá, y conectarlas de una manera completamente anacrónica con el aquí y el ahora, con la violencia de los años cincuenta para acá, tratar de hacer esas conexiones «contra natura», se convirtió en un reto y en un juego que buscaba posibles nexos, o como diría Godard —que a su vez está citando a Eisenstein—, provocar ese *choque*, provocar esas colisiones a ver qué pasa. Gran parte de las apuestas que se hicieron ahí en el libro son las mismas que se dan en videos recientes, y en «Habeas Corpus».

**JH** Una última pregunta tiene que ver precisamente con esa inversión que haces de la imagen como archivo al cuerpo como archivo. Lo pongo en otro espacio, y es tu obra como archivo. Pensando en dimensión de futuro, tu obra ha tenido una evolución en los últimos veinte años. ¿Cómo percibes el conjunto si cayera en manos de un historiador dentro de unos años? Es decir, tu obra como contenedor, como parte de un archivo que visualiza una cultura, un orden social, una



Anónimo (Escuela sevillana), serie del martirio de los apóstoles (de izquierda a derecha) *Muerte de Santiago el menor, San Tadeo, Santo Tomás, Muerte de apóstol, Santiago el mayor, Muerte de san Andrés y San Juan*, óleo sobre tela, siglos XVII y XVIII. Colección Compañía de Jesús, Provincia Colombia. Exposición «Habeas Corpus», Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá, 2010. Foto: Pablo Adarme.

forma de hacer política, ¿cómo ves retrospectivamente esa obra en términos de un archivo cultural?

**JA** Tengo conciencia de que lo que hago también es tendencioso y escapa a cualquier tipo de apuesta historiográfica «objetiva». Hay un intento de reescritura, de montaje, que quizás en algún momento y por alguna fortuna podría dar cierta luz sobre algo de manera muy puntual. Pero no se trata de ningún sistema, ni de un archivo exhaustivo; ni se trata de considerar esa reescritura como un contradiscurso a la historia oficial. La obra es fragmentada, a veces efímera, se mueve en circuitos muy marginales, no tiene ningún tipo de divulgación masiva. Pero sí creo que hay un trabajo en estos años que quizás podría servir, y es el cambio de pregunta. Hablábamos por ejemplo de *Iconomía*; allí hay un cambio de pregunta: se trata de ver en todo este material que llamamos «histórico» que somos contemporáneos suyos, y cómo pueden aparecer preguntas muy viejas que quizás inocentemente o perversamente habíamos dado ya por resueltas. O, por ejemplo, en un contexto tan local como el de la historia de nuestro país, ver el modo de volver a reflexionar y sacar a la luz todos estos conceptos de teología política que pensábamos que en una sociedad laica y democrática ya estaban fuera de cuestión. Resulta que están más vivos que nunca y de una manera incluso tremendamente ortodoxa, como se ve en lo que estamos viviendo en Colombia actualmente.

**JH** Puede que no tenga unos alcances masivos, pero el hecho de que la obra esté en un museo ya la convierte en parte de un archivo.

**JA** Sí. Sin duda ese trabajo, a pesar de tener un autor, es un material que comienza a tener una vida

propia, a convertirse a su vez en objeto de otros archivos y de otros archivistas.

**JH** Los soportes sobre los que se produce videoarte son de muy corta duración; en ese sentido, ¿tu obra también tiene una perspectiva muy barroca, efímera?

**JA** Nunca he estado demasiado preocupado por andar detrás de la tecnología, de estar en la punta. Me interesa más jugar sobre conceptos y trabajar con materiales de la historia misma de la tecnología y de las bajas tecnologías. Es verdad que el material electromagnético tiende a desaparecer, por eso gran parte del empeño de los archivos está en actualizar los soportes, hacer transferencias a sistemas más estables. De todas maneras el trabajo en video tiene siempre esas vicisitudes; son propias de su misma naturaleza. Son efímeros, claro, pero no tanto como lo fue el soporte del cine, todavía más frágil que el soporte electromagnético y que tiende a autoincinerarse... «¡Este archivo se autodestruirá en treinta años!». Hay algo muy neurótico con la memoria; es como una propaganda de cámara Sony que decía: «¿Por qué conformarse con solo un instante de los recuerdos? ¡Guárdelos completos y para siempre con una Handycam!... Sus ojos, sus oídos, su memoria». «Completos y para siempre», es la obsesión neurótica de la memoria y del archivo; y también es la condición capitalista del archivo: acumulación y plusvalía.

### Referencias bibliográficas

Restrepo, José Alejandro. 2006. *Cuerpo gramatical. Cuerpo, arte y violencia*. Bogotá: Universidad de los Andes.

# a:dentro

## LA NUEVA SEDE DEL MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLÍN: SEÑAL DIFERIDA

El miércoles 20 de mayo de 1980, con motivo del Primer Coloquio de Arte No Objetual de Medellín, Adolfo Bernal llevó a cabo la emisión radial de unas señales acústicas que traducían, en clave morse, la sigla internacional de la ciudad. Además de mantenerlas al aire durante los cuatro días del evento, el artista obtuvo otro modo, más especial, de resonancia. La anécdota cuenta cómo logró que en medio del clásico futbolero las emisoras deportivas le concedieran un minuto «de transmisión». Y también nos dice que los hinchas pensaron que se trataba de una especie de minuto de silencio o de alguna campaña institucional. Incluso algunos dicen haber visto pañuelos agitados por espectadores que respondieron, a su manera, a las emisiones que perforaban un vacío más simbólico que físico.

La obra de Bernal fue reactualizada en el 2007 con motivo del Encuentro MDE 07, evento realizado por el Museo de Antioquia que contó con una enorme plataforma de divulgación, pero que tuvo escasas resonancias en el pensamiento artístico y crítico de la ciudad, si pensamos en la suplantación de la crítica por el reporte corporativo y la espectacularización de los eventos inaugurales en reemplazo del encuentro reflexivo con las obras. Al ingresar al sitio web del evento, el visitante escuchaba la misma señal de Bernal. Un silbido solitario y tartamudo, un mensaje de naufrago en el océano inconmensurable de la red, una especie de llamado de auxilio que los curadores de

este evento supieron capitalizar bien para sus propósitos: una petición desde la trastienda del mundo del arte, una voz clamando por el retorno de la ciudad a la escena internacional de la alta cultura y a su vocación hospitalaria, y que además podía llevarse como *souvenir* en el *ringtone* del teléfono celular.

La reciente y larga inauguración de la nueva sede del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) en un antiguo emplazamiento siderúrgico hace pensar en la obra de Bernal de dos maneras. En cierto sentido, esta es representativa de lo que han significado para Medellín eventos como las bienales y festivales de arte realizados en la ciudad desde hace cuarenta años y por instituciones como el MAMM desde hace treinta: intentos valiosos de apertura e investigación artística que, en ocasiones, lograron producir transformaciones fundamentales para el arte colombiano, y que, en otras, simplemente pasaron desapercibidos y quedaron en el registro mortecino del periódico, la anécdota del gremio o el balance de los capitales simbólicos atesorados por los gestores culturales. Pero, también, en la obra subyace una pregunta por el sentido que tienen los proyectos de inserción de la práctica artística en la afanosa mediación cultural contemporánea, entre las apatías al parecer inextinguibles del contexto local y las exigencias que traen consigo la centralización del arte colombiano y la creciente reducción de ciudades como Medellín a la condición de periferias bogotanas.

Adolfo Bernal, *Señal*, acción urbana, cartel impreso, I Coloquio de Arte No Objetual, MAMM, MDE07, 2007 [1981]. Foto cortesía del Museo de Antioquia.

**MDE MDE MDE**  
**MEDELLIN**

**señal en clave morse**  
**1.690 kilociclos**  
**a.m.**

PRIMER COLOQUIO LATINOAMERICANO DE ARTE NO OBJETUAL

MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLIN

MAYO 18, 19, 20 y 21 1981

**ADOLFO BERNAL, COLOMBIA**



Fachada del Museo de Arte Moderno de Medellín, 2010. Foto: Hernán Bravo, cortesía del MAMM

Como aquella vez, pareciera que la señal presente en la apertura del edificio de Talleres Robledo y en los actos de inauguración siguiera incomprendida, girando en ese vacío secundario que ofrecen los medios y el *marketing* con su vana ilusión de cobertura, esta vez no por falta de respuesta, sino por la endeble calidad intrínseca de lo presentado.

Vale la pena recordar que alguna vez el museo tuvo el prestigio de albergar los intentos más notables de vincular el encerrado arte nacional con las tendencias más importantes del arte contemporáneo y de animar buena parte de la producción de los jóvenes. Pero en los últimos años la institución parecía haberse convertido para casi todos en un desierto cultural, un ámbito que ya no convocaba de la misma manera y al que no alcanzaban a dar lustre las exposiciones, vistas y vueltas a ver de maestros como Débora Arango o Hernando Tejada. Su mismo emplazamiento en el barrio Carlos E. Restrepo llegó a encarnar una especie de

elitismo bohemio trasnochado, de cuya aura el nuevo proyecto parece querer desprenderse a toda costa, aun a riesgo de quedarse sin su público de base, buscando espectadores a los que intenta captar emitiendo señales que dan una idea liviana del arte contemporáneo. Pero, como se ha podido apreciar, la versatilidad parece derivar en mistificación y ablandamiento. Y la mudanza parece ser solo locativa.

Ahora, las mejores condiciones en Ciudad del Río y las nuevas opciones de circulación para sus programas parecen brindar al proyecto el *glamour* que da a una «empresa cultural» la cercanía con el sur de la ciudad y sus apáticas élites económicas. La campaña mediática y el anuncio de eventos y exposiciones, además, propiciarían la modernización de un museo que «ya no es tan moderno», y traerían de la mano un aporte a la transformación de la inane vida artística de la ciudad. Sin embargo, no son solo las movilizaciones espaciales o los acercamientos urbanísticos a zonas de estratos

socioeconómicos altos los que garantizan una transformación de las maneras de recibir y pensar el arte. Hace falta otra cosa que por ahora las instituciones no han sabido dar. Medellín es una ciudad de poca crítica, de instituciones artísticas y académicas débiles, de inexistente periodismo cultural y de prácticas artísticas emergentes desinformadas, lo que refuerza la sensación de un campo distante de operaciones artísticas contundentes y que, asimismo, depende excesivamente de la movilidad y capacidad de transformación del pensamiento y la opinión pública que tienen las instituciones.

Sin embargo, están los artistas jóvenes y los estudiantes y egresados universitarios, que tienen ya una idea formada del arte contemporáneo y que no ven del todo clara la renovación, pues falta opinión pública informada que divulgue (e incluso cuestione) lo que el propio museo exhibe. Lo que se espera del MAMM en ese sentido es mucho, pero por ahora, con los eventos de inauguración de finales del año 2009, las señales son equívocas y el público (o por lo menos el poco público informado) parece más dispuesto a sacar pañuelos que a interrogarse sobre el papel del arte o sobre sus límites y posibilidades. Y este, como se sabe, es el deber de una institución emblemática, llamada a ser responsable en la ciudad de la exhibición del arte más sensible a nuestra época —por lo menos si atendemos a su heroico nombre, vinculado al proyecto autocrítico de la modernidad—.

Obras insulsas que intentan hacer una actualización digerible de las prácticas del arte relacional o que traducen precariamente los avatares de la integración social del arte; arte acrílico y poco problemático, que intenta cumplir con el propósito corporativo de mostrar supuestas «expansiones artísticas» sin ocuparse de las tensiones que ocurren en la ciudad; vínculos aparentemente osados con la cultura cotidiana y ubicaciones culturales estereotípicas con las que se intenta sorprender a una ciudad a la que se subestima en su capacidad evaluativa: no de otro modo se entiende una entrega de 2.009 bolsas de tela con

semillas, animada con un conjunto vallenato que explica los usos de las plantas en la costa caribe colombiana, o la realización de un taller didáctico en una de las inauguraciones, con crayolas y peticiones de «escriba usted mismo lo que quiere decirle al museo», especie de traducción de los presupuestos del arte participativo a una estética de preescolar.

La infantilización del público, la apabullante campaña mediática y las obras e inauguraciones sin ningún riesgo artístico —más allá de la actualización superficial de las exposiciones al formato de los grandes museos del mundo— hacen pensar que aún estamos frente a una señal en medio del silencio que encubren las noticias, las campañas de difusión y las cifras endulzadas de la gestión cultural. Con todo, esta señal todavía es tema insulso para una reflexión, una crítica y una evaluación, las cuales, al parecer, tendrán mejor tema en los próximos Juegos Suramericanos, también anunciados con bombos y platillos. Queda pendiente la revisión de las exposiciones de arte contemporáneo prometidas para el inmediato futuro: por ejemplo la que recoge diez años de arte colombiano de la Galería Alcuadrado y que promete, si miramos los nombres anunciados, un mayor vínculo con el arte más representativo de una «actitud contemporánea».

Ojalá el referente para un futuro comentario no sea otra obra del mismo Bernal, aquella donde enterró una lápida con el nombre de la ciudad en el prado adyacente al Museo Antropológico de la Universidad de Antioquia. Una sátira que habla de la triste posibilidad de que para la historia del campo artístico local solo existan señales sepultadas en los archivos o registros que únicamente alcanzan a comunicar la misma persistencia del vacío, aun en medio del estruendo del mercadeo y la propaganda.

#### **Efrén Giraldo**

Ensayista y crítico. Magíster en Historia del Arte y candidato a doctor en Literatura. Trabaja como profesor de Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad de Antioquia.

# a:dentro

## UNA TRAGEDIA QUE DA RISA

«La caricatura en Colombia a partir de la Independencia»

Beatriz González Aranda, curaduría

Biblioteca Luis Ángel Arango (BLAA)

2 de diciembre de 2009 al 15 de junio de 2010

La Casa Republicana del Banco de la República tiene hace meses la primera exposición sobre la historia de la caricatura en Colombia, que reúne tres décadas de trabajo de biblioteca, colecciones personales y archivos de prensa de Beatriz González, la historiadora. La bienvenida la brinda uno de los doce vigilantes necesarios para cuidar una casa entera llena de minúsculos originales en papel, a pocas cuerdas de donde desapareció misteriosamente un grabado de Goya. Parte de la tarea del uniformado es decirle a todos los que se asomen que la exposición comienza en el segundo piso. La única vía posible es cronológica y arranca con una reflexión personal —ahora sí de la artista plástica—, sobre el diablo como fuente del humor más primitivo de los colombianos, en la prehistoria y la Colonia. Además de los desempleados y los visitantes permanentes de todo lo que ocurre en la Biblioteca Luis Ángel Arango, están los estudiantes de colegio y universidad haciendo sus tareas. Los demás se la pierden; es la primera y tal vez única vez que se puede ver una colección tan voluminosa y una investigación histórica tan detallada, que reivindica el papel que el humor, y en particular el «arte menor» de la caricatura, han jugado en la historia de Colombia.

Yo conocí el tema también hace décadas (solo lo suficiente para una disertación de pregrado), y en aquella época pude conversar con la maestra González sobre dos temas: la caricatura de José Hilario López con

orejas de burro, impresa en junio de 1851, y las del que podría ser el primer periódico de caricaturas, *El Amolador*, de 1876, que ocupan lugares honrosos en la exposición. El trabajo anterior de Beatriz González y el de Germán Arciniegas, pionero en el tema, me emocionaron con las caricaturas del abanderado de Bolívar, el bogotano José María Espinosa, a las que siempre consideré una «leyenda urbana». Los dos historiadores describen una especie de grafitis que el triunfante ejército de Bolívar dejaba, unas veces pintados con los tizones de sus fogatas y otras veces labradas con piedra y hacha en las paredes que se interponían en sus caminos. Por definición eran obras efímeras, de manera que doscientos años después no habría ningún registro de ellas.

Pero Beatriz González consiguió, además de las descripciones, un impresionante original de las caricaturas fundacionales de la patria: una pequeña tinta china sobre papel en la que las tropas de Bolívar forman en una plaza frente a una pared blanca «grafiteada», tal vez por Espinosa. Es decir, una caricatura en tinta china que el mismo Espinosa le hizo a sus caricaturas en tizón sobre pared.

Muchos de los documentos que solo un grupo minúsculo de investigadores habían podido ver en la Hemeroteca Luis López de Mesa y en la sala de investigadores Anselmo Pineda de la Biblioteca Nacional salieron a

tomar un baño de luz y popularidad en la Casa Republicana. Es emocionante ver, ahora en las vitrinas, las guerras que los «señoritos» de Bogotá libraron desde *El Mochuelo* y *El Alcanfor*, periódicos finamente litografiados e ilustrados por los grabadores y dibujantes de la Escuela de Bellas Artes. Los del bando ganador (*El Mochuelo*), apenas se impuso la Constitución de 1886, fueron reclutados para el oficialista *Papel Periódico Ilustrado*, en el que la caricatura fue prohibida.

También tiene un lugar especial en las galerías la obra de Alfredo Greñas, otro de los grandes del «arte menor». Hubiera sido impactante ver las caricaturas en la versión original de sus periódicos en 1889, en las que un hombre se quitaba la piel para entregársela a los cobradores de impuestos para que, en adelante, el esqueleto fuera la caricatura de todos los colombianos. Estos grabados coincidían en meses con los primeros esqueletos de José Guadalupe Posada, sin los cuales no es posible explicar la Revolución ni el arte popular mexicano. Su primera calavera es también de 1889. ¿Cuál era la relación que para entonces existía entre los artistas «revolucionarios» de México y Colombia? La respuesta es tarea de los nuevos investigadores.

Los colombianos dibujaban a la Virgen arrancándose sus cabellos en agonía para colgarlos del ciprés, y le dieron al chulo la cabecera del escudo nacional. Otra vez la historia terminó en guerra; los dibujantes y grabadores murieron o se exiliaron. Decenas de impresos con cientos de caricaturas de sorprendente calidad, dadas sus condiciones técnicas, están bajo la estantería, pero la tecnología dispuesta por la sala (pantallas de bajísima resolución) apenas proporciona un panorama difuso sobre la guerra de caricaturas que durante más de un cuarto de siglo libraron los dibujantes del Olimpo Radical contra la Regeneración y la censura.

