



DESCUBRIENDO CÓMO INFLUYE LA VISIÓN DE LOS AGENTES EXTERNOS EN UNA OBRA DE ARTE

Una aproximación a partir de las piezas de Rosenberg Sandoval

Clara Teresa Rubio Fernández

Director: Rodrigo Gutierrez Viñuales
Programa de Doctorado en Historia y Artes. 2020

TESIS DOCTORAL



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Clara Teresa Rubio Fernández
ISBN: 978-84-1306-867-1
URI: <https://hdl.handle.net/10481/90419>

ÍNDICE

4	1. RESUMEN		
5	Agradecimientos		
7	2. PREÁMBULO		
7	2.1 Hipótesis de investigación y justificación	16	2.3.2 Análisis descriptivo
12	2.2 Objetivos	17	2.3.3 Análisis crítico
13	2.3 Metodología	17	2.4 Limitaciones de la investigación
14	2.3.1 Recogida de datos	19	2.5 Aclaraciones generales
21	3. INTRODUCCIÓN		
21	3.1 La obra de arte y su potencialidad política	35	3.2 El agente externo: el museo como agente cultural
26	3.1.1 Cultura e ideología	40	3.2.1 Crítica al museo contemporáneo
31	3.1.2 Lo cultural específico	42	3.3 Las narraciones
51	4. PRIMER CONTEXTO		
51	4.1 Violencia y Arte en Colombia desde la independencia a la actualidad.	59	4.1.4 Revolucionaria
		63	4.1.5 Narcotizada
52	4.1.1 Independentista	64	4.1.6 Frentes abiertos
53	4.1.2 Liberales vs conservadores	66	4.2. Rosenberg Sandoval
57	4.1.3 Frente nacional		
71	5. SEGUNDO CONTEXTO: COLECCIONES Y EXHIBICIONES		
71	5.1 Museo de Arte Moderno de Bogotá	79	5.2 Museo La Tertulia
75	1981: Salón de Atenas	83	1990: Nuevas adquisiciones de los años 80
76	1985-1986: Cien años de arte colombiano	83	1998: Dibujos
77	1999: Arte y violencia en Colombia desde 1948	83	1999: III Festival de Performance de Cali
77	2003: Salones de Atenas en la colección del MAMBO	85	2000: Sobre la Muerte
		85	2001: IV Festival de Performance
78	2010: Exposición del Bicentenario en Colombia desde 1810-2010	86	2001: Retrospectiva Rosemberg Sandoval

87	2005: En torno al cuerpo	99	2007: Puntos de vista. Zeitgenössische Kunst aus der Daros-Latinamerica Collection
87	2011: Miradas transversales		
88	2018-2019: Reserva Abierta-¿Por fin Cali sabrá lo que tiene?	100	2007: Face to Face. The Daros Collections
88	5.3 Banco de la República de Colombia	101	2015: Colección Daros Latinamerica
91	2013: Tres décadas de arte en expansión, 1980 al presente	102	2015: Dark Mirror. Lateinamerikanische Kunst seit 1968
92	5.4 Colección Daros Latinoamérica		
99	2004-2005: Cantos Cuentos Colombianos	103	5.5 Museo de Arte Moderno de Nueva York

111	6. ANÁLISIS DE PIEZAS		
112	6.1 Cuadrado Negro o Malévich Lumpen. 1980	153	6.10 Objeto de ofensiva 1984-1985
		156	6.11 Diana. 1985-1986.
116	6.2 Extensión. 1980-1981.	161	6.12 Baby street. 1998-1999.
123	6.3 12 de marzo de 1982.	164	6.13 Mugre. 1999.
129	6.4 Acciones individuales. 1983.	168	6.14 Morgue. 1999.
133	6.5 Mapa de Cali. 1983.	172	6.15. Coche de bebé. 1999.
136	6.6 Objeto de cura. 1984.	174	6.16 Ana María. 1984-2000.
139	6.7 Caquetá. 1984.	176	6.17 Rose-Rose. 2001-2004.
143	6.8 Síntoma 1984.	179	6.18 Performance en Universidad del Valle. 2005-2006
148	6.9 Cauca. 1984-1985.		

183 7. REFLEXIONES FINALES

191 8. BIBLIOGRAFÍA

209 9. ANEXO

1. RESUMEN

Resumen

Se realiza un análisis de las piezas de Sandoval que forman parte de las colecciones: el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), el Museo de Arte del Banco de la República, el Museo La Tertulia (Cali), la Fundación Daros de Suiza y el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), en relación con dos planteamientos separados, el primero: el mensaje de la obra, su creación en un contexto, su denuncia apoyada en la realidad que la rodea; y la segunda: la nueva localización arquitectónica y geográfica, la narrativa de la institución y colección que la enmarca, cómo influyen en el mensaje primigenio las nuevas influencias que, como vemos por los distintos museos, irán de lo nacional a lo internacional.

Palabras clave: arte contemporáneo, cultural específico, Colombia, marginalidad.

Abstract

An analysis of the Sandoval pieces that are part of the collections: the Museum of Modern Art of Bogotá (MAMBO), the Museum of Art of the Bank of the Republic, the Museum La Tertulia (Cali), the Daros Foundation of Switzerland and the Museum of Modern Art of New York (MoMA), in relation to two separate approaches, first: the message of the work, its creation in a context, its denunciation supported by the reality that surrounds it; and second: the new geographical and architectural location, the narrative of the institution and collection that frames it, and how the new influences that, as we see through the different museums, will go from the national to the international.

Keywords: contemporary art, the specific cultural, Colombia, marginality.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis aparece firmada bajo un único nombre pero, como todo conocimiento, es un compendio de esfuerzos.

Expreso mi gratitud a Rodrigo Gutiérrez por prestarse a acompañarme en este proceso de investigación de principio a fin y a Adolfo Albán Achinte por hacerlo durante la estancia de investigación en la Universidad del Cauca. Además, cabe nombrar a todas aquellas personas que me brindaron su tiempo: el propio Rosemberg Sandoval, Mayra Rubiano, Jaime Pulido, Cristina Garzón Solarte, y Pavel A. Vernaza, entre otros.

Finalmente, mi más sincero agradecimiento a mis padres por el apoyo incondicional y a Alba García-Meléndez, Emmanuel Riquelme, Ariana Sánchez Cota y Ramón Steinke por ser compañeros y familia en este camino.

2. PREÁMBULO

*En suma: no hay género ni normas en ningún aspecto. Ni sexualmente, ni políticamente, ni literariamente ni en filosofía o en arte: todo se puede mezclar porque todo es lenguaje arbitrario, un puzle de símbolos y signos, una repetición/diferencia que se establece en un instante y se borra de inmediato [...]*¹

Antes de dar paso al cuerpo principal del presente trabajo, y a manera de preámbulo, expondré la hipótesis de investigación; los objetivos; la metodología, que describe la recogida de datos y los dos tipos de análisis que realicé durante la investigación; las limitaciones de la misma y, por último, una serie de aclaraciones generales. Al tratar estos asuntos, es mi objetivo trazar un primer posicionamiento que facilite la comprensión de la tesis.

2.1 Hipótesis de investigación y justificación

Las claves para comprender la elección de este proyecto residen en mi contexto vital y mi recorrido académico. He tomado la decisión consciente de realizar la escritura del preámbulo en primera persona. La escritura confesional ha sido antes criticada por ser autorreferencial, poco objetiva e incapaz de generalizar pero, desde mi punto de vista, estos no deberían considerarse específicamente puntos negativos, ya que las generalidades tienden a dejar muchos procesos fuera. En estos momentos, quiero hacer uso narrativo de lo autobiográfico para explicar por qué tomé unas decisiones y no otras.

Soy hija de padres argentinos, nacida española, crecida en un pueblo de Almería de aproximadamente seis mil habitantes. La identidad cultural me ha acompañado toda la vida a través de una sutil –a la par que inevitable– pregunta: «¿de dónde eres?» y la consiguiente aseveración «porque con ese acento no eres de aquí». La duda se había instalado y, a partir de mis estudios de Grado en Bellas Artes, cursados en la Universidad Politécnica de Valencia (UPV), se transformaría en algo más.

Esta carrera es prácticamente un curso rápido de desarrollo personal: los docentes ponen a tu disposición las herramientas prácticas para la creación y tú debes expresar algo con ellas. Llegado el último año aún no había descubierto qué; es más, sentía que no había tenido tiempo para reflexionar y que, si bien me habían dado herramientas prácticas, me faltaban claramente herramientas teóricas. Por

1. RODRIGUEZ, J.C. Epílogo. El mito “Foucault” y el antimarxismo sutil. En: RODRIGUEZ, J.C. *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*. Madrid: Akal, 2013, p.331.

2. ARES, C. El cuerpo muerto en el arte contemporáneo. En: OLIVERAS, E. Et al. Estéticas de lo extremo. *Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*. Buenos Aires: Emecé, 2013.

ello, en el año 2014, realicé una estancia Promoe en la Universidad de Palermo (UP), Buenos Aires. Mi intención era doble: primero, compensar el déficit de teoría que había supuesto estudiar una carrera eminentemente práctica, razón por la que me matriculé en la Licenciatura en Arte que estaba dirigida hacia la gestión y en la que se cursaban asignaturas como historia, estética, apreciación artística, museología, etc., y segundo, descubrir si mi acento se correspondía con el de allí –aunque después comprendí que iba a resultar mucho más complejo.

Mi primer contacto con la obra de Rosemberg Sandoval, concretamente con su pieza *Caudillo con bebé 2000-2007*, se produce en ese momento a través de la profesora de *Estética Contemporánea*, María Cristina Ares. Estaba saliendo al mercado un libro en el que ella había participado: *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*,² que contenía el capítulo: El cuerpo muerto en el arte contemporáneo, donde toma al artista como ejemplo y fundamenta filosóficamente la utilización del cadáver.

Rosemberg Sandoval es un artista contemporáneo con una obra de marcado carácter social que genera amplia discusión debido a los materiales no convencionales utilizados –tales como partes del cuerpo, sangre, semen, vellos, suciedad y vísceras.

Recuerdo claramente cómo María Cristina Ares, en una de sus clases, habló de la preocupación que le podía causar el hecho de legitimar a través de la filosofía obras tan polémicas como las de Sandoval –concretamente aquellas en las que utilizaba cadáveres–, pero resolvía que su obra había sido legitimada antes de su aportación teórica concreta por su existencia dentro del circuito artístico.

Llegada a ese punto, crece mi interés por investigar la gestión cultural y sus mecanismos, específicamente la vinculada al contexto *latinoamericano*. Desde esa necesidad, curso el *Máster en Gestión Cultural* por la Universitat Oberta de Catalunya (UOC) y el *Máster en Estudios latinoamericanos: cultura y gestión* por la Universidad de Granada (UGR). Para la realización del Trabajo Fin de Máster de este segundo curso, recupero la obra de Rosemberg Sandoval *Caudillo con bebé 2000-2007* e investigo una serie de piezas de su trayectoria que tienen como tema principal la violencia enmascarada ejercida contra la infancia.

El trabajo se titula *Violencia e infancia en la obra de Rosemberg Sandoval*. Durante la ejecución de este proyecto surgen nuevas inquietudes relacionadas con la elección de obras, piezas que hasta ese momento formaban parte de una trayectoria artística y

que ahora son extraídas y presentadas desde un nuevo punto de vista. Reconocí que mi trabajo se podía insertar dentro de la práctica curatorial por su capacidad para desarrollar una nueva lectura sobre las obras de arte. En la descripción de la práctica curatorial que hace Marcelo Pacheco,³ es fundamental el hecho de que cada vez que se expone una pieza se crea una lectura nueva:

*(...) con su capacidad de desplazamiento y sus movilidades es una función que se utiliza para operar sobre la historia del arte y sacudir su inercia disciplinaria. Exponer sin el peso de crear un modelo irreductible que se convierte en parte de un sistema siempre en progreso como recuerdo acumulado de un pasado fijo. Toda narración expositiva debe empezar por reconocer sus fragilidades y sus arbitrariedades porque lo que trata de establecer es un umbral donde la función enunciativa ponga en juego unidades diversas (obras, textos, recorridos, series, recortes, agrupamientos, signos, señales, imágenes, sinestesias, interpretaciones, oraciones narrativas).*⁴

Dentro de esta práctica y en proceso de comprensión de la misma me afectan las reflexiones que expone Mari Carmen Ramírez en *Brokering identities*.⁵ La autora nos introduce en el análisis del curador en la cultura contemporánea, exponiendo que su función y posición estarían tan íntimamente relacionadas con las instituciones que su enfoque quedaría irremediablemente sesgado por esos altos intereses. Por otro lado considera que, a raíz de este fenómeno, se están generando profesionales que, por ejemplo, mediante la selección, acotación e interpretación de arte *periférico* en exhibiciones y catálogos, reclaman estar rediseñando un espacio más democrático en el que grupos culturales específicos puedan reconocerse a sí mismos.⁶ Concretamente, en el espacio *latinoamericano* aparecen nombres como Gerardo Mosquera, Ivo Mesquita, Carlos Basualdo, Mónica Amor o Antonio Zaya, que están, de alguna manera, defendiendo ese modo *otro* de hacer las cosas.

Llegados a este punto, me es preciso recordar nuevamente desde dónde puedo yo abordar la cuestión, debido a que mi contexto personal tiene cierto vínculo con Latinoamérica, pero a la vez se encuentra alejado de los profesionales anteriormente mencionados. He decidido realizar una revisión crítica del *recuerdo acumulado* que son las colecciones de arte ligadas a grandes instituciones. Teniendo en cuenta la dirección que está tomando la industria cultural según Néstor García Canclini:

Un redimensionamiento de las instituciones y los circuitos de ejercicio de lo público: pérdida de peso de los organismos locales y nacionales en beneficio de los

3. Profesor y licenciado en Historia del Arte, investigador independiente y curador, nacido en Buenos Aires, que ha sido desde 2002 y hasta junio de 2013, curador en jefe del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Malba / Colección Costantini.

4. PACHECO, M. Campos de batalla... Historia del arte vs. Práctica curatorial. En: PACHECO, M. Simposio: *Teoría, Curatoría, Crítica*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2001.

5. Curadora en Wortham de arte latinoamericano y directora del International Center for the Arts of the Americas del Museum of Fine Arts, Houston (MFAH).

6. RAMIREZ, M.C. *Brokering Identities*. Art curators and the politics of cultural representation. En: FERGUSON, B.W.; GREENBERG, R. y NAIRNE, S. *Thinking about Exhibitions*. Londres: Routledge, 1996. p. 22.

7. GARCIA CANCLINI, N. *Consumidores y ciudadanos*. Ciudad de México: Editorial Grijalbo, 1995. p.27.

8. OLIVERAS, E. El museo y el público ante la desdefinición del arte. En: ARANGO GÓMEZ, D. L. Et al. *El museo y la validación del arte*. Medellín: La Carreta Editores: Universidad de Antioquia. Facultad de Artes e Instituto de Filosofía, 2008. pp. 175-186.

9. GARCIA CANCLINI, N. *Ideología cultura y poder*. Buenos Aires: Ciclo Básico Común, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1995. pp. 29-30. [Consulta: 2020-01-18] Disponible en: <<http://www.ram-wan.net/restrepo/poder/canclini.pdf>>

10. PASTOR MELLADO, J. De un modo elusivo y sutil, arte político. En: PASTOR MELLADO, J. *Crítica Visualidad Infraestructura*. ca.2009. p. 48. [Consulta: 2018-12-15] Disponible en: <<https://es.scribd.com/document/352650300/Mellado-Critica-Visualidad-Infraestructura>>

*conglomerados empresariales de alcance transnacional. [...] Esta reestructuración de las prácticas económicas y culturales conduce a una concentración hermética de las decisiones en élites tecnológico-económicas y genera un nuevo régimen de exclusión de las mayorías incorporadas como clientes.*⁷

Considero que las instituciones tienen un peso importante y se debe seguir reflexionando sobre las mismas. Es posible que, a causa de haber planteado ya que su visión resulta claramente sesgada, parezca contraproducente centrarse en este aspecto del campo artístico cuando se habla de arte contemporáneo, puesto que podrían considerarse una fase a superar. En cambio, atendiendo a la reflexión de Elena Oliveras:

*Desdefinición de la obra de arte contemporáneo no es sinónimo de des-institucionalización. Por el contrario, aquélla no hace sino resaltar la importancia de esta, el decisivo rol del museo, la galería, la revista de arte, la crítica de arte, el historiador de arte, el curador, el coleccionista. Todos ellos contribuyen a expandir el campo del arte colocando en determinados objetos extra-artísticos el sello “obra de arte”.*⁸

Se reconoce que para que algo sea arte es preciso que ingrese en el *mundo del arte* o campo artístico. Canclini lo describirá como un espacio formado por agentes sociales que arbitran para que un tipo particular de producto se haga, circule y se consuma. Este espacio participa de toda la estructura social, pero lo hace a través de unas reglas propias, ligadas al tipo de producto.⁹ Y entre los distintos agentes que, en la actualidad, arbitran ese *mundo* se encuentra el museo de arte moderno/contemporáneo, un agente de gran categoría ya que su función es conectar a los dos extremos del mismo (artista-público) a través de una pretendida objetividad. Así, actúa como herramienta fundamental de legitimación. Como hemos podido intuir con los planteamientos de Ramírez, este poder de legitimación a través del proceso de decisión se encuentra en disputa. Dicho de otro modo, por el crítico Justo Pastor Mellado:

*Las “invenciones” del “arte latinoamericano” poseen dos estrategias de inscripción: las exposiciones y los centros de investigación. En sentido estricto, si la historia de las exposiciones configura un espacio significativo en la historia del arte contemporáneo, la historia de las exposiciones de “arte latinoamericano” no hace la historia del “arte latinoamericano”. Esta historia, no solo se está haciendo, sino que generalmente, se hace en condiciones polémicas con las “invenciones” del triángulo ya referido.*¹⁰

El triángulo al que hace referencia son la *invención* española, anglosajona y francesa del *arte latinoamericano*. Considera que las exhibiciones que se llevan a cabo gestionadas desde esas visiones externas plantean un *arte latinoamericano* sesgado que choca con la visión interna:

*Al hablar de «invención» no nos referimos solamente al modo en que un cierto grupo de personas se representa mentalmente a otras, sino que apuntamos, más bien, hacia los dispositivos de saber/poder a partir de los cuales esas representaciones son construidas (Castro-Gómez, 1993: 148; énfasis en el original).*¹¹

El mismo Pastor Mellado comenta que la línea de permisividad política ha establecido los límites de la permisividad artística y hace referencia al caso concreto de la creación de la colección de arte latinoamericano del MoMA. Según Pastor, con el análisis de la política de compra de obras que tuvo desde un primer momento, se puede reconocer una cierta dirección estratégica.¹² Esto hizo que me planteara acometer mi tarea basándome en la línea ideológica de estos intelectuales pero desde el lugar en el que me encuentro, que es la visión externa, revisando la misma.

Para ello, el campo en el que me introduciré dentro de la historia del arte es la especialidad conocida como museología. Disciplina de carácter reciente, existieron grandes tratados abordando este tema en la antigüedad, pero no es hasta el siglo XX que se le dará un nuevo impulso con su llegada a las Universidades. Primero se acuñaría el término nueva museología, abanderada por los mismos profesionales que trabajaban en los museos, y se crearía contenido principalmente en relación con los museos etnológicos, de barrio o eco-museos, instituciones que abundaron en los años 80. Buscaban sentar unas bases teóricas y realizar una práctica con mayor conexión social. En los últimos años, sin embargo, está surgiendo un punto de vista más independiente – ya no son los propios profesionales de las instituciones los que analizan la museología, sino investigadores ajenos al mundo museístico–. Se conoce como museología crítica y su principal objeto de estudio serán los museos de arte moderno y contemporáneo; un interés natural, teniendo en cuenta la proliferación de los mismos y la influencia que tienen en el tejido social –por ejemplo, el conocido *efecto Guggenheim*–. Esta nueva museología crítica alberga otras características fundamentales como la búsqueda de disolución de las metanarrativas en pos de las *historias del arte* y su relación con los estudios culturales en cuanto a interdisciplinariedad.¹³

11. ALBÁN ACHINTE, A. Diversidad, diferencia e interculturalidad: tensiones e incertidumbres. En: ROSERO MORALES, J.R. (Comp). *Estudios de suelo: Interculturalidad y sujetos en resistencia*. Popayán: Sentipensar Editores, 2013. pp. 105-133.

12. PASTOR MELLADO, J. De un modo elusivo y sutil, arte político. Op. Cit. p.60.

13. LORENTE, J.P. Nuevos nombres, nuevas tendencias museológicas, en torno a los museos de arte moderno/ contemporáneo. En: BELDA NAVARRO, C.; MARÍN TORRES, M. T. Et al. *Quince miradas sobre los Museos*. Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones. Fundación Cajamurcia. 2002.

14. MOSQUERA, G. Caminar con el diablo: *Textos sobre arte, internacionalización y culturas*. Madrid: Ed. EXIT Publicaciones, 2010. p.22.

Este tema, por tanto, ha sido y está siendo tratado por otras investigaciones tanto en España como en otros países. Esto me afirma en la conciencia de que se trata de un tema de actualidad, al respecto del cual aún nos queda mucho por leer y generar mucho conocimiento en oposición a las teorías hegemónicas con la intención de revisarnos y confrontar nuestras visiones continuamente. En mi proceso de aprendizaje cabe mencionar la investigación realizada por María Laura *Ise Descubrir, exhibir, interpretar: representaciones de América Latina en exposiciones de artes plásticas en Estados Unidos, 1987-1992*, en la Universidad Nacional Autónoma de México (2014). Por otro lado, desde la Universidad de Granada, las investigaciones de Isabel González Ardanaz *Artistas en Guerra. Procesos transculturales y comportamientos artísticos en la era de la globalización*, (2015), de Renata Ribeiro dos Santos *Veinte años de arte contemporáneo latinoamericano en el ámbito ibérico (1992 – 2012): Vías de actuación y proyecciones*. (2017), y Laura Tortosa Ibáñez con su tesis *El artista posicionado: Arte político, social y comprometido en contextos de conflicto*, (2018).

La diferencia con estos trabajos, si se puede considerar tal, ha sido la decisión de poner el foco sobre el Museo, su colección y las exhibiciones a través de la obra. Primero, recuperar lo *cultural específico*—un atributo expuesto por Gerardo Mosquera¹⁴— de la pieza, para seguidamente reconocerla dentro de su nuevo espacio y comparar ambos estados. Como ejemplo concreto he escogido la obra del artista colombiano Rosemberg Sandoval, que se encuentra en distintas colecciones tanto nacionales como internacionales, y con la que ya me siento familiarizada.

Proyecto realizar un análisis de las piezas de Sandoval que forman parte de las colecciones del Museo de Arte Moderno de Bogotá, el Museo de Arte del Banco de la República (Bogotá), el Museo La Tertulia (Cali), la Fundación Daros (Zúrich) y el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Dicho análisis se realizará, como hemos adelantado, en relación con dos planteamientos: primero, el mensaje de la obra, su creación en su contexto, su denuncia apoyada en la realidad que la rodea; y la segunda, la nueva localización geográfica, la narrativa de la institución y colección que la enmarca. Para dilucidar cómo influyen en el mensaje primigenio las nuevas influencias externas que, como vemos por los distintos museos, irán de lo nacional a lo internacional.

2.2 Objetivos

La finalidad del trabajo radica en esclarecer las dinámicas que afectan a la obra de Rosemberg Sandoval en relación con su exhibición en instituciones artísticas.

Por tanto, el objetivo principal es hacer un seguimiento de la obra de Sandoval reconociendo su nuevo contexto dentro de las colecciones de arte a las que pertenece, para valorar los matices que ello aporta al mensaje de la misma.

Para lograr este análisis, será necesaria la consecución de objetivos específicos tales como:

- Introducirme en el campo de la estética desde perspectivas tanto universales como particulares, a partir de la revisión de la investigación realizada por distintos autores.
- Aproximarme a los conceptos de arte y reflexión política desde un enfoque interdisciplinar y plural –acorde con los Estudios Culturales– a través de varios pensadores.
- Desarrollar un contexto en relación con los distintos agentes que aparecen en el proyecto, véase: el autor, las instituciones, etc.
- Estudiar y analizar la vida y obra de Rosemberg Sandoval.
- Estudiar y analizar los discursos y dinámicas expositivas de las distintas instituciones en las que se encuentra su obra.
- Interpretar las piezas clave elegidas sobre la base de las dos perspectivas desde las que se abordará el estudio: primera, mensaje primigenio; segunda, narrativas expositivas.
- Realizar una comparación entre los dos tipos de interpretaciones, para extraer una serie de conclusiones en relación con el objetivo principal.

2.3 Metodología

Sería acertado mencionar que la metodología de este trabajo ha ido variando y adaptándose a lo largo del proceso. La premisa se basa en los estudios culturales, debido a la intención de desarrollar un proyecto de investigación interdisciplinar. Mi trabajo se podía nutrir entonces tanto del arte, como de la antropología, la filosofía, el psicoanálisis, la historiografía, etc. Necesitaba poder conectar todas estas disciplinas como perspectivas sesgadas de un todo, unas visiones parciales que deben, como mínimo, mezclarse para ir acercándose a una realidad más compleja. Lo que genera que la metodología elegida se relacione con los sistemas básicos de investigación de todas las ramas comentadas.

Procuré que los objetivos expuestos anteriormente, que beben de este carácter interdisciplinar y de mi formación en gestión cultural, fueran realistas y concretos. He de decir que prácticamente no han sufrido ningún cambio desde su concepción al

inicio de la investigación, aunque los planteamientos para llevarlos a cabo sí que lo hayan hecho. La metodología empleada para el desarrollo del proyecto se basa, por tanto, en la combinación de diferentes enfoques:

- Por un lado, un enfoque historiográfico basado en la recopilación de fuentes para el desarrollo de una profunda contextualización de los distintos actores que se reconocen dentro del proyecto.
- Por otro lado, un enfoque basado en la observación, la experimentación y la recopilación de diferentes sensibilidades relativas a los temas abordados para el ejercicio práctico de interpretación.

Para la recopilación de información con arreglo a estos enfoques se propone la combinación de técnicas y prácticas que van desde la creación de un cuestionario modelo para realizar a las instituciones elegidas –entrevistas no estructuradas– hasta el desarrollo de análisis descriptivos y críticos tanto de las instituciones como de las obras.

2.3.1 Recogida de datos

Comenzaré con una revisión documental sobre cada uno de los temas tratados en el estudio. Para ello he utilizado distintos tipos de fuentes:

- Textos: distintos tipos de ensayos, libros y capítulos, artículos de investigación y tesis universitarias, pero también artículos periodísticos de distinta índole.
- Audiovisuales: para el conocimiento de las piezas artísticas, y dado su carácter performático y, por tanto, efímero, se hizo una recopilación de imagen y vídeo.

Para perfeccionar esta recopilación de información y disponer de la máxima posible, me planteé la necesidad de realizar entrevistas y observar a través de una visita física las instituciones elegidas; presentándose a su vez la problemática del presupuesto, esta no podría llevarse a cabo en las cinco instituciones. Por ello tomé la decisión de hacer una estancia de investigación en Colombia, ya que tanto el artista como tres de las cinco instituciones se encontraban en el país: el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), La Tertulia (Cali), y el Banco de la República (Bogotá).

Para poder realizar un análisis más profundo de las visiones y percepciones de los diferentes agentes institucionales elegidos opté por planificar y realizar entrevistas semi-estructuradas. Mi intención era que pudieran ser complementadas con las conversaciones informales surgidas en las tres instituciones a visitar y que, a

la vez, pudieran enviarse como cuestionario (vía correo electrónico) a aquellas cuya visita no fuera posible –el MoMA y la Fundación Daros–, o servir de estructura para la recopilación de información a través de la página web de las mismas. La estructura desarrollada para estas entrevistas fue la siguiente:¹⁵

- Nombre de la institución
- Dirección
- Tipo de institución
- Titularidad
- Ingreso de las obras por: donación, legado, compra, depósito, otro
- Número de obras:
 - pertenecientes a artistas latinoamericanos
 - pertenecientes a colombianos
 - internacionales: aproximadamente de dónde
- Rango de fechas que abarca
- Tipologías artísticas
- ¿Cómo se organiza internamente?
- Intencionalidad buscada o narrativa principal de dicha colección
- Grado aproximado de exhibición que tienen las piezas pertenecientes a la colección

Las visitas realizadas proporcionaron resultados dispares e inesperados. Si bien en el MAMBO y La Tertulia pude llevar a cabo tanto la observación física del espacio como las entrevistas con profesionales de la institución, ninguno de los dos museos tenía actualizado el registro de sus piezas. En ambas instituciones había cambiado recientemente la cúpula directiva y, por tanto, había cambiado el equipo humano encargado de la organización y se estaban impulsando grandes transformaciones en la gestión. Se estaba desarrollando un proceso de estudio y recopilación de datos sobre su colección y por ello la respuesta a los cuestionarios fue vaga, facilitándose pocos datos concretos.

La ingenuidad con la que comencé este proceso me llevó a pensar que la narración de las instituciones podría ser concisa y abiertamente planteada, pero la respuesta a la *Intencionalidad buscada o narrativa principal de dicha colección* fue, en estos dos casos, la casualidad, las donaciones y los sucesos históricos concretos por los que habían ido transitando las instituciones.

15. MARCO SUCH, M. *Estudio y análisis de los museos y colecciones museográficas de la provincia de Alicante*. [Tesis doctoral]. Alicante: Universidad de Alicante, 1998. [Consulta: 2020-01-22] Disponible en: <file:///Users/clararubiofernandez/Downloads/estudio-y-analisis-de-los-museos-y-colecciones-museograficas-de-la-provincia-de-alicante--0.pdf>

En el caso de la tercera institución en Colombia, el Banco de la República, pude también visitar físicamente el espacio, pero al tratarse de una institución mucho más grande y jerarquizada, no pude acceder de igual forma a su personal. Por añadidura, a pesar de que el desarrollo de su página web proporciona una cantidad ingente de información (cercana a la que puede encontrarse en la del MoMA o la Colección Daros Latinoamérica), no existe un histórico de exhibiciones y, por tanto, el nivel de información manejada en relación con dicha institución es algo menor.

En cuanto a las dos últimas instituciones, el MoMA y la Colección Daros Latinoamérica, estas no fueron visitadas físicamente, no pudieron concertarse entrevistas ni recibir el cuestionario cumplimentado por parte de la institución. A pesar de ello, como se ha comentado con anterioridad, he dispuesto de una cantidad de información extendida en la red: desde las propias páginas web, con descripciones pormenorizadas, hasta el blog personal del principal gestor de la Colección Daros Latinoamérica.

2.3.2 Análisis descriptivo

Cabe destacar que, como este proyecto resulta ser el análisis de una serie de obras artísticas, se ha decidido utilizar como base para su análisis el Método Panofsky, que engloba:

- 1) *Descripción preiconográfica:*
 - *Análisis del medio físico en el que se inserta la obra.*
 - *Análisis del medio geográfico y político.*
 - *Análisis del medio social.*
 - *Análisis del medio artístico (el “estilo”).*
- 2) *Análisis iconográfico*
- 3) *Análisis iconológico:*
 - *Identificación de referentes socioculturales (otros artistas).*
 - *Dotación de significados a los signos.*
 - *Intencionalidad de la imagen (recodificación).*
 - *Interpretación (en base a todo lo anterior).*

2.3.3 Análisis crítico

Cada apartado contará también con una aproximación interdisciplinar al tema para formar una interpretación del mismo. Centrándonos de nuevo en el análisis de piezas, planteamos una variación sobre el método antes mencionado, que se reconoce en la intención de realizar, por cada pieza, dos tipos de descripción pre-iconográfica. En el apartado dedicado a la interpretación de obras se desarrollará, por tanto, un análisis de las mismas con la particularidad de relacionarlas en primera instancia con su contexto primigenio para seguidamente plantear el cambio en la descripción que le pueda dar su nueva ubicación. Con la intención de comprender si estos aportes influyen en el análisis iconológico de la misma y de qué modo.

2.4 Limitaciones de la investigación

Cuando planteé el plan de investigación intuía ciertos problemas en la idea germen de este proyecto, que era realizar una tesis de corte historicista sobre la carrera de Rosenberg Sandoval; por ello terminé descartándola y planteando la hipótesis antes descrita. No podía saber en ese momento que se irían presentando bastantes más dificultades a lo largo del camino. Dificultades fáciles de identificar, pero complicadas de esquivar con éxito.

A la hora de profundizar sobre el tema de mi investigación, ha sido inevitable encontrarme con diversas contradicciones que me han hecho tener que tomar decisiones muy polémicas para conmigo misma, pero necesarias para la consecución de la tesis. En este apartado me interesa exponer que soy consciente de que teóricamente tengo unos planteamientos definidos, pero que la práctica ha presentado una complejidad mucho mayor de lo esperado.

Por ejemplo, comienzo el trabajo planteando mi idea inicial de querer estudiar el arte y la gestión cultural relacionada con *Latinoamérica*, pero reconociendo que podría afectar mi conocimiento situado, ya que ningún conocimiento es neutro. Al encontrar este aspecto como un impedimento para tratar el tema desde el exterior, busqué poner el foco en las instituciones que gestionan la obra de Sandoval, como forma de abordar el tema desde un lugar coherente. Algo que ha derivado hacia las mismas problemáticas que presentaba la idea inicial. He terminado centrándome en el contexto colombiano, planteando la búsqueda de ese *primer contexto* y el análisis de piezas en su primer estadio, donde yo, persona ajena, planteo un contexto arbitrariamente y describo lo que veo en las piezas, añadiéndoles, inevitablemente, mi percepción.

Otra cuestión complementaria ha sido trabajar entre el conocimiento de que sigo generando y utilizando narrativas universalistas y eurocéntricas –caigo de forma más clara en las cuestiones del marco teórico–, y la imposibilidad de terminar un proyecto planteado con antelación si me vuelco en intentar rehacer las herramientas. Habiendo rechazado la tarea de generar nuevas metodologías, considero importante ser consciente de ello.

La decisión fue continuar con el trabajo tomando nota de aquello que me hacía sentir incómoda. Por ejemplo, ser una mujer utilizando mayoritariamente conocimiento generado por hombres. A pesar de ser un trabajo basado en la contemporaneidad, aspecto que debería simplificar la tarea de encontrar autoras en las que basarme, en el balance final de citaciones sigue siendo especialmente menor el número de autoras. Esta cuestión, entre otras, me hace cuestionarme qué tantos obstáculos rodean a esta la investigación, generar contenido es suficientemente complejo, hacerlo con conciencia de estas problemáticas, lo hace desalentador. Me hubiera gustado poder comenzar a escribir en positivo, plantear una investigación basada no en una crítica, sino en sacar a la luz otras formas de circulación del arte, pero no parto de una *tabula rasa* y sin revisar y desbancar lo hegemónico, no creo que me fuera posible trabajar libremente sobre las propuestas positivas.

Por último, debo mencionar que los tiempos pueden haber sido la mayor problemática a la que me he enfrentado. Los planes académicos, la ausencia de apoyo económico, y la necesidad de reincorporarme al mundo laboral, me ha permitido descubrir estas incoherencias pero no detenerme a buscar caminos o soluciones alternativas.

En definitiva, a pesar de que creo que no he logrado salir de la espiral de generar conocimiento atravesando por las dimensiones colonial, patriarcal y capitalista, no considero que esta cuestión invalide completamente mi trabajo, ya que he generado reflexiones de peso. Por ejemplo, en relación con los planteamientos decoloniales en la investigación, estoy cada vez más alineada con la propuesta de callar y otorgar; en cuanto a la dimensión patriarcal estoy orgullosa de haber aportado al conocimiento una voz de mujer autocrítica alejada de la voz autoritaria, y por último, dentro del campo académico, he podido plantearme el doctorado casi como un divertimento y esta actitud me ha ayudado a paliar la necesidad acuciante de buscarle rentabilidad, lo que ha preservado mi salud mental. He realizado un trabajo honesto, y aunque en la medida en que intentaba cumplir con mis intereses podía parecerme errado el camino (si lo hay) en cuanto a la acertada realización de esta investigación, sí considero válido el proceso y necesario seguir ahondando en la búsqueda.

