

RESEÑA

OLGA ISABEL ACOSTA LUNA, NATALIA LOZADA MENDIETA Y JUANITA SOLANO ROA (EDS.), *Historias del arte en Colombia. Identidades. Materialidades. Migraciones. Geografías*, Bogotá, Colombia, Ediciones Uniandes, 2022, 464 págs.

Un libro innovador, cuyos ejes temáticos se inscriben de lleno en las inquietudes de esta segunda década del siglo XXI, acaba de ser publicado en Colombia. Desde su cuidada y comprometida gráfica y sus intenciones declaradas, hasta el orden lúdico de sus capítulos y los contenidos que cruza y elabora, todo en este volumen responde a algunas de las motivaciones que en la actualidad informan las humanidades y que son anunciadas en su subtítulo: *Identidades. Materialidades. Migraciones. Geografías*.

Esta obra colectiva de gran formato propone un panorama sinóptico del patrimonio visual que sucesivas culturas han plasmado sobre el actual territorio colombiano a lo largo de varios milenios, desde la imaginería rupestre sedimentada en la serranía de La Lindosa, hasta las expresiones fundacionales del arte conceptual contemporáneo, abarcando en su recorrido múltiples expresiones. Aquel conjunto multiforme de objetos no se estudia, sin embargo, con arreglo a un orden cronológico lineal, sino que se distribuye más bien en torno de aquellos cuatro ejes o perspectivas de organización temática: identidades, materialidades, migraciones y geografías. Esta organización multiaxial de su contenido facilita la lectura ‘en diagonal’ del texto y escabulle las linealidades propias de un modo determinado de *hacer* historia del arte. En efecto, *Historias del arte en Colombia...* es un libro que reacciona frente a las obsesiones que definieron esta disciplina desde sus inicios: el estilo y la expresión de las formas; el artista genial; la identificación de maestros, artífices, escuelas, talleres y mandantes, y la resolución de misterios iconográficos, autorales y pecuniarios.

Este conjunto de ensayos es reactivo también al entramado propio de una disciplina que abogaba por una jerarquización rígida de objetos, de artistas, de materialidades, de estilos, de técnicas y de culturas, entre otras. Así, por ejemplo, una pintura se evaluaba mejor que un mueble que le fuera contemporáneo; una escultura naturalista, mejor que otra de rasgos gráficos y un trabajo en oro, mejor que otro en barro. El texto que inaugura *Historias del arte en Colombia...* revisa cómo esos modos de hacer historia del arte condujeron a ciertas prácticas como la descontextualización geográfica y cultural de las piezas; su utilización *a posteriori* como símbolos de proyectos civilizatorios o de nación; las burdas generalizaciones sobre sus usos y funciones, y la naturalización de la extracción abusiva de sus lugares de origen.

Este libro es el fruto de un proyecto de largo aliento cuyo origen coincidió con el nacimiento del programa de Historia del Arte de la Universidad de los Andes (Bogotá).

La consecuente reunión de un conjunto de académicos los hizo poner en común sus ideas en pos de un proyecto editorial colectivo, innovador y propositivo tanto desde la metodología y la teoría que lo sustentan como desde los objetos que lo animan. El libro se alimentó, también, del crisol reflexivo que significó la asignatura Arte en Colombia que propone la universidad bogotana a todos sus alumnos, asignatura que repasa doce mil años de producción visual y material en ese territorio e invita a reflexionar sobre las narrativas en torno a esa producción. Este atractivo volumen –ilustrado por más de 260 imágenes y apoyado desde el mundo privado por Credicorp Capital–, reúne trabajos académicos de trece investigadores que escriben de manera grupal. Cada uno de los veintiún textos del volumen son representativos de una mirada a un conjunto de objetos dispares y propone cruces y comprensiones de tales objetos revisitando y enmendando algunos énfasis y omisiones de la historia del arte, con el propósito de ofrecer “una alternativa a la narración tradicional de la historia del arte en Colombia” (p. 21).

El tenor revisionista de la obra y su ambición programática de reescritura plural del pasado se despliega en un apartado introductorio compuesto por un preámbulo y por un ensayo preliminar, que fijan el encuadre conceptual al interior del cual se sitúan los estudios que reúne el volumen. El libro presenta de entrada sus cartas credenciales, ofreciendo como “referentes de esta nueva forma de contar la historia del arte” (p. xviii) los libros (deliberadamente fragmentarios) de Neil MacGregor y Léa Saint-Reymond. Ambos autores comparten una agenda “multipolar”, que procura rehabilitar obras y artistas de las más diversas procedencias, quienes configuran (cada uno a su manera) la experiencia visual de un mundo globalizado. En coherencia con esta resistencia a las narrativas monopólicas en las que “inicialmente no se incluyeron obras prehispánicas como parte de la historia del país” (p. xix), el libro se muestra sensible a las producciones visuales de colectivos históricamente postergados, como las mujeres artistas, las comunidades afro, indígenas y LGTBI.