Otra de las joyas de la exposición es un mantel rayado por Ricardo Rendón, que permanece custodiado por dos guardianes detrás de la puerta de una inmensa



José Hilario López. Presidente de la República. *El Día*, n.º 796, Bogotá, 1.º de marzo de 1851. Biblioteca Luis Ángel Arango. Foto cortesía de la biblioteca.

caja fuerte con otras obras del maestro de Rionegro, Antioquia. En ese mantel Rendón dibujó con esferográfico una síntesis de los protagonistas de la política del país en 1928. La ficha de la obra, no obstante, solo nos permite especular si la «colección particular» que menciona fue del Café Automático, que aún hoy viste sus mesas con manteles muy parecidos, o de la Gran Vía (todavía abierto también, a la vuelta de la esquina de la Carrera Séptima con calle 17), e imaginar que sobre uno idéntico habría caído el cuerpo del maestro tras su suicidio, en octubre de 1931.

La bóveda le hace honor a Rendón, el artista y periodista al que la historia le reconoce la demolición política de la Hegemonía Conservadora; y tiene, entre otros originales, cuatro que dan pistas sobre su técnica: papeles con dobleces que el maestro usaba como guías de perspectiva para dibujar, con una capacidad de síntesis, de forma y de contenido que ningún otro artista de este género ha logrado en Colombia.



José María Espinosa, *La quintada* (escena del quintamiento de Popayán, 1816), acuarela, lápiz y tinta, 1869. Banco de la República.  
Foto: Pablo Adarme.

Pero a la bóveda se entra desde una sala tres veces más grande, dedicada a José de Jesús Gómez Castro (Lápiz, Pepe o Mikey), el hermano de Laureano Gómez. De hecho, la exposición pareciera estar dedicada a él, hasta el punto que ocho de las 25 imágenes incluidas en la reseña oficial de la exposición para la BLAA

—repleta de errores en nombres y fechas— son de Gómez.

De él es una viñeta protagonista de la exposición, aunque insignificante por su momento histórico. Es un Jorge Eliécer Gaitán, tambaleando en el aire, que fue

ampliado para guiar la entrada a la exposición. Hace alusión a un tropezón que tuvo Gaitán en el Capitolio cuando fue citado para dar cuenta de sus cuatro meses como alcalde de Bogotá; gestión que terminó entre zambros de los legisladores y paros de empleados públicos y taxistas, mientras Gómez dibujaba para la revista *Anacleto*. Para Gaitán el incidente significó su rompimiento con el Partido Liberal, en 1936, y el inicio de su carrera como líder socialista. Al tambalear, según el dibujo de Gómez, el cuerpo de Gaitán dibujó una cruz esvástica. Ese mismo año Laureano, el hermano de Gómez, había fundado con Gilberto Alzate Avendaño el partido Acción Nacionalista Popular, que reivindicaba a Bolívar, a la falange española, a Hitler y a Musolini. La caricatura, en este caso, más que una crítica a Gaitán, era una reivindicación nazi luego de haberlo «tumbado» de la Alcaldía de Bogotá. De cualquier forma hizo mal quien escogió la viñeta: malo si conocía la historia, peor si ignoró el valor iconográfico de la esvástica.

A quienes quedaron después en el poder, los caricaturizaron las pinturas en gran formato de Débora Arango y los retratos del fisnomista Coriolano Leudo, porque durante la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla la prensa volvía a sufrir los embates del autoritarismo. Así lo muestra la exposición.

Luego vienen los maestros contemporáneos. Sin embargo, faltaron originales que también mostraran la habilidad en tinta china de Chapete y Osuna, quienes desde los años cincuenta tomaron el liderazgo en humor gráfico y que nos han hecho reír en los más duros momentos de la democracia moderna de Colombia. Las galerías gigantes de recortes de periódico, no obstante, muestran sus dimensiones como narradores de la historia nacional.

Al final está lo contemporáneo; la Casa Republicana tiene un espacio de convergencia para los humoristas vivos, que suelen hacer tertulias en la cómoda minisala dispuesta para ver ininterrumpidamente los personajes de Jaime Garzón.

Y a pesar de la sonrisa de los espectadores los salones albergan un museo de los horrores, un retrato de la dirigencia que sigue haciendo lo mismo que los adversarios de Bolívar: quemando las libertades del país, convirtiéndolo en tierra fértil para la caricatura. La contradicción la explica Freud quien entiende el humor como un grito de libertad cuya consecuencia es la alegría. La caricatura, según él, desdibuja masivamente a un poder opresor y le permite al oprimido tomar desquite con la risa. Uno vuelve a la calle con la satisfacción de saber que el país siempre tendrá quien nos haga reír en medio de la tragedia.

### Ignacio Gómez

Periodista de investigación. Subdirector de *Noticias Uno* y presidente de la Fundación para la Libertad de Prensa. Becario Nieman en la Universidad de Harvard (2000–2001) y ganador del Premio Mundial de Libertad de Prensa (2002) y del premio de la Fundación Nuevo Periodismo (2009).



Viñeta de la curaduría de la exposición «La caricatura en Colombia a partir de la independencia», tomada de la caricatura: *La última zambra* de Pepe Gómez (José Gómez Castro), Banco de la República. Foto: Pablo Adarme.

## SIMPOSIO DE ARTISTAS: SIMULACROS DE PROFESIO- NALIZACIÓN

Primer Simposio de Profesionales e Informales en Artes  
Plásticas y Visuales

Helena Producciones

Auditorio del Banco de la República, Popayán

25 al 28 de enero del 2010

A punto de concluir la vigencia del actual Plan Decenal de Cultura y el Plan Nacional para las Artes, se hace evidente un último periodo en el que las transformaciones en la estructura de programas gubernamentales han puesto en debate todos aquellos lineamientos y parámetros sobre los cuales se fundan las actuales políticas culturales. El desarrollo del programa Salones de Artistas en sus dos últimas ediciones es un ejemplo significativo.

Aunque el campo de acción de las políticas culturales nacionales ha estado concentrado en desarrollar procesos relacionados con la práctica e investigación en artes, la situación de los artistas en el país no se afirma en políticas que los vinculen a condiciones de trabajo y protección social estables que respalden su oficio, les ofrezcan una posición y, con ello, las herramientas para redefinir relaciones de poder en el contexto del arte y la cultura.

Frente a este escenario se tiende a pensar en la famosa pregunta: «Pero... ¿de qué vive un artista en

Colombia?», con la cual se dio a conocer el Primer Simposio de Profesionales e Informales en Artes Plásticas y Visuales, celebrado del 25 al 28 de enero del 2010 en Popayán, un proyecto seleccionado el año anterior en la modalidad de prácticas artísticas pedagógicas y comunitarias, dentro de la convocatoria del salón de octubre zona Pacífico para los 13 Salones Regionales de Artistas.

El simposio fue una propuesta planteada por el colectivo de artistas Helena Producciones como réplica a un texto que diagnostica la situación del sector artístico en el país:

Existe una tensión natural entre la práctica artística y los procesos de organización conducentes a la generación de gremios, canales de participación e incidencia en la política pública. Por lo general, y en especial en nuestro país, las artes no encuentran mecanismos autónomos que propicien dicha agremiación, la realización de trabajos coordinados y la suma de esfuerzos colectivos. Esto se refleja en mecanismos de

participación muy débiles, con poca credibilidad por lo que la interlocución entre la comunidad artística y el Estado es frágil y poco fluida. En muchos casos la representación y los mecanismos en la que esta se desarrolla no están legitimados por los diversos sectores de dicha comunidad. (PNA, 25).

Se puede establecer, por lo tanto, que la ambición del simposio (empezando por el nombre) era abrir un escenario de discusión legitimado por el carácter ambiguo y algo obscuro que para la práctica del arte en este país supone la idea de la «profesionalización», un término que resulta ambicioso para definir la práctica de un sector que, ejercida en nuestro contexto, resulta ciertamente informal.

Tal como se indicó en el boletín de prensa, la problemática del sector señalada por Helena fue abordada desde diversos ángulos, lo que hizo que la estructura del simposio se articulara mediante bloques temáticos que iban ordenando las diversas participaciones de los 27 invitados a partir de puntos comunes o coyunturales. Las intervenciones fueron organizadas de acuerdo a las siguientes temáticas.

*El arte como profesión*, tema que abrió el simposio, reunió las miradas de tres generaciones de artistas. Danilo Dueñas realizó un examen atento al proceso que nutre el desarrollo de una obra, revisión que permitió establecer transiciones y conexiones entre idea, formalización y contexto. Guillermo Marín, Martha Posso y Leonardo Herrera participaron de un panel que, entre otras cosas, abordó la experiencia que cada uno ha tenido en el posicionamiento de su obra en relación con algunos factores sociales, políticos e ideológicos. En el grupo de artistas jóvenes las intervenciones de Carolina Ruiz, Edinson Quiñones, Edwin Sánchez y Lorena Espitia hicieron evidente que el desarrollo de actividades y oficios paralelos (no necesariamente relacionados con el arte) permite el sostenimiento económico de la práctica artística, y de ellos como artistas. Esta situación, se traduce en obras con señalamientos y observaciones críticas con respecto

al consumo, la circulación y las relaciones de poder en diversos ámbitos.

Dentro del bloque dedicado a las *Experiencias en colectivo*, Víctor Albarracín presentó en las ideas, proyectos y realizaciones de El Bodegón un ensayo abierto que señala la posibilidad de hacer propuestas alternativas con lenguajes, procedimientos e ideologías comunes, al margen de los canales convencionales en los que generalmente se están desarrollando las acciones colectivas. Pakiko Ordóñez se aproximó a la historia de Ciudad Solar desde su experiencia en el colectivo: su génesis, sus proyectos, sus ideologías políticas, sociales y artísticas. María Eugenia Duque, con la plataforma de Maestros en Obra, expresó la necesidad y las ventajas del aprendizaje de técnicas específicas en el fortalecimiento de la práctica de los artistas.

Analizando los espacios de formación como escenarios donde se desarrollan plataformas estudiantiles y profesionales de manera simultánea, Ernesto Ordóñez, Leonardo Herrera, Juan Carlos Cuadros, Juan Mejía, César Alfaro Mosquera y Guillermo Marín integraron un panel que reunió sus diversas posiciones en torno a temas que problematizan el escenario académico: el trabajo como docente; el trabajo como artista del profesor en relación con las propuestas y ejercicios de los estudiantes, y la estructura de los programas académicos frente a las exigencias que supone el desarrollo de la práctica artística en la actualidad.

En cuanto a *Arte y práctica social*, Lilibian Villegas Jacdedt expuso el proceso mediante el cual la búsqueda de recursos puede convertir al artista en un empresario que genere estrategias de gestión y mercadeo para el desarrollo de sus proyectos. Verónica Wiman abordó la práctica artística como mecanismo de representación comunitaria. Y Camilo López, con la Escuela Intercultural del Macizo Colombiano, explicó una iniciativa comunitaria que aprovecha diversas plataformas —entre ellas las culturales— en el fortalecimiento del movimiento campesino e indígena.

Otro nivel de interpretación en el ámbito de las artes surge con la formulación de programas, políticas y plataformas por parte de las organizaciones gubernamentales, privadas e independientes. Víctor Manuel Rodríguez presentó las experiencias y aspectos considerados en la metodología aplicada en el desarrollo de las políticas culturales en Bogotá, e hizo hincapié en los mecanismos de participación del sector artístico en la construcción de tales políticas. Mónica Restrepo realizó la presentación de la Fundación Lugar a Dudas y proporcionó información sobre la estructura que fundamenta los programas y proyectos que este espacio adelanta en Cali. Como una reflexión final a este bloque, la ponencia «El arte y el trabajo» de Lucas Ospina cuestionó el concepto de profesionalización para el arte al hacer evidente la complejidad de la definición del oficio y del artista.

La creación contemporánea, sus problemas, estrategias de representación, investigación y circulación fueron analizados bajo el título «El problema del contexto», en las propuestas de Lorena Espitia, Edwin Sánchez, Juan David Medina, Mónica Restrepo y el Colectivo Re-Producciones de David Escobar y Lina Rodríguez, quienes además reflexionaron acerca de algunos factores externos que facilitan y dificultan el desarrollo de sus proyectos.

Dos ponencias cerraron el evento. Por una parte, Oscar Esteban Hernández Correa, desde un enfoque historiográfico, habló del caso del monumento a Simón Bolívar encargado por el Gobierno a Édgar Negret; entre los documentos relacionados se destaca un pronunciamiento del campo artístico colombiano en apoyo al artista. Jaime Cerón, por su parte, analizó la estructura dentro de la que se construye el trabajo artístico, exponiendo otros campos de acción que integran este sector que está en capacidad de definir sus formas de actuación de manera independiente.

Complementando la programación teórica del simposio, la presentación inaugural y la apertura de las ponencias de la tarde del primer día contó con la presencia de Fabio Valencia Mancilla, artista independiente de

Puerto Tejada, quien se refirió a las categorías en las que se definen las prácticas artísticas por medio de dos poemas de su autoría. Y el Colectivo Re-Producciones realizó la *première* de los videos del 41.º Salón Nacional de Artistas, tres piezas dedicadas a los tres ejes curatoriales del salón: Imagen en Cuestión, Presentación y Representación, y Participación y Poética.

Inicialmente concebido en Cali, el simposio esperaba recoger, entre otros temas, los que el Salón Nacional de Artistas dejó pendientes en el medio local de esta ciudad. Sin embargo, el hecho de que Popayán se definiera como la sede del Salón Regional de Artistas de la zona Pacífico generó diversos comentarios, inquietudes y controversias que terminaron por definir la realización del simposio en esa ciudad.

De acuerdo a lo planteado en el programa, fue notoria la ausencia de algunos invitados, lo que hizo desiguales los debates y desequilibró las proporciones entre invitados e invitadas. También faltó público en proporción a la capacidad y reglamentación de la sala, y a pesar de que las expectativas de participación se basaron en las inscripciones registradas. Igualmente faltaron organizadores, debido a circunstancias que Helena habría debido superar en su momento. Pese a estos inconvenientes el simposio puso en escena diversas experiencias, reflexiones, análisis, diálogos y situaciones que promovieron —y dejan abierto, además— el debate sobre las condiciones que actualmente rodean la práctica artística en el país. Para ello quiso prestar una especial atención a la situación de los artistas en el contexto local y regional que enfrentan múltiples dificultades, debido a unas estructuras débiles en comparación a las que se desarrollan para el arte en un contexto central.

Uno de los principales problemas tiene que ver con el desconocimiento y la poca comprensión que los encargados en el tema de la cultura tienen de sus diversas manifestaciones. Las artes plásticas, que además hoy complementan su categorización con las artes visuales, son un ejemplo de esto. Aunque el arte actual integra lenguajes contemporáneos que se han

construido con el tiempo —y que van mas allá de los tradicionales y comúnmente identificados como pintura y escultura—, es de señalar que no existen seguimientos ni investigaciones especializadas que le permitan a las administraciones locales tener panoramas concretos acerca del estado en el que se desarrolla el arte en sus contextos, de tal forma que al desarrollar sus programas de cultura y programaciones estas puedan tener coherencia con los procesos que se vienen adelantando.

Un ejemplo entre varios es *Colores de una ciudad*, la agenda cultural del 2010 para Cali. En ella se hace evidente una política desprovista del interés de continuar y desarrollar los procesos relacionados con las artes plásticas contemporáneas y se desconocen años de construcción local —en algunos casos independiente y autogestionada—. Paradójicamente estos procesos han sido valorados desde afuera, abriendo de este modo el camino a la realización de diversas propuestas de orden nacional e internacional y ubicando a Cali como un espacio interesante para el arte. Con muy pocas alternativas o plataformas desde donde fomentar el desarrollo de proyectos de exhibición o de creación, se desconoce el trabajo de los artistas locales y la posibilidad de formación y consolidación de artistas jóvenes provenientes de las cinco

facultades de la ciudad encargadas de la formación profesional en artes plásticas, visuales y aplicadas (Instituto Departamental de Bellas Artes, Universidad del Valle, Instituto Popular de Cultura, Universidad Javeriana y Fundación Universitaria Católica Lumen Gentium).

Ante tal panorama es probable que los procesos no se detengan; sin embargo, y como es común, seguirán siendo difíciles. Situaciones como estas pueden ser oportunidades que proporcionen herramientas para convocar el trabajo conjunto de los artistas y buscar así transformar las actuales condiciones, o al menos problematizarlas.

### Referencias Bibliográficas

Ministerio de Cultura, 2005. *Plan Nacional para las Artes 2006–2010*. Bogotá. Disponible en <<http://www.mincultural.gov.co/index.php?idcategoria=36507>>

### Claudia Patricia Sarria-Macías

Egresada de la Facultad de Artes Visuales y Aplicadas del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali. Desde el año 2000 hace parte del colectivo Helena Producciones. En el 2008 fue coordinadora de producción del 41.º Salón Nacional de Artistas y, en el 2009, del Salón Regional de Artistas de la zona Pacífico.

## EL GRAFITI (PÚBLICO) Y SÃO PAULO

La ciudad de São Paulo se ha convertido en escudo receptor de un batallón de artistas que dejan sus marcas en diferentes soportes libres. Intervenciones en las más variadas situaciones, espacios y lugares demuestran la falta de espacios institucionales en la ciudad para estas manifestaciones artísticas, lo que, en consecuencia, provoca su aparición sistemática en espacios públicos. Sin embargo, la proliferación constante de artistas urbanos y la necesidad de expresión de estos (como denuncia o como forma básica de expresión, y nunca como vandalismo) han llevado a algunas instituciones como el Museo de Arte Moderno de São Paulo a incluir trabajos de esa naturaleza en su cronograma de exposiciones.

El público, habitualmente, no tiene la oportunidad de observar y apreciar visualmente la enorme variedad de obras que ocupan los espacios expositivos tradicionales de la ciudad. Por lo tanto, con la inmensa cantidad y variedad de grafitis, es un privilegio visual poder deleitarse transitando y observando, desde diferentes ángulos, esas piezas expuestas, con las restricciones y límites propios de la arquitectura donde han sido insertadas. Estos límites permiten que la observación de las piezas sea posible desde ángulos mucho más variados que aquellos proporcionados por los «cubos blancos» u otros espacios expositivos tradicionales. El desplazamiento del espectador brinda profundidad a la observación, lo cual supone una

ventaja, pues permite ver las obras a diversos ritmos, alturas y velocidades.

De este modo se privilegia a un tiempo la aprehensión, la discusión y la interpretación del discurso y los recursos del grafiti, que, en su contexto ideal, defienden la belleza y la poesía de los colores que intervienen el concreto gris del espacio urbano. Los grafitis se presentan metafóricamente como jardines de esculturas bidimensionales en que los materiales utilizados son resistentes a las condiciones propias de las ciudades y a los soportes sobre los cuales trabajan. Al contrario de lo que sucede en el interior de las instituciones artísticas, aunque tengamos en consideración el público reducido (o no) y las condiciones controladas de conservación (humedad, temperatura e iluminación), estas obras, al ser exhibidas a la intemperie escapan a las restricciones académicas que rigen y establecen los patrones institucionales de conservación.