2.5 Aclaraciones generales

La estructura de este trabajo de investigación comienza con una introducción en la que transitaremos por los conceptos teóricos que lo vertebran. Primero la obra de arte y su potencialidad política, para hablar de la relación entre cultura e ideología y el papel del arte latinoamericano en el *arte*. Seguidamente analizaremos profundamente el tipo de agente cultural al que pertenecen las instituciones elegidas para finalizar con una introducción al tipo de interpretación que se pretende llevar a cabo.

El cuerpo del mismo comienza con el primer contexto, que abarca la historia colombiana desde la independencia hasta la actualidad, haciendo especial hincapié en la relación entre estos procesos históricos y las propuestas artísticas que se desarrollan en cada época. Además, incluye la vida del autor con la exposición en términos generales de su obra.

El siguiente apartado del proyecto, que presentará el segundo o los segundos contextos de las piezas, propone un recorrido por las distintas colecciones que albergan la obra del autor. El orden se ha establecido con la intención de analizar primero los museos nacionales y después los internacionales. Dentro de cada apartado se hará una breve introducción histórica sobre la colección y un pequeño recorrido por las exhibiciones organizadas por la institución en la que participaron las piezas de Sandoval.

Finalmente, realizaremos el análisis particular de cada obra atendiendo a las dos vertientes antes mencionadas: primero, desde mi capacidad personal de interpretación, hacemos un análisis relacionado con su contexto primigenio (Colombia) y, después, una reflexión acerca de cómo afecta su nuevo contexto a la pieza. Cerramos el documento con las conclusiones abiertas a modo de ejes de discusión, que englobarán todo el análisis realizado, la bibliografía y anexos.

Antes de comenzar, me gustaría llevar a cabo algunas aclaraciones sobre el estilo del texto en el cuerpo del trabajo. He elegido la tercera persona del plural como voz principal en la redacción, descartando la escritura en voz neutra, ya que pretendo que quede reflejado el conocimiento como una visión sesgada de la realidad. También dejaré a un lado la escritura confesional, puesto que el plural me arroja en el sentido de un conocimiento común que me precede. Necesito precisar que estoy a favor del uso no sexista del lenguaje, aunque en el presente documento se va a utilizar el plural masculino por economía del mismo, aunque siempre que pueda emplearé el

genérico neutro sin ser repetitiva. Además, es necesario especificar que durante toda la elaboración del trabajo se ha utilizado el formato bibliográfico llamado: UNE-ISO 690:2013, por motivos de familiaridad, ya que ha sido la regla que he utilizado a lo largo de mi desempeño académico en la Universidad Politécnica de Valencia y mi paso por el máster de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Granada.

3. INTRODUCCIÓN

Este apartado está dividido en tres secciones: la primera girará en torno a la obra de arte desarrollando conceptos que se utilizarán a lo largo del proyecto como cultura, ideología, política, etc. El segundo apartado pasará a describir el tipo de agente externo elegido para su análisis, desde una breve aproximación histórica hasta una descripción de sus características. Y, finalmente, unos apuntes sobre la hermenéutica como concepto ligado a la interpretación de las piezas artísticas. La intención es crear un marco teórico general en el que se encuadre el presente trabajo, para seguidamente pasar a desarrollar la metodología elegida y finalizar con una serie de reflexiones alcanzadas a través de dicho proceso.

3.1 La obra de arte y su potencialidad política

*Mientras que el hombre, al levantarse sobre las dos patas traseras y al convertir en un hacha la primera piedra filosa, instituyó las bases de su grandeza pero también los orígenes de su angustia; porque con sus manos y con los instrumentos hechos con sus manos iba a erigir esa construcción tan potente y extraña que se llama cultura e iba a iniciar así su gran desgarramiento, ya que habrá dejado de ser un simple animal pero no habrá llegado a ser el dios que su espíritu le sugiera. Será ese ser dual y desgraciado que se mueve y vive entre la tierra de los animales y el cielo de sus dioses, que habrá perdido el paraíso terrenal de su inocencia y no habrá ganado el paraíso celeste de su redención.*¹⁶

El arte ocupa un lugar especial en la historia porque ha sido una potencia reveladora de las formas en las que las personas piensan, actúan y se comunican. La sociedad y la política ejercen una profunda influencia sobre el hombre y sus productos estéticos. No existen temas fijos o genéricos en el arte político: todo es especificidad histórica y posicionamiento cultural.¹⁷ Hoy en día incluso podemos afirmar que no existe arte no político: la vida es política, por lo tanto, cualquier actitud que tome la obra de un autor denotará su posición ante la vida. En consecuencia, podemos desarrollar esta relación entre arte y política en un breve recorrido histórico, prestando especial atención a las variaciones que se dan en la conceptualización de la relación entre estos dos elementos.

16. SABATO, E. *Sobre héroes y tumbas*. Madrid: Seix Barral, 2001.

17. FOSTER, H. *Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo*. En: BLANCO, P., CARRILLO, J., CLARAMONTE, J. y EXPÓSITO, M. *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001. pp. 95-124.

16. SABATO, E. *Sobre héroes y tumbas*. Madrid: Seix Barral, 2001.

18. MOSQUERA, G. *Caminar con el diablo: Textos sobre arte, internacionalización y culturas*. Op. Cit.

El recorrido estará apoyado en una historiografía del arte occidental que, a pesar de sus grandes limitaciones, decidimos tomar por ser la *metacultura* operativa del mundo actual¹⁸ y pretende sistematizar, de forma sencilla, una problemática muy compleja. A este respecto conviene aclarar que no intentamos hablar en términos absolutos, ni excluir otras posibles visiones historiográficas sobre el mismo tema.

A grandes rasgos, los inicios de las representaciones artísticas humanas estuvieron intrínsecamente relacionados con la religiosidad y el poder del estado. Esto hace que el arte, durante largo tiempo, fuera una herramienta concreta para la construcción de dicho poder, y su agencia política resulta claramente reconocible. Incluso la concepción de arte era diferente. Nuestro término arte proviene de la palabra latina *ars*, equivalente esta a su vez de la griega *τέχνη*, que se traduce como *téchne*. La palabra griega tiene mayor carga semántica que nuestro concepto actual del término arte: *τέχνη* se traduce como maestría/destreza, más cercano al conocimiento o dominio de una técnica que a lo que entendemos por arte. Es interesante saber que este término fue utilizado así hasta llegado el Renacimiento. El ideal de belleza se basaba en un conjunto de elementos como la composición, la armonía o la organicidad, que solo podían ser agrupados por un experto: el *téchnai*, el artista. La labor de pintores, arquitectos y escultores estaba encuadrada en el gremio artesanal. La temática era clara y utilitaria: religión, poder político o mitología. Por tanto, la tensión entre los conceptos de estética y política no existía más allá de un estado incipiente en el arte anterior al siglo XVIII.

El germen de dicha tensión surge a finales del siglo XV, cuando la clasificación de artes *liberales* y artes *mecánicas* o manuales fue modificada, pasando la pintura y otras artes a la primera categoría. Sucede algo que en aquel momento se consideró subversivo: se pudo alabar una obra por su belleza en lugar de por su utilidad. Este proceso de cambio tendrá su culmen durante el siglo XVIII cuando se entiende, en Europa, que la expansión del espíritu científico, el racionalismo y la experimentación, llegan para desplazar las creencias de la Antigüedad y de la Iglesia. Esto supuso una auténtica revolución que anunciaba el inminente advenimiento de la Ilustración en toda Europa y trasladó la capitalidad cultural de Italia a Francia. Este proceso vendrá acompañado de la creación de círculos ilustrados y grupos de amantes de las artes, que supondrán la aparición de la figura del público, del espectador, de los museos o gabinetes de curiosidades, etc. Asimismo conllevó la consagración del concepto de *Bellas Artes*, término que ya había surgido en el siglo XVI pero que fue legitimado en Francia con la formación de las Academias de Bellas Artes.

Hugo Achugar hace una lectura certera de este periodo en su obra *Estética* de 1750, donde analiza la moderna noción de estética inaugurada por el filósofo alemán A.T. Baumgarten. Su teoría filosófica se basaba en la crítica del gusto y proponía el arte como autosuficiente, como fin en sí mismo:

*El arte, por lo tanto y según esta concepción, es un fin en sí mismo y no debe, o no debería, ser didáctico, políticamente comprometido, propagandístico o moral, no debería, además, ser juzgado por otros criterios que no fueran los estéticos. [...] Mientras por un lado esta argumentación sirvió para preservar la libertad de la creación artística (como por ejemplo en el caso de Baudelaire), por el otro implicó el intento de desactivar su potencialidad crítica.*¹⁹

Continúa Achugar planteando que la autonomización de lo estético de la esfera pública pudo significar un avance de las concepciones democráticas, ya que separaba y liberaba el arte, y a los artistas, de la sujeción del príncipe o de la corte.

*Pero también significó la imposición de una concepción de la función y del espacio estético elitista que impedía el ingreso de la producción simbólica de aquellos sectores de la población marginados que, para quienes detentaban el poder (social, económico y estético), no producían «arte» sino «propaganda».*²⁰

A pesar de ciertas reservas, esta concepción esteticista del arte fue extendiéndose y, gracias al sistema de Academias, llegó a ser hegemónica. Esto supuso ciertas trabas para muchos artistas que no se sintieron reconocidos en dicha concepción del fenómeno estético y continuaron produciendo obras fuera de este canon. Ernesto Sabato, en su ensayo *Hombres y engranajes*, plantea una historiografía parecida a la que estamos acometiendo, en la que el ser humano va adentrándose en la abstracción, influenciado por el dinero y la razón. Durante todo el recorrido existe un reconocimiento para la disidencia:

*En 1819, fecha en muchos sentidos histórica para el arte, Géricault expone La balsa de la Medusa, que escandaliza al público francés acostumbrado a la fría y académica pintura de David. Géricault, ardiente y patético, representaba la revuelta del yo, la proclamación de los «derechos del corazón». De Géricault surge enseguida Delacroix, el hombre que anuncia la pintura de nuestro tiempo, escarnecido, insultado por la Academia, el romántico por antonomasia.*²¹

19. ACHUGAR, H. La política de lo estético. En: *Nueva Sociedad*. Buenos Aires: Fundación Friedrich Ebert, 1991, núm. 116. ISSN: 0251-3552. pp. 122-129.

20. Ibíd.

21. SABATO, E. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Alianza Emecé, 1970. p. 56.

22. GIORDANO, C. *Articulaciones del inconsciente ideológico del capitalismo tardío en la narrativa posmoderna*: tres casos de estudio. [Tesis doctoral] Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2018. [Consulta: 2020-22-01] Disponible en: <<https://eprints.ucm.es/49374/1/T40274.pdf>> p.71>

23. ACHUGAR, H. La política de lo estético. Op. Cit.

Es el reconocimiento de una herencia positivista de epistemologías cartesianas, donde se entiende toda la organización del mundo a través de las lógicas de la modernidad. Sabato busca tanto los quiebres de ese modelo que opera en nuestra forma de conocer el mundo, como disidencias históricas para mostrar que este no resulta tan homogéneo como se plantea a través de su pretensión de objetividad, neutralidad y universalidad.

Es por ello que podemos intuir que un sistema económico y social no puede eliminar una cierta contradicción estructural, inscrita en la matriz del propio sistema.²² Esto se puede apreciar en nuestra cotidianidad y suele transformarse en terreno de cambio. Tanto es así, que con el siglo XIX al terreno artístico llegará el estancamiento del academicismo, y su crisis promoverá el inicio de una nueva forma de arte.

A este respecto en el siglo XX aparecen, como contrapartida más clara, las llamadas vanguardias históricas, cuya intención era integrar nuevamente el arte y la vida –o su carácter político. Surgen para intervenir como lectura de la crisis y ser la crítica de su tiempo, recuperando los espacios de élite para presentar temas asociados con la reflexión política. El arte busca conectar con todos los cambios que se van produciendo a su alrededor (innovaciones tecnológicas, abaratamiento de los costes de producción, inicio del capitalismo) y adquiere gran implicación ética y política, pero también será reconocible por su experimentación formal. La semilla sembrada por la estética del siglo XVIII hará que el proyecto de las vanguardias no sea completamente abrazado por la sociedad, que lo considerará elitista, e irá perdiendo potencia en la transición de la década de los 50 a los 60.

Podemos afirmar que las vanguardias detienen el proceso de autonomización del arte; proceso detenido, que no revertido, porque ya no es posible recuperar el estadio anterior. En este punto nos introducimos en un nuevo estado, donde convivirán concepciones fuertemente enfrentadas a nivel ideológico entre los espacios y las funciones de lo estético.²³ Estas concepciones se reconocerán en las contradicciones que presentarán las propuestas artísticas –a causa del desdoblamiento provocado por la estética ilustrada, que separa aquellas más interesadas en lo formal, del fruto de la implicación política– precisamente porque ya no serán tan excluyentes entre sí.

El arte considerado político será ampliamente cuestionado en relación con su grado de implicación. Como hemos podido intuir, se ha creado una disociación irreconciliable, por ahora, entre el espacio público y las instituciones artísticas, y se

ha instalado la sospecha de la pérdida de validez de las obras al inscribirse dentro de las mismas. Por tanto, las artes consideradas comprometidas pivotan entre el espacio público y el institucional. Por otro lado, la experimentación formal se erigió como herramienta subversiva contra los espacios hegemónicos pero, al mismo tiempo, la complejidad de su lenguaje la acercará peligrosamente de vuelta a su torre de marfil.

Al descrédito del proyecto vanguardista ayudaron las dos guerras mundiales, libradas en Europa, que produjeron un gran desencanto y el consiguiente cambio de capitalidad cultural de Francia a Estados Unidos. El nacimiento del arte pop supuso el cierre definitivo a la época de la vanguardia.

El pop, con una actitud completamente distinta, se basó en la idea de que el arte no puede cambiar la sociedad en la que vive, pero sí conectar con la estética de la vida cotidiana y confrontar nuevamente la elitista cultura aún reconocible en las Bellas Artes. Para este fin los artistas utilizaron las populares imágenes de los bienes de consumo de la época, y se relacionaron ampliamente con los mecanismos de la comunicación, gracias a lo cual lograron jugar un papel importante en la cultura de masas. A pesar de la reconocida preeminencia del lenguaje artístico del pop no podemos dejar de reconocer que el escenario seguía siendo plural: el mismo año 1955 es característico tanto por la serie de banderas de Jasper Johns, hito de la cultura pop, como por el inicio de la Internacional Situacionista con Asger Jorn, organización de artistas e intelectuales revolucionarios.

Siguiendo con la línea temporal más aceptada, el resurgimiento de un arte más explícitamente comprometido se contextualiza en los años sesenta, debido a la gran convulsión que sufrían las sociedades modernas. Esta década albergó la consolidación de la música popular y la televisión como fenómenos de masas, así como la revolución del 68, junto a otras revueltas relacionadas con la emergencia de identidades sexuales y raciales anteriormente silenciadas.

La década de los 70 comenzó con la crisis de los *ideales modernos*, de la mano de experiencias procesuales, desmaterialización del arte e implicación del artista en los fenómenos políticos del momento. Los nuevos movimientos de clases (feministas, homosexuales, afroamericanos, estudiantiles, ecologistas, etc.) influyeron notablemente en las temáticas sobre las que reflexionar y se desarrolló un nuevo lenguaje formal para tratarlas, conocido como arte de acción: el *happening*, la *performance*, el *environment* y la instalación. El *performance* alberga una gran

24. WARR, T. El cuerpo del artista. Barcelona: Pahidon, 2006.

25. SEDEÑO, A. Cuerpo, dolor y rito en la performance: las prácticas artísticas de Ron Athey. En: *Nómadas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010, núm. 27, ISSN: 0121-7550.

26. COSTA, F. De qué hablamos cuando hablamos de «arte relacional». En: *Ramona*. Buenos Aires: Fundación Start, 2009, núm. 88, ISSN: 1666-1826. [Consulta: 2020-01-22] Disponible en: <http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH01bf/54a9d940.dir/r88_09nota.pdf>

27. ACHUGAR, H. La política de lo estético. Op. Cit.

tendencia a lo político, se aleja del debate sobre individuos aislados y las reflexiones sobre el talento artístico,²⁴ y se caracteriza por una marcada utilización del cuerpo y sus partes como lenguaje y materia artística para la construcción de la identidad (sexual, social, étnica...), como símbolo de la relación con el otro y con la sociedad.²⁵

A partir de los años 80 los artistas comienzan a especializarse en las instalaciones artísticas, que se caracterizan por la incorporación de cualquier medio de experiencias objetuales –con materiales de todo tipo, luces y sonido–, en las que subyacen formulaciones conceptuales, experimentales e incluso lúdicas. En sus inicios, las instalaciones eran usualmente creaciones temporales, parte del movimiento que trataba de desechar la idea del arte como objeto coleccionable –una tendencia también vista en el arte povera y en el arte conceptual–, como reacción a la desactivación política que sufrían las piezas al formar parte de dichas colecciones.

Durante los años 90, esta búsqueda de desmaterialización del arte se reconoce en el arte relacional, que da lugar a prácticas artísticas centradas en lo procesual o en el comportamiento.²⁶ Al mismo tiempo la tendencia a la implicación concreta en los sucesos políticos, de esta última década, se reconoce en la creación del concepto de *artivismo*. Dicha corriente recupera el arte con un contenido político explícito y está claramente dirigida a ocupar el espacio público y no el institucional. Y a la vez que existe un amplio espectro de planteamientos que se encuentran entre uno y otro punto.

Históricamente se gestó una dicotomía y posteriormente se ha dado un proceso de lucha ideológica, si bien esta no es estrictamente necesaria. La Postmodernidad ayuda a la validación de todo el amplio abanico de posibilidades intermedias entre la presentación de una ideología explícita, prácticamente testimonial, y la experimentación formal. Es posible señalar que la modificación de la noción de lo artístico y de lo estético ha estado claramente relacionada con las transformaciones ocurridas en la esfera pública. Achugar asevera que lo estético, a nivel pragmático, no supone la existencia de un espacio o de una esfera diferenciada de lo ideológico y, por ende, de lo político.²⁷ Consideramos que la brecha abierta por la ilustración ha derivado en un estadio de mayor conciencia respecto de la cuestión, o al menos nos encontramos ante una nueva forma de entenderla.

3.1.1 Cultura e ideología

Durante el breve recorrido histórico que hemos realizado han aparecido conceptos sobre los que debemos detenernos para ahondar en la tesis que nos

interpela. Recordemos que, de cara a generar una lectura histórica, lo primero que hemos hecho ha sido posicionarnos en la visión desde Occidente como *metacultura* –extremo que retomaremos más adelante–, y es cierto que todo ese proceso histórico se puede englobar dentro la palabra *cultura*. Para la descripción de este concepto tan complejo siempre me acompaña la cita de Ernesto Sabato utilizada para abrir el apartado principal, que nos iniciaba en la complejidad del tema: «[...] con sus manos y con los instrumentos hechos con sus manos iba a erigir esa construcción tan potente y extraña que se llama cultura [...]»²⁸

Podemos comenzar la descripción a nivel etimológico, porque desvela ciertos procesos que se han encontrado en el recorrido histórico anterior. La palabra cultura se deriva del latín *colere*, que implica trabajar y desarrollar la agricultura. Como comenta Toby Miller, con la llegada de la división capitalista del trabajo y la industrialización de la agricultura se generó otra acepción relacionada con el cultivo del gusto personal. Los diccionarios alemanes, franceses y españoles del siglo XVIII –el siglo anteriormente citado como clave en nuestro recorrido histórico– presentan un cambio metafórico en la palabra que resulta crucial para entender la época: se pasó del trabajo en el campo a la elevación espiritual.²⁹ Miller también recupera a Kant en su obra *Crítica del juicio*, culmen teórico de la ilustración, planteando la aspiración ideal de la época cuando afirma que la cultura asegura la «conformidad popular con las leyes sin necesidad de la ley».³⁰ Aunque esclarecedor en relación con ciertas dinámicas que quedarán arraigadas a través del lenguaje y especialmente quedarán ligadas a la concepción de arte, debemos ampliar el significado del concepto.

Pasando a las ciencias sociales, para encontrar una descripción complementaria es clave presentar el punto de vista etnológico de la palabra. El antropólogo británico Edward Burnett Tylor (1832-1917) propone en 1871, en su libro *Primitive Culture*, la primera definición del concepto de cultura en el sentido etnológico más amplio del término: como todo aquel complejo que comprende el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y otras capacidades o actitudes adquiridas por el hombre como miembro de la sociedad.

Para una mejor comprensión de la implicación de las ideas ilustradas en nuestra sociedad, hay que tener en cuenta que el origen de casi todas las ciencias sociales –como conocimiento producido para la administración colonial sobre el *extraño* orden sociocultural de las colonias– se encuentra en la necesidad de obtener un conocimiento medible y objetivo –equiparable a las ciencias naturales–, a fin de

28. SABATO, E. *Sobre héroes y tumbas*. Op. Cit.

29. MILLER, T. Política cultural/ industrias creativas. (Traducción de Laura Victoria Navas.) En: *Cuadernos de Literatura*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2012, núm.32, ISSN 0122-8102. pp. 19-40.

30. Ibíd.

31. GARCIA CANCLINI, N. *Ideología, cultura y poder*. Op. Cit. p. 15.

32. COELHO, T. *El concepto de cultura en la política cultural*. [Material académico] Barcelona: Univesitat Oberta de Catalunya, PID_00147835.

33. GARCIA CANCLINI, N. *Ideología, cultura y poder*. Op. Cit. p. 60.

controlar el desorden social.³¹ Franz Boas (1858-1942) añadirá un detalle esclarecedor: que cada cultura tiene un valor propio que debe ser reconocido, un estilo específico que se manifiesta en la lengua, las creencias, las costumbres, el arte y que vehicula un espíritu propio (la identidad). Cabe por tanto al etnólogo estudiar las culturas y no la Cultura.³² Podemos comenzar a intuir las implicaciones de la utilización de un término que está lleno de concepciones diferentes, la cuales a su vez entrarán en conflicto entre ellas.

Haciendo hincapié en el plural del vocablo nos podemos acercar al concepto de cultura desde un enfoque político, como visión propia de un país, a través del cual estaríamos acercándonos claramente al concepto de ideología. Hay que reconocer que la influencia de las ideas de Kant pervive y que el poder de la cultura es una idea patente en la sociedad actual. Toby Miller nos presenta, a través de la política cultural, la vigencia y el interés en este tema:

Actualmente, política cultural se refiere a los apoyos institucionales, a la producción y a la memoria estética. La política cultural acorta la distancia entre el arte y la vida cotidiana. Los gobiernos, los sindicatos comerciales, las universidades, los movimientos sociales, los grupos comunitarios, las fundaciones, las obras de caridad, las iglesias y las empresas asisten, financian, controlan, promueven, educan y evalúan la cultura.

Podemos reconocer a estos agentes como una extensión del concepto. Néstor García Canclini en *Ideología, cultura y poder* explica que «abarcaremos bajo el nombre de cultura todas aquellas prácticas e instituciones dedicadas a la administración, renovación y reestructuración del sentido de una sociedad».³³ Es en estas estructuras sociales donde la cultura se encuentra con la ideología, término sobre el que también haremos unas anotaciones.

Louis Althusser, provocando los límites del pensamiento marxista en su obra *Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado*, afirma que el concepto forma parte de la propia esencia del ser humano. Para él, el ser humano no es capaz de desarrollar una acción concreta sin poner en práctica una ideología. Entiende el término como una relación que mantienen los sujetos con la representación imaginaria de ellos mismos dentro del contexto en el que viven. Esta descripción nos deja múltiples puntos comunes entre las nociones que estamos analizando. A través de Juan Carlos Rodríguez, discípulo de Althusser, explicamos mejor el concepto:

*Llamamos ideología a una estructura dada de unas relaciones sociales dadas. Una estructura similar al nivel político o el económico. Los tres niveles constituyen esa mezcla inextricable que configura un determinado tipo de producción: relaciones políticas, económicas y discursivas (desde el lenguaje familiar a las prácticas sexuales, etc.) Ahora bien, estas relaciones sociales son siempre invisibles, sólo visibles en sus efectos. Se convierten así en el aire que respiramos.*³⁴

Rodríguez desarrolla el concepto llamado *inconsciente ideológico*, que determinaría todas nuestras acciones y nuestras producciones de forma inconsciente. En este sentido, la cultura aparece como la configuración *visible* del nivel ideológico de un sistema histórico. Se articula en una serie de nociones o articulaciones-eje: discursos, prácticas vitales, teorías científicas, económicas o filosóficas, estructuras textuales o artísticas, etc., que lo legitiman y lo naturalizan.³⁵

En su planteamiento existiría una matriz ideológica que puede sufrir variaciones y cambiar, ya que nunca será completamente clara ni estará libre de contradicciones. La dinámica de transformación implicaría que un cambio se sumerge en el inconsciente de una minoría, y surge para elaborar teorías que sustenten su nuevo paso al inconsciente de una mayoría. En el libro *Ideología, cultura y poder de Canclini*, anteriormente citado, el autor desarrolla su posición a través de la obra de Pierre Bourdieu, y su aportación a destacar es aquella según la cual la cultura no solo apoya una reproducción social establecida, sino que también cumple la función de reelaborar las estructuras sociales e imaginar nuevas.³⁶

Podemos representarnos, que un sistema histórico llega a tener un inconsciente ideológico específico, que se intuye a través de unos mecanismos transversales. Entre estos mecanismos contamos un aparato ideológico visible dominante, que a su vez crea su antagonismo, la contracultura.³⁷ Asimismo se extenderían incluso hasta la forma de arraigo de esa hegemonía, por ejemplo, a través de la estructuración de la vida cotidiana que Bourdieu denominaba *habitus* –la determinación social en esquemas básicos de percepción, pensamiento y acción de los sujetos-. Canclini nos plantea la ideología también como un nivel de significación presente en cualquier tipo de discurso. Se puede analizar la ideología de un cuadro no sólo por su contenidos explícitos, sino por la disposición del espacio en que se presenta, la relación que establece con el receptor o los rituales que se efectúan en torno de ellos.

34. GIORDANO, C. Articulaciones del inconsciente ideológico del capitalismo tardío en la narrativa posmoderna: tres casos de estudio. Op. Cit. p.295-96.

35. Ibíd.

36. GARCIA CANCLINI, N. *Ideología, cultura y poder*. Op. Cit. p. 23.

37. TORTOSA IBAÑEZ, L. El artista posicionado: Arte político, social y comprometido en contextos de conflicto. [Tesis doctoral]. Granada: Universidad de Granada, 2018. p. 87.

38. Ibíd. p. 82.

39. PASTOR MELLADO, J. Nota para redimensionar el debate sobre arte y política, en el campo del arte hispanoamericano. En: PASTOR MELLADO, J. *Crítica, visualidad, Infraestructura*. Op. Cit. p. 63.

40. ALBÁN ACHINTE, A. Op. Cit. p. 120.

Una de las formas más sencillas de captar la ideología hegemónica es a través de los aparatos ideológicos. Estos se encarnan en instituciones diversas donde el sujeto se ve representado en los medios que aportan estos espacios. En la descripción de las políticas culturales, según Toby Miller, se nombraba un amplio grupo de agentes con intención de plantear su propio mensaje ideológico –no solo el Estado concreto y reconocible entra en esta dinámica–. Es precisamente en el desequilibrio entre estos espacios donde puede reconocerse más claramente el concepto de hegemonía: es decir, espacios que ejercen su superioridad, habitualmente ante minorías,³⁸ o llegan a *minorizar* amplios sectores de población. Debemos preguntarnos quién ejerce la decisión cultural, y en beneficio de quién se realiza, porque finalmente es aquel que tiene autoridad o capacidad para construir el relato de la realidad.

Justamente Pastor Mellado nos desvela estas estrategias de forma clara en el campo artístico, hablando de forma directa sobre cómo la línea de permisividad política establece los límites de la permisividad artística:

*La política de los museos viene después de la derrota política, como estrategia de compensación simbólica e institucional. El espacio de arte, sin embargo, bajo estas condiciones, resulta ser el único lugar de visibilidad de esta impostura estructurante que fija el rango de las relaciones internacionales. De otro modo, no se explica el interés creciente de los Estados del «primer mundo» por producir exposiciones de los «otros», como la pequeña compensación debida a la producción de «itinerancias». Nada significativo puede venir desde un «lugar otro», como condición de existencia de las propias relaciones institucionales, a menos que las musealidades hegemónicas lo permitan.*³⁹

Pastor Mellado nos plantea, con la utilización de nociones como *primer mundo* u *otros*, los desequilibrios entre las culturas en plural, a nivel global. En la actualidad se trata este de un tema crucial y sabemos que la globalización, la apertura postmoderna y la presión del multiculturalismo han inclinado el sistema hacia una mayor pluralidad. Tanto es así que, como asevera el doctor Adolfo Albán Achinte, se habla de interculturalidad como un *factum*, como un hecho que se da por la existencia misma de las culturas, y no como una construcción socio-histórica que debe enfrentar el monoculturalismo, la racialización, la discriminación y la marginalización de comunidades y grupos humanos ubicados como *otredad* de la sociedad blanco-mestiza.⁴⁰ Albán plantea, a través de Tubino, la forma en que debería darse este encuentro intercultural:

*El verdadero reconocimiento es a posteriori, se da en la experiencia del encuentro con el otro. Pero sólo es posible en relaciones auténticamente simétricas y libres de coacción.*⁴¹

Gerardo Mosquera también plantea que la pluralidad por sí misma no implica una mejora cuando, en general, y sobre todo en los circuitos élite del arte, ésta ha respondido más a una tolerancia paternalista y de *political correctness*, que a una nueva conciencia:

*Si bien el estímulo del pluralismo es un rasgo básico de la postmodernidad, los descentramientos implícitos permanecen bajo el control de los centros que se «autodescentran» en una estrategia lampedusiana de cambiar para que todo quede igual. El poder no busca hoy reprimir u homogenizar la diversidad, sino controlarla. [...] En realidad, las conexiones se producen dentro de esquemas radiales alrededor de los ejes de poder, dejando desconectada entre sí buena parte del mundo, o conectándola de manera indirecta por vía –y bajo la dirección– de centros «autodescentrados».*⁴²

En la antología de ensayos de Mosquera *Caminar con el diablo* se repite esta cuestión del entramado expositivo del arte como *radial*. Plantea que los centros occidentales en la actualidad están gestionando incluso la circulación *intercultural* del arte desde sus propias visiones e intereses. Tanto es así, que la mayor parte de las exposiciones de una cultura o culturas, para ser presentadas ante otra u otras, se produce en los ejes verticales de los centros hacia las periferias, financiadas, organizadas y curadas por instituciones especialistas de los centros, que son los que tienen el poder y la iniciativa para hacerlo.

En relación con lo anterior, pasaremos a introducir un análisis sobre la propia noción *Latinoamérica*. El uso como adjetivo, ligado a la producción artística, se refuerza a partir de la publicación de *La pintura nueva en Latinoamérica*, de Marta Traba, en 1961.⁴³

3.1.2 Lo cultural específico

La propia creación del término *latinoamericano* está ligada a la compleja interacción entre culturas de la que hablábamos. Fue desarrollado a mediados del siglo XIX, época marcada por los imperialismos franceses y norteamericanos, por distintos intelectuales y políticos que se apoyaban en la teoría de la *raza* y respaldaban una polarización latino-sajón.

41. Ibíd. p. 114.

42. MOSQUERA, G. Op. Cit. p. 23.

43. RIBEIRO DOS SANTOS, R. *Veinte años de arte contemporáneo latinoamericano en el ámbito ibérico (1992-2012): Vías de actuación y proyecciones*. [Tesis doctoral] Granada: Universidad de Granada, 2017. p. 25.

44. BOURBOTTE, M. La racialización en la construcción del término América Latina. En: *Serendipia: Anuario de investigaciones de Posgrados en Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Universidad del Salvador, 2016, núm.2, vol. 2, ISSN: 2469-2514. [Consulta: 2020-01-22] Disponible en: <<https://p3.usal.edu.ar/index.php/serendipia/article/view/4102/5075>>

Desde 1850 venía siendo utilizado, entre otros, por el dominicano Francisco Muñoz del Monte, los chilenos Santiago Arcos y Francisco Bilbao y, en particular, por el colombiano José María Torres Caicedo para anteponerse en sus escritos al imperialismo norteamericano.⁴⁴ Pero, inmediatamente después, sería utilizado como justificación para el imperialismo francés de Napoleón III. El intelectual y economista político Michel Chevalier comenzó a utilizar el termino alrededor de 1861, para referirse a los espacios de Hispanoamérica e Iberoamérica, abriendo esta nueva concepción de unidad hacia Francia, a través de la raza latina y el credo católico, con intención de justificar un liderazgo de la zona por parte del país.

Así, es un término que fue gestado como una suerte de defensa y que ha generado amplio consenso. Sin embargo, al estar apoyado en el perjudicial concepto de raza y transformarse rápidamente en la justificación de otra imposición desde fuera, provoca una gran contradicción y plantea polémica. Por ello en la actualidad se problematiza su uso: cada vez que se utiliza se busca redefinirlo para sacudir la base sobre la que se había establecido y plantear alternativas, ya que, además, esta directamente relacionado con un problema de Identidad.

Durante el Seminario de *Pensamiento Intercultural en el Pensamiento Latinoamericano Contemporáneo*, impartido por la Dra. Alcira Beatriz Bonilla, lo primero que se hizo en grupo fue tratar de describir *Latinoamérica* –o qué abarca la noción de «Nuestra América», establecida por José Martí, que era la preferida por la profesora. En definitiva, se expuso que son un conjunto de comunidades que guardan ciertos aires de familia, pero que también presentan una amplia diversidad, a veces en espacios reducidos.

En gran parte de estos territorios se habla alguna de las variantes del castellano, además de una ingente cantidad de lenguas alternativas, entre las cuales se encuentran diversas lenguas francas que se homogeneizaron para una mayor capacidad de entendimiento –sepultando otras–. Los temas comunes son el racismo, la evangelización, la violencia generalizada contra los más vulnerables, la tendencia a ser países poco estables, así como a disponer de sistemas de enseñanza superior creados bajo modelos europeos. En definitiva, el gran vínculo será su existencia como Estados neocoloniales.

Dentro de la crítica intelectual –como en el caso de la profesora Bonilla y su intención de extender la denominación «Nuestra América»– encontramos la tendencia

a proponer variaciones u otra terminología. El profesor Arturo Escobar procede a la problematización del término, cambiándolo al añadir parte de las identidades que habían quedado excluidas:

*[...]no estamos meramente ya frente a un continente unificado en su historia y su cultura, «América Latina», sino frente a un pluriverso, un mundo hecho de muchos otros. Los mundos indígenas y afrodescendientes en particular han cobrado una importancia inusitada en la redefinición de una supuesta identidad y realidad compartidas; y de aquí el nuevo léxico de Abya Yala/Afro/Latino-América.*⁴⁵

Por otro lado, introduciéndonos nuevamente en los conceptos utilizados dentro de la circulación artística hay muchos otros ejemplos del análisis hecho al término *latinoamericano*: por ejemplo, Ivo Mesquita lo utiliza en su presentación de *Cartografías* (Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, Canadá, 1993), una muestra claramente etiquetada como de arte latinoamericano, pero que al mismo tiempo pretende revertir las categorizaciones impuestas sobre esa producción artística. Por lo tanto, utiliza el término para presentar de forma crítica toda la complejidad que pretende englobar:

Sin embargo, “América Latina” como concepto presupone una integración del continente que con frecuencia no existe en los propios países, ya sea debido a diferencias sociales y económicas o raciales y culturales. Los esfuerzos de las instituciones políticas y culturales para promover la integración continental se limitan a acuerdos formales, sellados por la diplomacia; nunca se convierten en una relación efectiva en el desarrollo de proyectos comunes que buscan el intercambio de experiencias y conocimientos.