Esta nueva sensibilidad configura el primero de los ejes temáticos propuestos: “Identidades”. El apartado en cuestión aglutina estudios cuyos objetos “excéntricos” –en el sentido preciso de su inscripción marginal– resultan de la fuerza centrífuga ejercida por los relatos hegemónicos de tenor europeizante. Los objetos visuales considerados en estos ensayos contribuyen a reparar tales omisiones al exhibir, precisamente, aquellos rasgos que los devalúan a ojos del canon tradicional, y que el libro busca tomar a contrapié. Es el caso, por ejemplo, del programa iconográfico que vertebra un ciclo de pintura mural recientemente restaurado en el templo de Sutatausa, localidad situada a 88 km de Bogotá. El estudio “El donante del templo doctrinero de Sutatausa”, de Natalia Lozada y Darío Velanda, analiza la presencia de una figura indígena masculina ricamente ataviada en posición de donante. Otros escritos referidos en este mismo estudio han destacado ya la globalización incipiente de la que dan fe estos “donantes indígenas masculinos en los reinos americanos”, quienes lucen “prendas típicas indígenas hechas con telas importadas desde Asia o Europa” (p. 77). El texto concluye esbozando las transacciones simbólicas complejas que trabajan obras doctrinales de significado pre-

suntamente unívoco. Aunque resulta imposible dar cuenta cabal de la multiplicidad de arraigos y desarraigos incluidos en esta sección identitaria, baste señalar que las producciones analizadas incluyen representaciones faciales (desde antiguas máscaras rituales a fotografías digitales); instrumentos de viento del altiplano septentrional andino; retratos criollos de inspiración neoclásica; estampas botánicas decimonónicas de inspiración romántica; representaciones femeninas afroamericanas de Antioquia; instalaciones artísticas contemporáneas y volantes u hojas urbanas inspiradas en la figura (sexualmente ambigua) de San Sebastián.

El apartado “Materialidades” consta de cinco estudios que ponen de relieve la incidencia de la composición fisicoquímica de las piezas estudiadas en la apreciación de su significado, incidencia que excede con mucho la determinación de su datación y procedencia. En el estudio que introduce esta sección, Olga Acosta y Mario Fernández subrayan que la detección de “los aportes creativos o plásticos propios de las sociedades indígenas o africanas en el arte producido en América” requiere “excavar en las capas que subyacen a la imagen para hallar pruebas del cruce entre culturas”; y que ese análisis material facilita el acceso a dimensiones de la visualidad respecto de las cuales “los análisis formales e iconográficos se quedan cortos” (pp. 158-159). Para el caso particular de la imagen colonial, el texto hace referencia a la conocida observación de Gabriela Siracusano en torno de las imágenes andinas cuyas “bases materiales –los pigmentos y sus mezclas– fueron entendidos como portadores de poder divino”, al margen de su propia calidad de objetos devocionales y del contenido doctrinal representado en ellas (*cf.* p. 171). En el estudio inmediatamente posterior, Alexander Herrera presenta un detallado análisis de los procesos tecnológicos prehispanos aplicados al corte, talla y perforación de grandes caracolas del mar Caribe, que recibían forma aviar y eran engarzadas en pectorales de empleo ritual. Esta asociación de materiales marinos y formas aéreas “devela la agencia de buzos, por una parte, y de expertos talladores, por otra” (p. 186), a la vez que deja abierto un amplio campo de interacciones disciplinarias que conjuguen tecnología, simbolismo iconográfico y cultura material.

Tres breves estudios completan la sección “Materialidades”. El primero documenta la estratificación de las capas de pigmentación de una escultura de San Francisco emplazada en la catedral de Quibdó, y propone una datación tentativa bastante amplia. El siguiente ensayo (elaborado por Juanita Solano) examina una acuarela singular, *Retrato de dos labriegos*, ejecutada en 1852 por el artista británico Henry Price en el marco de una expedición cartográfica realizada por encargo gubernamental. Dicho retrato revela interacciones tempranas entre fotografía y artes plásticas al situar a sus modelos contra un telón de fondo de color neutro, dispositivo habitual que procuraba encubrir “el desorden del gabinete fotográfico y enfocar la mirada sobre el sujeto retratado” (p. 209). Amén de esta intrusión de un medio visual en otro, el estudio sugiere que durante algún tiempo la fotografía “compartió su estatus documentalista con otros medios” y no fue inmediatamente aceptada (por razones tecnológicas y prácticas) como “la mejor herramienta de documentación histórica” (p. 213). Por último, María Clara Bernal y Juanita

Solano dedican un ensayo a la instalación de quinientas bolsas plásticas rellenas de forraje, numeradas y apiladas por Bernardo Salcedo bajo el título *Hectárea de Heno* en 1970. Las autoras exploran la tensión entre la materialidad evanescente y escasamente intervenida de una obra que funciona como soporte de una idea abstracta (por una parte), y (por otra) el protagonismo ostensible de un insumo muy específico, que despide un aroma penetrante y evoca, además, la desigualdad en el reparto de tierras “a través de una referencia directa al material producido allí” (p. 226).