Conceptualmente, el grafiti puede definirse siguiendo varias concepciones, desde la que lo asimila a una expresión popular, con recursos y representaciones primarias que no dejan de tener valor social y cultural, hasta la del perfeccionamiento conceptual, que pasa por la aprehensión contemporánea del mestizaje de los diversos estilos y corrientes culturales, artísticas y de representación en la historia de las artes visuales.

OsGêmeos, Nina Pandolfo, Nunca, Finok y Zefix, mural colectivo, barrio Bela Vista, São Paulo, 2008. Foto: Rochelle Costi, cortesía del autor.



Es importante tomar en consideración que la obra de arte habla por sí misma al espectador, independientemente de la lectura que el artista haga de ella en el momento de concebirla.

Se trata, así, de democratizar el arte por medio de un vehículo que, aunque creado involuntariamente, posibilita este objetivo. Hay en él una visualidad direccionada y apremiante, así como una necesidad orientada de observación que conduce por fuerza a la reflexión y discusión en todos los niveles. ¡Eso es democratizar!

Si en el origen hay un vínculo semántico con el proceso de decoración mural renacentista, según me parece y como han destacado importantes especialistas, en el grafiti hay también una influencia del muralismo contemporáneo, entre el que se destaca especialmente el mexicano.

Algunos artistas brasileños como Emiliano di Cavalcanti fueron influenciados por los muralistas mexicanos, que buscaban despertar en el hombre común la conciencia de su importancia en la sociedad, así como su papel determinante en la construcción de un mundo mejor, digno y bello. La comunicación directa con el espectador a través del uso del muro como soporte es un elemento común entre el grafiti y el mural.

En São Paulo, varios murales de la década de los cincuenta que narran temas de la historia del arte y del arte brasileño fueron recuperados en los años ochenta con la técnica del grafiti, cuya principal ventaja es la rapidez en la ejecución, sea por el uso del aerosol o por el uso de pantillas (*stencil*).

En la mayoría de los lugares de la ciudad que acogen grafitis hay una gran rotatividad en la frecuencia de la representación. De la misma forma que las instituciones culturales nos deleitamos con la posibilidad de

tener el privilegio de acompañar la evolución de un mismo artista o con la variedad temporal de la presentación colectiva en un mismo espacio que está inserto en un contexto local y universal, así mismo, en el caso del grafiti, se crea una complicidad entre la obra y el espacio que la recibe, evidente, entre otras instancias, en la relación espacial que la disolución de fronteras, la desapropiación, la demarcación y la definición física provocan. Cada uno forma parte del todo.

El desplazamiento espacial y temporal de esa manifestación nos revela la fuerza, el ímpetu y la solidez de expresiones artísticas personales, y sobre todo sociales, sobre una realidad que se disemina al agrupar un lenguaje único —aunque con diferentes formas de representación—; una fuerza estilística y una razón discursiva que ponen en jaque el tan comentado carácter elitista del arte.



Alex Vallauri, *A Rainha do Frango Assado*, técnica mixta, 1985. Foto cortesía del autor.

Colores, trazos, soportes, líneas, espacios, intervenciones, apropiaciones, figuras, profundidades, aproximaciones, inclusiones, inserciones, ambivalencias, orgullo de la obra, experimentación, improvisación, desplazamientos, dimensiones: elementos que nos han llevado, con el transcurso de los años, a establecer definiciones temporales y a autoimponernos límites, hasta que, de repente, se nos presentan en un nuevo contexto para crear tensiones de múltiples y diversos puntos de vista.

La inclusión de estas representaciones en lo cotidiano hace que la convivencia de una gran cantidad de seres humanos en la metrópoli pueda ser vista como recurrente e incluso como simplemente decorativa. En la historia del arte, este no ha tenido como tal una función decorativa, excepto los pocos casos en que la decoración y el adorno hacen parte de la estructura física y política. En ésta, donde la belleza se inserta, el propio contenido es adornado, decorado; el objetivo es la decoración, sin mencionar otras múltiples funciones sociopolíticas, estéticas, filosóficas y hasta morales.

Una representación colectiva se individualiza en la ejecución, en la recepción y en la interpretación. Los soportes se multiplican cuando las representaciones se reflejan en los vidrios y en la carrocería de los vehículos de una de las ciudades con el tránsito más caótico y de mayor lentitud del mundo. Personas y autos pasan a ser parte de la obra, configurando una instalación transitoria y efímera.

El grafiti favorece una discusión más precisa y completa sobre la historia del arte. Varios artistas del grafiti son formados o estudian en escuelas de arte o relacionadas con él; poseen, pues, conocimientos artísticos. Esto se pone de manifiesto en el resultado de la representación artística, que exhibe múltiples influencias de estilos y movimientos, como por ejemplo el expresionismo abstracto. Estas tendencias están relacionadas con una sólida identidad cultural y social. Resulta evidente, igualmente, el talento para el dibujo como origen de su producción artística y la

Osgêmeos, sin título, grafiti, 4,60 x 18,21 m, Colección Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Foto: Celisa Beraldo.



práctica requerida para el dominio del trabajo con los materiales.

Se corre el riesgo, sin embargo, de que la repetición (el tránsito constante por espacios grafitados) lleve en ocasiones a la generalización interpretativa y a la consolidación de un símbolo. Hay una convivencia atemporal y un disfrute ilimitado. Hay una autonomía artística, un escenario libre de restricciones conceptuales y políticas. Hay un reconocimiento personal y una asociación vivencial retrospectiva de la vida individualizada. Hay un devenir fugaz, una experiencia con la velocidad que envuelve y mantiene alerta todos los sentidos, una aparición repentina que anuncia una desaparición eminente... experiencia cuya consistencia se sitúa en el intersticio del exacto instante en que determinadas estrategias son accionadas. Hay, entonces, una identidad que se consolida con el paso del tiempo.

En Brasil, como en el resto de América Latina, el grafiti surgió con un fuerte sesgo político, de lucha contra el sistema político dominante, como una forma de protesta contra la dictadura militar. La primera experiencia está fechada en 1972, cuando el arquitecto Mauricio Friedman pintó el muro de su casa y fue procesado por ello. En 1974, la Alcaldía de São Paulo idealizó la pintura de una gaviota volando por las columnas del Minhocão, un desnivel construido para circulación de vehículos en el centro de la ciudad. El efecto y el resultado visual del mural dependían de la velocidad con que los choferes dirigían sus automóviles o los transeúntes caminaban: según se movían, la gaviota volaba más o menos rápidamente.

Como se ha dicho, en los años ochenta en São Paulo las autoridades de la sociedad paulista tuvieron posiciones contradictorias con relación al grafiti. Aunque la sociedad manifestaba aprobación, en algunos

momentos los artistas estuvieron descontentos con esa «oficialización». En la misma época, el grafiti fue destacado en los medios de comunicación de la ciudad con críticas relevantes, a diferencia de las que son publicadas hoy en día.

En 1981, el grafiti obtuvo reconocimiento oficial cuando Alex Vallauri, principal precursor de este estilo artístico en Brasil, gracias a la invitación del curador Fabio Magalhães, presentó la documentación de tres años de trabajo en el audiovisual *Interferência urbana: Graffitis*. El audiovisual se exhibió en la exposición «Muros de São Paulo», en la Pinacoteca del Estado de São Paulo. Invitado por Julio Plaza, Vallauri participó también en la llamada «Exposição de Arte Postal», en la XIV Bienal Internacional de São Paulo, con la curaduría general de Walter Zanini.

El 26 de marzo fue declarado el Día Nacional del Grafiti, justamente por ser el aniversario de la muerte de

Alex Vallauri, acontecida en 1987. Vallauri fue uno de los gestores de la proyección internacional del grafiti brasileiro.

A aquellos que manifiestan desprecio o que tienen prejuicios sobre el grafiti les pido que mediten sobre otros procesos que simultáneamente acontecen en la ciudad: automóviles estacionados en las aceras, contaminación visual y atmosférica, el aburrimiento y la melancolía provocados por la invasión de la arquitectura moderna.

#### **Andrés I. M. Hernández**

Curador y crítico de arte. Coordinador ejecutivo de la curaduría del Museu de Arte Moderna de São Paulo. Miembro del Consejo Consultivo de Arte del Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, en Recife. Realizó el curso de Maestría en Teoría, Crítica y Producción en Artes Visuales de la Faculdade Santa Marcelina, São Paulo.

# a:fuera

## INIVA: PROGRESS REPORTS

«Progress Reports: Art in an Era of Diversity»

Angela Kingston, curadora

Institute of International Visual Arts (Iniva)

Londres, Inglaterra

28 de enero al 13 de marzo del 2010

«Progress Reports» es una amplia iniciativa que se centra en la exploración de las interpretaciones actuales, cada vez más divergentes, frente al concepto de diversidad cultural. La iniciativa consiste en una exposición organizada principalmente por Angela Kingston, curadora asociada del Iniva, quien asignó a varios curadores invitados la misión de seleccionar uno o dos artistas internacionales que representaran en sus obras el tema principal de la exposición. Igualmente, los artistas seleccionados no debían haber exhibido anteriormente sus trabajos en la institución. Además de la exposición principal, «Progress Reports» ofrece una serie de eventos y discusiones en un espacio educativo que ha venido desarrollando la artista Yara El-Sherbini con los Inivators, el grupo de jóvenes creativos que conforman la junta juvenil de Iniva, que responden a los temas planteados en las exposiciones temporales.

La exposición se desarrolla en un momento en que la institución está cuestionando su papel actual en el contexto social y cultural que se vive actualmente en el Reino Unido y también a escala internacional. Iniva se estableció en 1994, luego de un profundo desarrollo en el trabajo creativo de artistas de origen africano y asiático durante las décadas de los años setenta y ochenta. El trabajo de estos artistas solía estar por fuera de la corriente principal del arte (*mainstream*) y se mantenía al margen de

las más importantes instituciones artísticas. Iniva tenía como objetivo diversificar tal corriente y dar a conocer el trabajo de artistas provenientes de distintos orígenes, que reflejaban su precedencia en su práctica. Según Stuart Hall, presidente fundador de Iniva, esta institución confrontaba «la concepción “monocultural” del arte y la cultura británica» (Hall 2008).

Sin embargo, quince años después, Hall se pregunta si la época y el objetivo de la diversidad cultural en las artes ya quedaron atrás. En este momento se habla de «cohesión social» en lugar de términos que celebran la diferencia como «multicultural» o «diversidad cultural». Las minorías afrodescendientes ya tienen una presencia política y social distinta en la sociedad actual, y por ello se plantea entonces la cuestión de si nombrar las minorías como tales las estigmatiza en un «gueto artístico» (Hall 2008). La «diversidad cultural» en el Reino Unido ahora tiene otro significado, debido a la gran cantidad y variedad de grupos de inmigrantes que han llegado al país. El mundo de las artes se ha internacionalizado por cuanto el mundo se ha globalizado. La nueva misión de Iniva, aprobada en julio del 2009, afirma que esta institución entabla relaciones con nuevas ideas y debates emergentes en el mundo de las artes visuales contemporáneas, y específicamente reflexiona acerca de la diversidad cultural de la sociedad actual. Es decir, Iniva no

desempeña el papel de apoyar a los artistas de origen diverso sino que reflexiona sobre la diversa realidad de nuestra sociedad actual (véase Iniva 2009).

El grupo de curadores invitados tenía como meta elegir a uno o dos artistas que mostraran relevancia para Iniva, esto es, que reflejaran su nueva misión y los principios mencionados por Stuart Hall. Los curadores de las obras exhibidas en la exposición principal entrevistaron a cada artista en relación con el tema y los curadores de los filmes debían escribir mil palabras explicando su decisión, teniendo en cuenta, tanto los unos como los otros, el concepto de «diversidad cultural». Con este proyecto, Iniva está abriendo espacios reales para la crítica y el análisis con el fin de que se reflexione alrededor de tales asuntos y se establezca un diálogo sobre la visión de Iniva y las posibilidades de fortalecer la práctica de la organización en el futuro.

La obra de Naomi Kashiwagi, seleccionada por Sally Lai (directora del Chinese Arts Centre, Manchester), es la primera que se ve al entrar en la sala principal Project Space 1. Consiste en una serie de dibujos sobre hojas de pentagrama. La obra usa el piano como instrumento de dibujo de modo que se pone una hoja de papel entre los ganchos del piano y las cuerdas del mismo y mientras se va improvisando en el piano, se produce una impresión de la resonancia en la hoja de papel. Grabaciones del sonido son reproducidos en un tocadiscos que acompaña los dibujos. En este trabajo la artista investiga la relación entre las artes visuales y la música así como la potencia del dibujo como medio de expresión. Los dibujos demuestran una delicada belleza por su detalle intrincado y a la vez son sencillos y modestos.

Aunque la relación entre la obra de Naomi Kashiwagi y el tema de la exposición no parezca tan evidente



Naomi Kashiwagi, series del trabajo de la artista para la exposición «Progress Reports: Art in an Era of Diversity», Iniva, Rivington Place, 2010. Foto: George Torode, cortesía de Iniva.

a primera vista, al leer su entrevista es posible entender que la obra tiene varios niveles de significado con relación a la diversidad cultural. En su obra Naomi procura enlaces entre diferentes objetos y busca distintas conexiones visuales y conceptuales entre el arte, la música y el lenguaje. Así mismo, como una persona mitad británica y mitad japonesa, la propia identidad de Naomi se construye en la conjunción de distintas raíces e historias; como en su obra, la unión de diversas conexiones se convierte en un lenguaje y una identidad nueva, única y compleja, en un símbolo de lo «intercultural» que se experimenta como parte de la cotidianidad en una sociedad multicultural.

*Mandala of the B-Bodhisattva II* de Sanford Biggers, otra obra seleccionada por Sally Lai, consiste en una pista de *break dance* hecha a mano que cubre la mayor parte del centro de la sala Project Space 1. Apenas el visitante entra en la sala, se hace demasiado tentador acercarse a ella, verla, tocarla y pisarla, aunque realmente no se sepa qué representa. Luego, viendo el video anexo que documenta el uso de la pista en una competencia de *break dance* que se lleva a cabo en el Bronx Community College, de Nueva York, y leyendo la entrevista con el artista, el contexto de la tabla se va revelando y con él se descubre una complejidad de culturas, valores y mensajes contenidos en la obra. Como en la creación de Naomi Kashiwagi, el artista tiene una conexión personal con Japón y reflexiona sobre sus creencias budistas, de manera que la pista forma un mandala, un pictograma budista que se usa para rezar. Al conectar dos intereses tan distintos, el budismo y la música hip hop, el artista simboliza un diálogo entre diferentes concepciones y modos de creer. En su entrevista, Sanford subraya que los dos temas coexisten para formar una unión natural y orgánica, y rechaza el término «diversidad cultural» al preguntarse: «¿para qué enfocarse en términos como “la diversidad cultural” cuando esta diversidad es algo intrínseco y natural, un componente que existe en casi cada cultura, más que un comentario aparte?».

En el espacio educativo se invita a pensar todavía más en los debates que sugieren las obras exhibidas en la

sala Project Space 1. Al entrar en la sala se llega a un mundo fantástico de pensamiento, reflexión y debate. El espacio ha sido diseñado como la sala principal de la casa antigua de un intelectual, es decir, llena de libros y documentos escritos. Tiene poca iluminación, lo que contribuye a un ambiente de misterio y análisis. Además, está llena de obras interactivas e ideas para explorar que solo esperan ser activadas por sus visitantes.

Una instalación muestra diez nuevos mandamientos para el mundo de las artes visuales que han sido escritos por los Inivators. Por una parte, el mandamiento número nueve pone en una lista todos los grupos sociales (homosexuales, personas de clase baja, etc.) que, por racismo o prejuicio, no se deben incluir en las exposiciones de arte, y, por otra parte, el mandamiento número diez indica todos aquellos que actualmente se deberían incluir con el ánimo de hacer las exposiciones más «abiertas» y, también, por la obligación que tienen las instituciones para la obtención de fondos públicos. Al final son las mismas listas de personas. De esta forma los Inivators juegan con la obsesión que tenemos hoy en día con lo que se conoce como «political correctness»<sup>1</sup> y se burla de la imposibilidad y dificultad de tratar con el término «diversidad cultural». La nueva versión del antiguo juego inglés «Guess Who?» (conocido en español como «¿Adivina quién?») invita al espectador a reconsiderar un juego desarrollado en los años ochenta que se basaba en la apariencia y los estereotipos. Al jugar, este no solo se burla de la falta de «political correctness» que tenía el juego original, sino que también evidencia la dificultad de hacer referencia a la apariencia y a la diferencia hoy en día, cuestionando sus propios prejuicios y hasta la manera en que se esconden estos por no ser «politically correct» (políticamente correctos). El humor, en realidad, toca una nota más seria.

1 Término usado en inglés para describir el lenguaje o conductas que deliberadamente tratan de evitar ofender grupos particulares de personas.



Sanford Biggers, *Mandala of the B-Bodhisattva II*, en colaboración con David Ellis, vista general de la instalación para la exposición «Progress Reports: Art in an Era of Diversity», Iniva, Rivington Place, 2010. Foto: George Torode, cortesía de Iniva.

«Work In Progress», en el Education Space de la exposición «Progress Reports: Art in an Era of Diversity», Iniva, Rivington Place, 2010. Foto: George Torode, cortesía de Iniva.



Las reacciones y cuestiones expresadas en las instalaciones y demás piezas de «Progress Reports» realmente otorgan significado a la propuesta de la exposición. La idea del proyecto no es ser una exposición fija y una visión ya escrita, sino una investigación que cada uno de los participantes y la audiencia de Iniva siga desarrollando y ampliando alrededor de la exposición principal, los eventos programados y el espacio educativo. El proyecto invita a la interacción y participación, y cada uno contribuye a los resultados de este, sean los artistas, los curadores, los Inivators o la audiencia. Realmente, los *progress reports* aún están siendo escritos. La iniciativa promueve una plataforma para explorar nuestros prejuicios y opiniones acerca de la «diversidad cultural» y el «multiculturalismo», y nos ayuda a formar nuevas conclusiones o, lo que es más, nuevos cuestionamientos alrededor del tema por medio del debate, la participación y la

discusión. Por consiguiente, el proyecto de «Progress Reports» responde al interrogante de cómo Iniva debe desempeñar un papel relevante y acorde con la realidad social y cultural nacional e internacional, que además de servirle a la comunidad artística le sirva a la comunidad en general. Como Sanford (2010) menciona en su entrevista, el valor de Iniva es que promueve la difusión del arte y la discusión más allá de las paredes de la galería.