*Por lo tanto, “América Latina” se convierte en una categoría operativa más de antropología posmoderna, no muy diferente de las amplias nociones de centro y periferia, primer y tercer mundo, etc. Como se ha observado anteriormente, hay muchos centros y periferias con relaciones distintas y complejas entre ellos, así como hay un Tercer Mundo dentro de cada Primero, y un Primer Mundo dentro de cada Tercero.*⁴⁶(Traducción propia)

Mari Carmen Ramírez, en *Beyond ‘the Fantastic’*, analiza la representación individual y colectiva que se hizo de las identidades latinoamericanas en las exposiciones organizadas en los Estados Unidos en la década de los ochenta. Comienza su artículo del siguiente modo:

45. ESCOBAR, A. Desde abajo, por la izquierda y con la Tierra: La diferencia de Abya Yala/Afro/Latino-América. En: GUDYNAS, E. Et. al. Rescatar la esperanza: *Más allá del neoliberalismo y el progresismo*. Barcelona: Entrepueblos, ca.2016. [Consulta: 2020-01-24] Disponible en: <https://www.entrepueblos.org/wp-content/uploads/2016/11/RE_ArturoEscobar.pdf>

46. “Latin America” as a concept, however, presupposes an integration of the continent that frequently does not exist in the countries themselves, whether because of social and economic or racial and cultural differences. The efforts of political and cultural institutions to promote continental integration are restricted to formal agreements, sealed by diplomacy; they never convert themselves into an effective relationship in the development of common projects seeking the interchange of experiences and knowledge.

Thus, “Latin American” becomes one more operational category of postmodern anthropology, not unlike the ample notions of center and periphery, First and Thrid World, and so on. As has been previously observed, there are many centers and peripheries with distinct and complex relationships among themselves, just as there is a Third World within every First, and a First World within every Thrid. MESQUITA, I. Cartographies. En: BEDIA, J. Et. al. Cartographies. Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1993. ICAA-807646. p. 31. [Consulta: 2020-01-24] Disponible en:

<<file:///Users/clararubiofernandez/Downloads/ICAA-807646.pdf>>

47. *Regarding this Latin America which is Split off between West and Not West, in a certain sense halfway between the First and Third World [...]... it is said that without having reached modernism entirely, it has become postmodern too early.*

RAMÍREZ, M.C. Beyond ‘the Fantastic’ Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art. En: *Art Journal*. Nueva York: College Art Association, 1992, núm.4, vol. 51, ISSN: 0004-3249 [Consulta: 2020-01-24] Disponible en: <<http://smjegupr.net/wp-content/uploads/2012/05/2-ARTE3136-Trelles-Beyond-the-fantastic-Framing-Identity...pdf>>

48. PASTOR MELLADO, J. De un modo elusivo y sutil, arte político. Op. Cit. p. 43.

49. BUENAVENTURA, J. Arte “latinoamericano” (1960-70), “en América Latina” (1980-90) y “Made in Latinoamérica” (00). En: Esferapública [en línea]. Colombia: *Esferapública*, 2012-11-18. [Consulta: 2020-06-10] Disponible en: <<https://esferapublica.org/nfblog/arte-latinoamericano-1960-70-en-america-latina-1980-90-y-made-in-latinoamerica-00/>>

50. Ibíd.

*Con respecto a esta América Latina, que está dividida entre Occidente y No Occidente, en cierto sentido a medio camino entre el Primer y el Tercer Mundo [...] ... se dice que sin haber alcanzado el modernismo por completo, se ha vuelto posmoderno demasiado pronto.*⁴⁷(Traducción propia)

El último ejemplo es Justo Pastor Mellado que, para posicionarse al respecto utiliza la expresión «arte latinoamericano» entre comillas y le agrega la frase «que no es uno» –en referencia al título de Luce Irigaray *Un sexe qui n’est pas un*, traducido como «un sexo que no es (un sexo)». Introduciendo la ambigüedad de la noción, el autor busca revisar su uso, empezando por poner en duda su propia existencia en referencia a su pretendida unidad, exponiendo una «unidad que no es».⁴⁸

Y sin embargo se trata esta de una etiqueta que no desaparece. Si en los años 80 comienza el conocido *boom* de arte latinoamericano, este sigue teniendo vigencia en 2012.⁴⁹ Nos encontramos asimismo con las mismas problemáticas implícitas puesto que, a pesar de que se plantea la problemática del término y trata de no cerrarse, inevitablemente siguen buscándose patrones para el arte de la región:

*[...] en la configuración de un arte que fue llamado «latinoamericano» en los años 60 y 70, «producido en América Latina» en los años 80 y 90s, y «Made in Latinoamérica» en los que va del siglo XXI.*⁵⁰

Es, por tanto, una cuestión que lleva por lo menos tres décadas en discusión. Se ha expuesto que la existencia dentro del arte de una subcategoría nombrada *Latinoamericano*, a la vez que define las producciones del continente, las está excluyendo de la producción dominante o central. Además, ni siquiera mantiene plenamente la significación cultural porque simplifica el origen de las mismas. Parece que el uso del término es cada vez más cuestionable ¿El trabajo de *re-significación* a través de la revisión de la palabra será suficiente? ¿Se podrá llegar a crear y aceptar una nueva noción o nociones para englobar las habilidades artísticas de la región? La aceptación práctica del mismo nos dice otra cosa: si el mercado sigue utilizándolo, va a ser poco probable que este pueda desaparecer. Por suerte, quizás pueda seguir siendo un espacio de lucha en todas sus vertientes: desde baluarte a conflicto interno.

Con nuestro trabajo nos enmarcamos teóricamente en el análisis de la problemática del *arte latinoamericano*, tanto por el origen colombiano del artista elegido, como por el hecho de que su obra haya pasado a pertenecer a las colecciones

internacionales, específicamente, bajo dicha categoría. En el siguiente apartado, sin embargo, cambiaremos el foco de atención para analizar otra figura principal en nuestro trabajo: la del museo de arte como agente cultural.

3.2 El agente externo: el museo como agente cultural

Museums are safe places for unsafe ideas.

Sthepen E. Weil

Para comenzar este análisis, es necesario delimitar la figura del agente cultural al que hacemos referencia –entiéndase agente como estructura que actúa en el marco de la vida cultural de una sociedad determinada–.⁵¹ Aun buscando darle la importancia que merece al papel del curador como autor de exposiciones –sobre todo reconociendo su aportación a la concepción de toda exposición como construcción discursiva–,⁵² considero riesgoso pretender que un único sujeto tiene la potestad de elegir y es plenamente responsable de la misma, si tenemos en cuenta el aparato de construcción de sentido que es el museo por sí mismo.

A este respecto presentaremos la figura a destacar: el museo de arte moderno/ contemporáneo, a través de su colección, el cual he elegido dentro del marco de las instituciones como principal bastión identificable del arte contemporáneo. En este proyecto profundizaremos en cinco colecciones pertenecientes a distintas instituciones: el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), el Museo La Tertulia, el Museo de Arte Miguel Urrutia, parte del complejo cultural del Banco de la República, la Colección Daros Latinoamérica de la Fundación Daros y el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA).

Estos agentes pueden identificarse dentro de tres macro-categorías relacionadas con su organización interna, a saber: público, sin ánimo de lucro y privado. Dentro de los ejemplos que vamos a analizar estarán representadas las tres tipologías. Es importante tener en cuenta que, tanto si el agente es privado como si es *not-for-profit* (y por tanto se organiza, estructura e interviene de acuerdo con sus valores y finalidades propias), seguirán arbitrando las funciones que se les otorgan desde las políticas públicas –dichas funciones y competencias varían y se despliegan paralelamente a la realidad social–. Es por ello que los tres tipos seguirán íntimamente relacionados con lo público y común, con todo lo que ello implica.

51. MARTINELL SEMPERE, A. *Los agentes culturales*. [Material académico] Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, PID_00147909

52. MOSQUERA, G. *Caminar con el diablo*. Op. Cit. p. 84.

53. PARRA, D. Ivo Mesquita y Cuauhtémoc Medina sobre Bienales e Instituciones. En: Artishock: Revista de Arte Contemporáneo. [en línea]. Santiago: Artishock, 2016-08-23. [Consulta: 2020-01-24] Disponible en: <<https://artishockrevista.com/2016/08/23/bienales-e-instituciones-conversacion-ivo-mesquita-cuauhtemoc>>

54. BOLAÑOS, M. El museo y los artistas: Brechas y desencuentros en los siglos XIX y XX. En: ARANGO GÓMEZ, D.L. Et al. El museo y la validación del arte. Bogotá: La Carreta Editores E.U, 2008. p. 208.

55. FERNANDEZ URIBE, C.A. El Museo y la validación de la Historia del Arte una relación de doble vía. En: ARANGO GÓMEZ, D.L. Et al. Op. Cit. p. 9.

56. In our society the museum is the characteristic place for seeing art in the original. Like the church or temple of the past, the museum plays a unique ideological role. By means of its objects and all that surrounds them, the museum transforms ideology in the abstract into living belief. DUNCAN, C. y WALLACH, A. The Museum of Modern Art As Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis. En: Marxist Perspectives. Nueva York, Eugene D. Genovese, 1978, núm. 4. [Consulta: 2020-01-24] Disponible en:

< http://ftp.columbia.edu/itc/barnard/arthist/wolff/pdfs/week6_duncan_wallach.pdf >

57. CASTILLA, A. (comp.) El museo en escena: Política y cultura en América Latina. Buenos Aires: Paidós Entornos, 2010. p. 23.

58. Ibíd. p. 17.

59. ACHUGAR, H. Op. Cit.

El análisis que propone este estudio examinará concretamente la pieza artística fuera y dentro del agente cultural elegido, para valorar de forma crítica su influencia sobre la misma. Cuauhtémoc Medina, uno de los más influyentes críticos y curadores mexicanos, describe de forma muy acertada la situación de la vida cultural actual:

*Un elemento que es muy complicado de despejar es el hecho de que el arte contemporáneo se convirtió en una parte muy central de la dieta cultural-social, eso es algo que vivimos o hicimos o fuimos parte de, y el resultado de eso es que hay un montón de producción artística y operaciones institucionales que ocurren por motivos equivocados. Entonces, sería necesario establecer una autocrítica del sistema, y al mismo tiempo, el sistema ha sido tan exitoso que no se sabe dónde alojar la crítica.*⁵³

La figura del museo tiene una influencia notable en el desarrollo del *arte moderno*: se puede reconocer un nexo entre la constitución del museo como ámbito público, la creación de la historia del arte como disciplina y los nuevos horizontes que explora el pintor moderno.⁵⁴ Tanto es así que el museo y la validación teórica, papel que ejerce la historia del arte, fueron progresivamente unificando sus lenguajes, sus objetivos e incluso sus estrategias de intervención política, al menos hasta el siglo XX:⁵⁵

*En nuestra sociedad, el museo es el lugar característico para ver el arte en el original. Al igual que la iglesia o el templo del pasado, el museo desempeña un papel ideológico único. Mediante sus objetos y todo lo que los rodea, el museo transforma la ideología en abstracto en una creencia viva.*⁵⁶

Partimos de la premisa de que los primeros museos intentaron edificar un proyecto político propio en torno a ellos. Ese proyecto se formuló desde lo que se suponía una intencionalidad educativa, pero también sirvió para proponer a la población una adhesión pasiva a la construcción de poder que, de forma unidireccional, allí se ponía en escena. En consecuencia, no se puede pretender que el discurso artístico sea neutro, ya que entra a formar parte de la disputa por la hegemonía del pensamiento y por la construcción de poder de quien expone la interpretación del significado.⁵⁷ Podemos constatar que, con la producción que se elabora a partir de la exposición de distintas piezas, se están planteando ciertos procesos culturales, a la vez que induciendo a la interpretación de sus posibles significados.⁵⁸ Lo que ocurre entonces es que el uso de la noción de arte se vuelve, controlada por este actor cultural, un modo de ejercer poder.⁵⁹

Estos procesos son claramente perceptibles dentro del historicismo tradicional, que encuadraba la obra de arte dentro de los esquemas habituales de la historia política nacional, donde se generaban unas narrativas lineales sencillas de reconocer. En su proyecto fundacional, los museos de bellas artes tenían por encargo la tutela de una memoria colectiva y su función pedagógica ofrecía modelos y referentes identitarios del ser nacional. A diferencia de estos y exentos del compromiso patrimonial, los museos de arte moderno surgieron como centros culturales para fomentar, promover y debatir las inquietudes, asuntos y problemas inherentes a la puesta en escena del arte moderno, de cara a la formación de los nuevos públicos que las vanguardias requerían.⁶⁰

Dicho de otro modo, cabe establecer una correlación entre la historia del arte moderno y los cambios experimentados por este espacio y la forma en que lo vemos. Con la llegada del museo moderno, que abarcará también el contemporáneo –y en particular el pensamiento estético norteamericano–, se deja de lado la discusión de la génesis histórica para centrarse en la función social del arte, ahora entendido como experiencia creativa y autónoma,⁶¹ lo que genera un quiebre de los primeros relatos lineales. El museo moderno se reconoce habitualmente como el cubo blanco: el crítico Brian O’Doherty (1999) lo definió como un mecanismo que, a través de un espacio carente de decoración en el que se deja fuera la realidad contemporánea y la historia, busca un contexto neutral, puro y absoluto para las obras de arte.⁶²

Las instituciones que vamos a analizar participan de distintas corrientes de pensamiento estético y puesta en escena. Incluso se pueden considerar claros referentes, como es el caso del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, ejemplo perfecto del *cubo blanco* de la modernidad.

El espacio de Mies van der Rohe, que propusiera Jean Cassou en 1949, busca un modelo de museo que pretende ir más allá de todas las ideologías. Su intención es expresar que, en la misma arquitectura, el arte debe plantearse relacionado con los conceptos de neutralidad, minimalismo e inmensidad. Como bien explica la catedrática Ana María Guasch, se buscaba presentar las obras de arte como si no fueran productos de una sociedad específica o de un compromiso político determinado, sino la expresión de un genio individual. Observamos aquí la ideología del individualismo que caracteriza el orden capitalista y el discurso de la alta modernidad: la ideología del genio, del canon, de la originalidad, del progreso y la evolución; en otras palabras, ideología historicista y teleológica.⁶³

60. ARANGO GÓMEZ, D.L. Los museos de arte moderno, entre la tradición y la contemporaneidad. En: ARANGO GÓMEZ, D.L. Et al. Op. Cit. p. 280.

61. FERNANDEZ URIBE, C.A. El Museo y la validación de la Historia del Arte una relación de doble vía. En: Ibíd. p. 24.

62. O’DOHERTY, B. *Dentro del cubo blanco: La ideología del espacio expositivo*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2011. p. 20.

63. GUASCH, A. M. Los Museos y lo museal: el paso de la modernidad a la era de lo global. En: *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2008 núm. 2, ISSN: 2011-3757. pp. 13-14. [Consulta: 2020-01-24] Disponible en : <<https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1236/1658> >

64. GONZALEZ, S. La geografía escalar del capitalismo actual. En: *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2005, núm. 189, vol. IX, ISSN:1138-9788. [Consulta: 2020-01-24] Disponible en: <www.ub.es/geocrit/sn/sn-189.htm>

65. Ibíd. p. 15-16.

66. Ibíd. p. 17.

La influencia de esta ideología capitalista positiva, plasmada en el concepto de *cubo blanco*, se dejará sentir hasta la actualidad. No obstante, con la llegada de la globalización, la institución museal experimentará cambios conforme se acerca el final del siglo XX. La globalización se puede entender como:

*[...]un conjunto de procesos a través de los cuales el mundo se está integrando en un sólo espacio económico gracias al comercio internacional, la internacionalización de la producción y mercados financieros, los intercambios de la cultura consumista promovida por un sistema global de telecomunicaciones crecientemente interconectado.*⁶⁴

Las consecuencias más palpables en el terreno cultural serán: la constante actualización de actividades culturales y el privilegio a las exhibiciones temporales, el auge del turismo cultural, la primacía de la deslocalización y la desaparición de las capitalidades artísticas.

Acompañando a Guasch en su recorrido histórico, llegamos a los años 70 y 80, cuando el espacio puro y absoluto del museo dará paso a un espacio híbrido, entre feria de atracciones, fórum cultural, grandes almacenes y parque temático. La lógica institucional será cada vez más *empresarial* y se trabajará sobre un concepto de cultura que tiende a lo lúdico, a través del cual se produce un desplazamiento del papel educacional y estético hacia el entretenimiento.⁶⁵ Este impulso se dejará sentir en todas las instituciones y lo reconoceremos claramente en el vasto complejo cultural que acompaña a la colección de arte de La Tertulia. Como característica que resalta este hecho, es precisamente durante los 80 que su auditorio se transformó en una cinemateca y, actualmente, presenta talleres infantiles, residencia, restaurante, tienda, taller de grabado, espacios exteriores multifuncionales, etc.

A raíz de estos cambios, Guasch nos propone que en el futuro el museo dará un paso definitivo hacia la exposición global.⁶⁶ En un momento como este, nosotros analizamos un proyecto como la Daros Latinamerican Collection. Institución que había ampliado su espacio propio con una sede en Brasil que se cierra en 2015 y deja de organizar exhibiciones. Al estar funcionando en la actualidad únicamente a través de una política de préstamos podemos proponer que esta colección se encuentra en un punto de inflexión. El espacio lúdico ha dado un paso definitivo hacia lo temporal pero aún no se ha definido claramente su nueva faceta.

Mientras tanto, en estos no-lugares descontextualizados las obras construyen o destruyen significados al colisionar, al encontrarse en un mismo espacio (físico, conceptual o virtual):

*Los campos de fuerza perceptivos que existen dentro de la galería son tan potentes que, al salir de ella, el arte puede llegar a perder su carácter sagrado.*⁶⁷

Seguirán formando parte de un orden establecido por el relato o discurso que se desee enunciar en cada ocasión ya que, en cierto modo, el montaje también es el mensaje, o al menos lo puede condicionar sobremanera.

*En el momento en que el objeto entra al museo, cuando se integra a una colección, luego de ser sometido a un proceso de clasificación y de conservación, su significado cambia. Sus valores como obras están determinados por su nueva forma de existir.*⁶⁸

En definitiva, son lugares donde se comparten redes de conocimiento, formas de acceso, códigos, convenciones y sistemas de lenguaje, cuyas prácticas vienen con una responsabilidad pública al hacer circular ideas, valores, concepciones, deseos, mitos, estereotipos que inciden en nuestra forma de pensar y de moldear la conciencia. Por tanto, tienen un papel social y cultural clave para entender los cambios en nuestras sociedades.⁶⁹ Así es que estos agentes analizan e interpretan la realidad de la sociedad de la que forman parte, y le aportan su perspectiva al conjunto de la vida cultural, siendo así creadores de estados de opinión sobre temas de su preocupación, ya que generan las condiciones necesarias para difundir sus iniciativas.

Y es interesante no perder de vista que cada una de estas iniciativas tiene su perspectiva propia, condicionada por su orientación o *filosofía*, y en el caso más extremo su existencia como entidad privada –que se deben basar en conseguir el rendimiento de su inversión o el mantenimiento de su potencial–. No estamos afirmando que estos planteamientos inhabiliten la recepción de la obra de arte en estos contextos. Como expone Gerardo Mosquera, aunque sea de forma *incorrecta*, pues al alejarse indudablemente de la cultura que la produjo, esta recepción en un nuevo lugar será creadora de nuevos significados. Ya que el arte, aunque está muy ligado al contexto cultural donde fue gestado, posee una ambigüedad polisémica, abierta a recepciones muy diversas–.⁷⁰ Sin embargo, sí que afirmamos que es necesaria una reflexión crítica en relación con ello.

67. O'DOHERTY, B. Op. Cit. p. 21.

68. SALCEDO FIDALGO, D. Lugar y función del museo en la sociedad contemporánea. En: ARANGO GÓMEZ, D.L. Et al. Op. Cit. p. 195.

69. PADRÓ, C. La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio. En: LORENTE, J.P. (director) y ALMAZÁN, D. (coordinador) *Museología, crítica y arte contemporáneo*. España: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003. p. 52.

70. MOSQUERA, G. Op. Cit. p. 22.

71. RAUNIG, G. y RAY, G. (eds). *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. Londres: MayFly, 2009.

72. LORENTE J. P. Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica. En: *Complutum* Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015, núm.2, vol.26, ISSN: 1131-6993. pp. 112-113. [Consulta: 2020-01-24] Disponible en: <<https://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/view/50422> >

73. *Here, within Foucault's concept of cultural master narratives in social organizations, Marx's warnings against the ideological institutions of hegemonic capitalism and Quatremère's early perception of the museum's decontextualizing nature, lie the intellectual origins of the contemporary museum critique.* CONFORTI, M. Museums Past and Museums Present: Some Thoughts on Institutional Survival. En: *Museum Management and Curatorship*. Londres: Elsevier Sience Lid, 1995, núm.4, vol. 14, ISSN: 0260-4779. [Consulta: 2020-01-24] Disponible en: <<https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/09647779509515454?needAccess=true>>

3.2.1 Crítica al museo contemporáneo

Nuestra reflexión crítica entonces, al tomar la figura institucional como destinataria de la misma, parece enmarcarse en cierto modo dentro de la museología crítica. Se estima que este desarrollo teórico encontró su fuente en la corriente artística de la *Institutional critique*,⁷¹ corriente integrada por artistas que señalan de forma crítica las políticas institucionales a través de sus prácticas artísticas. Estos planteamientos teóricos tienen un corte postmoderno, se enmarcan coetáneos y ligeramente posteriores a la nueva museología, y plantean distintas formas de pensar la museología sin una doctrina común ni líderes reconocidos:

*[...] parecen estar brotando por todo el mundo museólogos críticos, en cualquier lugar donde se interroguen sobre la representación de las minorías y de las culturas periféricas, se preocupen acerca de la exposición y devolución de materiales autóctonos, se cuestionen los discursos colonialistas y dominantes, etc.*⁷²

Es, en el fondo, una respuesta teórica a los retos a los que se enfrentan las instituciones museales en el siglo XXI: no literalmente una crítica directa a las mismas, sino un cuestionamiento para generar nuevas corrientes de pensamiento donde puedan sostenerse y renovarse a través de nuevas formas de museografía acordes a los tiempos. Nuestra intención es reconocernos en los cuestionamientos iniciales y bases teóricas que nos son comunes. Sin embargo, en vez de plantear directamente bases para la supervivencia de dichas instituciones nuestro interés nos hace detenernos en la crítica, para ahondar en el diagnóstico, a través de un caso concreto. La evaluación como forma de investigación que busca conocer la firmeza y la intención con la que se construyen los significados.

Un cuestionamiento necesario si retomamos los orígenes de este campo teórico que aparecían en la cita de Michael Conforti:

*Aquí, dentro del concepto de Foucault de narrativas maestras culturales en organizaciones sociales, las advertencias de Marx contra las instituciones ideológicas del capitalismo hegemónico y la percepción temprana de Quatremère de la naturaleza descontextualizante del museo, yacen en los orígenes intelectuales de la crítica contemporánea del museo.*⁷³ (Traducción propia)

Y para retomar estas propuestas teóricas debemos *recontextualizarnos* en la actualidad. Para ello nos posicionamos junto a Toby Miller en el planteamiento consistente en que en el último cuarto del siglo XX, la producción económica en el Norte Global ha pasado de tener una base agricultora y manufacturera, a tener una base cultural. Este cambio supone la unión de los registros de la producción de riqueza con el trabajo simbólico, lo que se conoce como capitalismo cultural. Esto implica que la actividad productora de relatos y símbolos, que generan procesos de reconocimiento e identificación colectiva, se relacione de forma estrecha con la economía.

Esta nueva forma de entender la cultura está relacionada con la movilidad de esta época, causada por los grandes flujos migratorios y de información alentados por el proceso de globalización.⁷⁴ Este enfoque se introdujo prometiendo una recepción pragmática de la diferencia cultural, la sustitución de importaciones, la orientación de las exportaciones, y la relevancia e influencia nacional y regional.⁷⁵

Los museos aparecen aquí como engranajes de la industria cultural y esto, en vez de suponer un *cambio*, nos enfrenta a la mochila conceptual con la que fueron gestados, aquella relacionada con la descontextualización que suponen. En su afán por trabajar conceptos universales, el museo ha buscado hacer desaparecer el espacio para que prime la obra; sin embargo, en la actualidad es una incongruencia considerar *descontextualizado* un espacio como el *cubo blando* del Museo de Arte Moderno. En realidad, esa *descontextualización* nos está hablando de un espacio creado por una teoría occidental y eurocéntrica y, por tanto, claramente contextualizada. Este nuevo estadio como *industria cultural* se ha extendido ampliamente como concepción hegemónica, al mismo tiempo que ha ido generando frustraciones porque, a pesar del supuesto enfoque práctico y de apertura, repite las mismas dinámicas coloniales.

En definitiva, la urgencia de la situación actual nos plantea la necesidad de ejercer de termómetro a través del caso elegido, y para llevar a cabo este proceso es importante tener claro qué aspectos son los que se van a *evaluar*. A este respecto se ha elegido optar por la vía cualitativa de la interpretación de piezas. Por ello debemos ahondar también en esta faceta, que de forma intuitiva desde un primer momento reconocimos como *narrativa*, y por ello hemos titulado el siguiente apartado *Las narraciones*, en el cual vamos a profundizar en la interpretación artística.

74. BREA J.L. *El Tercer Umbral: Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: CEDEAC, 2008. pp. 23-24.

75. MILLER, T. Política cultural/ industrias creativas. Op. Cit.

76. *El libro de los saberes*. Buenos Aires y Ciudad de México: Editorial Tierra del Sur (Argentina) y la Planetaria (México), 2017.

3.3 Las narraciones

*Y las historias, dice John Berger, «caminan, como los animales y la gente». Al dar pasos dejan huecos sobre la vereda: lo no dicho que es misterio. Hallar algún equilibrio entre certezas y misterio es descubrir su sentido, aunque éste sea momentáneo: es el cuerpo de lo narrado y si no se comparte no existe.*⁷⁶

La narración es una de las partes en que suele considerarse dividido el discurso, en la que se refieren los hechos que constituyen la base de la argumentación; mientras que la interpretación resulta ser la explicación de acciones, dichos o sucesos que pueden ser entendidos de diferentes modos. Son definiciones que nos revelan la posibilidad de expresar de un modo personal la realidad y, por tanto, nos conducen al uso del plural en narraciones.

Para indagar desde el campo artístico sobre la cuestión del discurso, debemos presentar una descripción del arte acorde a los planteamientos que vamos a desarrollar. Sabiendo que será una decisión arbitraria –en el sentido de que, de entre diversas opciones abiertas e igualmente válidas, estaremos eligiendo la que más nos conviene–, planteamos la descripción de Arthur Danto, según la cual la obra de arte es encarnación formal de un significado:

En la obra Transfiguration expresé mi idea de que una obra de arte encarna su significado, de que las obras de arte son significados encarnados. Si no hay significado, el diseño es puro formalismo. Por el contrario, el diseño es inherente a la obra si encarna su significado. El análisis estético de las obras de arte, entonces, consiste en encontrar el significado que explica la forma.

Como dice Elsa Drucaroff, al fin y al cabo no hay nada en lo material que no esté atravesado por el discurso; en cambio, esto implicaría algo material cuya esencia ya sería discurso. Los primeros conceptos que hemos definido podrían relacionarse entonces con ese significado ulterior de la obra de arte. Danto está hablando de un significado que va más allá del específico y visible a primera vista. Existen numerosas corrientes de pensamiento occidental a lo largo del tiempo que modelarán nuestro entendimiento en este sentido. De entre ellas, hemos elegido presentar la hermenéutica, que aparece como teoría de la interpretación. Revisaremos, entonces, los planteamientos que ampliaron el significado de la hermenéutica, desde la interpretación de textos sagrados a la interpretación artística.

Fue Heidegger quien planteó que el pensamiento occidental había estado generando contenido en términos esencialmente *presentacionales* –como simples afirmaciones a contemplar–, lo que lo hacía basarse no en la existencia, sino en la percepción de una idea. Y en su intención de encontrar la Verdad, busca detrás del texto para preguntar qué es lo que el autor no dijo y no pudo decir, con la intención de sacar a la luz su dinámica interna. En este sentido la interpretación debe estar preparada de manera creativa para exponer lo todavía no dicho. Él mismo comienza a hablar entonces no solo de textos sino de que la obra de arte no se debe ver como una objetivación de la subjetividad humana, sino como una revelación del ser:

*La interpretación de una gran obra intenta meterse por debajo de las capas de mala interpretación acumuladas y permanecer en el centro de lo que se dijo y no se dijo. Pero no se trata de una simple vuelta al pasado sino de un nuevo acontecimiento de revelación. Así toda interpretación debe distorsionar las formulaciones explícitas en el texto. No se entiende a un autor mejor sino de forma diferente. Lo que se necesita no son más pasos hacia delante en el desarrollo del pensamiento presentacional sino un «paso hacia atrás fuera del simple pensamiento ideacional, es decir explicativo» hacia un pensamiento meditativo (andenkende).*⁷⁷

Será entonces con Heidegger que la hermenéutica pase, de ser una disciplina metodológica, de ayuda general para las humanidades, a un esfuerzo filosófico para explicar la comprensión como proceso ontológico en el hombre.⁷⁸

*Cuando comprendemos una gran obra de arte, ponemos en juego lo que hemos experimentado y quiénes somos. Se coloca en la balanza nuestra propia autocomprensión, se arriesga nuestra propia autocomprensión.*⁷⁹

Posteriormente, siguiendo este trazado entreabierto por su maestro, Hans-Georg Gadamer renovará la problemática filosófica de la interpretación. El problema de la interpretación era un tema clásico de la hermenéutica, pero ahora ya no es un problema filológico o exegético sino un problema universal, es decir, filosófico y ontológico, que afecta en general a toda relación entre el hombre y lo real,⁸⁰ según términos eurocéntricos. Nos encontramos entonces, nuevamente, con la idea del significado-encarnado expuesta al principio. Gadamer rechaza la dicotomía forma-contenido, poniendo el foco en la cosa significada, totalmente transmitida en una imagen y forma, cual mundo con su propia dinámica.

77. PALMER, R. E. ¿Qué es la hermenéutica? la crítica del pensamiento presentacional, el subjetivismo y la tecnología. En: PALMER, R,E. *¿Qué es la hermenéutica? Teoría de la interpretación en Schleiermacher, Dilthey, Heidegger y Gadamer*. Madrid: ARCO/LIBROS, 2002. pp.179-187.

78. Ibíd. p. 204.

79. Ibíd. p. 210.

80. GARAGALZA, L. *Introducción a la hermenéutica contemporánea: cultura, simbolismo y sociedad*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2002.

81. RODRÍGUEZ, J.C. *Teoría e Historia de la producción ideológica: Las primeras literaturas burguesas*. Madrid: Ediciones Akal, 2017.

82. GIORDANO, C. Op. Cit.

En definitiva, la deriva de estos planteamientos presenta las obras artísticas como objetos contruidos por un sujeto que, al expresar su propia verdad interna, podrá expresar la verdad misma de todos los sujetos humanos, aunque esta no aparezca de forma explícita (o precisamente por ello). Esos planteamientos duales que estos autores buscan superar forman parte del modelo anteriormente citado en el contexto histórico de la obra de arte y la política, entre forma y contenido. Lo que ha justificado la idea de un *arte* eterno, transformándolo en histórico y universal. Encontramos fácilmente aceptable esta premisa: habitualmente creamos y leemos contenido que expone el arte en términos de universalidad.

A este respecto, Juan Carlos Rodríguez nos invita a dar un paso atrás y a reflexionar sobre la lógica que sostiene esta corriente:

*La lógica de un individuo «libre», «autónomo», origen y fin de sí mismo, poseyendo un «interior» única fuente de todas sus ideas, sus juicios, sus sensaciones, sus gustos, sus saberes y sus discursos, etc. está directa –y únicamente– segregada desde la matriz ideológica burguesa como oposición directa a la ideología feudal del «siervo».*⁸¹

El autor nos expone la lógica del sujeto como una lógica actual que no debería extrapolarse a otros momentos históricos, ya que sería la *invención* de una matriz ideológica determinada y la asunción de que es constante e inmutable. Rodríguez identifica tres matrices ideológicas fundamentales: la relación de explotación amo/esclavo en el esclavismo griego y romano, la relación señor/siervo en el sistema feudal y la relación Sujeto/sujeto en el sistema burgués o capitalista.⁸²

Podríamos plantear que el *inconsciente ideológico del capitalismo* al que hace referencia Rodríguez está formado por una heterarquía de las múltiples relaciones raciales, étnicas, sexuales, epistémicas, económicas y de género existentes en un momento concreto. Rodríguez descarta, por tanto, la afirmación de que el arte –el autor está hablando de literatura, pero consideramos sus planteamientos extrapolables– sea un campo autónomo y homogéneo, que posea una unidad esencial desde sus orígenes inmemoriales hasta hoy, y que los cambios o evoluciones sean solo variaciones accidentales en el interior de ese campo *eterno*. Ya lo habíamos comenzado a intuir así en nuestro recorrido histórico entre el arte y la política. Especialmente remarcable el inicio cuando reconocíamos que la concepción misma de arte, como la conocemos actualmente, tiene un comienzo histórico concreto.

Podemos reconocer que aunque ahora aunemos dentro de este campo nociones anteriores puede existir cierta resistencia a que se las considere iguales.

Después de este breve inciso, continuamos ahondando en la tesis de Rodríguez. El autor la describe como de la *radical historicidad*. Su intención es desarrollar una interpretación de textos en la cual la historicidad constituirá la base misma de la lógica productiva del texto, aquello sin lo cual el texto no puede existir:

*Resultará imprescindible plantearnos el problema esbozado del porqué de que dentro de una matriz nos aparezcan ciertos tipos de discursos –y no otros–, o por qué se da una especial «concepción/legitimación» social –y no otra– de tales discursos, por qué éstos se elaboran desde una peculiar perspectiva –y no desde otra–, tratando de lograr una especial autosignificación –y no otra–, todo ello en un determinado momento histórico y sólo en él.*⁸³

Esto no significa que la obra artística sea mera demostración de una ideología dominante o de una determinada estructura socio-económica. Como hemos comentado antes, estas estructuras tienen fisuras, contradicciones. Tanto el autor como aquellos intelectuales que continúan con esta teoría hacen especial hincapié en la complejidad que presentarían dichas estructuras. Ya que es precisamente en el interior de estas rupturas donde surgen los cambios y se hace más provechoso indagar en el objeto artístico. La obra, al ser consciente e inconsciente, puede ser contradictoria respecto de su propia intención. Puede encontrarse participando de la propia ideología hegemónica y a la vez generando un momento de lucha y oposición en el interior de esta. Entre el inconsciente ideológico y la obra se sitúa un sujeto –el autor o autora– que vive, experimenta, sufre o goza, no sólo esa misma concepción inconsciente del mundo y de sí mismo que reproduce, sino también todas sus contradicciones, sus errores y traumas. Una relación de correspondencia o de fricción –y ambas cosas a la vez– con el inconsciente ideológico dominante.

Si Juan Carlos Rodríguez plantea que no debemos analizar el pasado con los sistemas del presente, Chiara Giordano, junto con Juan Varela-Portas de Orduña, tomarán el relevo y buscarán, en su inmediata contemporaneidad, delimitar el sistema actual para poder analizarlo. Bautizado por ellos como *inconsciente ideológico del capitalismo tardío o avanzado*, cronológicamente tendrá su inicio a partir de los años ochenta, y su cara más visible será el neoliberalismo. Giordano plantea en su tesis unas características:

83. RODRIGUEZ, J., C. *Teoría e historia de la producción ideológica: Las primeras literaturas burguesas*. Op. Cit. p. 15.

84. GIORDANO, C. Op. Cit. p. 300.

1) *La crisis de la historicidad y el final de las grandes narraciones se convierten, a partir de 1989, en una auténtica muerte de la historia, de la ideología y del deseo utópico.*

2) *La crisis del referente o, en otras palabras, la desobjetualización y semiotización de la realidad se confirma como cada vez más necesaria para naturalizar un mercado, y por ende un capital, cada vez más virtual.*

3) *El debilitamiento de la noción de contrato y de la distinción entre el ámbito de lo público y el ámbito de lo privado que terminan deshaciendo el andamiaje ideológico tradicionalmente burgués.*⁸⁴

A grandes rasgos, el sujeto será un sujeto-sistema y, como cooperador y parte integral del sistema, se dará una ética de la zona gris en la que el sujeto se verá a sí mismo tanto víctima, como verdugo. Son características ampliamente reconocidas dentro del neoliberalismo, cuando vemos al sujeto como empresario de sí mismo dentro de una meritocracia, y conducen al relativismo posmoderno y la crisis del pensamiento occidental.