El eje “Migraciones” viene precedido de un estudio preliminar a cargo de seis autores, quienes trazan un panorama sinóptico y conciso de los flujos poblacionales que atraviesan la geografía colombiana desde los inmemoriales días del poblamiento americano hasta las experiencias de los artistas migrantes en exilio (dentro y fuera de Colombia). La constante del desplazamiento abarca no solo a hombres y mujeres, sino también a objetos y producciones visuales, cuya errancia queda sometida al vaivén de hallazgos arqueológicos y de flujos comerciales que los destierran a locaciones distantes. Natalia Lozada firma un ensayo dedicado al conjunto de piezas de orfebrería en oro, exhumado por el arqueólogo John Alden Mason en 1930 en un terreno funerario de la provincia de Coclé, actual territorio panameño. “Motivos zoomorfos e híbridos”, dominados por la presencia de caimanes y serpientes, perfilan una colección de piezas de metal, hueso y cerámica provenientes de los siglos VIII a X de nuestra era. El objeto más representativo de ese conjunto (un pendiente en forma de jaguar, en aleación de oro y plata, con engaste de esmeralda en su dorso) ha sido exhibido en doce exposiciones de Canadá y Estados Unidos, “sin regresar jamás al istmo donde fue encontrad[o]” (p. 270).

Con todo, quizá el caso más llamativo e inesperado de objetos migrantes es el provisto por el conjunto de platos de porcelana china elaborados en la ciudad de Jingdezhen, provincia de Jiangxi, que ornamenta los muros y techo del retablo mayor de la capilla del Rosario, en la iglesia de Santo Domingo en Tunja (edificada en 1628). Olga Acosta y Betsy Forero documentan la afición colonial por la porcelana en las tierras de la Nueva España, así como los rasgos estilísticos e iconográficos que afincan estos paisajes lacustres en la tradición sapiencial taoísta y en los espacios sagrados del budismo (*cf.* p. 292). La atención a estas implantaciones del lejano oriente en el virreinato de Nueva Granada evoca las observaciones de Serge Gruzinski acerca de la conquista americana como un espacio y un tiempo marcados por la globalización incipiente de los imaginarios locales.

El fenómeno del destierro marca también el ensayo que David Cohen y Darío Velanda consagran al santuario de Pedro Claver en Cartagena de Indias, lugar por excelencia de “encuentros y desencuentros migratorios” (p. 272). El estudio rememora ese “fenómeno [...] colonial que fue el movimiento forzoso de miles de personas de África a la ciudad puerto de Cartagena” (p. 283), advirtiendo la centralidad de la figura bifronte de Pedro Claver en las controversias políticas decimonónicas: abogado de “los derechos de los africanos y sus descendientes”, para la tradición republicana liberal; portador de “una identidad nacional volcada hacia la unidad católica”, para los exponentes de la llamada Regeneración conservadora.

Dos ensayos –dedicados respectivamente a una escultura tardo decimonónica de Tobón Mejía y a un óleo abstracto de Judith Márquez– completan este acápite migratorio, ofreciendo el punto de vista de “los procesos transnacionales en la base de los desarrollos artísticos en el país” que operaron hacia principios y mediados del siglo XX (Ana M. Franco, p. 324). Los intercambios centro-periferia y la capacidad de los artistas locales para reapropiarse de manera significativa de los códigos estéticos foráneos, definen un modo de producción que expresa, en sordina, las tensiones y contradicciones propias de Colombia. Un rendimiento similar derivan Andrea Lozano y Patricia Zalamea de las variaciones audiovisuales a las que el artista contemporáneo Óscar Muñoz somete el tópico mítico de Narciso. Si bien el ensayo parece inscribirse de modo más pertinente en el eje “Identidades”, su inclusión en la presente sección documenta también la migración temporal y espacial de un tema mitológico que se desplaza, desde las *Metamorfosis* de Ovidio, hasta el soporte audiovisual que hace posible nuevas encarnaciones del espejo y del estanque.