#### Referencias bibliográficas

- Biggers, Sanford. 2010. «Entrevista con Sally Lai, curadora acompañante a la exposición “Progress Reports”». Londres: Iniva.
- Hall, Stuart. 2008. «The Changing Landscape of “Cultural Diversity” in the Visual Arts». Londres: Iniva Archive.
- Iniva. 2009. *Iniva Mission Statement*. Londres: Iniva.



The Inivators, *Guess Who?*, dentro del marco del «Work In Progress», en el Education Space de la exposición «Progress Reports: Art in an Era of Diversity», Iniva, Rivington Place, 2010. Foto: George Torodé, cortesía de Iniva.

### **Miriam Metliss**

Profesional en Historia del Arte y Estudios Hispánicos de la Universidad de Nottingham. Trabaja en la Collection of Latin American Art de la Universidad de Essex, es miembro del Latin American Visual Arts Network del Visiting Arts, organización para el fomento del intercambio internacional de las artes, y forma parte de la junta directiva de Indo-American Refugee and Migrant Organization (IRMO) de Londres.

# a:fuera

# KIKI SMITH SOJOURN

«Kiki Smith: Sojourn»

Catherine J. Morris, curaduría

Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art

Museo de Brooklyn, Nueva York, EE. UU.

12 de febrero al 12 de septiembre del 2010

La artista estadounidense Kiki Smith surgió en la década de los setenta, al finalizar la segunda ola de artistas feministas, como miembro del arte cooperativo activista Colab. Una década más tarde, adquirió importancia con su primera exposición individual en Nueva York. Ahora, a los 56 años de edad, parece encontrarse en la cúspide de su carrera. Para su más reciente instalación *site-specific* en el Museo de Brooklyn, Smith se inspira en un notable bordado del periodo federal titulado *The First, Second and Last Scene of Mortality (Primera, segunda y última escena de la mortalidad)*, realizado en el siglo XVIII por una mujer llamada Prudence Punderson.

Vista de derecha a izquierda, la escena del salón escenifica tres etapas de la vida de una mujer: el nacimiento (simbolizado por una cuna), la edad adulta y la muerte (un ataúd). Lo que es extraño en una obra de aquel periodo es que la edad adulta de la mujer está representada no por una acción doméstica sino por un acto creativo, pues la figura central parece estar dibujando. Poco habitual resulta también la destacada inclusión de la niñera, una mujer esclavizada de ascendencia africana que pone a la vista temas de la opresión histórica relacionados no solo con cuestiones sexuales, sino también raciales, así como la apremiante necesidad de una libertad individual pero creativa a la vez.

Así, pues, la obra de Punderson ofrece una estupenda plataforma para el examen de las diferentes limitaciones sociales y psicológicas a las que se circunscribe la experiencia creativa de las mujeres. Esto, así como una expresión de la experiencia creativa, es la clara intención que se observa en «Sojourn». Pero ir a la exposición con estas ideas interpretativas tan ambiciosas solo garantiza una experiencia frustrante. Es una exposición difícil de extrapolar, ya que su idea queda oscurecida por la visión e iconografía abstractas y muy personales de Smith.

Los ecos más fuertes de su inspiración en el siglo XVIII son estilísticos. El espacio en que se presenta la exposición se encuentra parcialmente dividido en pequeñas salas con el fin de reproducir el entorno doméstico, que constituye una de las preocupaciones de «Sojourn». La decisión tomada para la instalación es muy eficaz porque normaliza las galerías del Brooklyn Museum Sackler Center, que son muy angulares, construidas alrededor de la instalación triangular permanente *The Dinner Party* de Judy Chicago.

Situados tras el muro introductorio, nos recibe *Annunciation (Anunciación, 2008)*, una de las diversas figuras de tamaño aproximadamente natural, vaciadas en aluminio, con grandes e inexpresivas cabezas. La mano de la figura se levanta para bendecir, reclamar o

recibir un don divino (una referencia a la Anunciación), o quizás anhelándolo; la obra se encuentra ante *We do not hear it coming* (No lo oímos llegar, 2008), un dibujo de una ventana sellada con tela metálica.

Es la representación escultórica de una mujer anciana, posiblemente enferma, de cabello corto y que toma varias figuras ambiguas en los dibujos a tinta (de dos metros y medio), que constituyen la mayor parte de la exposición. Los temas de los dibujos son mujeres representadas en diferentes etapas de su vida y al lado de un repetido vocabulario de inspiración visual (aves, bombillos eléctricos, plantas en floración) y de trampas (jaulas, barrotes, ventanas selladas, ataúdes). El desarrollo de la exposición es más onírico que cronológico, aunque termina en una especie de sala funeraria con sorprendentes dibujos alusivos a la enfermedad y a la muerte, incluyendo *Sisters* (Hermanas, 2008), que rodea un imponente ataúd de madera, y *Heute ([Now] Ahora, 2008)*, con la tapa abierta como la de un piano, que, al rodearlo deja ver en su interior, un sorprendente y encantador ramo de flores de vidrio.

En una exposición acerca de un proceso intrínsecamente dinámico, el efecto visual es enigmáticamente estático. A veces, la ejecución de Smith parece estar trabajando en pos de objetivos opuestos a su concepto. Las aves, una imagen de huida, inspiración sin límites e imaginación creativa, son enormes construcciones de aluminio que cuelgan del techo como pesados ornamentos. Los bombillos eléctricos son objetos igualmente incómodos, tanto física como metafóricamente.

Los elementos más etéreos en la sala son las grandes hojas de tenue papel de Nepal, con su textura transparente de piel de serpiente. Ahí están dibujadas las mujeres con una multitud de líneas, en dos dimensiones (un estilo que puede tener sus propios críticos) y que se encuentran en posiciones inmóviles con los pies hacia delante, o en rígidos abrazos y ademanes. En conjunto, es una toma interesante y controvertida de la relación



Kiki Smith, *Walking Puppet*, papel maché y aluminio, 203,2 x 76,2 x 101,6 cm, 2008. © Kiki Smith. Foto cortesía del PaceWildenstein, New York y el Museo de Brooklyn.

del espíritu creativo como evocación de un cierto tipo de parálisis. La expresión de los rostros de las mujeres es en su mayoría vacía, libre, con ligeros trazos ocasionales de miedo o nostalgia. La atmósfera parece estar congelada, deliberadamente privada del halo emocional que evoca el arte, tanto en la artista como en el espectador. En estas salas es difícil distinguir entre la represión y la libertad, y en ocasiones las mujeres parecen estar atrapadas en la

iconografía de su propia producción. La más fuerte presencia es fantasmagórica: una seductora mujer vieja con su cabello esquilado, quien entra y sale de las escenas, con mucha más fuerza aún en uno de los dibujos finales, *I put aside myself so that there was room enough to enter* (*Me hice a un lado para que hubiera suficiente espacio para entrar*, 2008), en el que pareciera estar liberando a una mujer más joven que brota de su propio cuerpo, con la misma mirada inescrutable de nostalgia, ¿o será de aceptación?

Algunas de las piezas esculturales más famosas son las que se encuentran instaladas en los salones adyacentes, en las galerías de Arte Decorativo que corresponden al periodo del siglo XVIII. A pesar de ser posible reconocerlas claramente como obras de Smith, estas marionetas espectrales con sus grandes cabezas, en un estado de desenredo, parecen estar geográfica y conceptualmente divorciadas del resto de la exposición. En *So and so and so and so* (*Así y*

*así y así sucesivamente*, 2010), dos figuras hechas en papel maché, iluminadas trémulamente por una proyección en video, sostienen en sus manos un aro entretreído cuyo material no puede diferenciarse del de sus cuerpos —un recordatorio de cómo la identidad de las mujeres se vio envuelta y enmarañada en los quehaceres domésticos—. La instalación de Smith nos insta a que miremos con ojos bien diferentes estos salones tan visitados del periodo, ineludibles en toda visita al museo, imaginando la vida de las mujeres que habitaron en ellos y las innumerables experiencias y libertades que nos separan de ellas.

Finalmente, la singular y más poderosa indicación de la creatividad de las mujeres continúa siendo su propio centro. En el 2007, el Museo de Brooklyn abrió su Centro Sackler para el Arte Feminista, el primero de su clase en Estados Unidos, con la representativa obra del arte feminista de los años setenta *The Dinner Party* (*La cena*). Una exposición de larga duración

Kiki Smith, *Annunciación*, aluminio, 156,2 x 81,3 x 48,3 cm, 2008. © Kiki Smith. Foto: Joerg Lohse, cortesía del PaceWildenstein, New York y el Museo de Brooklyn.





«Kiki Smith: Sojourn», instalación en la Galería 6A. © Kiki Smith. Foto cortesía del PaceWildenstein, New York y el Museo de Brooklyn.

que ocupa un espacio esencial dentro de ella, la Galería Herstory (que presenta una serie rotatoria de pequeñas exposiciones acerca de la historia de la mujer) y con un foro para la proyección de películas, paneles para debates y charlas de artistas, así como con la presencia de una extensa red de multimedia. Hallarse de pie en estas galerías es sentir en forma sobrecogedora la fuerza del impulso creativo que sugiere la pieza de Punderson; la determinación para probar que la vida de una mujer, desde la cuna hasta la tumba, puede vivirse en búsqueda de una visión artística.

### **Jessica Lott**

Escritora de ficción y crítica de arte con sede en la ciudad de Nueva York. Sus comentarios críticos se han publicado en *Frieze*, *NYArts* y *Whitehot*, entre otros, y recibió el Premio de Escritor 2009 de la revista *Frieze* en Londres. Su historia breve de amor *Osin*, por la cual ganó un premio nacional de novela, se publicó en el 2007, y acaba de terminar su primera novela extensa.





## ¿QUÉ ES LA EXPERIENCIA ESTÉTICA? HECHOS ARTÍSTICOS E IDEAS ESTÉTICAS EN LA OBRA DE CUATRO ARTISTAS COLOMBIANOS. GERMÁN BOTERO, BEATRIZ GONZÁLEZ, MIGUEL ÁNGEL ROJAS Y DORIS SALCEDO

Luis Fernando Valencia

Medellín: La Carreta, 2010, 106 páginas

ISBN: 978-958-8427-28-7

El texto aborda el problema de la experiencia estética bajo tres factores: la hermenéutica, el diálogo y la comprensión. Para esto, el autor presenta un itinerario de análisis desde el concepto mismo de la experiencia como forma de relación entre personas y objetos, y el de la experiencia estética, cuyo vínculo está mediado por la tradición. Cada referencia filosófica que realiza Valencia tiene un interés especial en el análisis de problemas teóricos desde la obra de cuatro artistas colombianos: Germán Botero, Beatriz González, Miguel Ángel Rojas y Doris Salcedo.

La primera parte del texto, el itinerario sobre la experiencia, Valencia hace un recorrido bajo tres parámetros: la anulación de la historicidad por el método científico, el elemento negativo de la experiencia y, por último, la historicidad como esencia del hombre.

En el primer caso, utiliza como ejemplo la investigación que realiza el artista tolimense Germán Botero sobre la producción de loza en el municipio de Carmen de Viboral, donde el escultor explora las relaciones de dominio que la civilización occidental realiza sobre las culturas autóctonas. No obstante las menciones relativas a la técnica, procedimientos y destrezas, el artista rescata, a su vez, un tipo de producción que muestra una cultura con todo aquello que la representa: sus mitos, sus costumbres y su sistema social.

En segundo lugar, a partir de referencias teóricas de Popper y Gadamer, el autor destaca la importancia que tiene la experiencia en refutar una teoría, lo que en este caso constituye el valor negativo de la misma. Beatriz González, según el autor, es una de las artistas que utiliza este criterio, especialmente en su trabajo sobre los

muebles. El proceso negativo se evidencia en la anulación de la verdadera función de los objetos, su representación de imágenes sobre los muebles y el lugar de exposición que los descontextualiza de su habitual espacio.

Por último, frente a la dimensión racional la historicidad se erige como elemento primordial de la experiencia humana. Así, el proceso histórico supone la finitud humana y por ende la marginalidad del hombre, elemento presente en la obra de la artista bogotana Doris Salcedo, cuyas referencias a materiales cotidianos como sillas, camas, mesas, zapatos, entre otros, es recurrente. Su trabajo con alusiones a la realidad social y política del país, la pérdida de un centro, lo mismo que la ausencia de una presencia física humana en su obra, tienden a complejizar la historia misma, a despojarla de su propia lógica y retórica.

Ahora bien, después de analizar la experiencia en general, el autor se detiene en la noción de experiencia hermenéutica, que define como la relación entre el sujeto y la tradición, cuyo proceso dialéctico está ligado a la actividad del intérprete. En este caso, alude a una obra de Beatriz González titulada los *Suicidas del Sisga*, conformada por una serie de cuadros sobre una fotografía aparecida en un periódico. Además de los cambios formales de la imagen, con el uso de colores primarios la artista dialoga y se involucra en la obra misma, va más allá de una búsqueda de la objetividad a partir de la tradición y construye nuevas relaciones entre la historia de los retratados y la sociedad donde habita.

Un segundo elemento de la experiencia hermenéutica es lo que en *Verdad y método* se denomina «conciencia histórica». A esta Gadamer opone la conciencia de la historia efectual como la más elevada manera de la experiencia hermenéutica. La historia efectual, entonces, pertenece como conciencia a la vida del espíritu y como experiencia a la vida histórica. Es decir, existe un diálogo y comprensión constantes entre la tradición y el sujeto. Al respecto Valencia menciona que los cuatro artistas estudiados en su trabajo consideran esas relaciones: Botero, desde la producción preindustrial; González, con la cuestión de la tradición reciente; Rojas, en la indagación de la intimidad personal, y Salcedo, en la reflexión sobre la tradición violenta del país.

La segunda parte del libro está dedicada a la experiencia estética. Para el autor, cuando esta experiencia entra en relación con la obra se puede dar un fenómeno de producción donde el artista podría ser el factor principal (*poiesis*); un problema de comunicación, donde la obra es el centro (*catarsis*); o una actividad de recepción (*aisthesis*), cuyo elemento sustancial sería el espectador.

La experiencia estética, además, se nutre de dos aspectos primarios: uno actual, producto de las significaciones presentes del observador, y otro donde se genera una reconstrucción de la historicidad. Este efecto pertenece a la obra y a la recepción (con intervención del espectador), que se relacionan entre sí, la primera como portadora de una estructura de sentido y la segunda como poseedora de

la conciencia de una época. A propósito de este diálogo entre el espectador y la obra, Valencia menciona el caso de González y su trabajo con obras de maestros de la pintura occidental, especialmente su *Telón de boca para almuerzo*, inspirada en *El almuerzo en el campo* de Manet. En este trabajo la pintora representa una nueva imagen, distinta de la original. En este caso para el autor se da una representación en el sentido gadameriano, es decir, una imagen como una unidad con identidad autónoma que va más allá del original. Así, la relación no es de reproducción sino de producción; hay una independencia de la obra original, de su litografía y de su figuración. Lo mismo ocurre en otras pinturas sobre Vermeer y Velásquez, donde la obra de González no se agota ni limita la representación sino todo lo contrario, se consolida en un hecho real.

El término «poética», según Valencia, hace parte de la recepción y es un factor significativo de la experiencia estética. La poética, a su vez, muestra la confluencia de dos espacios: uno creado por el propio artista, es decir, su obra con todas las características formales, y el otro signado por lo psicológico, donde se hacen presentes la poética, lo simbólico y lo espiritual. En esto último, la fantasía y la imaginación juegan un papel decisivo; de ahí que el autor se pregunte cuál es la importancia de estas dos nociones en la obra de Miguel Ángel Rojas. Para él, en la obra *Lux* de la serie de los *frotages* confluyen ambas. Por un lado, la fantasía se hace presente en las huellas sobre el papel que realiza el artista al vincular su experiencia personal y, por otro, la imaginación que supone elementos más allá de los propiamente formales, con alusiones a zonas intermedias, fragmentadas, dramáticas, discontinuas.

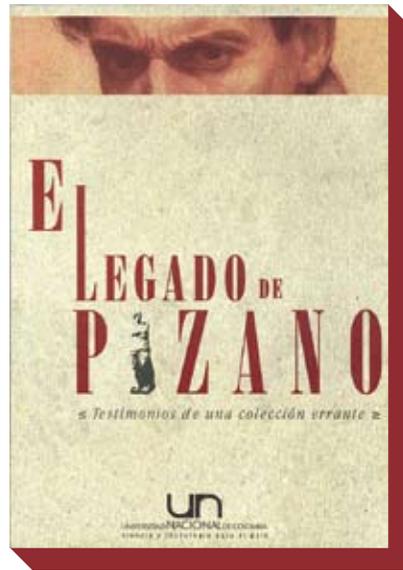
Finalmente, el texto presenta tres factores para comprender la experiencia estética. El primero de ellos es la hermenéutica, donde la obra de arte es la mediadora entre el mundo y el hombre. Aquí el autor señala la obra de González *Mural para fábrica socialista*, donde la artista escribe un diario junto con la pintura. Este hecho estético conecta la obra misma con la tradición, que en este caso está ligada a uno de los problemas esenciales de la interpretación y es la relación con los clásicos. El segundo factor es el del diálogo, donde la triada del espectador, la obra y el mundo están al mismo nivel, en un intercambio recíproco. Un ejemplo de ello es la obra de Doris Salcedo *La casa viuda*, instalada en la Galería Brooke Alexander de Nueva York, donde una serie de objetos aparecen descontextualizados. Ante la pérdida de la relación de estos objetos con su uso habitual, se abre un espacio vacío de extrañeza para el espectador, pues los objetos parecen estar en tránsito todavía. Por último, Valencia repara en la comprensión como un tercer elemento, unido al universo de la hermenéutica y al del espectador. La comprensión guía la obra y se vuelve parte esencial del lenguaje mismo; la forma desaparece y se da una comprensión de significación diversa.

*¿Qué es la experiencia estética?* es un intento por valorar las relaciones entre la teoría estética y la producción artística de cuatro de los artistas colombianos más destacados en las últimas generaciones. Por un lado, el discurso teórico examina conceptos como los de experiencia, estética y hermenéutica, tan empleados

en el arte contemporáneo; por otro lado, se discute ampliamente el problema de la historicidad, del tiempo y de la reciprocidad entre el artista, su obra y el espectador. Sin duda, uno de los aportes valiosos de este texto es la valoración teórica que muchas veces ha quedado olvidada o rezagada a un segundo plano en las investigaciones sobre artistas colombianos.