Sus planteamientos, de todas formas, aparecen claramente basados en una historiografía eurocéntrica, ya que son trazados en términos hegelianos –historia antigua, feudalismo, modernidad, contemporaneidad. Es complejo realizar una crítica al pensamiento occidental utilizando sus propias herramientas, pero es loable ir anclando el conocimiento de nuevo a la experiencia. Estos autores pretenden recuperar la historicidad del conocimiento.

Con este ejercicio nos ayudan a realizar un quiebre en la interpretación del arte como universal, colocando el foco en su temporalidad, lo que también permite abrir la concepción de *arte* a otros cambios como, por ejemplo, el espacio geográfico o la cultura.

Para ampliar estas tesis hacia la idea de las diferentes culturas y espacios geográficos, es fundamental reconocer la problemática a la que Johannes Fabian llamaba *negación de la coetaneidad en el tiempo*. La negación de la simultaneidad epistémica supone la negación de la coexistencia, en el tiempo y el espacio, de diferentes formas de producir conocimientos. Con respecto a ella, nuestra cultura occidental ha creado un doble mecanismo ideológico: primero, al no compartir el mismo *tiempo histórico* y vivir en diferentes espacios geográficos, el destino de cada región es concebido como no relacionado con ningún otro; y segundo, se presume que Euro-Norteamérica está viviendo una etapa de desarrollo más *avanzada* que

el resto del mundo, con lo cual, surge la idea de superioridad de la forma de vida occidental sobre todas las demás. Así, la cultura occidental es el modelo que imitar y la meta desarrollista es *alcanzarla*.⁸⁵

Aunque utilicemos la idea del inconsciente ideológico, no podemos caer en esta falacia historicista. A pesar de que hoy día la tesis de Fabian sigue teniendo vigencia, la visión dominante de las relaciones internacionales se compone de una amalgama dialéctica que bascula entre las doctrinas neoliberales basadas en la teoría del libre comercio, por la que es preferible un sistema donde todos ganen aunque sea de forma desigual, y las tesis neorrealistas, según las cuales los jugadores internacionales tratan de mejorar la distancia relativa que les separa de sus contrincantes.⁸⁶ Esto implica, de forma patente, que una sociedad interfiere en otra alterando proyectos, y a veces dicha interferencia tiene asociadas capacidades de dominación y de destrucción, incluso cuando se genere de forma inconsciente.

Como analogía podemos tomar la cooperación internacional, nos ayudará a la comprensión de dicha problemática ya que en este campo se habla específicamente de generar impacto positivo. David Llistar Bosch nos expone, en su libro *Anticooperación*, la contradicción existente entre el despliegue de políticas de ayuda de desarrollo para resolver la pobreza, las consecuencias de la guerra o la destrucción del medio ambiente, a la vez que se ponen en práctica mecanismos que incrementan todos esos problemas, ambas actuaciones realizadas por los mismos actores.⁸⁷

Podríamos añadir, desde el enfoque decolonial, que el capitalismo global contemporáneo *resignifica*, en un formato posmoderno, las exclusiones provocadas por las jerarquías epistémicas, espirituales, raciales/étnicas y de género/sexualidad, desplegadas por la modernidad. Así las estructuras de larga duración formadas durante los siglos XVI y XVII continúan jugando un rol importante en el presente.

Estos procesos de injerencia podemos encontrarlos en el campo artístico, especialmente en la circulación institucional del arte. Ya se acepta y expresa que el arte del siglo XX, en buena parte, es producto de un acto de colonialismo cultural y que fue durante un periodo de tiempo completamente cooptado por la política ideológica norteamericana que, durante la guerra fría, lo generó con dinero, publicidad e inteligencia. Esto, hoy, es historia sabida y descrita por los mismos historiadores anglosajones (incluso el MoMA lo plantea como parte de su recorrido histórico).⁸⁸ Sin embargo, el hecho de expresarlo parece convertirlo en una problemática del pasado,

85. CASTRO-GÓMEZ, S. y GROSGOUEL, R. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Ediciones, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontifica Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007. p. 15-17.

86. LLISTAR BOSCH, D. *Anticooperación: Interferencias globales norte-sur, los problemas del sur no se resuelven con más ayuda internacional*. España: Icaria Antrazyt, 2009. p. 19.

87. Ibíd. p. 12-13.

88. MUSEO DE ARTE MODERNO DE NUEVA YORK. *MoMA through time*. Nueva York: MoMA, 2020. [Consulta: 2020-06-10] Disponible en: <https://www.moma.org/interactives/moma_through_time>

89. IREGUI, J. Víctimas del arte contemporáneo. En: *Esferapública*. [En línea] Bogotá: Esferapública, 2017-08-24. [Consulta:23/04/20] Disponible en: <<https://esferapublica.org/nfblog/victimasartecontemporaneo/>>

que no tiene por qué estar repitiéndose. Hecho relevante puesto que precisamente a causa de ello debemos mirar incluso el *arte contemporáneo* como una narrativa más:

*El aparente triunfo comercial del llamado «arte contemporáneo» no es el surgimiento espontáneo del sentimiento de una sociedad como lo quieren vender. Es un producto que con cualidades y defectos ha sido impuesto a las buenas y a las malas.*⁸⁹

A riesgo de caer en una excesiva simplificación de la situación, o de dar a entender que para deshacernos de un problema vamos a cargar de responsabilidad los hombros de otros, quizás es el momento de callar y otorgar, de reconocer que estamos tan inmersos en el sistema cultural occidental que incluso las buenas intenciones pueden no dar los resultados esperados. No considero que sea una derrota reconocer con humildad que necesitamos ayuda para salir de esta espiral, y que quizás otros, a pesar de haber hecho suya también la cultura del colonizador, tengan más herramientas para ampliar las fisuras que ya existen y dejarnos intuir formas nuevas.

En definitiva, si podemos decir con conocimiento de causa que en la actualidad todo arte es político y tiene un efecto directo –aunque no sea claramente visible– en nuestra cotidianidad, y que en el circuito elitista del arte las decisiones se toman bajo unos intereses concretos, nos interesa buscar una posición consciente de nuestros privilegios y así poder mirar de frente lo que nos interpela, ser capaces como espectadores de poder mirar las piezas alejando esas coacciones, y colocándonos, en la medida de lo posible, simétricamente a las obras que nos han llegado. No va a ser el encuentro idóneo, pero con nuestra atención alerta puede llegar a ser, realmente, un *encuentro*, que es lo que necesitamos.

Lo relevante es saber que, a pesar de que las interpretaciones hagan crecer la obra, la hagan cambiar o adaptarse a nuevos contextos, incluso nuestras percepciones están atrapadas en un entramado mental, y que debemos por lo menos ser capaces de interiorizar que se deben revisar continuamente. Es un ejercicio agotador, analizar continuamente los pensamientos en busca de por qué surgen, o de dónde los hemos extraído, pero muchas veces, conociendo ya las flaquezas de la cultura de la que formamos parte, la consciencia es la única herramienta que tenemos. No deben aceptarse los discursos catastrofistas, pero tampoco los *buenistas*, sin revisar no solo las intenciones implícitas sino la maquinaria desde la que se dan.

Tener presente el inconsciente ideológico nos ayuda al análisis tanto de las obras de Sandoval, como de las instituciones y las exhibiciones que seguirán añadiendo significados sobre las mismas. Existen condiciones materiales de producción sin las cuales estas obras e instituciones, independientemente de su postura explícita y consciente, no podrían existir como tales. Estos planteamientos nos hablan directamente, porque participamos de algún modo del mismo mundo conceptual, y por ello podemos comprender mejor los mensajes. Ante todo, gracias a la posibilidad de trabajar con arte contemporáneo en su mismo periodo histórico.

Vamos a introducirnos dentro de este ya de por sí complejo entramado de mensajes y narrativas, a través de unas piezas artísticas que entrarían dentro de la categoría de lo político. El trabajo de Rosemberg Sandoval está especialmente politizado, ya que quiere contribuir al debate político, no albergando la política propiamente como tema, sino haciendo arte desde la política, mezclando lo social, político y económico con sus obras. Y para ello comenzaremos por analizar, en lo posible, su contexto directo.

4. PRIMER CONTEXTO

Con el objetivo de entender la actualidad en la que se enmarca Rosenberg Sandoval y definir su contexto, empezaremos por realizar un recorrido histórico que transite en lo político/social y lo artístico en Colombia. El punto de partida será la Independencia y llegaremos hasta la contemporaneidad de nuestro autor. Esta decisión se ha tomado para economizar en lo posible la extensión del texto, aun a sabiendas de que quedarán fuera eventos cruciales que afectan a la historia reciente del país: la existencia de culturas originarias, la conquista de América, la esclavitud, el orden colonial, etc.

Incluso en relación con el periodo descrito conviene recordar que se trata de una narración parcial de los hechos, puesto que aún hay actores que se disputan la realidad de los sucesos. Nuestra aportación solo puede quedarse dentro de la historiografía más extendida por el momento. Seguidamente se inscribirá la historia vital del artista dentro de su contexto.

4.1 Violencia y Arte en Colombia desde la independencia a la actualidad.

Para simplificar este proceso, se ha dividido el contexto en periodos relacionados con la violencia,⁹⁰ un tópico importante en la obra de Sandoval, quien asevera que el conflicto se ha vuelto parte de la vida cotidiana del país:

*En Colombia uno nace y muere en medio de todas las modalidades de violencia, incluidas la indiferencia, el olvido y la no construcción como individuo.*⁹¹

Es importante recordar que la historiografía de ciertos países suele contar con un tema *capital* como, por ejemplo, la revolución en los casos mexicano y cubano, o el populismo en Argentina y Brasil. En Colombia, a partir de los años setenta, la violencia llegó a ser el objeto de estudio predominante.⁹² Los procesos violentos resultan evidentes a partir del periodo conocido precisamente como La Violencia. No obstante, podemos rastrearlos a lo largo de todo el recorrido, ya que aparecerán desde los inicios de la independencia y se transformarán durante el transcurso histórico hasta la actualidad.

El trance armado es una constante que ha marcado tanto a la ciudadanía como a las instituciones. Los conflictos tienen unas características, de las que nos vamos a servir para desarrollar una suerte de simplificación de las problemáticas, que han

90. Mi intención al elegir esta perspectiva no es estigmatizar a la sociedad colombiana. Pueden exponerse también los innumerables planes para la paz que han surgido en época contemporánea. Sin embargo, voy a trabajar desde una parte de la realidad en la que hace hincapié el propio artista a estudiar. Además es un aspecto palpable y puede encontrarse en mayor o menor medida en la historia de todas las naciones, sin significar un prejuicio concreto.

91. HERZOG, H-M. Rosenberg Sandoval En: HERZOG, H-M. (Ed.) *Cantos / Cuentos colombianos. Arte Colombiano contemporáneo = contemporary Colombian art*. Zürich: Fundación Daros, 2004. pp. 206-228. [Consulta: 2020-01-28] Disponible en:

<<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1132144/language/es-MX/Default.aspx>>

92. ARIAS TRUJILLO, R. *Historia de Colombia contemporánea (1920-2010)*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2011. p. 135.

93. LÓPEZ ROSAS, W. A. Conflicto armado, ciudadanía y memoria. En: CASTILLA, A. Et al. *El museo en escena: Política y cultura en América Latina*. Buenos Aires: Paidós Entornos, 2010. pp. 209-222.

94. MALAGÓN, M.M. *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Universidad de Los Andes, 2010.

95. RUBIANO, E. El arte en el contexto de la violencia contemporánea en Colombia. En: *Dossier arte y memoria en Colombia*. Los Angeles: Karpa, California Estate University, 2015.

96. LA ROSA, M.J. y MEJÍA, G.R. *Historia concisa de Colombia (1810-2013)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2013. p. 105.

determinado la confrontación violenta entre: centralistas y federales en los primeros años de independencia; los partidos Liberal y Conservador a lo largo de la primera mitad del siglo XX; la lucha armada entre el Estado y la insurgencia de izquierda en la década del 1970; y la emergencia de actores armados, tanto del paramilitarismo de derecha, como del narcotráfico, y de todas las formas mixtas de asociación mafiosa ligadas al tráfico de drogas y armas en la actualidad.⁹³

Del mismo modo, las creaciones artísticas en Colombia –cuya temática principal estará atravesada por la violencia– son una constante a lo largo de la historia, aunque sus lenguajes formales cambien a lo largo del recorrido. María Margarita Malagón Kurka, por ejemplo, ha señalado que las obras de arte de los años cincuenta y sesenta «desarrollaron un lenguaje visual simbólico y altamente expresivo», mientras que a partir de la década del noventa «predomina un lenguaje de tipo evocativo e indicativo»,⁹⁴ Dicho de otro modo, los diferentes periodos de la violencia en Colombia se corresponderán con momentos del arte que se ha ocupado de la violencia, y es así como presentaremos el contexto histórico del autor.

Para acotar estos periodos, nos hemos basado en las tres etapas que Álvaro Medina planteó al realizar la curaduría de *Arte y violencia en Colombia desde 1948* (Bogotá, MAMBO, 1999),⁹⁵ ampliándolas a seis: **Independentista, Liberales vs. conservadores, Frente nacional, Revolucionaria, Narcotizada y Frentes abiertos**.

4.1.1 Independentista

La Gran Colombia es la organización del territorio que se da durante los primeros años de independencia continuada –entre los años 1811 y 1816 hubo un primer intento federal llamado Provincias Unidas de la Nueva Granada, pero volvió a caer en manos de los españoles–. Entre 1821 y 1830 se intenta llevar a cabo, con fuertes tensiones internas, el sueño del libertador Simón Bolívar, defensor de una fuerte autoridad central como la única solución para los pueblos de América Latina.⁹⁶ Después de la muerte del caudillo, se dismanteló el proyecto de la Gran Colombia.

Las tensiones internas mencionadas hacen referencia a la persistente lucha entre dos tendencias diferenciadas: una, hacia formas de gobierno centralistas; y otra, debido a la geografía, la cultura y la historia reciente de sus habitantes, hacia la búsqueda constante de autogobierno. Esta última tendencia planteó formas de gobierno descentralizado y ambas estuvieron presentes durante todo el proceso de gestación de la nueva nación.

La Gran Colombia dio paso entre 1831-1858 a la República de la Nueva Granada, un territorio más parecido a la Colombia actual. Este nuevo proyecto tuvo en sus comienzos una forma de gobierno centralista que, tras la reforma constitucional de 1853, permitió un corte más liberal. De hecho, fue el inicio de una intensa rivalidad entre facciones que dominarán la política y la sociedad colombianas durante las siguientes décadas.

En relación con este proceso y a través de las artes plásticas comenzó una búsqueda de la identidad nacional donde se ilustraba la ruptura con el mundo colonial. y se realizarían obras sobre las alegorías de las naciones y el propio continente americano. Fabio Rodríguez⁹⁷ plantea que el cambio, en relación con la personalidad de la obra de arte en esta primera etapa de independencia, será mínimo:

*[...] si antes de la independencia las artes se limitan a ser vehículo icónico doctrinal y de ideologización de las mayorías indígenas, en un comienzo, y negras y mestizas, después, con ésta se transforman en mero vehículo demostrativo de las gestas guerreras y en insignificante iconografía de los padres de la patria o de los criollos pudientes.*⁹⁸

La capacidad propagandística del arte es innegable y, aunque no se pueda encontrar un arte crítico, alejado de ser una herramienta política –como hubiera preferido Fabio Rodríguez–, es importante reconocer que está íntimamente ligado a la realidad del momento, centrada en el campo de batalla. Como ejemplo destacable, se encuentra al pintor José María Espinosa, cuyas experiencias en la guerra –desde los 14 años se vinculó a las luchas por la independencia– fueron traducidas en una serie de cuadros conocidos como Las Batallas de Espinosa.

A partir de la década de 1850, y hasta 1870, Espinosa se dio a la tarea de pintar las batallas que definieron la guerra de independencia. La serie representa las ocho acciones guerreras en que el propio artista tomó parte.⁹⁹ Espinosa, además, es uno de los iniciadores de la iconografía bolivariana, realizando dibujos del natural de Simón Bolívar, el caudillo Libertador.¹⁰⁰ Cabe destacar un esbozo a lápiz de un Bolívar demacrado y derrotado, que terminó poco antes de la muerte del prócer el 17 de diciembre de 1830.¹⁰¹

4.1.2 Liberales vs conservadores

Las luchas entre centralistas y federalistas continuaron con una denominación diferente, reconocible en la rivalidad entre conservadores y liberales. Este fue un periodo turbulento en el que la alternancia política llegó, en la mayor parte de los casos, de la mano de conflictos armados de más o menos duración.

97. Doctorado en Filosofía y Letras de la Universidad de Bolonia, y Catedrático de literaturas iberoamericanas en la Universidad de Bérghamo.

98. RODRIGEZ AMAYA F. Colombia: arte y poder en el siglo XX. En: *Caravelle Toulouse*: Presses Universitaires du Midi, 2003, núm. 80. [Consulta: 22/03/18] Disponible en: <https://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_2003_num_80_1_1405>

99. BANREPCULTURAL. *Red cultural del Banco de la República de Colombia: Jose María Espinosa Prieto*. Bogotá: Banco de la República de Colombia, 2017. [Consulta: 18/12/18] Disponible en:

<http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Jos%C3%A9_Mar%C3%ADA_Espinosa_Prieto>

100. ACUÑA, L.A. Las artes plásticas en Colombia en el siglo XX. En: *Revista de Las Indias*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia,1942, ICAA: 1080462. p. 111.

101. *Bolívar no fue el único héroe de la independencia retratado a comienzos del siglo XIX, aparece por ejemplo, Policarpa Salavarrieta, heroína del movimiento de independencia, que actuó como informante para los insurgentes y a la que los españoles ejecutaron en 1817*. LA ROSA, M.J. y MEJÍA, G.R. Op. Cit. p.163.

102. Ibíd. p.107.

103. Ibíd.

104. LÓPEZ ROSAS, W.A. Op. Cit.

105. ACUÑA, L.A. Op. Cit.

106. MEDINA, A. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Editorial Andes. 1978. p. 43.

Por ejemplo, los desacuerdos dentro del Partido Liberal ocasionaron la corta guerra civil de 1854 y aseguraron el poder a los conservadores bajo el liderazgo de Mariano Ospina Rodríguez, creando el sistema político Confederación Granadina (1858-1863). Dicho sistema llega a su fin tras la rebelión del General Mosquera, principal fuerza política y militar en el Valle del Cauca que, al notar la incapacidad de Ospina de controlar la nación (ya que su gobierno estuvo desgarrado por disidencias regionales) generó una nueva guerra civil (1860-1862). El conflicto concluye cuando Mosquera y los liberales radicales finalmente toman el poder, y escriben una nueva constitución federalista y anticlerical que prohíbe la reelección tras un periodo de dos años,¹⁰² creando los Estados Unidos de Colombia (1863-1886).

El movimiento de la Regeneración de Rafael Núñez dio lugar a un largo periodo de poder conservador, que culminaría con la creación de la actual República de Colombia (1886-actualidad). Núñez utilizó una revuelta en su contra, organizada por los liberales, como pretexto para abolir la Constitución de 1863. Dicha abolición dio paso a la Constitución de 1886 que tiene carácter centralista. Principalmente le devolvió el poder al ejecutivo central y restauró a su vez el poder de la Iglesia católica. Colombia se convirtió en una nación hispánica, católica y centralizada.¹⁰³

El proyecto de nación del Partido Conservador durante la primera parte del siglo XX determinó que las universidades, bibliotecas, museos, centros de documentación, archivos y casas de cultura desplegasen su trabajo dentro de un espíritu católico y elitista, orgánicamente circunscrito a los sectores sociales más poderosos.¹⁰⁴

En 1896, el general conservador Alberto Urdaneta fundó la Academia Nacional de las Bellas Artes y fue nombrado director de la misma. La fundación de la Academia colombiana acompaña la etapa del Centenario de la Independencia, por la que a su vez se conoce a una generación de artistas: Ricardo Acevedo, Epifanio Garay, Francisco Cano y Santiago Páramo, entre otros. Todos estudiaron en Europa y traen el aprendizaje de las respectivas academias. En sus obras prima el retrato y aún la temática religiosa.¹⁰⁵

La Exposición Académica de 1899 reflejó claramente la división política reinante y el arte resultó ser territorio de confrontación. Cabe señalar que, desde el punto de vista estético, ambos artistas, escogidos como banderas de choque por las partes del conflicto, eran igualmente *academicistas*¹⁰⁶ y en la temática de las piezas no aparece explícitamente ninguna alusión al conflicto. No obstante, por un lado, encontraremos a los conservadores, y partidarios de la Regeneración, que se alinearán como seguidores de Epifanio Garay,

pintor conservador ideológicamente y retratista de los expresidentes conservadores Núñez, Holguín y Sanclemente. Mientras, por otro lado, los liberales aparecerán como partidarios de Acevedo Bernal, pintor de temas religiosos. Podemos reconocer la estrategia de un liberalismo en vías de moderación en su predisposición a admitir la grandiosidad de las pinturas religiosas del artista, por ser este de ideología liberal.

El enconamiento de las posturas de las dos facciones hizo que ese mismo año estallara un trance armado de gran envergadura llamado Guerra de los Mil Días. Se libró a lo largo de casi todo el territorio y dejó cerca de setenta mil muertos. Este acontecimiento frenó el crecimiento económico y paralizó a Colombia en los inicios del nuevo siglo; esta destrucción partidista llegó a su fin en 1902, sin significarles la victoria real ni a los liberales ni a los conservadores.¹⁰⁷

Al año siguiente, aprovechando la debilidad del país tras esta cruenta guerra civil, y ayudados por los Estados Unidos –que querían firmar el acuerdo para la construcción del canal de Panamá y no lo habían logrado con Colombia–, se libró la guerra separatista del departamento de Panamá, logrando efectivamente la separación. Esta gran pérdida y humillación para el país, alentó un primer acuerdo entre los partidos políticos del país llamado *Convivencia*, que se inició a principios de 1904, con el gobierno de Rafael Reyes, y duró cerca de veinticinco años, pero que no logró acabar con el descontento social.

En Santa Marta, en 1928, miles de trabajadores de las bananeras hicieron huelga por un mes, sin que se lograra llegar a ningún acuerdo con la compañía estadounidense que gestionaba todas las plantaciones. El gobierno colombiano, presionado, acabó con la huelga llevando a cabo una masacre de huelguistas en el pueblo de Ciénaga. Esta acción sentó un desafortunado paradigma para lo que quedaba del siglo: los desacuerdos se resolverían con la violencia, masiva en este caso, y no con las negociaciones.¹⁰⁸

El siguiente cambio que resaltar tendrá lugar a comienzos de los años 30, cuando sobreviene en Colombia el triunfo de los liberales. Alfonso López Pumarejo, en su primer mandato (1930-1934), inaugura la república de la Revolución en marcha. Esta se propone realizar las primeras reformas internas, con el fin de facilitar el acceso de Colombia a la democracia de la modernidad y a la era industrial, tecnológica y científica, con el consiguiente reconocimiento del movimiento obrero y las organizaciones sindicales. Se funda la universidad moderna, se trabaja sobre la educación, se inicia la industrialización y se da comienzo a una reforma agraria.¹⁰⁹

107. LA ROSA, M.J. y MEJÍA, G.R. Op. Cit. p. 108.

108. Ibíd. p. 111.

109. RODRIGEZ AMAYA, F. Op. Cit. p. 113.

110. FERRO PELÁEZ, S.A. *La configuración de las artes plásticas en Colombia 1940-1960, un proceso de tránsito estético y de cambio social*. [Trabajo fin de grado] Bogotá: Pontifica Universidad Javeriana, Facultad de ciencias sociales, 2012. [Consulta: 19/12/18] Disponible en:

<<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/6522/tesis283.pdf?sequence=1>>

111. LÓPEZ ROSAS, W.A. Op. Cit.

112. LA ROSA, M.J. y MEJÍA, G.R. Op. Cit. p. 164.

113. *Procesos del arte en Colombia* (véase “Introducción: para entrar en combate” de Álvaro Medina, doc. no. 1082796) no se detiene puntualmente en las décadas del treinta y cuarenta, el presente ensayo y sus libros posteriores *El arte colombiano de los años veinte y treinta* (Bogotá: Colcultura-Tercer Mundo Editores, 1995) y *Arte y violencia en Colombia desde 1948* (Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1999) continúan, de forma cronológica y temática, en el primer libro aquí mencionado.

114. MEDINA, A. El americanismo de los años 40 y la nueva vanguardia colombiana. En: *El café literario*. Bogotá: 1978, núm. 1, ICAA: 1094332. pp. 30-33.

Acompañando estos grandes cambios estructurales, de corte ideológico socialista y liberal, se generarán grandes cambios en la producción plástica. Surgirá una gran pluralidad de expresiones visuales, una tendencia sintética y un lenguaje plástico moderno y vanguardista. En este marco destacará la generación *Bachué*, cultora de una modernidad de tintes autóctonos, que tendrá como faro a Rómulo Rozo -a caballo entre París y México a principios de los 30-, y de la que formarán parte artistas como Luis Alberto Acuña o Ramón Barba. Será de 1940 a 1960 cuando se cristalice la consolidación del arte moderno en Colombia. Este proceso fue acompañado de una transformación generalizada del escenario de las artes plásticas, con la conformación de un cuerpo de críticos especializados, y la aparición de una serie de espacios e instituciones culturales.¹¹⁰ Sin embargo, a pesar de que estos espacios estuvieron determinados por un incipiente espíritu modernizador, no pudieron establecerse como herramientas principales en la construcción de una ciudadanía plena de derechos.¹¹¹

Al mismo tiempo el poeta Jorge Gaitán Durán fue el propulsor en Colombia de la problemática indígena como temática artística, siguiendo los postulados del muralismo mexicano. Sus principales seguidores fueron Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo y Carlos Correa, que crearon interpretaciones de la historia y la cultura colombianas con una obra enfocada en el costumbrismo. Son reconocibles en los motivos como la extracción de oro, el trabajo, la vida familiar y la violencia.¹¹² Todos ellos optaron por dar un tinte local a lo que habían aprendido en Europa, sumado a los efluvios del muralismo mexicano. En sus obras recopilan la estética de lo social y lo campesino en la aplicación del color y de las formas. Los artistas se adscribieron a diferentes movimientos artísticos de la época, pero manteniendo siempre una estética fuertemente influenciada por los indígenas y los campesinos.

La crítica de Álvaro Medina, autor de *Procesos del arte en Colombia*,¹¹³ destaca dos generaciones del muralismo colombiano: la primera, protagonizada por Alipio Jaramillo, bajo el referente del muralismo mexicano; y la segunda, (década del 50), impulsada por artistas cercanos a la abstracción como Eduardo Ramírez Villamizar, Alejandro Obregón y otros. Según Medina, esta afiliación a ciertos lenguajes derivados de la Escuela de París no necesariamente conlleva la renuncia a temas sociales, tan extendidos entre los artistas.¹¹⁴ El tránsito estético que se aborda, la mutación de las artes plásticas desde los estilos academicistas tradicionales y del Americanismo hacia lenguajes plásticos modernos, no es un recorrido lineal. Durante un tiempo existe la polémica división entre los modernos, exaltados por Marta Traba –crítica argentina proveniente de Europa, que

llega a mediados de los cincuenta y es introducida en los medios de la alta burguesía por su marido, el intelectual Alberto Zalamea– y los *autoctonistas*.

A mediados de los 40, siguiendo el desarrollo político, Alberto Lleras Camargo reemplaza a López Pumarejo en su segundo mandato, y con él llega a su fin la república liberal y se restaura la conservadora. Sus jefes son los líderes ultrarreaccionarios Laureano Gómez¹¹⁵ –a quien se debe la orden de cubrir los *molestos* frescos de Ignacio Gómez Jaramillo en el Capitolio Nacional, y un fatuo *texto crítico*, dedicado al expresionismo *corrupto*–, Rafael Urdaneta Arbeláez y Gilberto Alzate Avendaño.

Durante este nuevo periodo conservador vuelve a aparecer la violencia como protagonista. El 9 de abril de 1948, a la víspera de la Conferencia Panamericana de Bogotá, es asesinado el líder liberal-populista Jorge Eliécer Gaitán. El candidato presidencial favorito para las elecciones de 1950 era la gran esperanza de la clase marginal trabajadora y su muerte hace que se desate una revuelta popular sin precedentes. Los disturbios son conocidos como el Bogotazo, y dejaron varias zonas del centro de Bogotá saqueadas y reducidas a escombros: el sistema de tranvías quedó seriamente afectado, varias iglesias y archivos eclesiásticos quemados, y los negocios, en especial los que parecían simpatizar con los conservadores, presa de asaltos.¹¹⁶

En 1940 se había fundado el Salón Anual de Artistas, promovido por la república liberal, y pronto se crea un contra-salón que se repetirá también anualmente. El más famoso de estos contra-salones será el de Los 26, que tiene lugar en el mismo año del asesinato de Gaitán, 1948.¹¹⁷

La causa de que este salón sea fundamental es que se presentó el óleo *Masacre-10 de abril*. Esta obra del pintor Alejandro Obregón ilustra los desmanes estatales después del Bogotazo del 9 de abril. Obregón, testigo ocular de los hechos, acompaña dicha obra con cartones y decenas de trabajos preparatorios y dibujos realizados a mano libre en el Cementerio central. Otros artistas y amigos suyos como Marco Ospina y Enrique Grau también expondrán piezas relacionadas con el suceso.

4.1.3 Frente nacional

Es imposible fechar los orígenes de La Violencia, pero se puede decir que la tensión entre liberales y conservadores, la causa primordial del conflicto, existía desde la década de 1930. El regreso de los conservadores al poder en 1946 frustró a las clases más desfavorecidas, que se sentían estafadas, y el asesinato de Gaitán, el líder político más carismático, comprometido y decidido de la época, ocasionó un periodo de desmesurada violencia en el país que termina en un golpe de estado en 1953.

115. *Débora Arango, una polémica pintora del municipio de Envigado, cerca de Medellín, y quien murió en 2005 a la edad de noventa y ocho años, ofendió a algunos colombianos conservadores y católicos con sus retratos del cuerpo femenino. También criticó a la sociedad oficial con un arte muy político: en un cuadro pintó al presidente de entonces, Laureano Gómez, como un sapo gordo. En su obra confrontó a la Iglesia católica y se atrevió a pintar la violencia del país. Trabajó durante la mayor parte del siglo XX y llegó a ser considerada, después de críticas y obstáculos iniciales (como la clausura de una de sus exposiciones en la España franquista), una valiente y creativa representante del arte colombiano*. LA ROSA, M.J. y MEJÍA, Op. Cit. p. 164.

116. Ibíd. p. 113.

117. RODRIGUEZ AMAYA, F. Op. Cit. p. 115.

118. LA ROSA, M.J. y MEJÍA, G.R. Op. Cit. p. 114.

119. ARIAS TRUJILLO, R. Op. Cit.

120. Ibíd. p. 137.

Asume el poder hasta el año 1957 el General en Jefe Supremo Gustavo Rojas Pinilla, impuesto por liberales y conservadores aliados, y concluye su mandato una junta militar de gobierno. Al final, esta violencia específica disminuyó al concluir la década de 1950, en gran parte a causa de un programa político: *Frente Nacional*. Dicho acuerdo fue el segundo gran acuerdo entre las distintas facciones políticas y el de mayor duración, donde se decide una alternancia del poder entre las élites.¹¹⁸

Si durante el Frente Nacional se dieron importantes progresos en materia social y económica, las desigualdades, sin embargo, no disminuyeron de manera sustancial. Barrios enteros crecían alrededor de las principales urbes del país, formando cinturones donde se asentaban multitudes que carecían de servicios, empleo, protección, salud y educación, lo que a su vez generaba problemas de inseguridad y de criminalidad. Adicionalmente, las diferencias sociales aumentaron entre el mundo rural y el mundo urbano, entre las regiones aisladas y los epicentros económicos.¹¹⁹

En el terreno artístico, el papel desempeñado por el Salón Nacional de Artistas fue determinante para que la pintura pasara por una transición que llevó a sus principales exponentes a abrazar las tendencias modernistas, sobre todo después de su reapertura en 1958. Creado por el gobierno liberal a comienzos de los años 40, poco a poco se fue institucionalizando hasta convertirse, a partir del Frente Nacional, en un espacio estatal destinado a promover el arte moderno. Allí fueron consagradas las obras de Alejandro Obregón, Enrique Grau, Fernando Botero, Pedro Alcántara, Eduardo Ramírez Villamizar y Edgar Negret, entre otros. Tanto por las temáticas como por el lenguaje empleado, las pinturas y esculturas de estos artistas marcaron el inicio del arte moderno en Colombia. Muchos pintores también sintieron la obligación de *comprometerse* con la realidad. El premio otorgado a Obregón por su cuadro *Violencia*, en el Salón Nacional de 1962, refleja la politización del arte. Ya no se trata, como en las décadas anteriores, de una militancia bipartidista, sino de una denuncia del horror de la violencia y, al menos en algunos casos, de un llamado a una mayor justicia social.¹²⁰

El artista Alejandro Obregón, antes citado, es un personaje clave, y su obra refleja una fuerte influencia de los acontecimientos. En la misma línea temática de denuncia social, será representativo *Velorio-estudiante fusilado*, de 1956, ilustra la represión contra el movimiento obrero y estudiantil durante la dictadura militar del general Rojas Pinilla.

Obregón es una figura de importancia, perteneciente a una nueva generación que se constituía de los nuevos nombres de la época. Eran un grupo de artistas que

rondaban los 22 a 28 años de edad, es decir, todos nacidos después de la crisis mundial de 1929, y al margen de la polémica entre modernos y bachués. Una generación que desarrolló su obra en paralelo al auge del expresionismo abstracto en los Estados Unidos, logrando hacer un arte propio a través de la exploración local. Una mirada general nos muestra que la violencia y el erotismo fueron los temas más reiterativos.¹²¹

En 1958 surge en Colombia el nadaísmo como una tendencia posvanguardista. Nace como respuesta a la imposición cultural del academicismo en la mayoría de los estamentos políticos, sociales y religiosos, y así lo muestra su manifiesto:

*Ante tal soledad: rechazados por las clases dirigentes, combatidos y perseguidos, y ante la indiferencia complaciente y despectiva de nuestros intelectuales consagrados incapaces de una varonil rectificación a nombre de la libertad del espíritu; y mientras merecernos el respaldo de una juventud revolucionaria que ha vivido marginada por falta de oportunidades y próxima a la frustración de sus grandes poderes creadores, el Nadaísmo estará abierto a todos los inconformismos y todas las irreverencias de tipo cultural, estético social y religioso.*¹²²

De entrada, esta corriente se ha caracterizado por su afán de ruptura con los anteriores movimientos tanto a nivel artístico como social. Así es como sus miembros se declararon social y artísticamente: anti-convencionalistas, radicales extremistas y extravagantes.¹²³ Dicho de otra forma, se trataba de la formulación de una estética nadaísta caracterizada no solo por el caos, sino también por la violencia de las imágenes, la espontaneidad en la creación de las mismas y los juegos. El nadaísmo coincide con varios movimientos vanguardistas que se desarrollaban al compás de música con contenido social, vestimentas informales, teatro callejero y una experimental expresión pictórica de color y formas.

Durante todo este periodo se estaba formando Botero, y no se duda en afirmar que llega a convertirse, con una pintura de estilo personalísimo, en uno de los pintores más reconocidos de la segunda mitad del siglo de todo Occidente.¹²⁴

4.1.4 Revolucionaria

De nuevo en el terreno político, la singular solución a la violencia del Frente Nacional condujo a una nueva e imprevista subestructura de violencia que se extendía a lo largo del país bajo la forma de insurgencias guerrilleras de izquierda. La Revolución Cubana, que tuvo lugar en enero de 1959, alentó enormemente a los desilusionados

121. BANREPCULTURAL. *Red cultural del Banco de la República de Colombia. Artistas colombianos de la segunda mitad del siglo XX*. Bogotá: 2017.