Para el eje final, “Geografías”, los editores han reunido cinco ensayos que problematizan las relaciones polares que oponen territorio y paisaje, de una parte, a las cartografías políticas que se superponen sucesivamente a ese territorio y que terminan por nombrarlo, sin coincidir nunca con él. Atestiguando ese desfase entre geografía física y política, la pregunta “¿qué hace al arte ‘colombiano’?” (p. 343) ocupa a los cuatro académicos que firman el ensayo inicial de este segmento temático, deslindando la persistencia del paisaje habitado de las “nociones políticas vinculadas al territorio actual” (p. 343). En efecto, uno de los anacronismos no examinados que este volumen atribuye a las narrativas tradicionales del arte en Colombia es el supuesto de un arte *nacional*. El ensayo de cuádruple autoría “Entre paisajes y nuevas cartografías” examina la presencia creciente del paisaje autóctono, primero como trasfondo idealizado de la imaginería religiosa colonial; luego, como objeto de estudio geográfico, botánico y racial, durante el período borbónico; enseguida, “como fondo y como accesorio en lienzos que buscaban introducir en el entorno mojigato del siglo XIX el desnudo femenino”, insumo esencial del arte academicista (p. 354); finalmente, como protagonista de lienzos y fotografías que tematizan el paisaje en clave romántica o documental. El estudio “Trayectorias para un retrato póstumo”, de Olga Acosta, declara también su voluntad de escapar a “las geografías nacionales decimonónicas como el escenario de producción y consumo del arte de los siglos XVI al XIX” (p. 383). Tomando como objeto de estudio el retrato de una religiosa carmelita descalza de Popayán, inscrito en el género iconográfico del ‘retrato de monjas muertas’, la autora traza paralelismos que conectan este lienzo con “una amplia geografía”, cuyas fronteras quedan demarcadas por “la cultura conventual femenina y no [por] divisiones políticas” (p. 393).

Ajenos a estos contextos y estrategias de representación visual, los murales rupestres emplazados en la serranía de La Lindosa, en una zona hasta no hace mucho inaccesible debido al conflicto armado que asoló a Colombia, ofrecen una panoplia de figuras zoomorfos de difícil decodificación, de corte geométrico y abstracto. El ensayo sobre “Los

tepuyes pintados en la serranía de la La Lindosa”, de Natalia Lozada, reseña de manera didáctica y concisa las principales conclusiones científicas recientes tanto acerca de los pigmentos y materiales empleados en la confección de estos megamurales, como sobre su datación y valor simbólico.

Los ensayos que cierran el eje temático “Geografías” están dedicados, respectivamente, a la pintura de paisaje del artista boyacense Jesús María Zamora (1871-1949) y a la videoinstalación *Duelos* (2019), de Clemencia Echeverri. La comparecencia del paisaje colombiano es fundamentalmente distinta en ambas obras: mientras la primera ilustra “las tensiones propias de la modernidad artística a principios del siglo XX” mediante un autor que se atuvo unilateralmente al paisaje, si bien siempre en clave realista y naturalista (Cfr. p. 406), la segunda documenta el relieve rocoso de un “camposanto no declarado”, en el que yacen las víctimas de un operativo militar antiterrorista realizado en el año 2002. Este último texto concluye refiriendo las palabras de Clemencia Echeverri, quien asocia la remoción de escombros a la conmoción emocional “ante un territorio no solo físico, sino también afectivo” (p. 421).

En sus páginas finales este libro monumental incluye un breve glosario de los principales términos técnicos empleados en los ensayos que lo integran, así como un mapa de georreferencias que da acceso a todos los lugares mencionados en la obra tras la descarga de un código QR.

A modo de valoración general cabe concluir que *Historias del Arte en Colombia* ofrece un panorama temático plural —en el formato físico de un libro bello y moderno, profusamente ilustrado, cuya versión digital es descargable para *tablets*— de la producción plástica milenaria cuyo escenario natural ha sido el territorio que hoy denominamos ‘Colombia’. A este valor de *summa* se añade la voluntad consciente de incorporar perspectivas de tratamiento que buscan situarse a tono con los tiempos y corrientes teóricas prevalentes. Naturalmente, ninguna perspectiva crítica (por plural que se pretenda) está inmune al riesgo de obsolescencia teórica ni escapa a la eventualidad de nuevas escrituras que, de un tiempo a esta parte, terminen por relativizar sus hallazgos. Sin embargo, el talante revisionista de los textos reunidos en este volumen asegura que sus autores reservarán la más cordial acogida a nuevas perspectivas analíticas, incluso a aquellas que se distancien de las estimulantes propuestas de lectura que este texto ofrece.

JOSEFINA SCHENKE
Universidad Adolfo Ibáñez