**Alejandro Garay Celeita**

Historiador de la Pontificia Universidad Javeriana y magíster en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad de la Universidad Nacional de Colombia.



## EL LEGADO DE PIZANO: TESTIMONIOS DE UNA COLECCIÓN ERRANTE

Ricardo Arcos-Palma y Christian Padilla (eds.)

Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009,

185 páginas

ISBN: 978-958-719-325-1

No puede ser más acertado el título de esta publicación. *El legado de Pizano: testimonios de una colección errante* encierra en sus páginas el camino que han recorrido las casi doscientas esculturas en yeso y los grabados que llegaron al país desde Europa en 1928 y 1929 por iniciativa del artista e intelectual Roberto Pizano. Una travesía que, a pesar de cumplir más de ochenta años, ha permanecido desconocida para muchos. Tal como lo afirmó Darío Jaramillo Agudelo: «se me aparece el largo letargo de la Colección Pizano como una suerte de catalepsia».

Ricardo Arcos-Palma, actual director del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, y Christian Padilla, historiador e investigador de la misma universidad, asumieron esta investigación como la continuación del esfuerzo que desde hace más de treinta años se viene llevando a cabo para restituir el valor histórico y cultural del legado de Pizano. A través de la publicación de los documentos escritos alrededor de estas piezas se abre otra puerta para la revaluación histórica y cultural de este legado.

La compilación hace un recorrido desde las cartas de 1926 de Roberto Pizano, que fueron publicadas en el periódico *El Tiempo* y en las que revela el ímpetu inicial de su interés por adquirir obras del arte universal, pasando por la serie de ensayos críticos producto de investigaciones que surgieron en el momento en que la Colección entró a ser parte del Museo de la Universidad Nacional, a finales de los años setenta, hasta las entrevistas realizadas a las personas que la han tenido a su cargo. Al mirar los escritos aquí reunidos, es claro que el propósito en cada uno de ellos es, por un lado, resaltar la importancia de la Colección en tanto testimonio de ese espíritu de modernidad de principios del siglo XX y, por otro, traer al presente ese silencio y olvido que reinó sobre la Colección debido al menosprecio por parte de las entidades e instituciones culturales que la tenían a su cargo; hecho que se convirtió en parte fundamental de su historia particular y que determinó las investigaciones y apropiaciones que se harían posteriormente sobre ella. Ejemplos de ello fueron las exposiciones «La escultura en la Colección Pizano» (1983), «Melancolía» (1994), «José Antonio Suarez Londoño: ejercicios con la Colección Pizano» (2007) y «Meta Tags» (2008), que mostraron las distintas lecturas sobre la Colección, la mayoría, al entablar un diálogo abierto entre estas piezas clásicas y prácticas de arte contemporáneo.

Por otro lado, si bien es verdad que la Colección Pizano, al ser concebida como parte de un programa para el desarrollo de la educación artística en el país, es uno de los testimonios más fuertes sobre los procesos de modernización que se estaban llevando a cabo a principios del siglo XX en Colombia y, como tal, toda investigación debe procurar dar cuenta de ese pasado histórico y reivindicar la colección en tanto legado cultural, tampoco hay que olvidar que ha encarnado el descuido y la inercia burocrática de muchas instituciones que, ciegas durante grandes periodos de tiempo, no lograron ver su importancia y no supieron darle su lugar.

Al leer cada uno de los textos reunidos en este libro, que intencionalmente se debaten entre esos dos polos interpretativos, es imposible no sentir un sinsabor. ¿Fue la Colección Pizano un caso fortuito que estuvo destinado desde el principio a errar de un lado para otro, casi caer en el olvido y ser despertado de vez en cuando a través de una muestra esporádica? Seguramente no. Por ello, no es difícil preguntarse por la responsabilidad que se tiene respecto a los legados y los archivos culturales, y si esta ha de recaer únicamente sobre las instituciones académicas cuyos intereses se concentran sobre todo en la educación y en la investigación. El cuidado del patrimonio cultural debe partir de un compromiso que dé lugar a la posibilidad de construir memoria, pero también a la creación de nuevos medios para acceder a la cultura.

Desafortunada o afortunadamente, estos cuestionamientos que surgen no son nada nuevos. Roberto Pizano, en un texto escrito en los años veinte para referirse a la Escuela de Bellas Artes, hace un llamado que vale la pena reproducir una vez más:

Siempre que continúe constituida por profesionales, y no por personas ajenas al arte, que introducen supersticiones estéticas, es de imperiosa necesidad dotar a la Dirección de Bellas Artes de los recursos económicos que la [sic] permitan el desempeño libre y decoroso de su misión, y proporcionarla [sic] ante todos los medios de reunir el patrimonio artístico de la Patria en un museo que acoja y glorifique a nuestros artistas y nos enseñe a conocerlos y amarlos; que conserve los cuadros, muebles, joyas y esculturas recogidos con tan vigilante cuidado por hombres de espíritu delicadísimo, [...] (Pizano en Arcos-Palma y Padilla 2009, 78-79)

En otras palabras, hasta que el patrimonio cultural no se encuentre en su debido lugar seguirá perdiendo toda posibilidad crítica —en el sentido más amplio de la palabra— inherente a él.

### Ximena Gama Chirolla

Filósofa de la Universidad Nacional de Colombia, estudiante de la Especialización en Historia y Teoría del Arte Moderno y Contemporáneo de la Universidad de los Andes.



## UNA LÍNEA DE POLVO. ARTE Y DROGAS EN COLOMBIA

Santiago Rueda Fajardo

Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá. Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Colección de ensayos sobre el campo del arte colombiano, 2009, 132 páginas

ISBN: 978-958-8471-19-8

La mayoría de las reacciones públicas suscitadas por la polémica intervención de la artista cubana Tania Bruguera, cuando en el marco de un encuentro internacional de performance en la Universidad Nacional de Colombia distribuyó cocaína entre los asistentes, se caracterizaron por un excesivo maniqueísmo y la ausencia de profundidad crítica. El acto fue valorado primordialmente desde sus implicaciones éticas y legales; artistas e intelectuales optaron por el silencio, mientras que un fiscal antinarcoóticos (haciendo caso omiso de videos y fotos) buscaba pruebas para establecer si efectivamente se ofrecieron drogas en el campus universitario. En uno de los tantos e insustanciales artículos que aparecieron sobre el tema en los principales periódicos, la ministra de Educación afirmó, sin ironía, que era necesario preguntarle a la artista «qué buscaba cuando ofreció en tres bandejas cocaína a los jóvenes».

En este panorama desalentador para la recepción pública de la crítica de arte en Colombia, la afirmación de la ministra parecía apuntar con perplejidad e inocencia al problema estético de la justificación del arte: se le estaba exigiendo a la artista que explicara su obra. El caso particular de la intervención de Tania Bruguera —más allá de las implicaciones netamente morales— ha hecho visible no solo la carencia de un lenguaje crítico y articulado que se aproxime a las relaciones entre arte y droga, sino también el desconocimiento general de las propuestas artísticas colombianas que desde hace varios años han tratado el tema con mayor o menor fortuna.

Santiago Rueda Fajardo, consciente de estos problemas, hace un recorrido riguroso por la historia del arte colombiano que ha estado en directa relación con las múltiples dimensiones del problema de las drogas. Por su libro *Una línea de polvo* se sabe que ya en el Primer Festival de Performance de Cali, en 1997, Leonardo Herrera escribió con cocaína el nombre de seis performistas que incitaban al público a que los inhalara. En esa ocasión, varios asistentes consumieron el narcótico.

Ahora bien, en el 2003 se realizó en Francia la exposición «Narcochic–Narcochoc», en la cual el colombiano Fernando Arias presentó su obra *Díptico snapshot*. Se trataba de una serie de fotografías en la que se registraban los angustiosos momentos de un heroinómano durante el proceso de consumir esta droga. Rueda, quien le dedica unas páginas a la exposición francesa y a la obra en particular, dice: «Vale la pena preguntarse si una muestra igual o similar pudiese haber sido mostrada en Colombia, donde la mojigatería y la doble moral con el tema de las drogas raya en el ridículo» (2009, 90).

Las obras de Herrera y Arias, vistas en abstracto, son solo dos ejemplos de una amplia diversidad de trabajos artísticos que han abordado el tema de las drogas en Colombia. No obstante, esas mismas obras, vistas bajo el prisma de la reflexión histórica, hacen parte de un sistema de relaciones complejas donde la obra de arte es indisoluble de factores económicos, políticos, sociales y ecológicos. Ante la carencia de una perspectiva holística en los estudios sobre la materia, Santiago Rueda se propuso dar cuenta de esos factores que circundan y determinan la producción artística relacionada con el tema de las drogas. *Una línea de polvo. Arte y drogas en Colombia* explora desde un enfoque histórico, que linda con el análisis sociológico, el proceso de consolidación de relaciones interdependientes entre las artes visuales y las drogas en Colombia.

En el primer capítulo del libro, Rueda se ve en la necesidad de revisar los conceptos con los que generalmente se aborda el tema en los estudios históricos y críticos. El lenguaje con el que una gran cantidad de investigaciones se aproximan al fenómeno está viciado por prejuicios a veces imperceptibles. El autor advierte que una comprensión de los movimientos retroactivos que ocurren entre las drogas y el arte no puede limitarse únicamente a un análisis de los momentos de tráfico y consumo; el proceso tiene diversas etapas. Un concepto como el de «narcotráfico»

resulta insuficiente para dar cuenta del objeto de estudio. Así, fundamentando su discurso en los argumentos de Darío Betancourt, Margarita Jácome y Saúl Franco, el autor considera más adecuada la categoría «problema narco» para referirse al sistema completo de «producción, procesamiento, distribución y consumo de ciertas sustancias psicoactivas ilegales» (2009, 24).

De este modo, Rueda precisa que los artistas y obras que estudia su libro no necesariamente se limitan a tratar parcialmente una etapa del proceso. Más adelante, cuando el autor se acerca a una obra como *Snow* (2000), de William Montenegro —quien, al crear una marca registrada y una empresa cuyo objetivo era la comercialización de cocaína, problematiza el derecho al consumo y a la libertad de mercado—, queda claro cómo el concepto de «narcotráfico» resulta insuficiente para aproximarse a los contenidos de unas obras particulares.

Después de realizar su precisión conceptual sobre algunos términos problemáticos, Rueda Fajardo introduce al lector en un recorrido por la historia del problema narco en Colombia. Sitúa sus inicios en la década de los setenta, con la llamada «bonanza marimbera», y muestra el desarrollo de las redes del tráfico de cocaína y de la implementación simultánea de políticas (como la aparición de la «ventanilla siniestra» en el mandato de López Michelsen) que, desde un principio, vincularon a las altas esferas del Estado en el mercado ilícito de las drogas. Para el autor es vital la progresiva influencia del capitalismo posindustrial en el proceso de conformación de unos modelos de mercado y de consumo. Rueda trata las implicaciones económicas y sociales, pero también señala las manifestaciones de estos acontecimientos en la cultura popular y la literatura.

Los dos capítulos de *Una línea de polvo* dedicados a los años setenta y ochenta traen a la memoria las violentas, dolorosas y trágicas consecuencias derivadas del problema narco en Colombia. No obstante, la investigación evidencia que durante ese periodo, si bien los artistas estuvieron comprometidos con el desarrollo de los acontecimientos políticos, en la producción artística prevalecieron las interpretaciones subjetivas y las ficciones personales.

A finales de los ochenta y principios de los noventa, el problema narco adquiere unas dimensiones que ya no se pueden ignorar. El autor hace una síntesis de los acontecimientos que generaron reacciones particulares en el medio artístico. De hecho, la estructura de cada capítulo de su libro funciona a manera de un contrapunteo entre los acontecimientos determinantes a nivel histórico-político y la aparición de obras que se entretienen con esos acontecimientos. Así, *Una línea de polvo* viene a operar como una suerte de «fármaco de la memoria», pues recupera acontecimientos dolorosos e indignantes del pasado nacional para mostrar cómo esa situación generó una suerte de efecto somático (2009, 18) que se refleja, directa o indirectamente, en las obras de artistas como Miguel Ángel Rojas, Juan Fernando

Herrán, José Alejandro Restrepo, Wilson Díaz, Nadín Ospina, Víctor Escobar o Leonardo Herrera, entre otros.

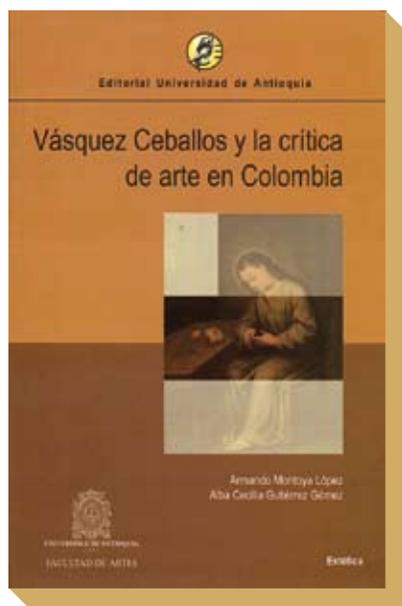
La preocupación de los artistas por el problema narco adquiere un mayor auge a principios del siglo XXI, de tal modo que el análisis histórico y crítico de Rueda Fajardo conduce finalmente a una situación vigente en el estado actual del arte colombiano. El autor le dedica varios capítulos a propuestas recientes de muy diversa índole, desde la desoladora e inquietante *Terra incógnita* (2002) de Herrán, pasando por las pinturas y esculturas de Nadín Ospina inspiradas en los juguetes Lego (2003), hasta la impactante serie fotográfica de Jaime Ávila, protagonizada por habitantes de la calle y titulada *La vida es una pasarela* (2002–2005). Obras como *The gardener* (2006) de Wilson Díaz, las fotografías de las propiedades de narcotraficantes hechas por Nelson Guzmán (2007) o las *Caletas* (2007) de Víctor Escobar son algunos ejemplos aislados que muestran una diversidad de técnicas, reflexiones y perspectivas que, no obstante, conservan un grado de cohesión por el tipo de problemáticas que abordan y por el contexto particular en el que se sitúan.

El tratamiento del fenómeno narco que hace Rueda Fajardo con un estilo sencillo y fluido se ve complementado por el amplio material fotográfico, las caricaturas y las reproducciones que vienen a enriquecer las apreciaciones del autor y las percepciones del lector. Del mismo modo, los testimonios directos de los artistas, la documentación sobre fuentes primarias y una extensa bibliografía en la que aparecen desde Baudrillard y Burroughs hasta Víctor Gaviria y Alfredo Molano le dan consistencia a este texto que ganó el VI Premio de Ensayo Histórico sobre el Campo del Arte Colombiano, otorgado por la Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Aunque para muchos resulte dudosa o ligera la manera como algunos artistas abordan el problema narco —ya sea por moda o para terminar insertando su obra en las relaciones de mercado que pretendían cuestionar—, lo cierto es que la crítica responsable supone un conocimiento y una evaluación de los trabajos existentes. *Una línea de polvo* nos acerca a una parte decisiva de la historia del arte en Colombia y abre la posibilidad de valorar un determinado tipo de obras desde una perspectiva estética e histórica, antes de escandalizarnos, pegar el grito en el cielo y buscar al artista (o, en su defecto, al fiscal antinarcóticos) para que tranquilice las conciencias y nos lo explique todo.

#### **Carlos Javier Valderrama**

Filósofo de la Universidad de los Andes, escritor y editor de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia.



## VÁSQUEZ CEBALLOS Y LA CRÍTICA DE ARTE EN COLOMBIA

Armando Montoya López y

Alba Cecilia Gutiérrez Gómez

Medellín: Editorial Universidad de Antioquia

Facultad de Artes, 2008, 146 páginas

ISBN: 978-958-714-122-1

Hace tres centurias falleció el artista colombiano Gregorio Vásquez Ceballos (1638-1711). En este largo tiempo, la valoración de su obra por parte de los historiadores, los críticos, los artistas y el público ha oscilado entre el olvido colonial, la historiografía apologética durante la Hegemonía Conservadora (1886-1930), la implacable crítica modernista —especialmente impulsada por Marta Traba en la década de los sesenta—, y la historiografía construida en las décadas de los setenta y ochenta, que intentó situar y valorar objetivamente al artista colonial en su contexto.

Cartografiar el extenso y complejo panorama histórico-crítico presente en el proceso de valoración de la obra de Vásquez Ceballos es el objetivo de Armando Montoya López y Alba Cecilia Gutiérrez Gómez en su libro *Vásquez Ceballos y la crítica de arte en Colombia*, publicado en el 2008 por la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

La investigación sobre este artista se estructura cronológicamente: en el primer capítulo, los autores hacen referencia al contexto ideológico de Vásquez Ceballos, y en el segundo apuntan hacia el proceso de valoración crítica de su obra, iniciado en 1859 con la publicación de la monografía titulada *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, pintor neogranadino del siglo XVII*, escrita por José Manuel Groot. Los autores prosiguen con la revisión del trabajo emprendido por Alberto Urdaneta en 1886 y Roberto Pizano en 1926. En el tercer capítulo, se detienen en la crítica modernista en torno a la obra de Vásquez, y en el cuarto capítulo, que funciona a modo de conclusión, se concentran brevemente en la recepción actual de su obra.

A primera vista, esta tarea titánica y con tinte enciclopédico parecería pensada para sobrepasar las 146 páginas (incluyendo imágenes) en formato medio holandés que tiene el libro. Tras su lectura, la primera impresión es que a los autores parece no haberseles escapado nada: juiciosamente construyen el itinerario crítico de la obra de Vásquez Ceballos, hito tras hito. Sin embargo, en este recorrido obligado a veces se echa de menos un mayor análisis sobre cada episodio tratado, así como una visión de largo aliento que permita enlazar los diferentes momentos de la trayectoria crítica del artista colonial. Este problema es común en gran parte de los libros que buscan ofrecer extensas visiones panorámicas en formato de bolsillo.