[Consulta: 2018-11-29] Disponible en: <<http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-321/artistas-colombianos-de-la-segunda-mitad-del-siglo-xx>>

122. QUINTERO, J.R. Nadaísmo: Más de medio siglo de contracultura. En: *Revista Diners*. Bogotá: Revista Diners, 2017-09-18. [Consulta: 2018-11-27] Disponible en: <https://revistadiners.com.co/ocio/literatura/49623_nadaismo-mas-medio-siglo-contracultura/>

123. SAGANOGO, B. Nadaísmo colombiano: ruptura socio-cultural o extravagancia expresiva. En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, núm.38, 2008. [Consulta: 2018-11-22] Disponible en: <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero38/nadaism.html>>

124. RODRIGUEZ AMAYA, F. Op. Cit. p. 120.

125. ARIAS TRUJILLO, R. Op. Cit. pp. 144-145.

que cuestionaban la política tradicional, las convergencias políticas y la economía en el continente americano. Quienes eran contrarios a esa ideología y a las prácticas partidistas se organizaron al margen de los partidos políticos tradicionales en Colombia. De hecho, en este periodo aparecieron los grupos insurgentes modernos de izquierda.

El origen de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) se remonta a las luchas agrarias que sucedieron a partir de los años 60. En concreto en 1964, cuando el gobierno de Guillermo León Valencia (1962-1966) decidió bombardear algunas regiones con influencia comunista, bajo el pretexto de que el Estado no podía tolerar *repúblicas independientes*. De esos ataques, las FARC surgieron como un movimiento puramente campesino en sus orígenes, con una capacidad de influencia muy limitada, localizada en áreas de colonización (sur del Tolima y regiones del Meta, del Guaviare y del Caquetá); es decir, territorios periféricos, alejados del centro del país y con poca o nula presencia del Estado. Sus objetivos, inicialmente, también eran bastante modestos: además de protegerse de los ataques del Ejército, sus luchas estaban orientadas a conseguir tierras para la población rural y a acumular cierto poder en sus zonas de influencia. Para este grupo, el impacto de la Revolución cubana no fue determinante.

El Ejército de Liberación Nacional (ELN), por otro lado, surgió en Santander, cerca de Barrancabermeja, región con una larga tradición contestataria: en los años 20 fue epicentro de las huelgas de los trabajadores de la Tropical Oil, en los 40 conoció la agitación gaitanista y, durante la época de La Violencia, contó con la presencia de guerrillas liberales.

El ELN mantuvo grandes diferencias con las FARC. Sus dirigentes eran jóvenes de ciudad, de clase media, y con títulos universitarios, casi todos con un pasado militante: algunos venían de las filas del MRL, la disidencia de López Michelsen; otros eran líderes sindicales del puerto petrolero. Para todos ellos el ejemplo cubano fue decisivo: buena parte de la cúpula del ELN pasó temporadas de entrenamiento en La Habana, antes y después de la creación del movimiento; pero, sobre todo, para sus dirigentes, el triunfo de Castro demostró que la lucha revolucionaria tenía un gran porvenir. Por eso, el objetivo de los jefes del ELN era la toma del poder a escala nacional.¹²⁵

Cabe nombrar otros pequeños grupos guerrilleros que, aunque con menos efectivos e influencia, desarrollan sus luchas dentro del país: ADO (Auto Defensa Obrera); Ricardo Franco, grupo extremista de disidentes de las FARC; Quintín Lame, que agrupa a indígenas de sectores rurales del Cauca; y dos grupos de conformación

más reciente, a saber, el Movimiento de Izquierda Revolucionario Patria Libre (MIR-Patria Libre) y el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT).¹²⁶

Llegamos así a los años 60 y 70, cuando, en materia artística, adquiere gran importancia la producción gráfica. Gina McDaniel Tarver¹²⁷ realiza un análisis de los inicios del arte conceptual en Colombia, y sostiene que durante la década de los 70, artistas como Antonio Caro, Bernardo Salcedo, Jorge Posada y Adolfo Bernal, entre otros, optaron por producir un arte basado en la comunicación. Se caracteriza por relegar el componente estético y resaltar aspectos lingüísticos, centrándose en una nueva relación del espectador con la obra.¹²⁸

Durante la década de los 70 el campo de la plástica en Colombia fue, por tanto, testigo del nacimiento de un arte nuevo, y en ocasiones radical, que ha marcado el desarrollo del arte contemporáneo en el país. Aunque no sin generar polémica, lo demuestra Clemencia Lucena (1945-1984), artista, militante y crítica artística, quien a través de sus artículos cuestiona un arte al servicio de la ideología burguesa e imperialista; en su opinión, un arte que refleja la pasividad de los artistas aceptando influencias internacionales.¹²⁹

Las raíces del descontento social y político no fueron, como hemos visto, debidamente resueltas durante el Frente Nacional (que acabaría en el 74) y la agitación, por lo tanto, se mantuvo –e incluso aumentó– en esa década. El gobierno de Carlos Lleras Restrepo (1966-1970), sin abandonar la respuesta militar, le dio cierta importancia a la dimensión social del problema guerrillero y autorizó a los civiles a armarse para protegerse de las guerrillas, lo cual legitimó el paramilitarismo.

Aparece en este momento un movimiento guerrillero que será de gran importancia, el M-19, que rápidamente acaparó la atención nacional. Su surgimiento dejó al descubierto la fragilidad de la democracia *frentenacionalista*.

En las elecciones presidenciales del 19 de abril de 1970, la ANAPO (Alianza Nacional Popular) logró sus mejores resultados, hasta el punto de que los primeros datos le daban el triunfo al disidente Rojas Pinilla, candidato de la ANAPO, en representación de los intereses de los estudiantes y de los trabajadores. Sin embargo el presidente saliente, Lleras Restrepo, decidió suspender las informaciones parciales y, al día siguiente, se proclamó el triunfo del candidato oficialista, Misael Pastrana.

Para los líderes del M-19 la situación no ofrecía dudas: el Frente Nacional había recurrido al fraude, desconociendo las inclinaciones políticas de los electores, que

126. NEIRA, E. Un caso intrincado de violencia: Colombia. En: *Nueva Sociedad*. Buenos Aires: Fundación Friedrich Ebert, 1990, núm. 105. pp. 141-152. [Consulta: 2020-01-28] Disponible en:

<https://nuso.org/media/articles/downloads/1840_1.pdf >

127. Especialista en arte y cultura visual moderna y contemporánea de América Latina, doctora por la Universidad de Texas.

128. MCDANIEL TARVER, G. *Intrepid Iconoclasts and Ambitious Institutions: Early Conceptual Art and its Antecedents, 1961-1975*. [TesisDoctoral] Austin: University of Texas at Austin, 2008. p. 5.

129. CLEMENCIA, L. Formas puras y formas políticas en el XXII salón. En: *Lecturas Dominicales*. Bogotá: Lecturas Dominicales, 1971-12-5, ICAA: 860566. [Consulta: 2020-01-28] Disponible en:

< <https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/860566/#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-682%2C-125%2C6551%2C3666>>

130. RESTREPO, J.C. El gobierno de Belisandro Betancur (1982-1986) En: *Nueva Historia de Colombia*. Bogotá: Planeta Colombiana editorial, vol. VII, capítulo 1, 1998. p. 44.

131. *Ibíd.* p. 47.

habían expresado claramente su deseo de buscar una solución ajena al bipartidismo; la supuesta democracia no ofrecía espacios para la oposición y, por consiguiente, el único camino posible era el de las armas.

El final de la década de los 70, se reconoce como un periodo de represión severa por parte del Estado. La presidencia de Julio César Turbay se caracterizó por asesinatos extrajudiciales, encarcelamientos ilegales y una mentalidad y atmósfera de estado de sitio. Sin embargo, iniciando la década siguiente el gobierno de Belisario Betancur, a partir de 1982, propuso una estrategia conciliadora.

La administración Betancur se inicia con la ley 35 de 1982, publicada a escasos dos meses de iniciado el gobierno, por medio de la cual se otorgaba una amnistía a «los autores, cómplices o encubridores de los hechos constitutivos de delitos políticos, cometidos antes de la vigencia de la presente ley».¹³⁰ Se adoptaron acuerdos de tregua y cesación del fuego con las FARC, el M-19, el EPL y ADO, pero tuvieron dificultades en la concreción de dichos acuerdos y el proceso de paz se detuvo a fines de 1985, cuando la guerrilla urbana del M-19 tomó el Palacio de Justicia, edificio de la Corte Suprema de Justicia. Con este acto, pedían la comparecencia del propio presidente del gobierno, que se publicaran las actas de la comisión de verificación de los acuerdos, que se dieran a conocer los acuerdos suscritos por el Fondo Monetario Internacional y que se habilitara un espacio radiofónico donde los colombianos pudieran exponer sus necesidades más apremiantes. Recordemos que los comienzos de la década de los 80 fueron un periodo difícil: el comercio internacional decaía, después de la moratoria mexicana de 1982 estalla una gran crisis, y con el acuerdo al que hacía referencia el M-19 se había reabierto el crédito bancario internacional para Colombia. Las maniobras de rescate dejaron cerca de cien muertos, muchos desaparecidos en circunstancias aún no clarificadas, y terminó con el incendio y desaparición del propio edificio.¹³¹

A pesar de ello, ese mismo año, las FARC formaron un partido político llamado la Unión Patriótica. Dicha formación se entendió como respuesta conciliadora a la amnistía de Betancur. Este estuvo compuesto de guerrilleros desmovilizados, aunque siempre mantuvieron también la parte armada, lo que minaba la credibilidad del proceso. Este partido alcanzó un éxito impresionante en las elecciones locales de 1986, pero a lo largo de los cuatro años siguientes, hasta comienzos de la década de 1990, los líderes de la UP fueron sistemáticamente eliminados por redes de *misteriosas* fuerzas que incluían al ejército, mercenarios/paramilitares, miembros de organizaciones rivales de izquierda y, cada vez más, de cárteles del narcotráfico. A pesar de ello, se logra retomar y

concretar las negociaciones de paz con el M-19 e iniciar procesos similares con el EPL, el Quintín Lame y el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), que terminará con la desmovilización de sus miembros durante el gobierno de César Gaviria. Comienza así un proceso de reforma institucional que llegaría a desembocar en la Asamblea Nacional Constituyente y la nueva Constitución de 1991.

4.1.5 Narcotizada

A medida que los líderes de la UP fueron asesinados sistemáticamente (unas 3.500 personas hacia 1992)¹³², el nivel alarmantemente bajo de arrestos y juicios pudo producir una patente laxitud en las normas de convivencia y el acelerado aumento de narcotraficantes, los cuales, movidos por sus propias aspiraciones políticas, llegarían a apelar al terrorismo urbano y al asesinato político.

La década de los 80 en el terreno artístico trajo consigo el retorno de la pintura, después de lo que se puede considerar un agotamiento del arte conceptual, y este estuvo acompañado de un sospechoso crecimiento de la inversión en arte, la que inclusive puede relacionarse con el auge del narcotráfico.

Políticamente, la descentralizada estructura del poder regional, junto a un gobierno central históricamente débil, permitieron que personas como Pablo Escobar comandaran y controlaran una gran red de tierras, mano de obra, dinero y políticos.

Un hito que destacar es el momento en el que el ministro de justicia Rodrigo Lara Bonilla decidió condenar el lavado de dinero y destruir algunos de los laboratorios ilícitos de Escobar, debido a lo cual este ordenó su asesinato. La muerte de Lara en 1984 desató una guerra de diez años entre el Estado y el cartel de Medellín, liderado por Escobar. Este conflicto se intensificó entre 1989 y 1990, periodo al que el historiador Marco Palacios se refiere como *de fuego cruzado*. La cúpula política fue objetivo directo del cartel: en agosto de 1989, mientras hacía campaña por la presidencia en Soacha, a las afueras de Bogotá, Luis Carlos Galán también fue asesinado por órdenes de Escobar. Galán, posible sucesor del presidente Virgilio Barco, había prometido usar el poder del Estado para dismantelar los cárteles. En esa misma campaña también fueron asesinados Bernardo Jaramillo Ossa (UP) y Carlos Pizarro Leongómez (M-19). César Gaviria tomó el lugar de Galán como sucesor en el Nuevo Liberalismo y fue investido presidente.

Durante las elecciones, se dio un hecho político que habría de determinar el curso de los acontecimientos durante su primer año de gobierno: se votó de manera

132. LA ROSA, M.J. y MEJÍA, G.R. Op. Cit. p. 118.

133. SILVA, M. César Gaviria: los años del revólver (1990-1994) En: *Nueva Historia de Colombia*. Colombia: Planeta Colombiana editorial, vol. VII, capítulo 1, 1998. p. 104.

134. BANREPCULTURAL. *Red cultural del Banco de la República de Colombia*. Artistas colombianos de la segunda mitad del siglo XX. Op. Cit.

espontánea, en lo que se conoció como la *séptima papeleta*, por la convocatoria de una Asamblea Nacional Constituyente, lo cual se trataba de una idea lanzada por el movimiento estudiantil. El inicio de los años 90 se abrió con la Asamblea promulgando la Constitución de 1991, al mismo tiempo que se dismantelaba la cúpula del cartel de Medellín, enviando a Pablo Escobar a la cárcel de Envigado. Poco después, en 1992, sucede la fuga de Escobar en un ambiente ya de por sí crispado por unas políticas de racionamiento energético que afectaban en gran medida a la población.¹³³ Protegido por sus hombres, Escobar reorganizó su aparato militar y reinició su ofensiva terrorista el 4 de agosto de 1992, cuando estalló el primer carro bomba en Medellín. De ahí en adelante, el país se enfrentaría a una campaña terrorista que dejaría centenares de muertos en varias ciudades. Sólo entre agosto y noviembre estallaron trece bombas en Bogotá, Medellín y Cali. El 2 de diciembre del año siguiente, 1993, fue abatido Pablo Escobar.

Llegados a este punto, volviendo al campo del arte, se va volviendo más complejo encontrar líneas comunes de referencia entre los artistas. Podemos decir que Lorenzo Jaramillo es el más destacado de la generación, quizá porque con él se establece un nexo con el expresionismo de las generaciones anteriores.¹³⁴

Esta generación tiene múltiples facetas y abarca un grupo amplio dedicado a la pintura: Gutiérrez, Hoyos, Jaramillo, Laignelet, Luna, Mazuera, Roldán, Salamanca, Sojo, Varela, van Wong, Vélez y Zalamea; otros que han hecho grabado: Dioscórides, Suárez y Guillermo Restrepo, pero también existen los dedicados a la escultura y a la elaboración de objetos cerámicos o de madera: Vaida, Young, Salcedo y Sánchez. Finalmente, figuran aquellos que se dejaron influir por las nuevas tendencias y procesos: Cristancho, Dioscórides, Dueñas, Facundo, Hincapié, Muñoz, Huertas, Iregui, José Alejandro Restrepo. De todos ellos, Gustavo Zalamea fue quien mayor impacto tuvo en la definición de políticas públicas culturales.

4.1.6 Frentes abiertos

En esta nueva fase del conflicto los paramilitares se movilizaron para apoderarse de los territorios aún controlados o abandonados por las FARC y el ELN, y de un sistema de producción de droga de más bajo perfil y en proceso de cambio. Hacia finales de la década de 1990, las FARC y el ELN combatían contra el ejército, las AUC (Autodefensas Unidas de Colombia, los paramilitares) contra las guerrillas, el ejército nacional contra todos ellos, y los narcotraficantes contra el gobierno, mientras paralelamente luchaban o colaboraban con las guerrillas.

En 1998 Andrés Pastrana Arango logra convencer al presidente Bill Clinton para que le otorgue un enorme programa de ayuda, 1.300 millones de dólares. Dicho presupuesto estaba mayormente destinado a servicios militares. Curiosamente, al mismo tiempo, se planteó una iniciativa de paz con las guerrillas, cediéndoles un espacio geográfico seguro. Resulta todo en una fallida iniciativa de paz, que abre el camino para que un candidato sin vínculos formales con ningún partido político hasta entonces, ex gobernador de Antioquia y confeso enemigo de la izquierda, llegara a la presidencia en mayo de 2002: Álvaro Uribe Vélez.

Con los fondos del Plan Colombia, el presidente Uribe empezó su ofensiva frontal contra las FARC, empujándolas hacia los rincones del país, pero las FARC siguieron funcionando, incluso después de los dos periodos del gobierno de Uribe. Durante su último periodo, una incursión militar a través de la frontera en 2008 casi produce una guerra entre Colombia, Ecuador y Venezuela. Mientas tanto, los paramilitares siguieron sembrando el terror en Colombia a pesar de que estaban técnicamente desmovilizados, ya que se habían convertido en bandas criminales con control sobre muchas partes del país.

El presidente Juan Manuel Santos, que se posesionó en la presidencia de Colombia en agosto de 2010, redefinió las relaciones internacionales de Colombia de manera significativa: primero, y muy importante, mejoró notoriamente las relaciones con los países vecinos de Ecuador y Venezuela. Además intentó, de un modo más deliberado y prudente que el de su predecesor, crear relaciones cordiales y colaborativas con importantes países latinoamericanos como Argentina, Chile y Perú. También miró hacia otros países además de los Estados Unidos para establecer diálogos comerciales, lo que incluye a China y a países de Europa.

Santos firmó en enero de 2011 la Ley de Víctimas, que concernía a cuatro millones de personas. Esta nueva ley reconoce a todas las víctimas del conflicto colombiano, desde 1985, y garantiza reparaciones bajo la forma de pagos en efectivo. Además, y tal vez más importante, garantiza que el Estado devolverá las tierras tomadas ilegalmente, desde 1991, a sus dueños reales. La ley se vio como un primer paso importante en el intento de controlar y reparar parte del daño que ha ocasionado un conflicto largo y devastador.¹³⁵ En 2012 se celebraron los primeros encuentros en la Habana para la búsqueda de un acuerdo de paz.

Y el 24 de noviembre del 2016 se firmó el acuerdo definitivo de paz entre el Gobierno y las FARC. En una ceremonia que se realizó en el teatro Colón de Bogotá,

135. LA ROSA, M.J. y MEJÍA, G.R. Op. Cit. p. 214.

136. NIÑO, L. Colombia: un año de la firma definitiva del acuerdo de paz entre el gobierno y las Farc. En: *France24*. Francia: France Médias Monde, 2017-11-25. [Consulta 2020-01-28] Disponible en:

<<https://www.france24.com/es/20171124-colombia-un-ano-de-la-firma-definitiva-del-acuerdo-de-paz-entre-el-gobierno-y-las-farc>>

137. MANETTO, F. Así se negoció la paz con las FARC en Colombia: El Gobierno desclasifica los documentos del proceso que empezó en La Habana en 2012. En: *El País*. España: Ediciones El País S.L., 2018-07-23. [Consulta: 2020-01-18] Disponible en:

<https://elpais.com/internacional/2018/07/23/colombia/1532308717_696133.html>

138. COBO, J.A. Entrevista a Rosenberg Sandoval. En: *Rosenberg Sandoval: Biografía y Entrevistas*. Cali: Rosenberg Sandoval, 2014. [Consulta: 2020-01-28] Disponible en:

<http://www.rosenbergsandoval.com/entrevistas-interviews/jairo_alberto_cobo.html>

139. LA ROSA, M.J. y MEJÍA, G.R. Op. Cit. p. 114.

el entonces presidente Juan Manuel Santos y el líder de la extinta guerrilla FARC Rodrigo Londoño, alias Timochenko, estrecharon sus manos para sellar el fin de un conflicto de más de 50 años. Esto ocurrió después de que los acuerdos de la primera firma, celebrada en Cartagena el 26 de septiembre de 2016, fueran rechazados en un plebiscito del 2 de octubre del mismo año, con el 51 % de los votos.¹³⁶

Desde entonces, cerca de 7.000 guerrilleros dejaron las armas y comenzaron un complejo proceso de reintegración a la sociedad civil. Las FARC son hoy un partido político, la Fuerza Alternativa Revolucionaria del Común, y tienen garantizados 10 escaños en el Congreso durante dos legislaturas.¹³⁷ Desde 2018 es presidente de Colombia Iván Duque por el partido creado por Álvaro Uribe *Centro Democrático*, lo que ha supuesto el comienzo de un periodo de imperfecta calma en el país. La vida diaria se desarrolla entre procesos de paz y justicia que avanzan lentamente, grupos armados menos numerosos pero aún en activo, y una altísima población de damnificados y desplazados por décadas de conflicto.

4.2. Rosenberg Sandoval

*[...] lo directo podría ser entre la vida del artista y lo que el artista ejecuta, pero, no entre la obra que se produce y la sociedad en que se da. Esto tratándose de un artista activo, suicida, eficaz, político y atrincherado en la marginalidad.*¹³⁸

Nace en 1959 en Cartago-Valle, Colombia, como el menor de 14 hermanos, en una familia de campesinos. En este momento está finalizando una de las épocas más convulsas en el país, la denominada La violencia, causada principalmente por el regreso de los conservadores al poder en 1946 después del asesinato de Gaitán. La oleada de descontento no disminuirá hasta finales de los años 50, con el acuerdo para la alternancia del poder entre las élites llamado Frente Nacional.¹³⁹ Este acuerdo, como hemos visto, condujo a una nueva e imprevista subestructura de violencia a lo largo y ancho del país, bajo la forma de insurgencias guerrilleras de izquierda. Es en este lapso, en los años 60, que la familia Sandoval se desplaza a la ciudad de Cali para alejarse de los focos de conflicto. En su nuevo emplazamiento vivirán frente a un hospital, donde dos de sus hermanos mayores trabajaron como enfermeros. Esto lo condujo a pasar muchas horas de su infancia en el mismo, lo que lo capacitará para utilizar en su obra un tipo de materiales no convencionales tales como fluidos corporales, partes de cuerpos, sangre, semen, vellos, suciedad y vísceras.

Empezó a estudiar en la Escuela de Bellas Artes de Cali a finales de los 70. Recordemos que las raíces del descontento social y político no fueron debidamente resueltas durante el Frente Nacional, que acabaría en el 74, y la agitación aumentó en dicha década, al ser un periodo de represión severa por parte del Estado. En este ambiente, y siendo estudiante aún, Sandoval formó un grupo llamado *Acciones suicidas para el arte* –de cuyas acciones no queda ningún registro por cuestiones de seguridad–¹⁴⁰, y conectó con los grupos insurgentes del país (aunque, por motivos ideológicos, los considera muy convencionales y decide buscar otras vías de expresión).

En el VII Salón de Atenas, organizado por el Museo de Arte Moderno de Bogotá como evento anual de ánimo innovador, realiza su primera aparición pública como artista. Dicho evento se considera el primer certamen nacional que incluyó instalaciones, video-arte, *performance*, etc.¹⁴¹ La exhibición fue curada por Eduardo Serrano Rueda. El artista participó con cinco obras, una de las cuales, titulada *Extensión*, es hoy en día parte de la colección del MAMBO.

El ambiente del país había comenzado a cambiar con el gobierno de Belisario Betancur, sobre el cual hemos detallado que opta por una estrategia conciliadora, aunque abruptamente interrumpida por la toma del Palacio de Justicia por el M-19.

La pertenencia de Sandoval a estas insurgencias, como hemos adelantado, no es larga, y cuando se separa del grupo vive un breve periodo en Buenos Aires.¹⁴² Sus años de estudio, según su punto de vista, fueron cortos pero fructuosos, porque ya tenía una base política fuerte –por su pertenencia a estos grupos– y filosófica –por su gusto por la lectura–.

*[...]cuando ingresé a la Escuela de Bellas Artes ya manejaba la historia del arte hasta el siglo XIX con el impresionismo y además tenía claridad política y filosófica. Allí en la Escuela inicié con arte moderno y contemporáneo y entendí los nuevos métodos de producción del arte, como la instalación, el video y la performance en donde me sentí muy amplio y conectado con América Latina, con Guadalupe Posada, Fontana, Oiticica, el Instituto Di Tella, el Centro de Arte y Comunicación (CAYC), Gordon Matta-Clark, y lo que se hacía en las Bienales de San Pablo.*¹⁴³

Su creación en las décadas siguientes sigue teniendo un marco contextual convulso: la guerra de diez años entre el Estado y el cártel liderado por Escobar, hasta la muerte de este en 1993. Recordemos que esta última fase del recorrido histórico

140. CRUZ, S. *Rosenberg Sandoval sigue con el puñal en su mano*. [Blog] Cali: Santiago Cruz Hoyos, 2009. [Consulta: 12/07/16] Disponible en: <<http://santiagocruzhoyos.blogspot.com.es/2009/05/rosenberg-sandoval-sigue-con-el-punal.html>>

141. MAMBO, *Los salones Atenas en la Colección del Museo de Arte Moderno de Bogotá*. [Catálogo] Bogotá: MAMBO, 2003.

142. BOERR, M. *Entrevista a Rosenberg Sandoval*. Buenos Aires: 2011. [Consulta: 2016-07-11] Disponible en: <http://rosenbergsandoval.com/entrevistas-interviews/martin_boerr.html>

143. GARZÓN, D. *Entrevista a Rosenberg Sandoval*. Cali: Rosenberg Sandoval. [Consulta: 2016-07-12] Disponible en: <http://www.rosenbergsandoval.com/entrevistas-interviews/diego_garzon.html>

la titulamos “Frentes abiertos”. La actitud del gobierno, durante el periodo de Uribe, será de ofensiva hasta la llegada al poder, en 2010, de Juan Manuel Santos, y hasta el 24 de noviembre del 2016, momento en que se firma el acuerdo definitivo de paz entre el Gobierno y la FARC.

Desde sus inicios, Sandoval ha realizado ininterrumpidamente una larga serie de exhibiciones, tanto en solitario como grupales, a nivel nacional (puesto que desde el comienzo de su carrera se estaba dando un gran impulso institucional al arte conceptual), e internacional (en Museos importantes de Alemania, México, Argentina, Brasil, Venezuela, Ecuador, España, Suiza, Italia, Republica Checa...). Entre sus *performance* más destacadas se encuentran: *Rose-Rose.2001*, *Mugre.2003* y *Acciones políticas.1987-2007*. En la actualidad convive con su compañera Paola Tafur y ejerce de profesor en el Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle, donde realizó parte de su formación.

Para tratar de comprender mejor la complejidad de estar inmerso en la cultura occidental y su historización del arte, pero a la vez albergar una conexión territorial que amplía sus márgenes, exponemos el listado de sus referentes:

De una manera cronológica aproximada están las modificaciones subterráneas, levitaciones y transformaciones corporales realizadas por nuestros antepasados precolombinos; las representaciones antropológicas y residuos orgánicos en los lisiados de Bosch; los ciegos de Brueghel y el Saturno de Goya; los innumerables martirios, las auto-amputaciones de Van Gogh; la reducción de la comunicación representacional de Cézanne; las bajas presiones existenciales de Munch; la actitud ideológica anarquizante del Dadaísmo alemán; la neutralidad psíquica condensada en las posturas y objetos no continuos de Marcel Duchamp; lo tautológico en el lenguaje de René Magritte; la orientación hacia la presentación en lugar de la representación de John Cage; el vacío absoluto, mortuorio y los escritos sobre la Nada de Yves Klein; las situaciones-limite y negación del cuerpo en el Accionismo Vienés; su propia sangre como propagación y pigmento en Yoko Ono; las inundadas totalizaciones fácticas, sus preocupaciones por procedimientos y cambios en Robert Morris; la manipulación mitológica, orgánica, procesual y política en Joseph Beuys, muy cercano al tercer mundo; su cuerpo como existencia psicofísica en Bruce Nauman; lo fáctico a partir de su propio cuerpo unido al térreo en Dennis Oppenheim; la filosofía y la literatura materializada en Vito Acconci; las elaboraciones intra-psíquicas y resistencia del

Otro en Brisley, Barry Le Va, Crish Burden y Gine Pane en su fase esencial; de Art and Lenguaje apartes de sus síntesis teóricas. Los dibujos iluminados con motosierra de Gordon Matta-Clark hijo del surrealista chileno Roberto Sebastián Matta. En América Latina e inscritos en la denominación Arte de Sistemas, las extensas superficies geo-esféricas coloreadas de García Uriburu; las posturas ecológicas e individualizadas de Guinzburg; lo filosófico, mítico y lingüístico sustentado en Luis Passos y Jorge González Mir; los actos ortopédicos y travestistas del chileno Carlos Leppe. Aquí en Colombia el reemplazo y desmonte de signos de Bernardo Salcedo; la re-creación con amplio y revolucionario código, sus entradas corporales y térreas dibujísticas en Álvaro Barrios; lo procesual con desechos de desarrollismo en Feliza Bursztyn... Hay otros niveles de alguna manera interesantes en la redefinición localista de Beatriz González; el dibujo metálico tridimensional, esencial y tajante de Carlos Rojas; de Ana Mercedes Hoyos media docena de sus oxigenados objetos; Antonio Caro como obra de arte, como performer infinito. Además Schopenhauer, Borges y Tirofijo.¹⁴⁴

Es importante advertir cómo afecta la vida del artista su obra, tanto para comprenderla, como para que sea valorada. Hay una gran polémica en relación con los motivos por los que se aprecia la obra de Sandoval y su respaldo o no por distintos críticos. En su artículo, Marín y Alzate comentan el paradigma Norte/Sur que afecta a los artistas latinoamericanos, y en concreto a Sandoval:

Emphasizing the personal class origin of the artist at the expense of his ‘art’ situation is a patronizing and misleading attitude, a reproduction of the centuries old ‘noble savage’ under another guise. On the other side, those who denigrate artists such as Sandoval by arguing that it is only because of their relationship with marginality that they reached international relevance, are replicating, in an inverse model, the condescending attitude from the North toward the South that they supposedly are criticizing, as they also do not stop to analyze the artist’s work, but in a parallel way dismiss it with arguments ad hominem.¹⁴⁵

En este proyecto se reconocen en numerosas ocasiones los orígenes del artista, el contexto en el que se mueve y la relación con su obra. Ahora pasaremos a detallar las colecciones a las que esta obra ha pasado a formar parte y las exhibiciones en las que, a causa de ello, han sido expuestas, para terminar con el análisis de las propias piezas.

144. DÍAZ MARTÍNEZ, L.A. Rosenberg y María Evelia – Posición de Avanzada en las Artes Visuales. En: *Periódico el Pueblo* – Revista Contrastes. 1985-01-20. [Consulta: 2020-06-10] Disponible en: <http://www.rosebergsandoval.com/entrevistas-interviews/revista_contrastes_el_pueblo.html>

145. *Hacer hincapié en la clase social del artista, a expensas de su situación ‘artística’ es una actitud condescendiente y engañosa, una reproducción del antiguo ‘buen salvaje’ bajo otra apariencia. Por otro lado, aquellos que denigran artistas como Sandoval con el argumento de que es sólo a causa de su relación con la marginalidad que alcanzaron relevancia internacional, están replicando, en un modelo inverso, la actitud condescendiente del Norte hacia el Sur que supuestamente critican, ya que tampoco se detienen a analizar la obra del artista, y de una manera paralela rechazan con argumentos ‘ad hominem’.* MARÍN, P. y ALZATE, G. On Rosenberg Sandoval’s performance actions: questioning the North/South paradigm. En: *Contemporary Theatre Review*, Londres: Routledge, 2012, núm. 4, vol. 22, ISSN: 1048-6801. p. 52.

5. SEGUNDO CONTEXTO: COLECCIONES Y EXHIBICIONES

Hasta ahora hemos planteado el contexto histórico en el que se realizaron las piezas –desde la perspectiva de la actuación política y artística en el país de origen del artista hasta su paso vital específico por el mismo–. Además, en la introducción presentamos de forma general al agente externo que se apropiará de las mismas: el museo de arte moderno. En este apartado desplegaremos específicamente cada colección a la que han pasado a formar parte las piezas e incluiremos un breve resumen de las exhibiciones en las que han participado a causa de ello. El orden seguido para desarrollar este apartado se corresponde con una división geográfica: primero presentaremos las colecciones nacionales y a continuación las internacionales. Dentro de esta división se ha seguido un orden cronológico en relación con la adquisición de las piezas.

5.1 Museo de Arte Moderno de Bogotá

La creación del Museo de Arte Moderno de Bogotá se presenta como una necesidad común entre muy distintas autoridades del país. El acta de fundación del Museo se firmó el 27 de julio de 1955, siendo Ministro de Educación Nacional Aurelio Caicedo Ayerbe. Según el acta, al evento asisten importantes personalidades de la sociedad colombiana pertenecientes a diferentes esferas: clérigos, miembros del gobierno, empresarios, educadores, artistas, periodistas, ministros, agregados culturales y embajadores extranjeros. El texto describe el acontecimiento y en la parte inferior de la página se encuentran las firmas de los asistentes.¹⁴⁶ Sin embargo, será un acto puramente simbólico ya que la colección, y más tarde el museo físico, no toma cuerpo hasta varios años después.

El primer director del museo, Gabriel Serrano Camargo, no llega a ejercer su papel. Y no fue hasta noviembre de 1962 que la historiadora y crítica de arte Marta Traba toma el control de esta iniciativa y asume la dirección del Museo. Ella tuvo, desde el principio, una visión clara sobre la línea de exhibición del museo: le dio gran importancia al arte latinoamericano trayendo nombres que resonaban en el momento para complementar con artistas colombianos. Comienza sus actividades en febrero de 1963, cuando consigue una primera sede para el mismo, en local en el centro de la ciudad. El 31 de octubre realizó su primera exhibición pública con la exposición *Tumbas*, de Juan Antonio Roda.¹⁴⁷

146. MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTÁ. Acta de fundación del Museo de Arte Moderno. En: *MAMBO. El Museo de Arte Moderno de Bogotá: Recuento de un esfuerzo conjunto*. Bogotá: 1979, ICAA: 1097917.

147. SERRATO RAMIREZ, M. 50 años del MAMBO, un museo que nació a pulso. En: *El Tiempo.com* [En línea] Colombia: EL TIEMPO Casa Editorial, 2013-02-26. [Consulta: 2020-02-05] Disponible en:

<<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12621041>>

148. MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTÁ, *MAMBO, la colección. Tomo 2*. [Catálogo] Bogotá: MAMBO, 2016. [Consulta: 2020-02-05] Disponible en: <<https://anyflip.com/rsde/yirc/basic/351-376>>

149. MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTÁ, *MAMBO, la colección. Tomo 2*. Op. Cit.

150. SERRATO RAMIREZ, M. Op. Cit.

*Es preciso subrayar que las primeras obras que aparecen en el Registro de donaciones corresponden a los artistas que firmaron las Actas mencionadas, y que hicieron su obsequio para constituir y alimentar el Museo.*¹⁴⁸

Las primeras exposiciones que se organizaron a continuación también contribuyeron a que continuara la donación de obras. En 1965, con el apoyo del Rector de la Universidad Nacional José Félix Patiño, la Facultad de Filosofía ofrece al Museo un espacio dentro de la ciudad universitaria y se realiza el traslado. En el momento en que cambian de sede a la Universidad, la colección ascendía a 65 piezas.

*Una de las claves de la Colección es la convergencia entre las donaciones de los artistas, los momentos históricos del Museo y las exposiciones que se llevan a cabo.*¹⁴⁹

El periodo del museo dentro de la Universidad resulta claramente tumultuoso para la institución. En 1967 Marta Traba fue expulsada del país por el presidente Carlos Lleras, debido a su protesta por la presencia del Ejército en la Universidad y durante un corto periodo de tiempo cede temporalmente la dirección del museo al artista Alejandro Obregón. En 1969, sin embargo, vuelve Traba y gestiona su última exposición al frente del Museo. Para la misma eligió a los artistas que había rechazado el Salón Nacional lo que generó el primer desencuentro ideológico con la Universidad.¹⁵⁰ Después de esta última exposición confiere, ahora si de forma definitiva, la dirección del Museo a Gloria Zea. La institución mantuvo su funcionamiento en la Universidad hasta el 3 de junio de 1970, cuando tras un acto de protesta estudiantil queda expuesto a la inseguridad. La Universidad no se responsabiliza de posibles daños y, ante la falta de garantías, Zea retira de la Universidad las 80 obras con las que cuenta la Colección hasta ese momento.

Después de dicho contratiempo la nueva Dirección priorizó tres objetivos para el Museo: gestionar su financiación por un año, conseguir de manera inmediata una sede provisional y emprender el proyecto para la consecución de una sede permanente. Antes de culminar el proyecto de la sede permanente, el Museo tuvo su sede provisional en el Edificio Bavaria y también en el Planetario Distrital. En este último emplazamiento presentó la exposición de Auguste Rodin en 1971, momento en el cual la colección ya cuenta con unas 160 obras. El presupuesto para adquisiciones sigue siendo inexistente, pero la generosidad de los artistas ayuda a la conformación de la misma. Gracias a estos eventos continúan recibándose donaciones y, por

primera vez, un legado: en el año 1976 la hija de Andrés de Santa María deja al museo dos piezas de este, mientras se estaba comprando a crédito otra.

La sede actual diseñada por el arquitecto Rogelio Salmona está ubicada en el centro cultural e histórico de la ciudad. Su primera etapa fue inaugurada en 1979 y el museo se trasladó entonces a la que es su sede final contando con 785 obras, pero no fue hasta 1985 que concluyó la construcción. El edificio cuenta con cuatro pisos, seis salas de exposición, auditorio o sala de cine, sala de proyectos, dos talleres para desarrollar actividades educativas, un depósito para albergar la colección permanente, biblioteca, librería, restaurante y oficinas administrativas con un área aproximada de 5.000 metros cuadrados. Y mientras continúan las donaciones de piezas individuales, comenzarán también a llegar las primeras colecciones de obras como, por ejemplo, las carpetas de grabado AGPA con piezas de 25 artistas.

Como evento a destacar se realiza en 1988 la I Bienal de Bogotá, organizada por la propia institución. Con la intención de ampliar su acervo este certamen otorgaba premios de adquisición y aceptaba donaciones a cambio de colocar a los artistas en una bolsa de trabajo. Pero finalmente tanto ganadores como participantes terminaron donando sus obras a la colección. Así, en un breve periodo de tiempo, la colección continuó ampliándose y en 1994 sumaba 2.160 obras.

El acontecer del Museo en los últimos años viene dado por un cambio en la directiva en abril de 2016. La escultora y gestora Claudia Hakim fue nombrada por la Junta Directiva como nueva directora de la institución que Gloria Zea dirigió por cuarenta y seis años. La nueva directora se planteó como objetivos: internacionalizar el Museo, fortalecer el área pedagógica y los procesos de mediación, restaurar la Asociación de Amigos del Museo (Red MAMBO) y recuperar los espacios del edificio. De esta manera, el 2017 comenzó con una adecuación de la Sala Marta Traba, que recupera los espacios originales. La reforma de los espacios se reveló al público en el marco de la exposición titulada *De la línea al espacio*, con obras de los artistas Olga de Amaral, Jim Amaral y Ricardo Cárdenas. En su página web se describe la intención del Museo en la actualidad:

*La misión del Museo de Arte Moderno de Bogotá es ser un espacio pluricultural y dinámico que investiga, comunica y expone su patrimonio cultural y las diversas manifestaciones del arte moderno y contemporáneo con el fin de generar experiencias significativas y procesos de aprendizaje que contribuyan a la transformación social.*¹⁵¹

151. MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTÁ. *El MAMBO*. Bogotá: MAMBO, 2019. [Consulta: 2020-02-05] Disponible en: <<https://www.mambogota.com/el-museo/#el-mambo>>

Para ilustrar mejor la colección realizamos una entrevista con los profesionales de Conservación y registro del MAMBO: Mayra Rubiano y Jaime Pulido. Durante la misma reconocieron que la cantidad de piezas total que alberga la colección no está determinada a junio de 2019, aunque estiman haber doblado la cantidad que existía en el 94 y estar alrededor de las cuatro mil piezas. Como ya nos ha dejado intuir el recorrido histórico, el método de ingreso a la colección más habitual es la donación: unas 1.036 piezas han sido donadas formalmente –esto quiere decir con documentación en regla– y se han dado también a lo largo de los años gran cantidad de donaciones informales. En general afirman que la amplia mayoría son autores latinoamericanos, con gran presencia de colombianos, donde priman nombres como Ruven Afanador, Enrique Grau, David Manzur o Edgar Negret. Prácticamente el 90% de la colección es representativa del continente latinoamericano. Nos conviene enfatizar que ha habido tan solo 109 compras y precisamente la mayoría forman parte del 10% de obras internacionales. Las piezas fueron adquiridas con la intención de complementar la colección Beschinoﬀ donada al museo.

Para hacernos una idea del periodo histórico que abarca la colección –a fecha del día de la entrevista–, calculan que la pieza acogida por el museo de más antigüedad sería un daguerrotipo de Manuel María de Castro Uricoechea fechado en 1848, pero no descartan que alguna pieza pueda remontarse a la década anterior. Por otro lado, no pretenden tener una fecha de cierre ya que siguen recibiendo piezas, continuamente, en forma de donación. Como colección de arte moderno, con lo que ello implica en cuestión de materiales, hospedan piezas de escultura, cerámica, textiles, artes gráficas, video-arte, instalación y hasta arte decorativo y mobiliario.

La colección internamente está organizada, como se ha comentado con anterioridad, como pequeñas compilaciones. En el conjunto final de la colección se reconocen hasta cuarenta y tres pequeños conjuntos, siendo descritos como tales las agrupaciones de más de diez obras. Habitualmente son los artistas con más representación; a los anteriormente nombrados podemos añadir a modo de muestra: Luis Caballero, Omar Rayo, Carlos Caicedo, Rodrigo Callejas, Hernando del Villar, Ana Mercedes Hoyos, Sofía Prieto, etc. Pero también pueden ser colecciones que entraron siendo una unidad como donación o que entraron a formar parte del acervo tras una exhibición importante como, por ejemplo, *De Caracas a Bogotá* que fue una muestra de artistas venezolanos.

Recién al inicio de 2019 se organiza por primera vez un comité para valorar la aceptación de piezas. Rubiano y Pulido argumentan que en cierto modo la organización

de exhibiciones, a través de las cuales se recibían piezas, siempre eran valoradas por una junta asesora, la dirección y el curador principal. En cualquier caso, cabe señalar que la exhibición de la colección principal no ha sido uno de los intereses de la institución (prácticamente en ningún momento desde su creación), aunque sí lo haya sido el ir generando dicha colección y ampliando su acervo. De forma habitual el museo no consta con ninguna sala para ese fin; debido a la falta de espacio solo mantuvieron una zona para exhibición permanente durante dos años. A pequeña escala existe una propuesta de pieza del mes para dar visibilidad por un corto periodo de tiempo. Pero es una pieza que se coloca en un lugar de paso a las exposiciones (en la pared de la tienda de souvenirs junto al acceso a las escaleras) y que, por lo tanto, no dialoga con el resto del montaje. Además, se han dado pocos casos de utilización de piezas del acervo dentro de exhibiciones temporales. Como ejemplo encontramos la muestra *El arte de la desobediencia* en 2018, donde se expusieron piezas de entre 1965 y 1984 que habían sido restauradas recientemente.

A continuación describiremos las muestras organizadas por el MAMBO que han integrado piezas de Rosenberg Sandoval (aquellas elegidas para analizar en este trabajo). Haremos especial hincapié en las que han presentado la obra *Extensión. 1980-1981*, elegida por pertenecer a su colección. Enlazando nuevamente con el tema de la poca exhibición de su acervo principal, las muestras que se describirán en este apartado tendrán dos índoles distintas. La primera muestra nos plantea una fotografía de los años 80, con un interés creciente por auspiciar categorías artísticas como la *performance* y la *experimentación*. Las siguientes exhibiciones, en cambio, son de clara tendencia historicista, las piezas son puestas a dialogar para generar una línea temporal del arte realizado en el país.

1981: Salón de Atenas

Uno de los eventos fundamentales para la adquisición de piezas fue el *Salón de Atenas*, sus distintas ediciones se llevaron a cabo en las instalaciones del Museo entre 1975 y 1984, con el auspicio de Atenas Publicidad. Cada año se invitó a 10 artistas menores de 30 años que donaron sus piezas y se les concedió acceso a una bolsa de trabajo. El curador principal en ese momento era Eduardo Serrano Rueda, que ostentó dicho papel desde 1974 hasta 1994. Él gestó y desarrolló varios proyectos que impulsaron el arte emergente de su momento: reestructuró el Salón Nacional de Artistas, fundó el ya mencionado Salón Atenas y creó la Bienal de Bogotá (1988).

152. SERRANO, E. Texto curatorial del VII Salón Atenas. En: *VII Salón Atenas*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá/Atenas/BBDO Publicidad, 1981, ICAA: 1098691.

Nos centraremos en el VII Salón Atenas, que fue una de las ediciones más controvertidas debido al impulso polémico que generaron categorías tales como *arte joven*, *arte experimental* y *arte contemporáneo*. Se seleccionaron obras de Jaime Gómez, Mónica Negret, Julián Posada, Pedro Ramos, Patricia Restrepo, Ana María Rueda, Fabiola Sequera y Rosemberg Sandoval. Nuestro autor fue seleccionado por el curador de entre diversos estudiantes de la Universidad de Cali. Miguel González, curador del Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali, fue profesor de Sandoval y lo recomendó. En estas exhibiciones expusieron formas artísticas vanguardistas, como *performance*, instalaciones y video-arte. El texto curatorial de Eduardo Serrano nos introduce en las intenciones del Salón:

En otras palabras, gracias en gran parte a los Salones Atenas sabemos que existe una brecha insalvable entre la actitud de los artistas que hacen caso omiso de limitaciones heredadas, y la actitud de algunos comentaristas que aferrados a criterios decimonónicos condenan sistemáticamente toda posibilidad de búsqueda, originalidad o experimento.[...] Y el certamen, sin duda, ha ayudado a hacer luz sobre la burda falacia de tildar de foráneo el experimento en el arte (y por ende de propio y nacionalista lo obsoleto, lo hecho, lo fácil), como si la creatividad fuera privilegio exclusivo de algunos países, o como si el convencionalismo en pintura, dibujo, escultura y grabado, o los conceptos de ahora sobre medios tan universales, constituyeran legado directo de alguna cultura aborigen.

[...] Rosemberg Sandoval trabaja en obras que acentúan su propia superficie pero que a pesar de ser sobre papel o tela han abandonado, como las de tantos otros jóvenes, la camisa de fuerza de una presentación convencional. Su obra no sólo escapa al hábito de instalar el arte a la manera del Renacimiento, sino que involucra materias orgánicas y por lo tanto cuestiona, además del concepto de «material noble», el de perdurabilidad como fundamento del hecho creativo. Sutiles dobleces y quiebres concentran la atención sobre las características de sus superficies.¹⁵²

1985-1986: Cien años de arte colombiano

Como hemos comentado, en diciembre de 1985 se abrió al público la segunda etapa del Museo, con 5500 metros cuadrados. Dicho hito coincide con la exposición *100 años de arte colombiano, 1886-1986*, que encargó el presidente Betancur para conmemorar el centenario de la Constitución política de Colombia y cuyo curador

volverá a ser Eduardo Serrano.¹⁵³ En el libro catálogo publicado a raíz de la muestra podemos intuir cómo trabajó para desarrollar la exhibición y lo que se buscaba con ella, que tiene semejanzas con el texto curatorial del Salón de Atenas en el sentido de buscar un análisis propio del país sin dejarse llevar por inferencias externas:

Aquí, por el contrario, se intenta una evaluación del trabajo creativo colombiano dentro del contexto artístico del país; es decir, mediante la consideración de los movimientos y tendencias que imperaban en el medio en un momento dado, de la aparición de nuevos temas, técnicas y materiales, y de los intereses y rupturas que han orientado la expresión plástica nacional, estableciendo la importancia de cada obra de acuerdo con su aceptación, impacto, señalamientos y significados en el arte del país, y no con los que hubiera podido tener en otras partes. [...] En este sentido podría afirmarse que durante los cien años que cubre este volumen, el arte colombiano surge del encuentro de lo propio y lo foráneo, expresado lo primero en lo permanente: fuerza expresiva, patrones culturales y tradición y lo segundo en lo variable: la aparición y desarrollo de nuevas maneras de ver y de crear, al compás que va marcando la evolución de occidente [...] Como es lógico además, se estudian más detenidamente las obras de mayor trayectoria que los trabajos que se encuentran en franco desarrollo y cuyos futuros logros son imprevisibles.¹⁵⁴

1999: Arte y violencia en Colombia desde 1948

En mayo de 1999 se presentó *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, con curaduría de Álvaro Medina. Una exposición antológica que reunió 148 obras de 64 artistas colombianos. Asimismo, incluyó un ciclo retrospectivo de cine, dos coloquios y la presentación del libro *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, en el que se aborda la literatura, el cine, el teatro y un ensayo histórico que analiza la relación arte-violencia en los cincuenta años señalados.

Las piezas de Sandoval que participaron de dicha muestra fueron *Diana. 1985-1986*, un dibujo sobre papel con objetos adosados que ya formaba parte de la Colección del Museo de la Tertulia (Cali), y *Baby street. 1998-1999, performance* que se realizó expresamente para la muestra y que hoy pertenece a la Colección Daros Latinoamérica.

2003: Salones de Atenas en la colección del MAMBO

Como hemos mencionado anteriormente dichos salones fueron un evento muy importante, tanto para los artistas que se colocaban en la esfera pública como para

153. SERRATO RAMIREZ, M. Op. Cit.

154. SERRANO, E. *Cien años de arte colombiano 1886-1986*. Bogotá: MAMBO, 1986. [Consulta: 2020-02-05] Disponible en: <<https://villegaseditores.com/cien-anos-de-arte-colombiano-presentacion>>

el acervo del museo, que se dotó de numerosas obras. Se llevaron a cabo entre 1975 y 1984, y en esta exhibición se reunirán por tanto diez años de arte colombiano curado por Eduardo Serrano Rueda.

2010: Exposición del Bicentenario en Colombia desde 1810-2010

En agosto de 2010 se presenta al público el evento desarrollado por el MAMBO para la celebración del Bicentenario de la Independencia, curado nuevamente por Eduardo Serrano Rueda. Una exposición visual que duró 2 meses y desplegó el desarrollo del arte en el País desde sus inicios hasta la actualidad. Para ello desarrollaron seis capítulos históricos en formato vídeo: *Inicios republicanos* (1810-1870), *La Academia* (1870-1930), *Raíces y sociedad* (1930-1950), *Tiempos modernos* (1950-1960), *Del estilo al concepto* (1970-1990) y *Arte contemporáneo* (1990-2010). Cada uno de estos capítulos le fue asignado a un video-realizador diferente, permitiéndoles total libertad en cuanto a sus particulares lenguajes; de esta manera la exposición, aparte de un aporte museológico, se constituía también como una muestra de video-arte contemporáneo. El eslogan de la muestra fue *6 salas, 6 video-realizadores, más de 1000 artistas*. La obra de Sandoval aparece en el video *Del estilo al concepto* y vuelve a primar la novedad de sus decisiones metodológicas.

Esquematisada así la creación, consistencia y exposición de dicha colección podemos pasar a valorar brevemente ciertos aspectos planteados en la introducción del trabajo. Sin menospreciar la labor realizada, nos gustaría puntualizar que el espacio expositivo está claramente marcado por la injerencia del *cuvo blanco* y que el Museo puede pasar desapercibido entre los no-lugares de la contemporaneidad, ya que se adapta indudablemente al esquema internacional de un Museo de estas características. Son inevitables las implicaciones de dicha narrativa arquitectónica, a pesar de que Eduardo Serrano plantee continuamente la intención de buscar un arte propio que no sea constantemente comparado con aquel que se desarrolla en otras latitudes.

A este respecto, aunque anecdótica, cabe mencionar la cuestión de que la compra se haya dirigido hacia piezas internacionales. Indudablemente no es un hecho completamente mesurable (nos faltan los datos para ello), pero la entrevista desveló ciertas dinámicas en este sentido. Aunque las piezas nacionales entraran por donación o fueran premiadas en los certámenes organizados, no deja de sentar un precedente que el museo pueda generar presupuesto para obras internacionales antes que nacionales.

5.2 Museo La Tertulia

Este enorme complejo cultural tuvo su origen en 1956. Un grupo de gestores e intelectuales caleños interesados en la política, el arte y la cultura –como el periodista Alfonso Bonilla Aragón–, encabezados por Maritza Uribe de Urdinola, crean La Tertulia. Este club cultural, en una casa del tradicional barrio de San Antonio, fue pensado como un espacio de encuentro en tiempos de la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla. Entre todos comenzaron a realizar conversatorios y actividades formales sobre temas políticos y artísticos: teatro, cine, pintura, literatura, etc. De esta forma se constituyó la corporación: La Tertulia para la Enseñanza Popular, Museos y Extensión Cultural.

En 1968 se instituyó como Museo de Arte Moderno con la construcción de un edificio diseñado para cumplir los requerimientos técnicos de las exposiciones, el primero en el país de este carácter (recordemos que el MAMBO no tuvo una sede expresamente construida hasta 1979). En 1971, simultáneamente con los Juegos Panamericanos, tuvo lugar en La Tertulia la primera Bienal Americana de Artes Gráficas, para la cual se construyó una nueva sala de exposiciones temporales. El gran éxito de esta primera Bienal le dio un carácter internacional al museo y alimentó la colección de arte con obras gráficas de todo el continente. El acervo que se generó con este evento continúa siendo en la actualidad el cuerpo principal de la colección. Su presencia, en un medio carente de instituciones que dinamizaran la vida cultural de la ciudad *vino a despertar la dormida ciudad provinciana*¹⁵⁵ y a promover y divulgar actividades relacionadas con el arte:

*La población que conformaba entonces a Cali, en un principio miró con desconfianza esta clase de actividades tan nuevas y, según su criterio, peligrosas para el medio.*¹⁵⁶

Maritza Uribe de Urdinola fue nombrada en 1968 directora de la institución y ejerció sus funciones como tal hasta su retiro en el año 2004. En los primeros estatutos que reglamentan su funcionamiento aparece lo siguiente:

1. La divulgación cultural en todos los aspectos, no sólo en lo que concierne a las artes plásticas, sino también a otras áreas humanísticas, a través de cursillos, conferencias, conciertos y exhibiciones cinematográficas.

2. La libre expresión, y por lo tanto el respeto a todos los credos, religiones, filosofías, escuelas artísticas, sin exigir nada diferente a un alto nivel en cualesquiera de sus manifestaciones.

155. ARANGO GÓMEZ, D.L. Los museos de arte moderno, entre la tradición y la contemporaneidad. En: ARANGO GÓMEZ, D.L. Et al. Op. Cit. p. 276.

156. Ibíd.

157. MUSEO DE LA TERTULIA. *Catálogo de la colección del Museo de La Tertulia 1956-2001*. [Catálogo] Cali: Museo de la Tertulia, 2001. [Consulta: 2020-02-05] Disponible en: <<https://archive.org/details/CATALOGOMUSEO LATERTULIA2001/mode/2up>>

158. *Ibíd.*

159. MUSEO DE ARTE MODERNO LA TERTULIA. *1956-1986*. [Catálogo] Cali: Carvajal S.A., 1986.

*3. La financiación a base de las cuotas de los socios, la venta de la boletería para las exposiciones y el cine, y los auxilios oficiales que eventualmente reciba.*¹⁵⁷

Con el devenir de los años la institución fue ampliándose: en 1975 se fundó el Auditorio, pronto transformado en Cinemateca para acoger el espíritu cinéfilo de la ciudad en los años 70 y 80. El crecimiento se sostuvo a lo largo de los años con la creación de espacios como los talleres infantiles, la residencia, el restaurante, la tienda y el taller de grabado. En la gestión actual convergen tanto iniciativas del Gobierno Departamental y Municipal como de otras instituciones culturales, las universidades y la empresa privada –esta última participa en la creación de becas para el estudio en el Taller-Escuela–.

El cambio de siglo, debido a la crisis económica y social de la ciudad marcada por las décadas de auge y decadencia del narcotráfico, presentó una serie de retos para la financiación y la sostenibilidad del proyecto. Especialmente a partir del año 84 debido al revés que supuso la inundación de las instalaciones. Sin embargo, el Museo logró mantener sus puertas abiertas hasta la actualidad.

La colección¹⁵⁸ tuvo un proceso de formación parecido al del MAMBO (con donaciones de sus fundadores en primera instancia y de distintas exhibiciones después), pero presenta un porcentaje mayor de piezas adquiridas por compra. Este proceso consiste en entablar relaciones con una empresa privada que realiza la donación del dinero para la adquisición de una pieza seleccionada previamente. Entre las compras realizadas destaca un portafolio de serigrafías con obras menores de Warhol, Lichtenstein y otros artistas estadounidenses adquirido en los 70. Pero esencialmente se formará a partir de obras que fueron premios de adquisición en eventos internacionales como los Salones Bolivarianos y Panamericanos de pintura, dibujo y grabado. Algunas obras que hicieron parte de las exhibiciones precursoras pudieron ingresar en este patrimonio a través de donaciones y adquisiciones. Precisamente, muchas de estas cesiones las hicieron los primeros coleccionistas de trabajos contemporáneos que se fueron formando a raíz de las muestras. Las obras guardadas en el Museo son una memoria de sus actividades y a través de ellas se pueden leer sus alcances, intereses y trayectoria.¹⁵⁹

Cristina Garzón Solarte, administradora de colecciones, accedió a una entrevista informal para comentar la actualidad del Museo. De manera análoga al proceso histórico del MAMBO, en 2015 cambia el equipo humano. En este momento están en el

proceso de establecer una política de colecciones y tienen un comité que les asesora desde hace 4 años; a este respecto Garzón puntualiza que la nueva administración también plantea una nueva curaduría. El sistema que están implementando es la consultoría de tres representantes actuales de la escena artística nacional, para mantenerse al día en el ámbito colombiano sin olvidar su especial interés en la región sur-occidente del país –Cali, la zona en la que se encuentran–. Buscan una línea curatorial del momento, pero reconocen que existen grandes vacíos en los periodos de los 80, 90 y 2000.

Entre los eventos más destacables organizados ya hemos nombrado las Bienales de Arte Gráfico que se realizaron del 68 al 86. La influencia de estas bienales se reconoce claramente en el formato predominante de la colección, que será obra gráfica sobre papel. Estiman que un 80% de la misma son dibujos, grabados, cartelería, etc. A este respecto arguyen también que el formato predominante hace que, en general, la colección no tenga fortaleza en el discurso del contexto social sino más bien en la experimentación formal. Esto condiciona que la obra de Sandoval quede habitualmente fuera de las muestras que hacen rotar la colección permanente, puesto que no coincide temáticamente con las mismas.

La colección muestra mayoritariamente artistas colombianos con pinceladas muy concretas de otros países. La elección es influenciada por las relaciones que establece el museo con los artistas: por ejemplo, Liliana Porter, con la que la primera directora mantuvo una relación epistolar, está altamente representada en la colección. Dicha arbitrariedad también influye en la procedencia de los autores internacionales: son altamente representados Argentina, Brasil y Chile, mientras que algo menos Ecuador, México o Panamá. En su catálogo describen la colección como centrada en el continente americano:

*[...] que sea un Museo de América, comprendida desde Canadá hasta la Argentina.*¹⁶⁰

Cristina Garzón nos comenta en julio de 2019 que no tienen datos concretos acerca de la colección, debido a que en noviembre de 2018 cerraron el inventario general, después de dos años y medio de trabajo intensivo para rastrear todas las piezas. En este momento se encuentran realizando el trabajo de análisis y estructuración del mismo. La colección contaría con aproximadamente mil novecientas obras, de artes gráficas en su mayoría, pero cabe destacar que de entre ellas cuatrocientas son pintura de caballete y, entre ochenta y cien, esculturas o instalaciones. La obra más antigua

160. *Ibíd.*

161. LA TERTULIA. Museo La Tertulia: Cali 71 ciudad de América, entre proyecto y realidad. En: *museolatertulia.com* [En línea] Cali: La Tertulia, 2016. [Consulta: 20-04-29] Disponible en: <<https://www.museolatertulia.com/museo/exposiciones/cali-71-ciudad-de-america/>>

162. MUSEO DE LA TERTULIA. Reserva Abierta-¿Por fin Cali sabrá lo que tiene? En: *museolatertulia.com* [En línea] Cali: La Tertulia, 2019. [Consulta: 2020-02-05] Disponible en: <<https://www.museolatertulia.com/reserva-abierta-blog/>>

163. MUSEO DE LA TERTULIA. Jugar al Museo. Un museo dentro el museo. En: *museolatertulia.com* [En línea] Cali: La Tertulia, 2017. [Consulta: 2020-02-05] Disponible en: <<https://www.museolatertulia.com/museo/exposiciones/jugar-al-museo-museo-dentro-del-museo/>>

data de 1928 y es una pieza donada por Maritza Uribe de Urdinola, la fundadora; sin embargo, no consideran que la narrativa del museo comience con dicha pieza.

Debido a que aproximadamente el 80% de las piezas utilizan como soporte el papel, el museo está teniendo problemas para mantener una exposición permanente, ya que es un material sumamente delicado. La institución no contaba con un profesional de la restauración hasta 2016; a causa de esto, las obras se exhibieron por periodos largos de tiempo causando desperfectos en las mismas. En la actualidad, de las cerca de mil novecientas piezas, hay unas doscientas obras que son expuestas anualmente. En los últimos cuatro años la muestra más representativa fue *Cali 71*¹⁶¹, organizada en cuatro exhibiciones de cuatro meses cada una, con obras de la colección. Otra exposición de importancia, en cuanto a la cantidad de piezas de la colección permanente, ha sido *Reserva Abierta: Por fin Cali Sabrá lo que tiene*¹⁶² –en la que además se exhiben obras de Sandoval–. De forma regular la programación consta con muestras que están relacionadas con la colección principal. Existe una curaduría central de la programación del espacio y, aunque no todos los eventos están relacionados, la mayor parte de las exposiciones buscan hacerse un guiño entre ellas. Entre las iniciativas planificadas para el futuro cabe destacar el proyecto de acercar la colección permanente a los niños a través del proyecto + *escuela o Jugar al museo*¹⁶³, una aproximación que ya viene realizándose en la primera planta del complejo. Además, cabe mencionar el *Programa C* a través del cual un curador de renombre hará un rastreo de artistas del momento para realizar las primeras exhibiciones personales, con intención de que sigan entrando piezas en la colección.

Creo conveniente hacer un breve listado de otras exhibiciones en las que ha participado Rosemberg Sandoval, a las cuales no les pertenece una sección específica por no contar con las obras que analizamos. Consideramos que pueden ser interesantes para acercarnos ligeramente a la imagen de este modelada a través de su exhibición en el museo: *Doce escultores colombianos en pequeño y mediano Formato* (1991); *el V Festival de Performance de Cali*; *Maestros colombianos a través del dibujo* (2003); *En torno al cuerpo* (2005); *Abstracción y diáspora* (2006); *Una mirada intimista al arte colombiano* (2003-2004).

Para finalizar debemos comentar que ha sido el museo que más exhibiciones ha realizado en las que ha participado el artista, precisamente por ser nativo de la zona y poder estar en las muestras realizadas en rigurosa contemporaneidad. Sin embargo, la institución solo ha adquirido una pieza, a causa de que el formato y la línea de la

colección –marcada por las artes gráficas– no coincidan con su obra. Las distintas piezas que forman parte del acervo son rastro de las performance que el artista ha realizado in situ y que han quedado para su conservación. En otras palabras, las piezas más representativas del artista no se encontrarán aquí, pero si cierto vestigio.

A continuación, por tanto, se describirán las exhibiciones organizadas por esta institución que han presentado la obra de Rosemberg Sandoval. Hemos tenido en cuenta las piezas seleccionadas para este trabajo, incluso aquellas que forman parte de otras colecciones. Las elegidas, en este caso, por pertenecer a la colección de La Tertulia son: *Diana*. 1985-1986, *Mugre*, la tela y *Performance* en Universidad del Valle. 2005-2006.

1990: Nuevas adquisiciones de los años 80

Muestra planteada para mostrar las últimas obras en acceder al acervo del museo, la muestra tuvo carácter divulgativo. En este caso se presentaba la obra: *Diana*. 1985-1986. Dicha pieza había hecho su primera aparición pública participando en el XXX Salón Anual de Artistas Colombianos en el Museo Nacional de Bogotá en 1986, donde fue adquirida.

1998: Dibujos

Como en el caso de la exhibición anterior, este evento buscaba mostrar una de las fortalezas de la colección permanente de La Tertulia, el dibujo, se seleccionaron únicamente piezas de la colección. Bajo este título tan amplio podían incluir todas las obras que se asemejaran en formato; aunque la temática fuera disímil, sabemos que la mayoría de las piezas se acercan más a las temáticas de experimentación sobre la abstracción y muestran una relación muy fuerte con las artes gráficas. La pieza de Sandoval que participa en la muestra es: *Diana*. 1985-1986, ya que se trata de un dibujo sobre papel y objetos adosados.

1999: III Festival de Performance de Cali

Estos festivales no fueron organizados por la institución, por lo que hemos decidido hacer una breve presentación del colectivo gestor para comprender la influencia que tiene. La ciudad de Cali a finales de los años noventa presenta un amplio crecimiento de injusticias sociales por el colapso económico que supuso la caída del cartel de Cali en 1995. En el espacio artístico también se nota el fin de la bonanza económica del narcotráfico; es precisamente en este periodo que se gesta el colectivo *Helena Producciones*, con el artista y curador colombiano Wilson Díaz Polanco a la cabeza.

165. HELENA PRODUCCIONES. *Quiénes son Helena*. CV. [Blog] Cali: Helena Producciones. [Consulta: 2020-04-30] Disponible en: <https://www.helenaproducciones.org/cv_quienes_son_helena.php>

165. HELENA PRODUCCIONES. *Festival de Performance III*. [Blog] Cali: Helena Producciones. [Consulta: 2020-04-30] Disponible en: <<https://www.helenaproducciones.org/festival03.php>>

166. Ibíd.

167. MEDINA, J.D. *Performance en el contexto del museo*. Cali: Helena Producciones, 2006, ICAA: 1131320. [Consulta: 2020-04-30] Disponible en: <<https://icaadocs.mfah.org/s/es/item/1131320#?c=&m=&s=&c-v=&xywh=-558%2C0%2C1965%2C1099>>

Plantean su organización como respuesta a la sensación de fracaso y frustración de la época.¹⁶⁴ Los primeros dos festivales se llevaron a cabo en lugares informales como locales abandonados y discotecas, siendo exclusivamente financiado por el colectivo. El tercer festival supondrá un gran cambio, en cuanto que se traslada la ubicación principal al Museo de la Tertulia y por tanto a un espacio institucional. El colectivo aclara que el museo solo participó en el sentido del préstamo de la Sala Alterna Subterránea, mientras que ellos pudieron realizar el proyecto manteniendo su autonomía: concepto, curaduría, financiación, etc.

El Festival presentará una jornada de *performance* seleccionadas por los jurados Juan Mejía y Wilson Díaz. Fue programado de 09:00 a 20:00h el 29 de octubre y se presentaron 21 acciones y *performance* de artistas individuales o grupos de artistas venidos desde diferentes partes de Colombia.

El traslado del festival a un espacio institucional hace que el concepto principal de la jornada se centre en la relación de los artistas con dicho espacio.

*El museo con su aura de limpieza, historia y consagratoriedad fue citado y aprovechado por los artistas. También se sintió un mayor interés de parte de los participantes por involucrar el espacio público: dos grupos de artistas y un artista independiente realizaron su trabajo en el espacio público de la ciudad, otros artistas aprovecharon el espacio exterior del museo, la experiencia del adentro y afuera arquitectónico fue un punto a favor del Festival gracias a las idóneas condiciones de este espacio físico.*¹⁶⁵

En el balance de la jornada que hace Juan David Medina, uno de los integrantes del colectivo, se reconoce la importancia de las propuestas artísticas que planteaban un desacuerdo con llevar el *performance* al museo. Pero no solo estuvo este desacuerdo visible en los actos planificados, sino que hubo otro tipo de reacciones:

*[...] una carta que circuló durante todo el día a manera de anónimo, en la que se enunciaba que los miembros de Helena Producciones eran unos vendidos al museo y su administración; que el festival se había institucionalizado por no continuar siendo «alternativo» [...].*¹⁶⁶

En este contexto la obra de Sandoval que participó y fue hecha específicamente para esta jornada, *Mugre*, tiene una lectura más concreta.¹⁶⁷ La descripción de la

performance aparece en una enumeración de acciones que *quebrantaban* esa *limpieza, historia y consagratoriedad* antes mencionada del espacio museal:

*Igualmente, la limpieza de las paredes fue intervenida. El artista, con la suciedad de un indigente usado como carboncillo, trazó una raya. El público dejó de ser pasivo y se abalanzó al performista, en reacción por haber utilizado al indigente.*¹⁶⁸

2000: Sobre la Muerte

En esta muestra se presentaron trabajos conectados a través del interés en la misma temática: la Muerte. Exhibición en la que también participa Beatriz González¹⁶⁹, Sandoval vuelve a estar representado por su obra *Diana*.1985-1986.

2001: IV Festival de Performance

Tras un año de pausa en el que el colectivo *Helena Producciones* desarrolló otro proyecto expositivo diferente, en mayo de 2001 vuelve a repetirse el Festival de *Performance* y se vuelve a utilizar el espacio expositivo del Museo de la Tertulia.

*Se decidió que se haría en el Museo de Arte Moderno la Tertulia. Tratamos de argumentar esta decisión de varias formas, a pesar de que el año anterior nos habían hecho poner una cantidad de logos en el afiche, como el del Ministerio de Cultura, la Secretaría y demás colegas, sólo por utilizar el museo. Lo cierto era que para el festival pasado había resultado muy bien el espacio del desnivel que tiene la sala del sótano del museo, pues creaba un buen escenario para algunos performances que así lo requirieron. Además, sus jardines y corredores habían sido aprovechados por los artistas.*¹⁷⁰

En este caso el Festival está creciendo en reconocimiento e importancia, por lo que el colectivo también decide recibir dinero con un patrocinio a través de una empresa incubadora llamada Parque de Industria Cultural. El festival vuelve a organizarse en un día desde las 9:00h hasta las 19:00h. Elegidos por los jurados, José Alejandro Restrepo, María Margarita Jiménez y Wilson Díaz, participarán más de una veintena de artistas y algunos de ellos en grupos; serán mayoritariamente colombianos, pero por primera vez encontraremos alguna participación internacional de artistas de México y Cuba.¹⁷¹ El concepto vertebrador en esta ocasión fue el de valerse de las dificultades, aprovechándolas al máximo. La obra con la que participa Sandoval es *Rose-Rose 2000-2001*:

168. HELENA PRODUCCIONES. *Festival de Performance III*. Op. Cit.

169. ALONSO GARCÉS GALERÍA. *Beatriz González*. [Consulta: 2020-04-30] Disponible en: <<http://www.alonsgarcesgaleria.com/BGonzalez.htm>>

170. HELENA PRODUCCIONES. *Festival de Performance IV*. Cali: Helena Producciones. [Consulta: 2020-04-30] Disponible en: <<https://www.helenaproducciones.org/festival04.php>>

171. *Arte a flor de piel: Debate/ Reflexiones sobre el Performance*. En: *El Tiempo*. Bogotá: El Tiempo, 2001-05-18, ICAA: 1129734.