El primer capítulo sitúa al artista en el marco estético y normativo de la Contrarreforma y propone el estudio de los problemas estéticos de su obra a la luz del libro *Arte de la pintura* (1649), del español Francisco Pacheco. Los autores hacen afirmaciones que parecerían entrar en una pugna tácita con algunos juicios de Marta Traba (véase Traba 1974, 11 y ss.), lo que genera una tensión provechosa para la relectura de los escritos de la crítica modernista sobre Vásquez Ceballos. Sin embargo, la sustentación de los autores suele quedarse corta (especialmente en la discusión sobre el carácter artesanal de su trabajo) al caer en afirmaciones muy generales, como por ejemplo: «el hecho de copiar o imitar más o menos cercanamente otros modelos y de componer con estampas a la vista no se acusaba como pecado contra el arte, como sí se acusa hoy. [...] La capacidad creadora de un artista era menos importante que su habilidad en el oficio» (Montoya y Gutiérrez 2008, 24). En esta afirmación (opuesta a la definición que hace Marta Traba de Vásquez Ceballos como un «hábil artesano») se advierte la ausencia de una mayor argumentación que la respalde.

Este capítulo cierra con un interesante recorrido iconográfico por algunas obras del pintor neogranadino (ya esbozado por Miguel Aguilera en 1938, 310) y afirma, a modo de conclusión, que en Santafé «no se dieron las condiciones que permitieran o estimularan la creación de obras con las características propias del barroco europeo» (Montoya y Gutiérrez 2008, 31), asunto ya ampliamente debatido por la crítica y la historiografía entre 1960 y 1990.

A decir verdad, no se entiende claramente el vínculo entre el primer capítulo y el resto del libro; en él se despliega el contexto ideológico de Vásquez Ceballos, seguramente con el ánimo de probar alguna tesis que debería presentarse en los capítulos posteriores. Sin embargo, la tesis que necesita este capítulo como sustento apenas se deja intuir; posiblemente se trata de justificar las limitaciones técnicas, temáticas y creativas del trabajo del artista 1) en el marco normativo del arte colonial —que tuvieron, en su momento, todos los artistas de Occidente—; 2) dentro del aislamiento geográfico y cultural de Santafé, y 3) con el tipo de lecturas sobre arte que milagrosamente llegaban a la capital. Esta clase de justificaciones no son nuevas; han sido argüidas por una gran parte de la crítica sobre Vásquez, tanto positiva como negativa, elaborada durante los últimos cuarenta años.

El segundo capítulo, titulado «Redescubrimiento de Vásquez Ceballos en el siglo XIX», parte del aporte hecho por el historiador José Manuel Groot (1859) al publicar la primera monografía sobre el artista, punto de partida ineludible para la revaloración de su trabajo pictórico a finales del siglo XIX. Este capítulo presenta una perspectiva interesante al ubicar el referente principal de Groot en el libro *Reflexiones sobre la belleza y el gusto en la pintura*, del artista y crítico neoclasicista Antonio Rafael Mengs. Con base en este vínculo, los autores logran amarrar el trabajo crítico de Groot con el proceso de configuración temprana de un «pensamiento estético académico en Colombia» (2008, 35).

Aunque en este capítulo es construido un escenario valioso para el análisis de los referentes empleados por Groot en su monografía, los autores se quedan cortos en el análisis historiográfico: no aprovechan la oportunidad de confirmar o desvirtuar muchas de las construcciones elaboradas por Groot (a través de la tradición oral o de la creación literaria), generadoras del «mito Vásquez Ceballos». Tampoco se detienen en la repercusión de este texto sobre diversos sectores del entonces incipiente campo artístico nacional (público, coleccionistas e historiadores), labor necesaria para enlazar la monografía con los posteriores esfuerzos de revaloración llevados a cabo por Alberto Urdaneta en el marco de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1886, donde hubo cerca de un centenar de obras de Vásquez Ceballos. A falta de esto, luego del recorrido por la monografía de Groot, los autores dan un salto abrupto de 1859 a 1886.

De la exposición de 1886 sería memorable el entusiasta discurso inaugural pronunciado por Urdaneta, seguido efusivamente por otros escritores, quienes, de forma grandilocuente, llegaron a comparar a Vásquez Ceballos con Rafael, Miguel Ángel y Murillo. De nuevo se extraña un análisis más profundo sobre las discusiones críticas de 1886, ya que los autores saltan, luego de un breve recuento, a 1926, cuando el artista y promotor cultural Roberto Pizano publicó en París su libro *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, pintor de Santafé de Bogotá*.

Los vacíos creados por los saltos cronológicos no son solventados de manera alguna. Igualmente, los autores pasan por alto algunos elementos medulares presentes en el juicio construido por Urdaneta (en 1886) y Pizano (en 1926), entre quienes se podría establecer un diálogo interesante. Algunos de estos elementos son: 1) la veta filohispanista del proceso de construcción de Nación promovido por Urdaneta (en el marco del proyecto regenerador de Rafael Núñez) a través de publicaciones como el *Papel Periódico Ilustrado*, en el que Vásquez Ceballos sería un eslabón clave, y 2) la presencia de esta veta en el trabajo de Roberto Pizano como artista, historiador y crítico.

Sería constructivo conocer cómo se emparentaban el Roberto Pizano artista (formado en la Academia de San Fernando de Madrid y seguidor de los pintores españoles Joaquín Sorolla y Julio Romero de Torres), el Roberto Pizano historiador (biógrafo

de Vásquez Ceballos) y el Roberto Pizano crítico (impulsor de la «españolería» y del costumbrismo), y el papel de Vásquez Ceballos en todo su discurso.

En el tercer capítulo se estudia la crítica modernista sobre Vásquez Ceballos impulsada Walter Engel, Gabriel Giraldo Jaramillo, Eduardo Mendoza Varela, Marta Traba y Francisco Gil Tovar. Los autores se detienen especialmente en el trabajo de Traba, de quien citan in extenso algunos apartes de su ensayo sobre el tema. Sobre este texto, los autores concluyen en un párrafo con lo siguiente:

«Marta Traba pierde en este texto la perspectiva histórica, al tratar de juzgar con los mismos criterios —de carácter predominantemente estético— *la obra de dos grandes artistas españoles* [Velásquez y Zurbarán] y el trabajo de un pintor *autodidacta* como Vásquez, que desarrolló su pintura *en una provincia completamente aislada* de la gran tradición artística renacentista» (1974, 82; énfasis míos).

La conclusión está enteramente fuera de contexto. Si revisamos detenidamente el ensayo de Marta Traba, es necesario anotar lo siguiente: 1) La autora nunca compara, en el sentido propuesto por los autores, a Gregorio Vásquez Ceballos con Diego Velásquez o Francisco de Zurbarán. Por el contrario, ella los diferencia claramente en términos pictóricos, esto como estrategia para derrumbar el mito genial impulsado tradicionalmente por ese tipo de comparaciones fuera de lugar.<sup>1</sup> Traba concluye: «Por eso la equiparación de Vásquez con los artistas mayores del continente europeo es un completo disparate [...]» (1974, 19). 2) Traba no considera a Vásquez Ceballos un pintor autodidacta. Esto queda claro cuando ella afirma: «[Vásquez Ceballos] no es autodidacta, puesto que estudió en el taller de los mejores artistas que le preceden en su época» (1974, 18). 3) Así mismo, reconoce numerosas veces el aislamiento geográfico y cultural de Vásquez Ceballos, como, por ejemplo, cuando afirma: «Es dentro de esa real pobreza de los contextos que hay que colocar la obra de Vásquez» (1974, 18).

Sin entrar a discutir el cuarto y último capítulo del libro, en el que son retomadas y enfocadas a modo de conclusión las ideas ya tratadas, esta publicación ofrece, sin lugar a dudas, un estado del arte de la trayectoria histórico-crítica de la obra de Vásquez. Es la primera aproximación panorámica construida sobre el tema, por lo que ofrece un campo de trabajo mayúsculo relacionado con cada uno de los hitos tratados. Un análisis más profundo en algunos episodios y los saltos cronológicos, que recuerdan que la historia construida a partir de grandes hitos deja grandes lagunas a su paso, son algunos elementos que los autores debieron enfocar con mayor cuidado.

---

1 Alberto Urdaneta comparó a Gregorio Vásquez Ceballos con Bartolomé Esteban Murillo; Francisco Gil Tovar lo hizo con Murillo y Rafael, y Santiago Martínez Delgado con El Greco.

### Referencias bibliográficas

- Aguilera, Miguel. 1938. «Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos», en: *Boletín de Historia y Antigüedades* 25, edición del 7 de mayo. Bogotá: Academia Colombiana de Historia.
- Groot, José Manuel. 1859. *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, pintor neogranadino del siglo XVII*. Bogotá: Imprenta de Francisco Torres Amaya.
- Traba, Marta. 1974. «El mito: Vásquez de Arce y Ceballos», en: *Historia abierta del arte colombiano*. Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia.

### Halim Badawi

Integrante del Taller Historia Crítica del Arte, Universidad Nacional de Colombia.

## COLOMBIA

### **GALERÍA SANTA FE**

Centro Cultural Planetario de Bogotá

Carrera 6 # 26 – 07

Tel. (571) 284 52 23

[exposiciones@fgaa.gov.co](mailto:exposiciones@fgaa.gov.co)

[www.fgaa.gov.co](http://www.fgaa.gov.co)

Martes a viernes: 10 a 17 h

Sábados y domingos: 11 a 16 h

Entrada libre

**«Quiero 115.000 veces»**

**Lina Sinisterra**

5 de mayo al 6 de junio

**«Plataforma»**

Laboratorio interactivo de Arte, Ciencia  
y Tecnología

18 de junio al 18 de agosto

**«Investigaciones emergentes sobre  
el campo artístico colombiano»**

**1.º ciclo: Estudios sobre crítica de  
arte colombiano**

**2.º ciclo: Artistas investigadores:  
temas y metodologías**

Sala Oriol Rangel del Planetario

Desde el 27 de junio

Martes: 18 h a 19.30 h

### **SALAS FUNDACIÓN GILBERTO**

#### **ALZATE AVENDAÑO**

Calle 10 # 3 – 16, Bogotá

Tel. (571) 282 94 91 ext. 226 y 228

[exposiciones@fgaa.gov.co](mailto:exposiciones@fgaa.gov.co)

[www.fgaa.gov.co](http://www.fgaa.gov.co)

Domingo a domingo de 10 a 17 h

Entrada libre

**«Arquitectura emergente colombiana»**

Curaduría: Carlos Hernández

**«Recetas urbanas»**

Curaduría: Santiago Cirugeda

Consejería Cultural Embajada de España

21 de abril al 16 de mayo

**«Colección de la Fundación Gilberto Alzate  
Avenidaño: Premios de Adquisición  
2002–2009»**

Salones y premios de la FGAA  
26 de mayo al 27 de junio

**«Pabellón del Bicentenario»  
23ª Feria Internacional del Libro de Bogotá**  
Corferias / carrera 37 # 24 – 67  
11 al 23 agosto

**FUNDACIÓN MUSEO BOLIVARIANO DE ARTE  
CONTEMPORÁNEO**

Av. del Libertador, Santa Marta  
Quinta de San Pedro Alejandrino  
Tel. (575) 433 10 21  
prensa@museobolivariano.org.co  
www.museobolivariano.org.co  
Domingo a domingo de 9.30 a 17 h

**«Taller de Grabado La Estampa»**  
24 de marzo al 5 de mayo

**«Agua esencial»**  
Beatriz Nogales  
14 de abril al 6 de julio

**MAMM – MUSEO DE ARTE MODERNO DE  
MEDELLÍN**

www.elmamm.org

Sede Ciudad del Río  
Carrera 44 # 19A – 100, Medellín  
Tel. (574) 444 26 22  
Martes a viernes: 9 a 17.30 h  
Sábados: 10 a 17.30 h  
Domingos: 10 a 15.30 h

**«Crónica. 1995–2005 en la Colección  
Juan Gallo»**

Curaduría: Mariángela Méndez  
y Óscar Roldan Álzate  
Hasta el 25 de abril

**«Salón de clases. Intervención del artista  
Nicolás París»**  
Hasta el 25 de abril

**«Ciria. Rare Painting»**

Organizada por el Museo de Arte Moderno  
de Medellín y la Biblioteca EPM  
Biblioteca EPM / carrera 54 # 44 – 48  
Hasta el 5 de mayo  
Entrada libre

**MUSEO DE ARTE DEL BANCO DE LA REPÚBLICA**

Calle 11 # 4 – 93, Bogotá  
Ingreso por la Casa de la Moneda  
Tel. (571) 343 12 12. Fax (571) 286 35 51  
www.lablaa.org

Lunes a sábado: 9 a 19 h. Cerrado los martes  
Domingos y festivos: 10 a 17 h  
Entrada libre

**«La caricatura en Colombia a partir  
de la independencia»**

Curaduría: Beatriz González  
BLAA, Casa Republicana, pisos 1 y 2  
Hasta el 30 de mayo

**«HABEAS CORPUS: que tengas [un] cuerpo  
[para exponer]»**

Curaduría: José Alejandro Restrepo  
y Jaime Borja  
Museo de Arte del Banco de la República,  
pisos 2 y 3  
Hasta el 22 de junio

**«Le Corbusier en Bogotá**

**1947–1951. El plan»**

Curaduría: María Cecilia O'Byrne, Marcela Ángel y Ricardo Daza  
Casa de la Moneda, piso 2  
Hasta el 29 de junio

**«Palabras que nos cambiaron: lenguaje y poder en la independencia»**

Curaduría: Margarita Garrido  
BLAA, Sala de Exposiciones Bibliográficas  
Hasta el 22 de septiembre

**MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTÁ**

**Calle 24 # 6 – 00, Bogotá**  
**Tel. (571) 286 04 66 – 283 31 09**  
**prensa@mambogota.com**  
**www.mambogota.com**

Martes a sábado: 10 a 18 h  
Domingos: 12 a 17 h

**«Confluencias. Dos siglos de modernidad en la Colección BBVA»**

Curaduría: Tomás Llorens  
Hasta el 23 de mayo

**«El afianzamiento del arte moderno en Colombia»**

Con el apoyo de la  
Fundación Gilberto Alzate Avendaño  
Hasta el 23 de mayo

**Conversando en el Mambo**

**«Arte y diferencia»**

Dos siglos de plástica en Hispanoamérica  
Preside: Jaime Toro A.  
6 de mayo, 16 h

**MUSEO LA TERTULIA**

**Av. Colombia # 5 – 105 Oeste, Cali**

**Tel. (572) 893 29 41**

**museolatertulia@gmail.com**

Martes a sábado: 10 a 18 h

Domingo: 14 a 18 h

**«Exposición La Tertulia 1956–2010»**

27 de mayo al 26 de septiembre

**MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA**

**Carrera 7 # 28 – 66, Bogotá**

**Tel. (571) 334 83 66 ext. 300**

**www.museonacional.gov.co**

Martes a sábado: 10 a 18 h

Domingos y festivos: 10 a 17 h

Descuentos para estudiantes

**«La vuelta a Colombia: artes plásticas entre 1948 y 1965»**

Hasta el 13 de junio

**«Héroes familiares. Miniatura e iconografía en el siglo XIX»**

Hasta el 21 de junio

**«Devoción de bolsillo»**

Donación de la Fundación Beatriz Osorio

Hasta el 12 de septiembre

**«Gran formato. La cámara de Melitón Rodríguez»**

Hasta el 19 de septiembre

**SALA ALTERNA**

**Centro Cultural Planetario de Bogotá**

**Carrera 6 # 26 – 07**

**Tel. (571) 284 52 23**

**exposiciones@fgaa.gov.co**

**www.fgaa.gov.co**

Martes a viernes de 10 a 17 h  
Sábados y domingos de 11 a 16 h  
Entrada libre

### **Exposiciones de ganadores de las convocatorias**

#### **«Luto y Melancolía»**

Diego Piñeros  
5 de mayo al 30 de mayo

#### **«El mundo es un pañuelo»**

Daniel Salamanca  
6 de junio al 4 de julio

#### **«Algunas cosas ocupan poco espacio»**

Alejandra Rincón  
21 de julio al 15 de agosto

#### **«Agua del Pacífico»**

Felipe Arturo  
10 años de Transmilenio  
Otros espacios: Transmilenio  
Julio a agosto

## INTERNACIONAL

### **MACBA – MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA**

Plaça dels Àngels, 108001

Barcelona, España

Tel. (3493) 412 08 10

press@macba.cat

www.macba.cat

Lunes a viernes: 11 a 19 h. Martes cerrado

Sábados: 10 a 20 h

Domingos y festivos: 10 a 15 h

#### **«Rodney Graham. A través del bosque»**

Curaduría: Friedrich Meschede  
Organizada por el MACBA y coproducida  
con el Kunstmuseum Basel, Museum für  
Gegenwartskunst, Basilea, y la Hamburger  
Kunsthalle, Hamburgo.  
Hasta el 18 de mayo

#### **«#01 Armando Andrade Tudela. Ahir, demà»**

Curaduría: Chus Martínez  
Hasta el 6 de junio

### **MAM – MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO**

Parque do Ibirapuera, portão 3 – s/n

São Paulo – SP, Brasil 04094-000

Tel. (11) 5085-1300. Fax (11) 5049-2342

impresamam@mam.org.br

www.mam.org.br

Martes a domingo y festivos: 10 a 18 h

Cerrado los lunes, incluso los festivos

#### **«Flávio de Carvalho»**

Curaduría: Rui Moreira Leite

16 de abril al 13 de junio

#### **«A cidade do homem nu»**

Curaduría: Inti Guerrero

Artistas invitados: Flavio de Carvalho,

Claudia Andujar, Daria Martin, Miguel Ángel

Rojas, Egle Budvytyte, Cristina Lucas,

Alexandre Vogler y Santiago Monge,

entre otros

16 de abril al 13 de junio

#### **«Pli selon pli»**

Vicente de Mello

Proyecto Pared

Hasta el 13 de junio

**MALBA – MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO**

**DE BUENOS AIRES**

Av. Figueroa Alcorta 3415 C1425CLA

Buenos Aires, Argentina

Tel. (5411) 4808-6500

info@malba.org.ar

www.malba.org.ar

Jueves a lunes y feriados: 12 a 20 h

Miércoles: hasta las 21 h. Cerrado los martes

**«Caminos de la vanguardia cubana»**

Curaduría: Lilian Llanes

Hasta el 17 de mayo

**«Contemporáneo 25.**

**Alberto Passolini. Malona!»**

Proyecto conmemorativo del Bicentenario

Hasta el 7 de junio

**«Carlos Gallardo. Theatrum mundi»**

Curaduría: Mercedes Casanegra

Exposición homenaje

Hasta el 14 de junio

**MOMA – THE MUSEUM OF MODERN ART**

11 West 53 Street

New York, NY 10019

Tel. (212) 708-9400

www.moma.org

Lunes, miércoles, jueves, sábado y domingo:

10.30 a 17.30 h

Viernes: 10.30 a 20 h. Cerrado los martes

**«William Kentridge: Five Themes»**

Curaduría: Klaus Biesenbach

Hasta el 17 de mayo

**«Marina Abramović: The Artist is Present»**

Curaduría: Klaus Biesenbach

Hasta el 31 de mayo

**«Henri Cartier-Bresson:**

**The Modern Century»**

Curaduría: Peter Galassi

Hasta el 28 de junio

**«Performance 7: Mirage by Joan Jonas»**

Curaduría: Barbara London

Hasta el 31 de mayo

**«The New Typography»**

Curaduría: Juliet Kinchin

Hasta el 12 de julio

**MUAC – MUSEO UNIVERSITARIO DE ARTE**

**CONTEMPORÁNEO (UNAM)**

Centro Cultural Universitario

Insurgentes Sur 3000

Delegación Coyoacán, Ciudad de México

Tel. (56) 22 69 72

informes@muac.unam.mx

www.muac.unam.mx

Miércoles, viernes y domingos: 10 a 18 h

Jueves y sábado: 12 a 20 h

Cerrado los lunes y martes

**«Transurbaniac (Art Emotions and Some City Trances)»**

Curaduría: Guillermo Santamarina

Hasta el 16 de mayo

**Laboratorio Experimental Dirección de Arte para foto**

Imparte: Pascale Zozaya Tinoco

28 de abril al 2 de junio

**MAC – MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA  
DE NITERÓI**

Mirante da Boa Viagem, s/n.º – Boa Viagem,  
Niterói

Río de Janeiro, Brasil

Tel. (21) 2620-2400

[www.macniteroi.com.br](http://www.macniteroi.com.br)

Martes a domingo: 10 a 18 h

**«Tempo-Matéria»**

Curaduría: Luiz Cláudio da Costa

Artistas: André Parente, Leila Danziger,

Livia Flores, Malu Fatorelli, Ricardo Basbaum.