172. HELENA PRODUCCIONES. *Festival de Performance IV*. Op. Cit.

173. GONZÁLEZ, M. *Rosemberg Sandoval*. Op. Cit.

*Al final de la jornada, Rosemberg Sandoval realizó en la misma esquina que había utilizado en el festival anterior (y en un panel en el piso a manera de tarima, igual que en el festival anterior), la acción Rose-Rose, en la que desbarataba ramos de rosas cortándose las manos con las espinas; Juan cerró su libro; el público aplaudió a Rosemberg; y se despidió así el festival.*¹⁷²

2001: Retrospectiva Rosemberg Sandoval

En el mismo año 2001 se realiza la primera retrospectiva del artista: una muestra curada por Miguel González donde aparece un recorrido por sus principales trabajos. Desde su primera aparición en el VII Salón Atenas (1981) con *Extensión*, pasando por *Cauca* y la pieza perteneciente al museo *Diana*, hasta la realización de *Rose-Rose*, el último *performance* conocido a fecha de la exposición, realizado para el Cuarto Festival de Performance de Cali. Rescatamos del texto del catálogo las menciones que hace el curador a las piezas que forman parte de la colección de la Tertulia:

En 1986 participa en el XXX Salón Nacional de Artistas con su obra Diana, un dibujo de grandes dimensiones (164x261 cm) elaborado por el artista con bota militar pisoteando literalmente la superficie elegida. Acción y significado eran los móviles iniciales de este trabajo que en su parte superior ostenta cinco elementos que incluyen trozos de tela verde hospital, la silueta de un niño, gafas y una cruz, elaborados con alambre de púas y pintados de color rosa. En el mismo tono aparece igualmente una bota militar. Un cierto humor y alusión directa a la violencia y a la guerra sostienen este trabajo crítico y sarcástico.

*En el Museo de Arte Moderno La Tertulia, con ocasión de la Tercera Jornada de Performances, su participación se tituló Mugre. El artista cargaba un “desechable” adulto y luego usaba su cuerpo y el sucio de su piel para “pintar” o “dibujar” sobre un panel horizontal. Un ejercicio polémico que polarizaba las opiniones y ponía de manifiesto la discutible utilización de la condición humana. La evidencia tremenda y cruel era también un acto vehemente y brutal, en las fronteras de lo políticamente sospechoso. En una declaración escrita, el autor afirmaba en uno de sus apartes: “La re-articulación del mugre como espíritu iluminado, como historia, riesgo, entraña y forma irreversible construido así mismo sobre la piel de un ser diluido por la sociedad”. Señalando así como el uso de un indigente era un acto significativo y no ausente de una amarga y mordaz poesía.*¹⁷³

2005: En torno al cuerpo

En octubre de 2005 se exhibe esta exposición curada por Miguel González en la que participan Rodolfo Abularach, Pedro Alcántara, Álvaro Barrios, Gracia Barrios, Luis Caballero, Delia Cugat, Carlos Collazo, Leonel Góngora, Enrique Grau, Lorenzo Jaramillo, Germán Londoño, Darío Morales, Óscar Muñoz, Rafael Ortiz, Francisco Rodón, Mariano Rodríguez, Antonio Seguí, Rosemberg Sandoval, Bibiana Vélez y Carlos Zerpa.¹⁷⁴ En el texto curatorial se describe la intención de la exhibición:

Esta exhibición reúne veinte propuestas de artistas latinoamericanos que han abordado el cuerpo como un problema del humanismo [...]

La muestra enseña también una variedad en la [...] hasta fluidos del cuerpo humano como material expresivo y productor de sentido.

Los artistas aquí seleccionados provienen de países como Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, Guatemala, México, Puerto Rico y Venezuela lugares desde donde han emitido sus imágenes, no solamente desentrañando la idiosincrasia local sino proponiendo episodios que puedan ser leídos con el mismo interés en cualquier geografía.

*El cuerpo como protagonista y centro de una cultura que se afirma o se diluye ha sido siempre un tema perenne a lo largo de la Historia del Arte, los señalamientos de estos creados del continente no sólo revelan sus respectivas personalidades, sino que indican la vitalidad de la representación en esta geografía y su presencia oportuna y puntual.*¹⁷⁵

2011: Miradas transversales

En 2011 Miguel González vuelve a curar una exhibición, que tiene lugar del 6 de mayo al 6 de agosto de ese año y contendrá piezas de seis artistas de distintas nacionalidades, pero pertenecientes al sur del continente americano: Eugenio Dittborn, José Franco, León Ferrari, Rolando Peña, Rosemberg Sandoval y Rubens Gerchman.

La propuesta busca trabajos con una militancia a través de lo visual y cultural, el curador habla de obras en las que aparecen la ética y la política como componentes intrínsecos. Plantea que a través de diversas disciplinas los seis autores están cuestionando el entorno a través de sus planteamientos. En el texto curatorial habla del artista en estos términos:

174. GONZÁLEZ, M. *En torno al cuerpo. [Programa de mano]* Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia, 2005. [Consulta: 2020-02-05] Disponible en: <<https://archive.org/details/EnTornoAlCuerpo/page/n1>>

175. *Ibíd.*

176. GONZÁLEZ, M. *Miradas transversales*. Cali: Museo La Tertulia, 2011. [Consulta: 2020-02-05] Disponible en: <<https://www.museolatertulia.com/museo/exposiciones/miradas-transversales/>>

177. CASTELLANOS OLMEDOS, A. Et al. *Reserva Abierta-¿Por fin Cali sabrá lo que tiene?* Cali: La Tertulia, 2018. [Consulta: 2020-04-30] Disponible en: <<https://www.museolatertulia.com/museo/exposiciones/reserva-abierta/>>

178. CASTELLANOS OLMEDOS, A. Et al. *Reserva Abierta-¿Por fin Cali sabrá lo que tiene?* [Programa de mano] Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia, 2018. [Consulta: 2020-02-05] Disponible en <<https://archive.org/details/ReservaAbierta>>

179. MUSEO LA TERTULIA. *Reserva Abierta-¿Por fin Cali sabrá lo que tiene?* En: *Flickr* [Fotografía] Cali: La Tertulia, 2019. [Consulta: 2020-05-02] Disponible en: <<https://www.flickr.com/photos/museo-la-tertulia/albums/72157678875766978>>

180. CASTELLANOS OLMEDOS, A. Et al. Op. Cit.

*Rosemberg Sandoval (Cartago, 1959) en Colombia, se asume como conciencia contestaria y convierte la miseria, la guerra, el desplazamiento y la marginalidad en el eje de atención para materializar su obra cuestionadora. Su trabajo Mugre se asume como una impronta de los habitantes de la calle, visibilizando el problema y transgrediendo la idea de pintura en su ejercicio.*¹⁷⁶

2018-2019: Reserva Abierta-¿Por fin Cali sabrá lo que tiene?¹⁷⁷

La última exposición está claramente relacionada con el cambio en la gestión del Museo. Es una exhibición de su acervo con la intención de ponerlo en valor. La curaduría del evento será un trabajo conjunto del equipo de gestión: Alejandro Martín Maldonado, Adriana Castellanos Olmedo, Pavel Andrés Vernaza Ortiz, Ximena Vázquez Velasco, Lina María Saavedra de la Cruz y Stephanie López Barona.¹⁷⁸ La primera exposición estaba constituida por 40 obras de arte entre esculturas, pinturas y serigrafías de 32 artistas, y a lo largo del año llegarían a exponerse hasta 400 piezas.¹⁷⁹ Por tanto, en dicha muestra participaron todas las piezas de Sandoval que forman parte de la colección.

En el texto curatorial se puede leer la intención de la muestra relacionada con el título elegido para la misma:

*En 1997 el diario El País publicó una nota sobre la realización de un inventario de los bienes patrimoniales con valor histórico, cultural o científico de Santiago de Cali. Se calculaban 12 mil objetos distribuidos en 85 entidades que debían ser inventariados y catalogados con el objetivo de conservar y preservar dicho material. Se desconoce si el proyecto, liderado por el Taller de Restauración del Museo La Tertulia, terminó de manera satisfactoria, pero hoy, en 2018 la pregunta se mantiene, ¿Por fin Cali sabrá lo que tiene?*¹⁸⁰

Este museo, al contrario que el MAMBO, tiene una mayor exhibición de su colección. Las muestras tienen una tendencia claramente divulgativa del contenido de la misma y en muchas ocasiones buscan hacer con esto partícipes a los ciudadanos de la importancia de la función acumulativa y de conservación del museo. Las exposiciones también tienen vertientes más creativas y menos historicistas, centrándose en mostrar obras agrupadas bien por la temática de las mismas o la semejanza de tipología artística.

5.3 Banco de la República de Colombia

El Banco de la República de Colombia fue fundado en 1923 y, aunque nunca tuvo el mandato de coleccionar bienes culturales, desde sus inicios comenzó a recibir piezas

de orfebrería prehispánicas. Dichas cesiones influyeron en que adoptara un rol en la preservación del patrimonio cultural. Las primeras piezas conformaron la colección de lo que es hoy el Museo del Oro. Seguidamente la institución se introdujo en otras áreas como el arte y el patrimonio bibliográfico. Estos intereses paralelos a su función principal serán operados a través de una Subgerencia Cultural, por medio de la cual gestiona los distintos museos –del Oro, etnográficos y de arte contemporáneo– y una Red de Bibliotecas en 28 ciudades colombianas. Según José Darío Uribe, el último Gerente general del Banco de la República:

*El impulso principal al establecer estas colecciones no ha sido el deseo de atesorar, sino el interés por preservar y poner al alcance de todos los colombianos obras de arte que contribuyan al desarrollo intelectual del país.*¹⁸¹

Concretamente, la Colección de Arte del Banco de la República se inició en noviembre de 1957 con la compra de tres obras: *Mandolina sobre silla* de Fernando Botero, Ángel volando en la noche de Cecilia Porras, y *El Dorado #2* de Eduardo Ramírez Villamizar. La adquisición se llevó a cabo en el Salón de Arte Moderno en el marco de la V Reunión de Técnicos de los Bancos Centrales del Continente Americano.¹⁸² Dentro de las adquisiciones que siguieron, cabe destacar una serie de acuarelas del paisajista y artista británico Edward Walhouse Mark, a partir de las cuales se inició la colección *Viajeros del siglo XIX*. Esta adquisición refleja otro de los objetivos de la colección: reunir un conjunto de piezas históricas y representativas de lo que consideran el *arte nacional* para presentar una idea completa de lo que ha sido la plástica colombiana desde la Colonia hasta la actualidad. Por ello rápidamente paso a ser una de las prioridades el incluir obras de artistas jóvenes, ganadores de los salones de arte, o figuras activas en el panorama artístico local del momento. Según el crítico Juan Manuel Ospina, había claras esperanzas en relación con estos artistas: Fernando Botero, Enrique Grau, Edgar Negret, Alejandro Obregón, Cecilia Porras, Eduardo Ramírez Villamizar, Carlos Rojas y Guillermo Wiedeman.¹⁸³ Más adelante, y siguiendo este interés particular, en las décadas de 1980, 1990 y 2000, se incluirían nombres como Bernardo Salcedo, María Fernanda Cardoso, Santiago Cárdenas, María Teresa Hincapié, José Antonio Suárez, Liliana Angulo y Luis Caballero.

Sin embargo, no solo alberga obra colombiana, rápidamente pasó a buscar obras de ámbito internacional y en noviembre de 1960 se adquirió la primera obra de un artista extranjero: *Cabeza de hombre llorando* de Oswaldo Guayasamín. Según la

181. PÉREZ MEJÍA, A.M. *La Colección de Arte del Banco de la República: una labor de 60 años*. Bogotá: Banrepcultural, 2018. [Consulta: 2020-02-05] Disponible en: <<https://www.banrepcultural.org/exposiciones/campo-traves/la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica-una-labor-de-60-anos>>

182. Ibíd.

183. BANREPCULTURAL. *Colección del arte del Banco de la República*. Bogotá: Banco de la República de Colombia. [Consulta: 2020-05-01] Disponible en: <https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Colecci%C3%B3n_de_Arte_del_Banco_de_la_Rep%C3%ABlica>

184. Ibíd.

185. PÉREZ MEJÍA, A.M. Op. Cit.

186. BANREPCULTURAL. Colección del arte del Banco de la República. Op.Cit

crítica Carolina Ponce de León, este nuevo interés se expresa en muestras individuales y colectivas que se registraron, en esos primeros años, con la adquisición de obras de José Luis Cuevas, Roberto Matta, Manuel Felguérez, Fernando de Szyszlo, Armando Morales y Vicente Rojas, por ejemplo.¹⁸⁴ En 1979 la institución contaba con 269 obras entre las que primaban las de artistas colombianos o de la región geográfica cercana. La institución había ido adquiriendo estas obras en cada una de las exposiciones que se realizaron en la Sala de Exposiciones de la Biblioteca Luis Ángel Arango, y algunas otras fueron compradas en las exhibiciones del Museo de Arte Moderno y galerías privadas.¹⁸⁵

Entre 1984 y 1985, con motivo de la reestructuración de la Subgerencia Cultural, el Banco de la República estableció un comité asesor de artes plásticas —conformado por artistas, gestores culturales, críticos de arte e historiadores— que buscó establecer los parámetros a seguir en la adquisición de nuevas obras. El objetivo de esta estrategia fue optimizar la táctica de compra y adquirir piezas que permitieran ilustrar de forma cronológica el desarrollo del arte, colombiano fundamentalmente. A pesar de ello, Carolina Ponce de León comenta que la actividad no deja de ser hasta cierto punto aleatoria porque depende en gran medida de las oportunidades que ofrece el mercado y no se pueden llenar sistemáticamente los vacíos que presenta de forma teórica la colección.¹⁸⁶ En cualquier caso, la configuración de la misma tiende hacia tres intereses principalmente: el primero, completar el conjunto de obras del siglo XIX —siguiendo este propósito se adquirieron acuarelas costumbristas de Ramón Torres Méndez, miniaturas de José María Espinosa, así como obra gráfica de Alberto Urdaneta—; el segundo son las creaciones del siglo XX —por ejemplo, la decisión de incluir a Débora Arango, Darío Jiménez o José Rodríguez Acevedo—. Y el tercero lo conforma la búsqueda de obras de artistas de generaciones más recientes a través de los participantes del programa Nuevos Nombres.

De los museos colombianos que hemos analizado hasta el momento, este es el de mayor poder adquisitivo, pero eso no implica que no haya recibido grandes donaciones hechas por coleccionistas privados. La donación más importante fue la del artista antioqueño Fernando Botero en el año 2000: 123 obras de su propia autoría y 85 de artistas internacionales. De entre estas últimas piezas, expuestas de forma permanente en el Museo Botero, destacan autores como: Picasso, Léger, Renoir, Monet, Dalí, Giacometti, Beckmann, Freud, Calder o Bacon.

Con la apertura del Museo Botero y el funcionamiento, en la misma zona de la ciudad de Bogotá, del que hoy se llama Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU, cuyo

número de obras en la actualidad asciende a 5.762), se creó un complejo cultural que, junto con la Biblioteca Luis Ángel Arango y el Museo del Oro, ubican al Banco como un gestor fundamental del patrimonio del país.

Para profundizar en la colección hablaremos de su última organización y montaje, que abrió al público en 2013 y fue llevada a cabo por ocho curadores externos y el equipo técnico de sus Museos. El nuevo montaje comienza cronológicamente con *Nuevos tiempos modernos* (siglos XVI al XVIII) del historiador Jaime Borja, que enfatiza la experiencia visual del Nuevo Reino de Granada y su relación con aspectos de la vida social colonial en la primera modernidad. La curaduría busca enfatizar la relación de la América colonial con el mundo. Incluye *Madona con Niño* de Giovanni Francesco Maineri de 1497, la obra más antigua de este nuevo montaje.

Continúan las curadurías: *Rupturas y continuidades* a cargo de la artista Beatriz González sobre el siglo XIX; *La renovación vanguardista* del investigador Álvaro Medina, que abarca la producción artística de 1910 a 1940; la sala *Clásicos, experimentales y radicales*, en una propuesta conjunta de las historiadoras del arte Carmen María Jaramillo, Sylvia Suárez y María Wills, que indaga la producción de 1950 a 1980, y finalmente la curaduría de Carolina Ponce de León y Santiago Rueda: *Tres décadas de arte en expansión*.

Otro de los cambios sustanciales radica en el número de obras expuestas: se pasó de las 280 que contemplaba el montaje anterior, a más de 800 piezas y cerca de 250 artistas en exhibición. Los formatos incluyen pintura, escultura, dibujos, grabado, fotografía, vídeo e instalaciones.

A continuación se describirá más detalladamente la última curaduría de este nuevo montaje, ya que incluye la obra de Rosemberg Sandoval por primera vez desde su adquisición en 2012. Cabe mencionar, en la relación del artista con esta institución, que participó anteriormente en el programa anual Rojo sobre rojo: Johnnie Walker en las Artes, 1997-98.

2013: Tres décadas de arte en expansión, 1980 al presente

La obra de Sandoval será expuesta dentro de la última curaduría de la colección, en la sección que corresponde con el arte contemporáneo. De las mil obras de dicho periodo que tiene la colección eligen ciento veinte, organizadas en siete ejes temáticos de los cuales cuatro son temas y tres son tipologías prácticas. Los curadores en todo momento aclaran que estas categorías se fusionan.¹⁸⁷ Ellos son Carolina Ponce de León y Santiago Rueda, y su propuesta curatorial era:

187. PONCE DE LEÓN, C. y RUEDA, S. *Tres décadas de arte en expansión, 1980 al presente*. Bogotá: Red Cultural del Banco de la República en Colombia, 2013. [Consulta: 2020-02-05] Disponible en: <<https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/curaduria/tres-d%C3%A9cadas-de-arte-en-expansi%C3%B3n>>

188. Ibíd.

189. FUNDACIÓN DAROS. *Daros Collection*. Suiza: Fundación Daros. [Consulta: 2020-02-05] Disponible en: <<https://www.daros.ch/>>

Las obras reunidas en esta exposición reflejan la pluralidad del arte contemporáneo en Colombia. Están organizadas en torno a siete categorías: Memoria, Resistencias, Cuerpos, Medios expandidos, Metodologías, Espacios y Geometrías. Estas agrupaciones reflejan algunas de las ideas y prácticas más relevantes del arte contemporáneo colombiano.

Como en muchos países de América Latina, el arte moderno en Colombia se sirvió de modelos eurocéntricos con un sentimiento ambiguo de pertenencia cultural a Occidente. No obstante, el filtro unificador del modernismo —en términos genéricos— poco revela sobre la particularidad histórica que implica inventar, extemporáneamente, la modernidad latinoamericana. La aspiración principal consistió en validar un arte autónomo que consolidara tradición, identidad y universalidad. Así, la respuesta de los artistas, durante buena parte de la segunda mitad del siglo XX, fue conciliar el formalismo modernista internacional con los cabos sueltos de una tradición precolombina. Esto ofrecía una solución intermedia que brindaba, a la vez, un sello de autonomía cultural y uno de arraigo internacional. En otras palabras, el proyecto modernista nacional consistió en mitificar el pasado para inventar la utopía del futuro. Esta actitud se mantuvo presente en las últimas décadas cuando los artistas utilizaron materiales con cierta carga cultural —el maíz, la panela, las maderas nativas— que aludían a una espiritualidad americana, arraigada en la tierra, al fusionarla en obras de carácter minimalista y conceptual.¹⁸⁸

La muestra se presenta de modo que las obras actúan como la respuesta que encuentran los artistas a los grandes cuestionamientos de ese periodo: ¿cómo aproximarse a la historia de Colombia, sus signos, emblemas y mitos frente a las versiones oficiales, el olvido y la censura? ¿Cómo abordar la violencia política a través del arte sin ilustrarla o estilizarla? ¿Cómo o qué representar? ¿Cuáles son los límites o alcances de una ética artística para formular significados?

5.4 Colección Daros Latinoamérica

La Colección Daros-Latinoamérica es una escisión de la primigenia Colección Daros que fue constituida, en los años 80 y 90, por el marchante de arte Thomas Ammann y el empresario Alexander Schmidheiny.¹⁸⁹ Esta primera colección abarca aproximadamente 300 obras y se concentra en el arte norteamericano y europeo de la segunda mitad del siglo XX. Así, alberga piezas de expresionismo abstracto, pop art, minimalismo y

presenta creadores de la escena artística neoyorquina de los años 80 como Eva Hesse, Bruce Nauman, Louise Bourgeois, Joseph Beuys, Gerhard Richter y Sigmar Polke.

A causa de la muerte temprana de Alexander Schmidheiny, fue su hermano Stephan quien se dio a la tarea, a partir de 1995, de organizar activamente la colección de arte del difunto. Actualmente la Colección se expone, desde 2010, en la Fundación Beyeler en Riehen (Basilea, Suiza).¹⁹⁰ A partir del año 2000, Ruth Schmidheiny (esposa de Stephan Schmidheiny en ese entonces y hasta 2002), junto con Hans-Michael Herzog,¹⁹¹ centró la adquisición de obras en el arte *latinoamericano*. Con estas nuevas adquisiciones se crea la segunda versión de la colección, que tendrá una identidad propia y llegará a ser la colección más importante de Europa sobre arte contemporáneo de América Latina. Después del divorcio dicha empresa se dividió: Ruth conserva un 70% de las acciones y Stephan el 30% restante.¹⁹²

La elección del cambio de temática puede parecer casual o estudiada, llama la atención encontrar el mismo tipo de discurso, tanto en Herzog como en Sthephen, sobre el agotamiento de Europa y la aparición de América Latina como tierra de oportunidades. Por tanto, al mismo tiempo que se gestaba la colección, el motor económico de la misma realizaba inversiones y creaba empresas en América Latina. Schmidheiny se presenta a sí mismo como filántropo y plantea sus empresas bajo consignas como el desarrollo sostenible y la responsabilidad social corporativa.¹⁹³

Cuando planteábamos en el apartado de *Las narrativas* que debíamos tener en cuenta el complejo entramado de relaciones entre el *Primer* y el *Tercer Mundo*, se requiere incluir todo contacto entre Norte-Sur, cualquier interferencia y mecanismo, en cualquier ámbito. Al analizar la colección como sistema de conocimiento, reconocemos la influencia que tienen sobre la misma otros sistemas como el sistema comercial mundial, el sistema financiero, el sistema militar, el sistema de seguridad internacional, las migraciones, etc. Si además hay una conexión específica entre la misma y un conglomerado de empresas –encabezadas por una persona que se auto define como filántropo–, pasaríamos a hablar de capitalismo filantrópico, también llamado *filantrocapitalismo*. Término acuñado en 2008 por Matthew Bishop y Michael Green a través del libro que lleva tal nombre y se utiliza para nombrar la tendencia de aplicar métodos y enfoques empresariales a la filantropía. Es difícil pasar por alto las implicaciones del hecho; sin duda, el sistema artístico inevitablemente se convierte en funcional para el sistema multidimensional que produce las desigualdades.

190. STEPHAN SCHMIDHEINY. *Stephan Schmidheiny*. Zúrich. [Consulta: 2020-02-07] Disponible en:

<<https://www.stephanschmidheiny.com/es/emprendimiento/>>

191. PROA. *Exhibiciones pasadas: Daros Latinoamérica*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2015. [Consulta: 2020-02-05] Disponible en: <<https://proa.org/esp/exhibicion-proa-daros-latinamerica-textos.php#218>>

192. VILLAMIZAR, G. La caída de la Casa Daros. En: *Esferapública*. [en línea] Bogotá: Esferapública, 2016-01-18. [Consulta: 2020-05-02] Disponible en: <<https://esferapublica.org/nfblog/la-caida-de-la-casa-daros/>>

193. VILLAMIZAR, G. Informe Daros: Arte y dinero. En: *Esferapública*. [en línea] Bogotá: Esferapública, 2013-11-05. [Consulta: 2020-05-02] Disponible en: <<https://esferapublica.org/nfblog/informe-daros-arte-y-dinero/>>

194. BOSCH LLISTAAR, D. Op. Cit. p. 53.

Planteamos la extrapolación de las conclusiones del libro *Anticooperación* al campo artístico, incluso en una colección privada, puesto que esta también tiene unos compromisos con la sociedad e influye en la misma.¹⁹⁴ Es importante tener en cuenta que tanto si el agente es privado como si es *not-for-profit* y por tanto se organiza, estructura e interviene de acuerdo con sus valores y finalidades propias, seguirán arbitrando las funciones que se les otorgan desde las políticas públicas –dichas funciones y competencias varían y se despliegan paralelamente a la realidad social. En este sentido, las características del pensamiento del mercado y los elementos sobre los cuales se expresa su éxito, utilizados en una institución con alto impacto en la transformación social, podrían ir en detrimento de la sociedad civil. El arte puede quedar como forma de legitimación del capital.

La gestión de ambas colecciones se realiza a través de la Fundación Daros, entendiendo por *fundación* un tipo de persona jurídica caracterizada por ser una organización sin ánimo o fines de lucro. Dotada con un patrimonio propio otorgado por sus fundadores, la fundación debe perseguir los fines que se contemplaron en su objeto social, si bien debe también cuidar de su patrimonio como medio para la consecución de los fines.

A estas alturas es interesante comentar también que, casualmente, aparecen de forma mayoritaria mujeres como las figuras de creación y gestión de las colecciones de arte, separadas de la figura del *empresario*, pero altamente involucradas, habitualmente como esposas de estos. No me gustaría mermar el papel de estas mujeres o sus intenciones, pero si no se cuestionan los medios, no se puede valorar en su totalidad el fin. Y su figura, planteada como pantalla de la base económica sobre la que se sustenta el museo, dificulta tener una visión completa de la relación entre las empresas privadas con las instituciones artísticas; encontramos el mismo caso en la fundación del MoMA.

De todas formas en este caso, la cara más visible de la colección será su curador, Hans-Michael-Herzog, y por tanto analizaremos brevemente su figura. Estudió Historia del arte, Filosofía y Arqueología clásica en la Universität von Bonn (Alemania). En 1984 cursó estudios de doctorado, elaborando una tesis sobre la escultura del protorrenacimiento veneciano. Desde 1999 ha realizado exposiciones y editado varias publicaciones sobre arte contemporáneo. Desde 2000 hasta el 2015 desempeña su papel de curador y director de la Fundación Daros Latinamerica Collection.

*Justo el 1 de enero de 2000 —el primer día del nuevo milenio— comencé a construir, desde cero, la colección de arte contemporáneo de América Latina que vino a llamarse Daros Latinamerica Collection. El 2 de enero ya estaba en un avión atravesando el Atlántico y el 4 de febrero hice la primera compra. Reclamo (1999), un cuadro de cuatro metros de ancho producido por el artista cubano José Bedia —que vivía en Miami—, rinde luto a su esposa. La última adquisición para la Colección Daros Latinamerica fue en septiembre de 2014: The Gesture on Pollock and Post-American Art (2013), obra del artista puertorriqueño Chemi Rosado Seijo.*¹⁹⁵

La colección se concentra primero en los últimos veinte años, a los que se les van incorporando obras claves de los años 60 y 70, para terminar ampliando el periodo que finalmente abarca de 1938-2014. Entre los nombres que destacar encontramos a Luis Camnitzer, Guillermo Kuitca, Nicola Constantini o los chilenos Paz Errázuriz y Gonzalo Díaz.

Además de realizar diversas exposiciones temporales a lo largo del año, presenta un amplio programa de actividades que está destinado a transmitir, documentar e investigar acerca del desarrollo y la evolución de las corrientes artísticas latinoamericanas. La colección Daros-Latinamerica abrió en 2013 un nuevo centro de arte en Río de Janeiro cuyo objetivo principal era de servir de plataforma de difusión y conocimiento del arte contemporáneo latinoamericano. Dicho centro cierra a finales de 2015, al mismo tiempo que Herzog era destituido de la dirección de la Fundación.¹⁹⁶

Dicho de otro modo, la Daros Latinamerica Collection se puso a disposición del público entre 2002 y 2011 a través de su museo en Zúrich. Cada año, dos grandes exposiciones presentaron artistas individuales o áreas temáticas específicas de la colección. Y a partir de 2007, la Daros Latinamerica Collection desarrolló la Casa Daros en Río de Janeiro pensada como plataforma para el arte de América Latina, realizando exposiciones temáticas y monográficas entre 2013 y 2015. Se llegaron a realizar unas 20 exposiciones, así como numerosas *performances*, conferencias, charlas con artistas, talleres y otros encuentros creativos. Actualmente la colección se sigue exponiendo alrededor del mundo solo mediante el préstamo de sus obras, pues la última exhibición gestionada por la propia Fundación que aparece en su página web está fechada en 2016.

Nos interesa profundizar en la Daros Latinamerica Collection que, como hemos mencionado, constituye una de las colecciones privadas más amplias de arte contemporáneo de América Latina. La elección de piezas viene apoyada en diversos profesionales: por

195. HERZOG, H-M. Compras. En: *Arte Latinoamericano: un serial* [blog] [Consulta: 2020-05-02] Disponible en: <<https://hansherzog.art/artelatinamericano/compras/>>

196. ARTEINFORMADO. *Espacio iberoamericano del arte*. España: Arteinformado, 2014. [Consulta: 2020-05-02] Disponible en: <<https://www.arteinformato.com/guia/o/daros-latinamerica-collection-119708>>

197. DAROS LATINAMERICA. *Daros Latinamerica collection*. Zúrich: Fundación Daros. [Consulta: 20202] Disponible en: <<https://www.daros-latinamerica.net/es/collection>>

198. HERZOG, H-M. Arte Compras. Op. Cit.

ejemplo, las adquisiciones de Rosemberg Sandoval fueron gestionadas por la galería Casas Riegner. En la página web se describe el juicio para la elección de piezas:

*El criterio que sostiene la Daros Latinamerica Collection no es el de una totalidad enciclopédica, sino el de la fuerza expresiva y la relevancia del arte, sea dentro del conjunto de la obra de una artista o en su contexto histórico. Por eso, en la colección se integran obras que pueden ser leídas en los niveles más diversos; obras en las que medio y contenido se vinculan para producir sentido; obras comprometidas que tengan por tema las profundas relaciones estéticas, sociales y humanas.*¹⁹⁷

De ámbito privado, el ingreso de obras se produce principalmente por compra:

*La mayoría de estas obras se adquirieron en galerías; solo alguna que otra la vendió el artista de forma directa si no tenía galería o si así lo prefería. Casi nunca compré nada en ferias o en subastas porque solía estar bien actualizado sobre la producción de la mayoría de los artistas, dadas mis visitas frecuentes a sus estudios.*¹⁹⁸

Cuenta con más de mil doscientos trabajos realizados por cerca de ciento veinte artistas, entre los cuales se encuentran aproximadamente treinta y cuatro mujeres. Abarca una amplia gama de tipologías artísticas entre las que destacan tanto las obras en papel, con cuatrocientas piezas, como la fotografía, con trescientas veintinueve, o la sección de *instalación, escultura, objeto*, con cerca de trescientas veinte. En menor medida, pero también con una cantidad representativa, estarían la pintura y la sección de vídeo, audio e instalación vídeo/audio, con cerca de las cien piezas por medio.

Los países representados por artistas dentro de la colección son México, Venezuela, Uruguay, Colombia, Cuba, Brasil, Argentina, Panamá, Chile, Guatemala, Puerto Rico, Costa Rica, República Dominicana, Jamaica y Honduras. De entre ellos Cuba, con veintiún artistas, es el más ampliamente personificado, seguido por Brasil, México, Colombia y Argentina, que se encuentran entre los diez y veinte autores. En cambio solo hay uno de Honduras, Jamaica o Costa Rica.

Dentro de este repertorio cabe destacar que se encuentran varios autores que son *hijos adoptivos* de dichos países como, por ejemplo, Santiago Sierra, español de nacimiento que desarrolla una parte de su carrera en México, Melanie Smith, Gertrud Goldschmidt, Gyula Kosice, Miguel Río Branco o Mira Schendel, cuyos países de procedencia se encuentran en Europa.

*Si uno se toma el trabajo de contar las obras de la colección según su origen, llegará al inevitable resultado de que la mayor cantidad proviene de Argentina, Brasil, Colombia, México y Cuba. Puesto que estos son los principales países productores de arte en la región, la Colección Daros Latinamerica constituye un buen reflejo del panorama del arte contemporáneo en América Latina*¹⁹⁹.

La reciente creación de la colección, el papel fundamental de Herzog como director durante los 15 años de actividad y su papel como curador, nos hace plantearnos el análisis de esta colección a través de su blog personal. En marzo de 2018, después de terminada su actividad, Herzog emprende la tarea de analizar a posteriori su trayectoria al frente de la Colección Daros. Consideramos esta documentación sumamente importante y reveladora; al comienzo de su primer post en letra negrita se lee: *Mi intención es salvar el mundo o, mejor dicho, el mundo de las artes.*²⁰⁰ La narración de su experiencia está plagada de aseveraciones de este tipo:

*Nuestra meta cultural y política era ambiciosa: ¡poner a Latinoamérica en el mapa![...] Hacia 2000, ya era demasiado obvio que existía una producción del más alto nivel en el arte latinoamericano del presente y el pasado reciente, ¡y a nadie parecía importarle! No había un enfoque sistemático, ningún discurso científico; ni siquiera se le ponía atención.*²⁰¹

Es inevitable no reconocer cierto *White Savior Industrial Complex* o *complejo de salvador blanco*, concepto que se describió por primera vez en 2012 en la revista *The Atlantic*, y que acuñó el escritor de origen africano Teju Cole²⁰² en Twitter:

*El Complejo Industrial White Savior no se trata de justicia. Se trata de tener una gran experiencia emocional que valide el privilegio.*²⁰³

Teniendo en cuenta que este blog comienza en 2018, después de finalizada toda la experiencia, llama la atención la completa inexistencia de autocrítica o de algún tipo de reflexión más profunda sobre sus intenciones. Sin embargo, dado que él mismo hace referencia a esta cuestión, podemos concluir que es absolutamente deliberado:

*Lo que puede parecer algo paternalista desde la perspectiva actual, se sentía profundamente correcto en aquel momento. Y no solo para nosotros: los artistas de Latinoamérica pensaban que el proyecto era maravilloso, y no solo por la esperanza de vender sus obras, sino porque veían que por fin alguien estaba realmente interesado en el arte de su región.*²⁰⁴

199. Ibíd.

200. HERZOG, H-M. ¿Qué tiene que ver madame Staël con América Latina? En: *Arte Latinoamericano: un serial* [blog][Consulta: 2020-05-02] Disponible en: <<https://hansherzog.art/nota/que-tiene-que-ver-madame-de-stael-con-america-latina/>>

201. HERZOG, H-M. Poner a Latinoamérica en el mapa. En: *Arte Latinoamericano: un serial* [blog] [Consulta: 2020-05-02] Disponible en: <<https://hansherzog.art/arte-latinoamericano/poner-a-latinoamerica-en-el-mapa/>>

202. TEJU COLE. *Teju Cole*. [Consulta: 2020-10-03] Disponible en: <<http://www.tejucole.com/about-2/>>

203. *The White Savior Industrial Complex is not about justice. It is about having a big emotional experience that validates privilege*. COLE, T. The White-Savior Industrial Complex. En: *The Atlantic*. [en línea] Boston: The Atlantic, 2012-21-04. [Consulta: 2020-05-02] Disponible en: <<https://www.theatlantic.com/international/archive/2012/03/the-white-savior-industrial-complex/254843/>>

204. HERZOG, H-M. Poner a Latinoamérica en el mapa. Op. Cit.

205. HERZOG, H-M. In Ulm und um Ulm und um Ulm herum. En: *Arte Latinoamericano: un serial* [blog] [Consulta: 2020-05-02] Disponible en: < <https://hansherzog.art/arte-latinoamericano/in-ulm-und-um-ulm-und-um-ulm-herum-2/>>

206. BUENAVENTURA, J. Op. Cit.

207. HERZOG, H-M. Crítica a la sinrazón pura. En: *Arte Latinoamericano: un serial* [blog] [Consulta: 2020-05-02] Disponible en: <<https://hansherzog.art/arte-latinoamericano/critica-de-la-sinrazon-pura/>>

208. CENTRO DOCUMENTAL MAAC. Entrevista con Rosenberg Sandoval durante la exhibición Antonio Caro-Rosenberg Sandoval. Guayaquil: MAAC, 2008. [Consulta: 2020-05-02] Disponible en: <http://www.rosebergsandoval.com/roseberg_sandoval.htm>

El *complejo de salvador blanco* podría definirse como esa necesidad imperiosa de ayudar a todo aquel no-blanco desde una posición de superioridad moral, actitud que está profundamente anclada y respaldada por el racismo sistémico y el legado colonial. Herzog despliega una narrativa de cara al público que continúa con la prevalencia de la investigación eurocéntrica y cae inevitablemente en la denostación y no reconocimiento real de la región. En otra de las entradas pone especialmente en valor su visión externa.²⁰⁵ La creación de esta colección en los 2000 sabemos que va acompañada, o forma parte, de un *boom latinoamericano* reconocible en el crecimiento de la demanda de arte de la región.²⁰⁶ Y la problemática no sería tal si no evitara abusivamente reconocer ningún tipo de aporte por parte de los profesionales con los que estuvo en contacto:

*Prefiero confiar en la lectura inmediata de la obra de arte, en mi opinión personal y en la experiencia inherente. De todas formas, en este caso tenía por delante un trabajo pionero, ya que no había modelos preexistentes.*²⁰⁷

Recordemos, por ejemplo, que accede a las piezas a través de galerías privadas. Esta actitud del coleccionista de arte repercute en la percepción de sí mismos y de la situación por parte de los artistas de la *región*. Rosenberg Sandoval cuenta su experiencia en relación con la adquisición de sus piezas:

*El mercado llegó cuando estuvo en mi casa un señor que representaba a la Colección Daros-Latinoamérica de Zürich. Esa sí fue la felicidad porque me compró todos los cachivaches, los videos y las fotos para la mejor colección de arte latinoamericano que existe. Fue agradable encontrar ese tipo de reconocimiento porque los museos latinoamericanos son muy pobres. Las personas que manejan esta fundación consideran que tu trabajo es importante y te tratan bien, como artista. Te llevan, te traen, tratan bien tu obra, la trasladan con expertos, los embalajes de las obras son de lujo, los catálogos, la difusión, son muy profesionales. La gente que organizó mi exposición en Zürich me compró hasta ropa de invierno.*²⁰⁸

Las piezas de Sandoval pertenecientes a la colección Daros son: *12 de marzo de 1982, Acciones individuales. 1983, Síntoma. 1984, Objeto de cura. 1984, Caquetá. 1984, Baby street. 1998-1999, Mugre. 1999, Morgue. 1999, y Rose-Rose. 2001.* Tras su compra pasarán a ser presentadas al exterior a través de diversas exhibiciones que describiremos brevemente a continuación.