Hasta el 9 de mayo

**MACRO – MUSEO DE ARTE CONTEMPORÂNEO  
DE ROSARIO**

Bv. Oroño y el Río Paraná 2000

Rosario – Santa Fe, Argentina

Tel. (54) 341-480 4981/82

[comunicacion@macromuseo.org.ar](mailto:comunicacion@macromuseo.org.ar)

[www.macromuseo.org.ar](http://www.macromuseo.org.ar)

Jueves a martes: 15 a 21 h

**«Macro Incorporaciones 2010: la crisis  
como prospecto»**

Curaduría: Nancy Rojas

Hasta el 22 de junio

**MAM – MUSEU DE ARTE MODERNA DE  
RIO DE JANEIRO**

Av. Infante Dom Henrique 85.

Parque do Flamengo

Río de Janeiro, Brasil 20021-140

Tel. (5521) 2240-4944

[www.mamrio.org.br](http://www.mamrio.org.br)

Martes a viernes: 12 a 18 h

Sábados a domingos y festivos: 12 a 19 h

**«Novas aquisições 2007-2010»**

Curaduría: Luis Camillo Osorio

Hasta el 2 de mayo

**«Almas cinematográficas»**

Fotografías de Claudio Carpi

Hasta el 2 de mayo

**«Do modernismo à abstração informal»**

Curaduría: Reynaldo Roels Jr.

Colección Gilberto Chateaubriand

**MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE  
REINA SOFÍA**

Edificio Sabatini: Santa Isabel, 52

Edificio Nouvel: Plaza del Emperador

Carlos V, s/n

28012 Madrid, España

Tel. (91) 774 10 00. Fax (91) 774 10 56

Lunes a sábado: 10 a 21 h

Domingos: 10 a 14.30 h

**«Retrospección»**

Thomas Schütte

Hasta el 17 de mayo

**«¿Alguna vez has visto la nieve caer?»**

Mario García Torres

Hasta el 24 de mayo

**«La estación de las fiestas»**

Pierre Huyghe

Hasta el 31 de mayo

**«El garabato del fraile»**

Tacita Dean

Hasta el 27 de junio

**«Marcos de reclusión»**

**Martín Ramírez**

Hasta el 12 de julio

**«Desvíos de la deriva»**

5 de mayo al 23 de agosto

**TATE MODERN**

**Bankside, Londres, SE1 9TG**

**Tel. 44 (0) 20 7887 8888**

**information.desk@tate.org.uk**

**www.tate.org.uk**

Domingo a jueves: 10 a 18 h

Viernes y sábado: 10 a 22 h

**«Michael Rakowitz»**

Hasta el 3 de mayo

**«Arshile Gorky: A Retrospective»**

Hasta el 3 de mayo

**«Van Doesburg and the International**

**Avant-Garde: Constructing a New World»**

Theo Van Doesburg

En colaboración con Stedelijk Museum de

Lakenhal, Leiden

Hasta el 16 de mayo

# páginasnaranjas

**PROGRAMA DISTRITAL**

**DE ESTÍMULOS 2010**

**BOGOTÁ TIENE TALENTO**

**FUNDACIÓN GILBERTO ALZATE AVENDAÑO**

**Gerencia de Artes Plásticas y Visuales**

**Calle 10 # 3 – 16, Bogotá**

**Tel. (571) 282 94 91 ext. 226 y 228**

**exposiciones@fgaa.gov.co**

**www.fgaa.gov.co**

## **Residencia para artistas en Lugar a Dudas, Cali, Colombia**

Descripción: convocatoria para dos artistas plásticos y visuales en cooperación con Lugar a Dudas, espacio para las prácticas artísticas contemporáneas ubicado en Cali ([www.lugaradudas.org](http://www.lugaradudas.org)). El programa de residencias de Lugar a Dudas tiene como objetivo brindar una oportunidad de intercambio en el que se generen nuevas ideas y posibilidades de experimentación. El trabajo que realizarán los artistas seleccionados durante la residencia surgirá de las vinculaciones con la ciudad en sus más variados aspectos (urbanos, arquitectónicos, comerciales, históricos, sociales, etc.). Durante la residencia,

Lugar a Dudas colaborará en la gestión de actividades para desarrollar en universidades o en sus propias instalaciones; igualmente podrán realizarse encuentros, charlas, talleres en los que se invite a otros artistas para que hablen de su trabajo. Al final se organizará un «open studio» en el que los artistas muestren los resultados del periodo de residencia.

Valor del premio: cada uno de los ganadores recibirá una beca por \$6.000.000, con los que asumirá los gastos de transporte, seguro de salud, materiales, dietas. Además, al llegar al lugar de residencia, deberá pagar por el derecho a la estadía en el espacio de residencia de Lugar a Dudas.

Duración de la residencia: un mes entre septiembre y octubre del 2010

Recepción de propuestas: 5 al 7 de mayo hasta las 17 h

## **Programa Único Distrital de Jurados FGAA**

Descripción: invitación pública para el registro de hojas de vida, con el fin de ser parte del banco del Programa Distrital de Jurados, del cual se seleccionarán jurados

para el Programa Distrital de Estímulos de la FGAA. Esta iniciativa responde al compromiso del sector cultural de garantizar la transparencia y la equidad en la selección de los jurados para la evaluación de las propuestas artísticas, culturales y de patrimonio, y a la intención de reconocer la actividad de los expertos en cada campo. La actividad de los jurados comprenderá la evaluación de las propuestas, así como la presentación de sugerencias y recomendaciones para mejorar las convocatorias que realiza la FGAA.

Recepción de hojas de vida: 26 de abril al 21 de mayo hasta las 17 h

#### **El parqueadero. Laboratorios**

Descripción: convocatoria en cooperación con el Banco de la República para seleccionar ocho proyectos de laboratorios de creación artística, investigación y/o formación. El Parqueadero es un espacio interdisciplinar de experimentación, documentación y encuentro enmarcado dentro de las prácticas artísticas contemporáneas. Más que una sala de exposición, es un laboratorio para el desarrollo de talleres, producción de obra, documentación, video y materialización de convocatorias y proyectos diversos.

Valor del premio: ocho becas de \$4.000.000, cada una.

Recepción de propuestas: 24 al 26 de mayo hasta las 17 h

#### **Exposiciones en las Galerías**

Descripción: convocatoria para curadores, artistas plásticos y visuales para realizar proyectos de exposición de carácter individual o colectivo en la Galería Santa Fe, Sala Alternativa de la Galería Santa Fe, Salas

de la FGAA, Sala Virtual u otros espacios de la ciudad durante el año 2010. Se podrá participar en cuatro modalidades: 1) proyectos de exposición con obra ya realizada; 2) proyectos de exposición con obra por realizar; 3) proyectos curatoriales, y 4) Sala Virtual.

Valor del premio: el monto para asignar es de \$82.000.000. Se entregarán becas de hasta \$12.000.000 y de mínimo \$4.000.000, hasta agotar el monto asignado. El jurado determinará el monto de los premios teniendo en cuenta los presupuestos de las propuestas presentadas.

Recepción de propuestas: 26 al 28 de mayo hasta las 17 h

#### **Residencias para un artista en Casa13, Córdoba, Argentina**

Descripción: convocatoria para artistas plásticos y visuales para realizar una residencia en cooperación con Casa13, en Córdoba, Argentina ([www.casa13.org.ar/residencias](http://www.casa13.org.ar/residencias)). Durante el transcurso de la residencia se realizarán talleres, almuerzos de trabajo, exposiciones y encuentros con artistas locales, vecinos y organizaciones sociales de la ciudad de Córdoba. Dichas actividades se desarrollarán en la casa y en instituciones o espacios no institucionales afines. Así mismo, los residentes podrán participar de las actividades que la casa propone anualmente (talleres, charlas, ferias, fiestas, etc.). En la residencia se prevén dos jornadas de «casa abierta», una a mitad del periodo y otra al final, con el objetivo de hacer público lo que se está produciendo.

Valor del premio: el ganador recibirá una beca de \$10.000.000, con los que asumirá los

gastos de pasaje aéreo, seguro de salud, materiales, dietas y gastos de residencia. Además, al llegar al lugar de residencia deberá pagar US \$1200 por el derecho a la estadía en el espacio de residencia de Casa13.

Duración de la residencia: dos meses entre septiembre y octubre del 2010

Recepción de propuestas: 1.º al 4 de junio hasta las 17 h

#### **Residencia Artística Internacional en Santa Cruz de la Sierra**

Descripción: Kiosko Galería es un espacio de Arte Contemporáneo situado en Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, que tiene el propósito de generar una plataforma de exhibición para las manifestaciones artísticas que reflejen la diversidad actual. La residencia de creación consiste en un espacio de convivencia y diálogo con artistas de Bolivia, orientada hacia la reflexión, la investigación, la práctica y el intercambio entre pares con el objetivo de conocer y potenciar la práctica artística contemporánea. Como parte de los eventos y actividades, se organizarán encuentros, charlas y una muestra final con el resultado de las residencias en las instalaciones de Kiosko Galería.

Valor del premio: el ganador recibirá una beca de \$10.000.000, con los que asumirá los gastos de pasaje aéreo, seguro de salud, materiales y dietas. Además, al llegar al lugar de residencia deberá pagar por el derecho a la estadía en el espacio de residencia de Kiosko Galería.

Duración de la residencia: dos meses a partir de septiembre del 2010

Recepción de propuestas: 1.º al 4 de junio hasta las 17 h

#### **Residencia para un curador en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino+Macro, Rosario, Argentina**

Descripción: convocatoria de beca para un curador colombiano para que realice una residencia en la ciudad de Rosario, Argentina. En la primera semana de su residencia, el curador podrá vincularse con el campo artístico local ya que se realizará la Sexta Semana de Arte de Rosario 2010.

Luego se trasladará a la ciudad de San Javier por un periodo de dos semanas, donde participará junto a artistas y curadores argentinos del programa de las Residencias San Javier 2010 que adelantan el Museo Castagnino+Macro y el Ministerio de Innovación y Cultura en dicha localidad. Finalmente, volverá a la ciudad de Rosario por un mes para continuar con su proyecto, para realizar intercambios con el medio artístico local.

Valor del premio: el ganador recibirá una beca de \$10.000.000, con los que asumirá los gastos de pasaje aéreo, seguro de salud, materiales, dietas y gastos de residencia.

Duración de la residencia: dos meses entre septiembre y octubre del 2010

Recepción de propuestas: 1.º al 4 de junio hasta las 17 h

#### **Residencia para un artista en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino+Macro, Rosario, Argentina**

Descripción: convocatoria de beca para un artista colombiano para que realice una residencia en la ciudad de Rosario, Argentina. Esta residencia ofrece la posibilidad de desarrollar un proyecto

de producción personal, crear contactos e intercambios con colegas locales, así como también desarrollar futuros proyectos internacionales. Durante su estadía, el beneficiario formará parte, junto con dos artistas de Argentina y un curador de Colombia, de las Residencias San Javier 2010 del Museo Castagnino+Macro y el Ministerio de Innovación y Cultura. En la primera semana de su residencia, el artista podrá vincularse con el campo artístico local, ya que se realizará la Sexta Semana de Arte de Rosario 2010. Luego irá a San Javier por un periodo de dos semanas y volverá a la ciudad de Rosario por un mes para continuar con su proyecto y realizar intercambios con el medio artístico local.

Valor del premio: el ganador recibirá una beca de \$10.000.000, con los que asumirá los gastos de traslado terrestre Buenos Aires–Rosario y Rosario–San Javier (ida y vuelta), alojamiento, comidas, desplazamientos internos, un pequeño monto para la producción y el seguro de salud.

Duración de la residencia: 15 de septiembre al 3 de noviembre del 2010

Recepción de propuestas: 1.º al 4 de junio hasta las 17 h

#### **Residencia para un artista en Taller 7 Medellín, Colombia**

Descripción: convocatoria para artistas plásticos y visuales para realizar una residencia de creación en cooperación con Taller 7, espacio independiente ubicado en Medellín ([www.tallersiete.com](http://www.tallersiete.com)). Taller 7 proporciona a los residentes un estudio de trabajo y un lugar para habitar temporalmente, con lo cual procura la construcción de espacios y vías necesarios para el acercamiento a la ciudad.

Los procesos generados a lo largo de la estadía tienen la posibilidad de ser vistos y discutidos por el público de la ciudad por medio de exposiciones, publicaciones y actividades académicas (conversatorios, conferencias, etc.).

Valor del premio: el ganador recibirá una beca por \$6.000.000, con los que asumirá los gastos de transporte, seguro de salud, materiales, dietas y gastos de residencia. Además, al llegar al lugar de residencia deberá pagar el derecho a la estadía en el espacio de residencia de Taller 7.

Duración de la residencia: un mes entre septiembre y octubre del 2010

Recepción de propuestas: 1.º al 4 de junio hasta las 17 h

#### **Residencia para un curador internacional en Bogotá**

Descripción: convocatoria para otorgar una residencia curatorial, abierta a curadores interesados en indagar e investigar la producción artística en la ciudad de Bogotá con el fin de desarrollar un proyecto de investigación curatorial que pueda ser presentado en su país de origen. Este programa está dirigido a curadores con experiencia profesional en la organización y difusión de proyectos curatoriales en el campo de las artes visuales, y que tengan una comprensión de cómo operan las redes en las que los artistas y sus prácticas se desarrollan y circulan. El proyecto contará con el apoyo logístico de la Gerencia de Artes Plásticas y Visuales de la FGAA.

Valor del premio: el monto de la beca será de \$20.000.000 menos el descuento de ley, equivalente al 3,5% (\$19.300.000). Con los recursos del premio el ganador costeará los

gastos de pasaje aéreo, seguro de salud, materiales, dietas, insumos de investigación y gastos de estadía en la ciudad de Bogotá.

Duración de la residencia: dos meses entre octubre y noviembre del 2010

Recepción de propuestas: 8 al 15 de junio hasta las 17 h

#### **IX Barrio Bienal. Salones Locales para artistas sin título profesional**

Descripción: concurso dirigido a artistas sin título profesional en artes plásticas de Bogotá para participar en cinco exposiciones colectivas de artes plásticas y visuales que se realizarán en cinco localidades de Bogotá. El jurado seleccionará las obras que harán parte de las exposiciones entre la totalidad de los trabajos inscritos y, conjuntamente con la Gerencia de Artes Plásticas y Visuales de la FGAA, conformará cada una de ellas de acuerdo al lugar de residencia de los artistas seleccionados.

Valor del premio: en cada exposición se otorgarán tres premios y tres menciones así: a) un primer premio de \$4.000.000; b) un segundo premio de \$3.000.000; c) un tercer premio de \$1.500.000, y d) tres menciones de honor cada una de \$500.000, para un total de treinta premios, seis por exposición. Adicionalmente se desarrollará una convocatoria paralela para seleccionar veinticinco agentes culturales interesados en participar en un proceso de formación práctico de museografía.

Recepción de propuestas: 1.º al 6 de julio hasta las 17 h

#### **Residencia para un artista en CRAC, Valparaíso, Chile**

Descripción: convocatoria dirigida a artistas plásticos y visuales para realizar una residencia en cooperación con el Centro de Residencias para Artistas Contemporáneos (CRAC) ([www.cracvalparaiso.org](http://www.cracvalparaiso.org)), en Valparaíso, Chile. La residencia de creación consiste en un espacio de convivencia y diálogo con artistas de Chile orientado hacia la reflexión, la investigación, la práctica y el intercambio entre pares con el objetivo de conocer y potenciar la práctica artística contemporánea. Como parte de los eventos y actividades se organizarán encuentros, charlas y una muestra final con el resultado de las residencias en las instalaciones del CRAC.

Valor del premio: el ganador recibirá una beca de \$10.000.000, con los que asumirá los gastos de pasaje aéreo, seguro de salud, materiales, dietas. Además, al llegar al lugar de residencia deberá pagar por el derecho de alojamiento, administración y oficina/ taller en el espacio de residencia del CRAC.

Duración de la residencia: seis semanas a partir del 1.º de noviembre del 2010

Recepción de propuestas: 6 al 8 de julio hasta las 17 h

#### **Nominados al VI Premio Luis Caballero**

Descripción: concurso para seleccionar y realizar ocho proyectos de exposición individual concebidos específicamente para el espacio de la Galería Santa Fe del Planetario de Bogotá. Los ocho artistas nominados presentarán sus exposiciones a partir de enero del 2011, dentro de las que se escogerá la ganadora del VI Premio Luis Caballero.

Valor del premio: se entregarán ocho becas de creación de \$15.000.000 cada una. Con los recursos de las becas, los ganadores realizarán una exposición en la Galería Santa Fe del Planetario de Bogotá.

Recepción de propuestas: 21 al 23 de julio hasta las 17 h

#### **VIII Premio de Ensayo Histórico, Teórico o Crítico sobre el Campo del Arte Colombiano**

Descripción: convocatoria dirigida a investigadores para seleccionar un texto de carácter histórico, teórico o crítico sobre el campo del arte en Colombia y realizar su publicación en el 2010 dentro de la colección Ensayos sobre el Campo del Arte. Los interesados deben presentar una investigación, una monografía o un conjunto de ensayos que posea una unidad temática. El texto presentado puede haber sido escrito por uno o varios autores.

Valor del premio: un premio único e indivisible de \$15.000.000 y la publicación del texto elegido como ganador.

Recepción de propuestas: 2 al 4 de agosto hasta las 17 h

#### **Publicación periódica sobre artes plásticas y visuales**

Descripción: convocatoria dirigida a diferentes agentes del sector de las artes plásticas y visuales para seleccionar un proyecto de publicación periódica, de mínimo tres ediciones, que aborde temáticas sobre artes plásticas y visuales en el ámbito distrital, nacional o internacional, y que circule entre octubre del 2010 y septiembre del 2011.

Valor del premio: un premio único e indivisible de \$20.000.000. Este premio se

desembolsará por medio de una fiducias de acuerdo a las condiciones de la FGAA.

Recepción de propuestas: 2 al 4 de agosto hasta las 17 h

#### **IV Premio de Curaduría Histórica**

Descripción: convocatoria para seleccionar un proyecto curatorial que implique la revisión histórica del patrimonio artístico colombiano desde perspectivas inéditas de análisis.

Valor del premio: un premio único e indivisible de \$20.000.000

Recepción de propuestas: 9 al 12 de agosto hasta las 17 h

#### **Concurso de Proyectos Curatoriales sobre la Producción Artística Bogotana para su Circulación Internacional**

Descripción: convocatoria para otorgar una beca de investigación dirigida a curadores nacionales interesados en indagar y analizar la producción artística en Bogotá con el fin de consolidar un proyecto curatorial que pueda ser presentado en uno o varios países. Este programa está dirigido a curadores con experiencia profesional en la organización y difusión de proyectos curatoriales en el campo de las artes visuales, y que tengan una comprensión de la manera en que operan las redes en las que los artistas y sus prácticas se desarrollan y circulan. El curador debe tener experiencia en producción de proyectos de exhibición, proyectos colaborativos, de producción de discursos del arte o herramientas de mediación. El proyecto contará con el apoyo logístico de la Gerencia de Artes Plásticas y Visuales de la FGAA y podrá materializarse a partir de las gestiones del participante con

una institución internacional y el apoyo de instancias de relaciones internacionales.

Valor del premio: el ganador recibirá una beca de \$15.000.000 menos el descuento de ley equivalente al 3,5% (\$14.475.000). Con los recursos del premio el ganador costeará los gastos inherentes al desarrollo de la investigación.

Recepción de propuestas: 20 al 22 de septiembre hasta las 17 h

#### **PROGRAMA NACIONAL DE ESTÍMULOS**

##### **MINISTERIO DE CULTURA**

**Calle 18 # 8 – 26, Bogotá**

**Tel. (571) 342 41 00. Línea gratuita: 01 8000 913079**

**[www.mincultura.gov.co](http://www.mincultura.gov.co)**

##### **Premio Nacional Colombo–Suizo de Fotografía**

Descripción: en su sexta versión, el Premio Nacional Colombo–Suizo de Fotografía convoca a fotógrafos individuales para que presenten una serie fotográfica, terminada e inédita, realizada en cualquier técnica o formato fotográfico, cuyo tema esté relacionado con cualquiera de los siguientes aspectos: Bicentenario de la Independencia, derechos humanos, construcción y ejercicio de las libertades, diferencias sociopolíticas y culturales. El Ministerio de Cultura, con el apoyo de la Embajada de Suiza, ofrecerá la exposición a diferentes instituciones (públicas o privadas) interesadas en circular la obra con recursos propios.

Valor del premio: un premio \$30.000.000, la exposición de la obra en un lugar determinado por el Ministerio de Cultura y la

Embajada de Suiza, y una publicación con las fotografías de la obra.

Recepción de propuestas: 23 de marzo al 1.º de junio

##### **Residencias artísticas Colombia**

###### **Centro Banff, Canadá**

Descripción: el Ministerio de Cultura de Colombia, en cooperación con el Centro Banff en Canadá ([www.banffcentre.ca](http://www.banffcentre.ca)), ofrece la posibilidad para que dos artistas colombianos viajen a realizar un proyecto de creación en las áreas convocadas (pintura, escultura, fotografía, gráfica, instalación, medios alternativos, cerámica y performance). El Ministerio de Cultura aporta el 40% del costo total de la residencia: pasajes aéreos de ida y regreso Colombia – Canadá, hospedaje en el Centro Banff, alimentación, US \$500 para materiales y US \$170 para seguro médico. El Centro Banff aporta el 60% restante: estudio, espacio de presentación o exhibición pública de la obra (dependiendo de la disciplina artística y de las necesidades del proyecto), apoyo docente, recursos administrativos y técnicos, orientación y apoyo a través de servicios comunitarios, acceso a la biblioteca y al archivo Paul D. Fleck y entrada gratuita a eventos específicos del programa.

Duración de la residencia: cinco semanas, de acuerdo con la disponibilidad de estudios y habitaciones en el Centro Banff.

Recepción de propuestas: 23 de marzo al 1.º de junio

###### **Residencias Artísticas Colombia–México**

Descripción: el Ministerio de Cultura de Colombia y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México (FONCA) ofrecen

la posibilidad a cinco artistas colombianos de realizar un proyecto creativo en México y estar en contacto permanente con creadores mexicanos. En el documento de proyecto, los participantes deben sugerir el (los) lugar(es) y personas de contacto (si los tienen o requieren) para el desarrollo de su proyecto de residencia artística.

Valor del premio: el Ministerio de Cultura aportará el pasaje aéreo de ida y vuelta, y US \$6.000) para cubrir hospedaje, alimentación, transporte local y materiales.

Duración de la residencia: diez semanas consecutivas en el primer semestre del 2011

Recepción de propuestas: 23 de marzo al 1.º de junio

#### **Becas para Artistas Ministerio de Cultura Fulbright Colombia**

Descripción: el Ministerio de Cultura y Fulbright Colombia ofrecen cinco becas para artistas y profesionales colombianos que acrediten trayectoria sobresaliente en su campo profesional, con el fin de llevar a cabo programas de posgrado (maestría o doctorado) en universidades o institutos especializados en los Estados Unidos a partir de agosto del 2011, en las áreas de artes plásticas y visuales; fotografía; historia y teoría del arte; museografía y curaduría, y restauración y gestión cultural. Una vez terminen sus estudios, los becarios tienen la obligación de regresar a Colombia para revertir en el país los conocimientos adquiridos. Todas las propuestas deben tener una aplicación cultural de impacto social.

Valor del premio: la beca Fulbright cubre el valor parcial o total de la matrícula (gestionada por Fulbright ante las

universidades en EE.UU.); rubro anual para sostenimiento y gastos generales; derechos de inscripción universitarios; curso intensivo de inglés o preacadémico en EE.UU.; seminarios de orientación en Colombia y EE.UU.; seguro de salud y accidente; costo y trámite de la visa; tiquetes aéreos internacionales; cursos de enriquecimiento profesional en EE.UU. y acompañamiento durante el periodo de estudios. Los beneficios se otorgan por un período máximo de veinticuatro meses para programas de maestría y doctorado. El valor estimado de la beca para veinticuatro meses es de US \$100.000, de los cuales US \$40.000 son para sostenimiento.

Recepción de propuestas: 15 de febrero al 31 de mayo

#### **Premio Nacional Vida y Obra**

Descripción: el Ministerio de Cultura otorga este premio a aquellos ciudadanos que a lo largo de su vida han contribuido de manera excepcional y significativa al enriquecimiento de los valores artísticos y culturales de la nación a través de sus talentos, habilidades y conocimientos de prácticas culturales tradicionales, portadores ejemplares del patrimonio cultural inmaterial que tienen la voluntad de transmitir este saber a las futuras generaciones. Pueden participar los colombianos con un talento excepcional, que demuestren a través de su obra creadora o de investigación y gestión cultural su aporte a las artes y la cultura de nuestro país, y que hayan cumplido como mínimo 65 años de edad a la fecha de cierre de esta convocatoria.

Valor del premio: \$40.000.000

Recepción de propuestas: 23 de marzo al 1.º de julio

# PLATAFORMA

## Laboratorio Interactivo de Arte, Ciencia y Tecnología

Plataforma es un espacio abierto a la producción, investigación, formación y difusión del arte, la ciencia y la cultura digital que fomenta el uso de tecnologías de la informática y las telecomunicaciones para la creación, investigación y educación. Esta propuesta promueve: la interacción de profesionales de diversas áreas para el desarrollo de proyectos interdisciplinarios; el debate y la reflexión crítica sobre el uso del software libre, el código abierto y la cultura hacker abordado desde el arte, la ciencia, la tecnología y la sociedad. Su actividad se dinamizará a partir de un programa continuo de exposiciones, talleres, seminarios, encuentros, convocatorias y publicaciones que favorecen procesos de colaboración ciudadana.

Mayor información  
Gerencia de Artes Plásticas y Visuales  
Fundación Gilberto Alzate Avendaño  
Cll. 10 # 3 - 16  
Tel. (571) 282 94 91 ext. 226  
secreplasticas.fgaa@gmail.com  
www.fgaa.gov.co



CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE  
Fundación Gilberto Alzate Avendaño

# PLATAFORMA

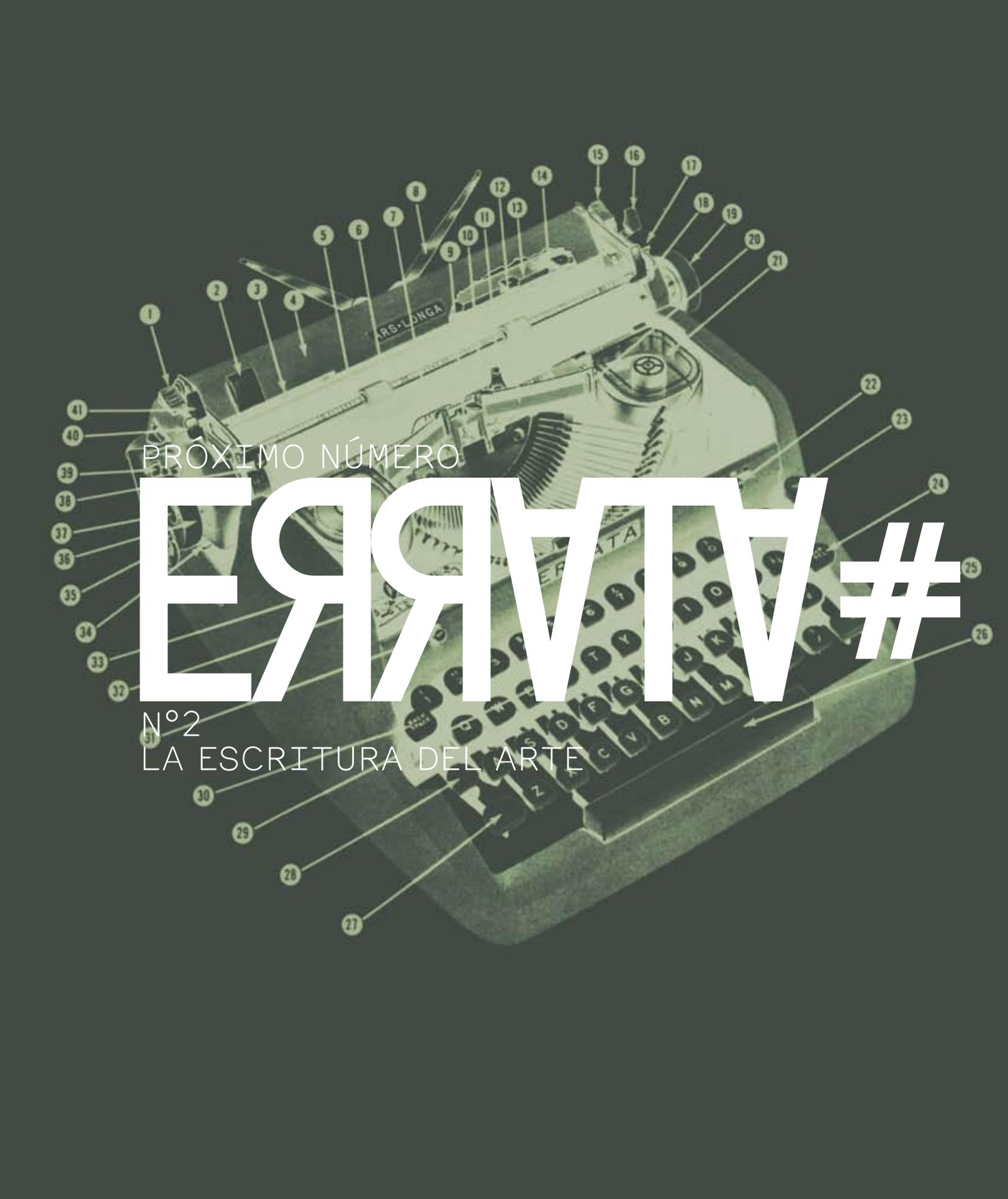
**Laboratorio Interactivo de Arte, Ciencia y Tecnología**

**Primer Encuentro de Arte, Ciencia y Tecnología**

**Galería Santa Fe**

**18 de junio al 18 de agosto**

Galería Santa Fe  
Centro Cultural Planetario de Bogotá  
Cra. 6 # 26 - 07  
Tel. (571) 284 52 23 ext. 226  
[www.fga.gov.co](http://www.fga.gov.co)



PRÓXIMO NÚMERO

# ERJAVTV #

Nº2  
LA ESCRITURA DEL ARTE

# COLOQUIO ERRATA# 0 EL LUGAR DEL ARTE EN LO POLÍTICO

El coloquio ERRATA# reúne especialistas en los temas tratados en la revista con el fin de enriquecerlos y ofrecer así un espacio de discusión y análisis más allá de las perspectivas abordadas en cada número.

A partir del N° 0, EL LUGAR DEL ARTE EN LO POLÍTICO se ofrece la siguiente programación:

## 1 ER DÍA

### LA GRÁFICA POLÍTICA EN LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA EN COLOMBIA

Miércoles 21 de julio, 5:00 pm a 8:30 pm

#### TALLER 4 ROJO, DOS LÍNEAS INVESTIGATIVAS

Equipo Transhistoria (María Sol Barón y Camilo Ordóñez) y Taller Historia Crítica del Arte (Halim Badawi, María Clara Cortés, Luisa Ordóñez, Sylvia Suárez y William López)

#### DIÁLOGO CON SUS PROTAGONISTAS

Pedro Alcántara, Diego Arango, Umberto Giangrandi (artistas) e Ivonne Pini (historiadora del arte)

#### MESA DE PREGUNTAS Y RESPUESTAS

Todos los invitados

2<sup>DO DÍA</sup>

## ACTIVISMO ARTÍSTICO CONTEMPORÁNEO

Jueves 22 de julio, 5:00 pm a 8:30 pm

CREACIÓN COLECTIVA Y MEDIOS ALTERNATIVOS

Luis Fernando Medina (Universidad Nacional de  
Colombia), Hogar y Bogotrax (colectivos)

ARTE, ACTIVISMO Y COMUNICACIÓN

Marcelo Expósito (España)

MESA DE PREGUNTAS Y RESPUESTAS

Todos los invitados

3<sup>ER DÍA</sup>

## MEMORIA, REPARACIÓN Y NO OLVIDO

Viernes 23 de julio, 5:00 pm a 8:30 pm

PRÁCTICAS DEL ARTE CRÍTICO

Ana Longoni (Argentina)

DERECHOS HUMANOS Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

Conrado Uribe (curador Museo de Antioquia),  
Iván Cepeda (defensor de derechos humanos)  
y Gabriel Posada (artista)

MESA DE PREGUNTAS Y RESPUESTAS

Todos los invitados

Más información  
Fundación Gilberto Alzate Avendaño  
Gerencia de Artes Plásticas y Visuales  
Calle 10 # 3 – 16, Bogotá  
Tel. (571) 282 94 91 ext. 226 y 228  
[www.fgaa.gov.co](http://www.fgaa.gov.co)

AVARIA #

# publicados + páginas **azules** + páginas **naranjas**

Si usted desea que sus publicaciones e información de exposiciones, eventos y convocatorias sean publicados en ERRATA#, puede ponerse en contacto con nosotros al correo: [artesplasticas.revista@gmail.com](mailto:artesplasticas.revista@gmail.com)



partee en **ERRATA#**

EDITORIAL 12

ARCHIVOS Y POLÍTICA /  
POLÍTICAS DE ARCHIVO 14

Carmen María Jaramillo

*Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina* 20

Andrea Giunta

*Furor de archivo* 38

Suely Rolnik

*Archivos, memoria y arte contemporáneo en Colombia: entre la amnesia y la comercialización* 54

Taller Historia Crítica del Arte

*Museografiar archivos como una de las malas artes: el indefinido espacio entre el museo, el archivo y la exposición* 72

Jorge Blasco Gallardo

*Desplazar los archivos perdidos. Reflexiones en torno a una investigación sobre Taller 4 Rojo* 92

María Sol Barón Pino

DOSSIER 110

Antoni Muntadas por Anna Maria Guasch

Artavazd Pelechian por Sergio Becerra

Carla Herrera-Prats

Carlos Mauricio Bejarano

Johanna Calle

José Tomás Giraldo

Mateo López Parra

Óscar Muñoz por Erika Martínez

Oswaldo Maciá por Juan Toledo

Raimond Châves

ENTREVISTA 158

*Los archivos de imágenes, las gramáticas del videoarte*

José Alejandro Restrepo en conversación con Jaime Humberto Borja Gómez

A: DENTRO 170

*La nueva sede del Museo de Arte Moderno de Medellín: señal diferida. Efrén Giraldo*  
*Una tragedia que da risa. Ignacio Gómez*  
*Simposio de artistas: Simulacros de profesionalización. Claudia Patricia Sarria-Macías*

A: FUERA 182

*El grafiti (público) y São Paulo. Andrés I. M. Hernández*

*Iniva: Progress Reports. Miriam Metliss*  
*Kiki Smith Sojourn. Jessica Lott*

PUBLICADOS 197

PÁGINASAZULES 212

PÁGINASNARANJAS 219

INSERTO

Johanna Calle

ERARY#



Colombia \$25.000

ISSN 2145-6399



01

9 772145 639001