2004-2005: Cantos Cuentos Colombianos

Como comenta Sandoval, entre 2004 y 2005 se presenta la exposición *Cantos Cuentos Colombianos. Arte Colombiano Contemporáneo*, curada por Hans-Michael Herzog en el Daros Museum de Zürich.²⁰⁹

La exposición contaba con 31 piezas entre las que se encuentran las obras de Sandoval: *12 de marzo, Acciones individuales, Caquetá, Síntoma, Baby Street, Mugre y Rose-Rose*. Se realiza en dos etapas: una primera parte desde el 30 de octubre del 2004 hasta el 9 de enero de 2005 y una segunda desde el 29 de enero de 2005 hasta el 17 de abril del mismo año. En la primera versión aparecerían las obras de Fernando Arias, Juan Manuel Echavarría, Oswaldo Macià, Nadín Ospina, José Alejandro Restrepo, Miguel Ángel Rojas, Rosenberg Sandoval, María Fernanda Cardoso, Oscar Muñoz y Doris Salcedo. La segunda versión, algo reducida, presenta los mismos autores excepto Fernando Arias, Miguel Ángel Rojas, Nadín Ospina y José Alejandro Restrepo.

En 2013 se llevará a cabo nuevamente esta exhibición en su primera versión, del 23 de marzo hasta el 8 de septiembre del mismo año, en la recién inaugurada Casa Daros de Río de Janeiro. La descripción que se hace de la muestra a través de la página web es la siguiente:

Cantos Cuentos Colombianos es una de las muestras más amplias de arte contemporáneo colombiano que se haya hecho en Europa hasta hoy.

Diez posiciones artísticas maduras y reconocidas descubren un mundo de imágenes y experiencias ignorado que en nada tiene que temer la confrontación internacional.

*Con gran coherencia temática y formal estos artistas pertenecientes a la generación intermedia han encontrado modos diversos de hacerse cargo de su país con su historia y presente dolorosos. La riqueza de las improntas artísticas se refleja también en la variedad de técnicas elegidas: la exposición presenta instalaciones, videos, fotografías, objetos, performances y obras acústicas de la Daros Latinamerica Collection.*²¹⁰

2007: Puntos de vista. Zeitgenössische Kunst aus der Daros-Latinamerica Collection

En el año 2007 se realiza en el Museum Bochum, en la ciudad de Alemania del mismo nombre, la exhibición *Puntos de vista* curada por Hans Günter Golinski, Sepp Hiekisch-Picard y Kirsten S. Xani. Dicha exposición contaba con una compilación de ciento cincuenta obras de Mauricio Alejo, Juan Carlos Alom, Belkis Ayón, Waltercio

209. HERZOG, H-M. Colombia la Atenas de Latinoamérica. En: *Arte latinoamericano: un serial* [Blog]. [Consulta:2020-02-07] Disponible en: <<https://hansherzog.art/arte-latinoamericano/colombia-la-atenas-de-latinoamerica/>>

210. DAROS LATINAMERICA. *Cantos cuentos colombianos. Arte colombiano contemporáneo. Part 2.* Zürich: Daros Latinamerica. [Consulta: 2020-02-08] Disponible en: <<https://www.daros-latinamerica.net/es/exhibition/cantos-cuentos-colombianos-arte-colombiano-contempor%C3%A1neo-contemporary-colombian-art>>

211. *Puntos de vista presented a wealth of different aspects of contemporary artistic creativity in Latin America. The exhibition encompassed 160 works by 31 artists who live or have lived in Argentina, Brazil, Chile, Costa Rica, Cuba, Guatemala, Honduras, Columbia, Mexico, Uruguay and the Dominican Republic. The pieces on show are as heterogeneous as their countries of origin.*

The exhibit mirrored the range of contemporary artistic output by presenting installations, photographs, and videos as well as objets, paintings and drawings. Throughout the 20th century, art from Central and South America was neglected by the West. Only since the 1990s has international interest developed, with Latin American artists exhibiting at Biennales and the Documenta. Western clichés and vague ideas of the exotic, alien, multi-colored and magical still seem widespread, however.

The works selectad from the Daros Latinamerica Collection range from 1968 to 2005 and primarily represent the traditions of conceptualist and constructivist art. Since the 1950s these movements have given rise to new approaches in Latin America, often involving irony, wit and the pursuit of subversive strategies.
MENEZES, C. Face to Face - The Daros Collections. En: studio intenational [en línea] 2008. [Consulta: 2020-05-02] Disponible en: <<https://www.studiointernational.com/index.php/face-to-face---the-daros-collections>>

212. HERZOG, H-M. Made in Latin America. En: *Arte latinoamericano: un serial* [Blog]. [Consulta:2020-02-07] Disponible en: <<https://hansherzog.art/arte-latinoamericano/made-in-latin-america-2/>>

Caldas, Luis Camnitzer, María Fernanda Cardoso, Nicola Constantino, Mario Cravo Neto, Antonio Dias, Juan Manuel Echavarría, Paz Errázuriz, León Ferrari, Iole de Freitas, Luis González Palma, Alfredo Jaar, Guillermo Kuitca, Nelson Leirner, Fabián Marcaccio, Priscilla Monge, Vik Muniz, Oscar Muñoz, Raquel Paiewonsky, Marta María Pérez Bravo, Rosangela Rennó, Miguel Angel Ríos, Santiago Rodríguez Olazábal, Miguel Ángel Rojas, Maruch Sántiz Gómez, Santiago Sierra y Adán Vallecillo. Destacaremos que las piezas de Sandoval que participaron en dicha muestra son *Síntoma* y *Baby Street*. En la descripción de la página web de La Colección Daros se describe la exhibición así:

Puntos de vista presentó una gran cantidad de aspectos diferentes de la creatividad artística contemporánea en América Latina. La exposición abarcó 160 obras de 31 artistas que viven o han vivido en Argentina, Brasil, Chile, Costa Rica, Cuba, Guatemala, Honduras, Colombia, México, Uruguay y República Dominicana.

Las piezas expuestas son tan heterogéneas como sus países de origen. La exhibición reflejó la gama de producción artística contemporánea al presentar instalaciones, fotografías y videos, así como objetos, pinturas y dibujos. A lo largo del siglo XX, Occidente ha descuidado el arte de América Central y del Sur. Solo desde la década de 1990 se ha desarrollado el interés internacional hacia el mismo, con artistas latinoamericanos que exhiben en las Bienales y la Documenta.

*Sin embargo, los clichés occidentales y las ideas vagas de lo exótico, alienígena, multicolor y mágico aún parecen generalizadas. Las obras seleccionadas de la Colección Daros Latinamerica van de 1968 a 2005 y representan principalmente las tradiciones del arte conceptual y constructivista. Desde la década de 1950, estos movimientos han dado lugar a nuevos enfoques en América Latina, que a menudo implican ironía, ingenio y la búsqueda de estrategias subversivas.*²¹¹ (Traducción propia)

2007: Face to Face. The Daros Collections

Hasta ahora hemos presentado exhibiciones en las que solo participaban piezas de la colección latinoamericana, pero en esta muestra la Fundación Daros decide presentar ambas colecciones, frente a frente, como nos anticipaba su título. Tiene lugar en 2007 desde el 5 de octubre de ese año hasta el 17 de febrero del año siguiente en el Daros Museum, a cargo de Hans-Michael Herzog y Katrin Steffen.²¹²

Recordemos que la Daros Collection, constituida en los años 80 y 90, abarca aproximadamente 300 obras realizadas en los últimos 50 años por 30 artistas de

EE. UU. y Europa, mientras que la Daros Latinamerica Collection fue fundada en el año 2000. Esta última comprende unas 1.200 obras de 120 artistas de Latinoamérica creadas también en los últimos 50 años.

Para la muestra se eligen solo cuarenta y cuatro piezas de los autores: Luis Fernando Bedit, Luis Camnitzer, Iván Capote, Nicola Constantino, Antonio Dias, Gonzalo Díaz, Leandro Erlich, Víctor Grippo, Charles Juhász-Alvarado, Guillermo Kuitca, Nelson Leirner, Rafael Lozano Hemmer, Jorge Macchi, Cildo Meireles, Priscilla Monge, Vik Muniz, Hélio Oiticica, Raquel Paiewonsky, Miguel Angel Ríos, Chemi Rosado Seijo y Tonel. Destacamos que Sandoval participa con la obra *Acciones individuales*.

Face to Face es la primera exposición que presenta, juntas, obras de las colecciones Daros. Trabajos de contextos culturales de «Occidente» y Latinoamérica, realizados en una amplia gama de técnicas y medios que combinan en yuxtaposiciones cuidadosamente elaboradas.

Se producen en estas constelaciones tanto sintonías inesperadas e interesantes como fricciones marcadas y provocativas para concepciones eurocéntricas de la historia del arte. Sin embargo, el énfasis está puesto en la convivencia de las obras, no en su confrontación. Los numerosos trabajos del rico acervo de las colecciones Daros invitan a conocer y entender más a fondo tanto las cualidades específicas como los aspectos en común de las colecciones y sus respectivos contextos culturales.

*Face to Face es, en cierto modo, un viaje por la historia del arte de la segunda mitad del siglo XX, y también por países y continentes. Estrellas del mercado del arte se encuentran con artistas que en Europa aún apenas se conocen. Las obras se disponen en una secuencia distendida de diferentes temáticas, construyendo así una red de sorpresas inesperadas. Sin ningún rigor didáctico, analogías literales, o incluso citas, alternan con asociaciones libres y sutiles. Temática, procedencia y antigüedad de las obras se entrecruzan constantemente en constelaciones variables, marcando el ritmo y el rumbo recorrido.*²¹³

2015: Colección Daros Latinamerica

En 2015 se realiza una muestra de la colección curada por Rodrigo Alonso y Katrin Steffen en la Fundación Proa (Buenos Aires). Desde el 4 de julio al 13 de septiembre se exponen treinta y tres obras de Mauricio Alejo, Milena Bonilla, Donna Conlon, Gonzalo Díaz, Darío Escobar, Regina José Galindo, Los Carpinteros, Jorge

213. DAROS LATINAMERICA. *Face to face: Daros collections, part 1*. Zúrich: Fundación Daros, 2008. [Consulta: 2020-05-04] Disponible en: <<https://www.daros-latinamerica.net/es/exhibition/face-face-daros-collections-part-1>>

214. FUNDACIÓN PROA. *Presentación Daros Latinoamérica*. Buenos Aires: Fundación PROA. [Consulta: 2020-02-08] Disponible en: <<https://proa.org/esp/exhibicion-proa-daros-latinoamerica-presentacion.php>>

Macchi, Fabián Marcaccio, Teresa Margolles, Vik Muniz, Nadín Ospina, Wilfredo Prieto, Rosângela Rennó, Miguel Ángel Rojas, Doris Salcedo, Teresa Serrano, Javier Téllez y Humberto Vélez. En la ocasión se incluye *Mugre* de Rosenberg Sandoval.

La exhibición brinda un muestrario de las nuevas prácticas artísticas del continente en toda su extensión.

La mirada, netamente contemporánea de la Daros Latinamerica Collection, se aparta de las versiones regionalistas y folklóricas para ofrecer un panorama de producciones reflexivas y críticas, en sintonía con lo mejor del arte actual. Las obras de los artistas que la integran responden a este criterio curatorial, el cual les permite ofrecer una visión parcial pero significativa del arte más interesante de la región.

*Las tensiones geopolíticas, la violencia tanto pública como privada, las resistencias y utopías, y el cuerpo como sede del conflicto social, son algunos de los tópicos abordados por las obras escogidas, cuidadosamente seleccionadas con el fin de transformar el espacio expositivo en una arena para el debate y la reflexión.*²¹⁴

2015: Dark Mirror. Lateinamerikanische Kunst seit 1968

Terminamos este compendio de exhibiciones con la última: *Dark Mirror. Arte Latinoamericano desde 1968*. Tuvo lugar en el Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg desde el veintisiete de septiembre de 2015 hasta el 31 de enero del año siguiente. Ralf Beil y Holger Broeker gestionan esta muestra de 160 obras con piezas de Mauricio Alejo, Álvaro Barrios, Luis Fernando Benedit, Eduardo Berliner, Luis Camnitzer, María Fernanda Cardoso, Antonio Caro, Donna Conlon, Nicola Constantino, Mario Cravo Neto, Antonio Dias, Gonzalo Díaz, Juan Manuel Echavarría, Iván Edeza, Paz Errázuriz, Fernando Pareja & Leidy Chavez, León Ferrari, Víctor Grippo, Alfredo Jaar, Charles Juahász-Alvarado, Guillermo Kuitca, Nelson Leirner, Marcos López, Jorge Marcchi, Ana Mendieta, Priscilla Monge, Vik Muniz, Oscar Muñoz, Nadín Ospina, Manuel Piña, Liliana Porter, René Francisco, José Alejandro Restrepo, Miguel Angel Ríos, Miguel Ángel Rojas, Betsabeé Romero, Teresa Serrano, Melanie Smith, Liliana Vélez Jaramillo y Horacio Zabala. Entre ellas participa una única pieza de Sandoval, *Objeto de cura*.

Al abarcar más de 150 obras de la Colección Daros Latinamerica, Dark Mirror proporcionó una visión amplia y multifacética del arte contemporáneo en América Latina. Temas como el imperialismo cultural, la identidad de género, la crítica social

y el poder político, así como las reflexiones sobre la naturaleza y la existencia urbana fueron examinados a través de una gran variedad de medios: instalaciones, objetos, pinturas, fotografías, videos y trabajos en papel.

*Esta amplia selección de obras arroja luz no solo sobre aquellos lenguajes plásticos paralelos a la historia del arte europea sino también sobre desarrollos latinoamericanos específicos, particularmente desde la década de 1960.*²¹⁵

5.5 Museo de Arte Moderno de Nueva York

Al considerarse de uno de los museos más paradigmáticos de nuestra época y haber sido objeto de innumerables estudios, no pretendemos en este caso hacer una revisión historicista de su trayectoria, sino una relectura crítica.

El 7 de noviembre de 1929 –diez días después de la caída de la Bolsa de Valores de Wall Street– se fundó el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Para realizar un recorrido histórico crítico sobre esta institución nos hemos valido principalmente de un artículo en la revista Nexos de Irene Herner Reiss, crítica de arte, investigadora documental y profesora universitaria mexicana.

Las fundadoras del museo fueron: Lillie P. Bliss, Mary Quinn, Cornelius J. Sullivan y Abby Aldrich Rockefeller Jr.,²¹⁶ arropadas por un patronato de empresarios encabezados por Rockefeller. El museo cambia una sola vez de ubicación: comienza su actividad en el edificio Heckscher en el número 730 de la Quinta Avenida para, seguidamente, en 1932, trasladarse a un edificio perteneciente a John D. Rockefeller en la calle 53 –que será su sede hasta la fecha–.

Un detalle que destacar es la notable influencia que este supone para todos los museos basados en un modelo eurocéntrico. Tal y como comentamos en el análisis sobre este tipo de agente cultural, el MoMA representará un prototipo para el Museo de Arte Moderno; tanto es así que Carol Duncan y Alan Wallach lo consideran como la catedral de Chartres de dichos museos:

*Más que cualquier otro museo, el MoMA desarrolló las formas rituales que traducían la ideología del capitalismo tardío en términos artísticos inmediatos y vívidos: un monumento al individualismo, entendido como libertad subjetiva. [...] el MoMA pertenece a la era del capitalismo corporativo. No se dirige a nosotros como una comunidad de ciudadanos sino como individuos privados que valoran solo la experiencia que se puede entender en términos subjetivos. El MoMA no tiene mensaje para un mundo «público».*²¹⁷

215. *Encompassing more than 150 works from the Daros Latinamerica Collection, Dark Mirror provided a wide-ranging and multi-faceted view of contemporary art in Latin America.*

Topics such as cultural imperialism, gender identity, social criticism, and political power as well as reflections on nature and urban existence were examined via a great variety of media: installations, objects, paintings, photographs, videos, and works on paper.

This extensive selection of works shed light not only on parallels to European art history of but also on specific Latin American developments, particularly since the 1960s. DAROS LATINAMERICA. *Dark mirror lateinamerikanische-kunst seit 1968*. Zürich: Fundación Daros, 2008. [Consulta: 2020-05-04] Disponible en: <<https://www.daros-latinoamerica.net/es/exhibition/dark-mirror-lateinamerikanische-kunst-seit-1968>>

216. MOMA. *The Museum of Modern Art History*. Nueva York: MoMA. [Consulta: 2020-05-04] Disponible en: <<https://www.moma.org/about/who-we-are/moma-history>>

217. *More than any other museum, MoMA developed the ritual forms that translated the ideology of late capitalism into immediate and vivid artistic terms – a monument to individualism, understood as subjective freedom. [...] MoMA belongs to the age of corporate capitalism. It addresses us not as a community of citizens but as private individuals who value only experience that can be understood in subjective terms. MoMA has no message for a “public” world.* DUNCAN, C. y WALLACH, A. Op. Cit.

218. [...] *South America to purchase art for MoMA’s collection. These acquisitions were facilitated by the Inter-American Fund, which had been anonymously set up a year prior by Nelson Rockefeller, MoMA’s former president, who’d been appointed coordinator of a recently established government body called the Office of Inter-American Affairs (OIAA). During WWII, the OIAA promoted cultural exchange with Latin America through actions such as the sponsorship of art exhibitions, but it also aimed “to block Axis influence in the Western Hemisphere by exerting control over media and cultural production,” as art historian Michele Greet has detailed.* MOMA. *MOMA through time*. Nueva York: MoMA. [Consulta: 2020-05-04] Disponible en: <https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1940/inter-american-fund/>

219. LLORENS, T. Y SOLANA, G. Museos de arte contemporáneo y espejismos del mercado. En: *Revista de Libros*. [en línea] España: Revista de Libros, 2005-04-01. [Consulta: 2020-05-04] Disponible en: <<https://www.revistadelibros.com/articulos/museos-de-arte-contemporaneo-como-coleccionar-el-arte-del-presente>>

Entendiéndolo desde ese bastión ideológico podemos comprender mejor su desarrollo. Alfred H. Barr Junior fue nombrado primer director del MoMA y en sus inicios la institución estuvo comprometida con la *Works Progress Administration* (WPA), una iniciativa del programa de gobierno de Roosevelt a favor de los artistas jóvenes. La misión de la WPA era dar empleo a millones de desempleados a lo largo de Estados Unidos, con el fin que ejecutasen programas de obras públicas y es famosa especialmente la vertiente de la misma titulada *Public Works of Art Project* que gestionaba el embellecimiento de estos edificios públicos con grandes murales. Muestra de ello es el hecho de que la segunda exposición individual del MoMA estuviera dedicada a Diego Rivera. En 1942 comienza a tomar forma la colección de arte latinoamericano del MoMA:

*[...]Sudamérica comprará arte para la colección del MoMA. Estas adquisiciones fueron facilitadas por el Fondo Interamericano, que había sido establecido anónimamente un año antes por Nelson Rockefeller, ex presidente del MoMA, quien había sido designado coordinador de un organismo gubernamental recientemente establecido llamado Oficina de Asuntos Interamericanos (OIAA).) Durante la Segunda Guerra Mundial, la OIAA promovió el intercambio cultural con América Latina a través de acciones como el patrocinio de exposiciones de arte, pero también tuvo como objetivo «bloquear la influencia del Eje en el Hemisferio Occidental al ejercer control sobre los medios y la producción cultural», como ha detallado la historiadora de arte Michele Greet.*²¹⁸

Irene Herner puntualiza que esta fuerte presencia de los grandes muralistas mexicanos en Estados Unidos entre 1927 y 1939 fue muy influyente en el medio artístico norteamericano.

Aunque anecdótico, cabe destacar la firma en 1948 de un acuerdo que podría haber transformado el carácter de toda la colección. El MoMA organizó hacer entrega al Metropolitan Museum of Art de sus obras maestras cuando cumplieran un periodo de tiempo estipulado. Era una medida planteada para que la colección estuviera siempre enfocada en su contemporaneidad, pero dicho acuerdo fue disuelto en 1951 y ninguna obra llegó a cambiar de sede.²¹⁹ El MoMA busca conservar en su colección las grandes obras de épocas pasadas como una forma de legitimación de aquellas nuevas que se expondrían a su misma *altura*. La idea de ser termómetro de su tiempo resultó sumamente breve, para pasar a ser historiador de su tiempo.

Después de la Segunda Guerra Mundial, los directivos del museo cambian radicalmente su aproximación al arte. El interés en los muralistas mexicanos desaparece para realizar una declaración de intenciones según la cual el *mundo libre* debía rechazar todo tipo de realismo plástico para establecer claros parámetros de diferencia con las obras promovidas oficialmente por la Unión Soviética y por la Alemania de Hitler. Esto supone un apoyo incondicional al arte abstracto. Como vimos en el contexto histórico colombiano, es habitual que una polarización ideológica derive en el extremo de polarizar también estilos artísticos. En este caso, la Guerra Fría en el campo artístico fue representada en la oposición entre la abstracción y el realismo. El MoMA recupera los preceptos del arte autónomo impulsados por la modernidad; decide generar la narrativa de que el arte al servicio de una causa se oponía a una pureza del arte. De este modo patrocinarían el verdadero arte, el conocido *arte por el arte*. Irene Herner describe la tarea autoimpuesta del MoMA como la de:

[...] mostrar al mundo que los estadounidenses no sólo habían ganado la guerra con las armas, sino que en Estados Unidos se producía el arte más representativo de su tiempo.

Es por ello que desde 1941 el MoMA comenzó a comprar obras de expresionistas abstractos y a realizar con estas obras exposiciones en el extranjero. Herner plantea que es evidente la maniobra política de propaganda que se realizaba a través de la institución. Dicha maniobra puede verse en el artículo de la revista *Life* publicado en 1949 donde se difundía a Jackson Pollock por todo el globo como expresión de la defensa de la «libre empresa artística y de la salud intelectual de América». La autora coloca también al MoMA en el inicio, a través de la Rockefeller Brothers Fund, de un intenso programa de exportación del expresionismo abstracto como «propaganda benevolente para la intelectualidad extranjera» y un «inmenso activo a favor del entendimiento internacional». En definitiva, la relación con el gobierno era clara:

La familia Rockefeller, especialmente Nelson, sería de los más firmes partícipes de dicho proyecto. Si se revisan los comités y consejos del MoMA se apreciará una verdadera proliferación de vínculos con la CIA. En primer lugar estaba el propio Nelson Rockefeller, quien había dirigido la oficina de inteligencia del gobierno durante la guerra en Latinoamérica como coordinador de Asuntos Interamericanos (CIAA), y en 1954 había sido nombrado asesor especial de Eisenhower sobre estrategia de la Guerra Fría. [[Referencias del libro de Frances Stonor Saunders, La CIA y la Guerra Fría Cultural, Editorial Debate, Madrid, 2001.]]

220. HERNER, I. El nacimiento del MoMA de Nueva York. En: *Nexos [en línea]* Revista Nexos, 2005-04-01. [Consulta: 2020-05-04] Disponible en: <<https://www.nexos.com.mx/?p=11457>>

221. COCKCROFT, E. Abstract Expressionism, weapon of the cold war. En: *Arforum*, núm.10, vol. 15, 1974. pp. 39-41. [Consulta: 2020-05-04] Disponible en: <<https://msu.edu/course/ha/240/evacockroft.pdf>>

222. HERNER, I. Op.Cit.

223. GUASCH, A.M. Los museos y lo museal: el paso de la modernidad a la era de lo global. En: *Calle 14 Revista de investigación en el campo del arte*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2008, núm. 2. p.14 [Consulta: 2020-05-04] Disponible en: <<https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1236/1658>>

224. PEREZ ORAMAS, L. Alternando el relato: la inclusión de América Latina en los programas de los museos de arte contemporáneo En: *Arte Global Arte Latinoamericano Nuevas estrategias*. Argentina: arteBA Fundación, 2008.

*La relación directa de varios personajes del patronato del Museo de Arte Moderno con la CIA muestra que éste estaba conectado oficialmente con el programa secreto gubernamental de guerra cultural.*²²⁰

En 1974 Eva Cockroft también se expresa en estos términos en su artículo *Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War* y relata pormenorizadamente estas conexiones establecidas con personas que tuvieron relaciones laborales con el gobierno y con la directiva del museo.²²¹ En definitiva, influenciado por ideologías políticas, de forma más o menos transparente, el MoMA llega a crear una historiografía del arte propia, que derivará en canon, a través de su colección. En la museografía se plantean las obras impresionistas, donadas al museo por Abby Aldrich, como iniciadoras de un proceso histórico que llevaría hacia la abstracción. Y los *action painters* norteamericanos supondrían entonces el culmen de la abstracción plástica y la marca de prestigio que colocaría a Estados Unidos en la historiografía eurocéntrica del arte.²²² Ana María Guasch también reconoce esta tarea como una visión que se desarrolla en el Museo, casi sin interrupciones, desde la época de Alfred J. Barr –quien crea una concepción del arte moderno en un diagrama para la cubierta del catálogo *Cubism and Abstract Art de 1936–* y que fue seguida por los diferentes responsables del MoMA hasta la remodelación del museo en 2004.²²³

Luis Pérez-Oramas, que ha ocupado el cargo de Curator of Latin American Art del MoMA desde 2006 a mayo de 2017, nos resume la historia que ha desarrollado el Museo:

*¿cuál es la historia que se ha narrado en el MoMA hasta hoy? Básicamente, una historia local del arte moderno, cuyo centro histórico fue París desde finales del año 19 hasta principios de los 40, con algunas excepciones que pasan por Alemania, un poco por Italia, el futurismo, el constructivismo ruso y la Bauhaus. Y a partir del año 45 se ha narrado otra historia local del arte moderno, que es aquella que tendría a Nueva York por eje constitutivo.*²²⁴

Pérez-Oramas nos propone al mismo tiempo una forma diferente de ver la institución: para él la historia de la colección y la historia de la exhibición de la colección se separan en un momento dado y comienzan a tener desempeños y narrativas paralelas, claramente diferentes. El curador plantea que la colección del Museo es mucho más compleja e inclusiva que su exhibición. Mientras que la exhibición sigue fuertemente arraigada en la narración que se hizo del arte moderno, la colección es

mucho más amplia. Dentro de este planteamiento es curioso revelar que la obra de Sandoval no ha sido expuesta en ningún momento desde su adquisición.

Actualmente la colección cuenta con aproximadamente 200.000 obras, con un rango de fechas claramente extenso y que además abarca prácticamente todas las tipologías artísticas e incluye un amplio rango de expresiones visuales (desde pintura, escultura, grabado o fotografía, hasta arquitectura, diseño, cine, *performance*, etcétera). La organización interna de la colección responde a dichas tipologías: hay colecciones de fotografía, de arquitectura y diseño, de pintura y escultura, de dibujo, de media, etc. Dicha estructura, sin embargo, nos remite nuevamente a la idea de universalidad que implantó la modernidad, ya que dentro de la colección se reconocen historias específicas de cada médium artístico, lo que descarta las distinciones geográficas y por tanto homogeneiza una única historia del arte.

Sin embargo, el cargo que ostentara Pérez-Oramas hasta 2017 nos habla de que para la adquisición de piezas, o al menos en cierto nivel de organización –aunque quede borrado de la representación para el recuerdo que constituye la colección–, sí se reconocen las diferencias geográficas o culturales:

*En el MoMA hay una iniciativa latinoamericana, una iniciativa de exhibición, de colección y de publicación además de construcción del acervo bibliográfico sobre arte latinoamericano. No creo que la lógica de esa iniciativa sea exclusivamente aquella de «inclusionismo». Creo que el MoMA intentó la lógica de la inclusión, por diversas razones, en los 40; no siempre fue exitosa, yo preferiría calificar lo que estamos intentando hoy como otra forma de comprensión, de recompreensión, de relectura. [...] No se trata de construir un universo latinoamericano autónomo dentro de MoMA, sino de utilizar tácticamente su presencia para complejizar la mirada de lo que yo llamo el arte de la modernidad tardía, el arte de la posguerra más allá de las fronteras que todos conocemos.*²²⁵

Sobre la compra de obras de Sandoval:

[...] 2012 se apareció en mi casa–taller de Jamundí, Glenn Lowry, Director del MoMA y su equipo curatorial: Catalina Casas, directora de la Galería Casas Riegner hizo posible este encuentro y convenció al MoMA [...] Otra persona crucial para que este proyecto se concretara es Luis Pérez-Oramas. (Sandoval, entrevista de la autora, 2019)

La problemática sería entonces de coherencia: los cambios se están dando a distintos tiempos y la autocrítica no forma parte de su presentación al exterior.

225. Ibíd.

226. *About us: At The Museum of Modern Art and MoMA PS1, we celebrate creativity, openness, tolerance, and generosity. We aim to be inclusive places—both onsite and online—where diverse cultural, artistic, social, and political positions are welcome. We’re committed to sharing the most thought-provoking modern and contemporary art, and hope you will join us in exploring the art, ideas, and issues of our time.* MOMA. About. Nueva York, EE.UU: MoMA, 2020. [Consulta: 2020-05-05] Disponible en: <<https://www.moma.org/about/>>

227. *That modern and contemporary art originated in the exploration of the ideals and interests generated in the new artistic traditions that began in the late nineteenth century and continue today.*

That modern and contemporary art transcend national boundaries and involve all forms of visual expression, including painting and sculpture, drawings, prints and illustrated books, photography, architecture and design, and film and video, as well as new forms yet to be developed or understood, that reflect and explore the artistic issues of the era. Íbid. <<https://www.moma.org/about/who-we-are/moma>>

228. *Together these works allow the Museum to present more expansive narratives of modern art, highlighting Latin America’s integral role in the establishment of geometric abstraction as one of the pillars of art in the 20th century.* MOMA. *Calendar: exhibitions.* Nueva York, EE.UU: MoMA, 2020. [Consulta: 2020-05-05] Disponible en: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3921>>

Podemos considerar, por ejemplo, la descripción que aparece en su página web:

*Sobre nosotros: En el Museo de Arte Moderno y MoMA PS1, celebramos la creatividad, la apertura, la tolerancia y la generosidad. Nuestro objetivo es ser lugares inclusivos, tanto en el sitio como en línea, donde diversas posiciones culturales, artísticas, sociales y políticas son bienvenidas. Nos comprometemos a compartir el arte moderno y contemporáneo más estimulante y esperamos que se una a nosotros para explorar el arte, las ideas y los problemas de nuestro tiempo.*²²⁶

En ella se plantea la apertura como tema principal, pero, al mismo tiempo, con expresiones como *tolerancia*, *generosidad* o *inclusivos* podemos intuir la falacia de ver la diferencia desde un único punto de vista. Para ahondar en este planteamiento revisamos las afirmaciones que plantea la propia institución en su página web para la consecución de sus objetivos:

Que el arte moderno y contemporáneo se originó en la exploración de los ideales e intereses generados en las nuevas tradiciones artísticas que comenzaron a fines del siglo XIX y continúan hoy.

*Que el arte moderno y contemporáneo trasciende las fronteras nacionales e involucra todas las formas de expresión visual, incluyendo pintura y escultura, dibujos, grabados y libros ilustrados, fotografía, arquitectura y diseño, y películas y videos, así como nuevas formas aún por desarrollar o entendido, que refleja y explora los problemas artísticos de la época.*²²⁷

Aquí vemos como no se cambia el discurso a pesar de problematizar su pasado, sino que se continúa abogando por una historia única, lineal y universal que trasciende los límites nacionales. La propia institución se coloca en una postura insostenible al afirmarse en dichos términos. La inclusión de obras de la región latinoamericana está orientada a ejemplificar este planteamiento historicista:

*Juntas, estas obras permiten al Museo presentar narrativas más amplias del arte moderno, destacando el papel integral de América Latina en el establecimiento de la abstracción geométrica como uno de los pilares del arte en el siglo XX.*²²⁸

En la actualidad el museo tiene constancia de las interferencias políticas de las que ha formado parte, lo podemos comprobar porque las expone dentro de su recorrido

histórico interactivo, como adelantamos en el apartado *Las narraciones*.²²⁹ En este trayecto podemos descubrir también que han desarrollado distintas herramientas para trabajar en relación con el arte de otras latitudes:

*El MoMA fundó Perspectivas de arte contemporáneo y moderno en una era global (C-MAP) en 2009. C-MAP (The Multiplication of Perspectives) reúne al personal de todos los departamentos para formar grupos de investigación que se centran en el arte moderno y contemporáneo producido en África, Asia, Europa central y oriental, y América Latina y el Caribe.*²³⁰

Una de dichas herramientas es un repositorio con el nombre *Post* subtítulo: *notas sobre arte moderno y contemporáneo alrededor del globo*²³¹, donde albergan ensayos, artículos y entrevistas enfocadas en las distintas *regiones* que son Asia, Centro y Este de Europa, Oriente Medio y el norte de África, África Sub-Sahariana y las Américas. Se desprende que la institución valora la existencia diversas perspectivas, pero no ha cambiado la forma de ver la perspectiva occidental. ¿Es loable que el MoMA en su proceso de apertura siga utilizando sus mecanismos de poder y privilegio? A pesar de plantear medios para escuchar otras voces, sigue siendo la plataforma y sigue escogiendo qué y cómo presentar dichas voces. ¿Es posible parar? En una de las entrevistas publicadas en la plataforma *Post*, Kavita Singh habla específicamente del fallo que supone añadir más perspectivas a una historia lineal y eurocéntrica:

*[...] agregar un poco de lo que sucede en Brasil en la década de 1970, y ... un poco de lo que sucede en Indonesia en la década de 1980 hace más daño que bien, porque solo produce lo que parece ser una narración cada vez más larga de ... obra derivada.*²³²

Y si pensamos que incluso las nociones mismas de moderno y contemporáneo son sumamente occidentales, no parece plausible el cambiar de perspectiva utilizando los mismos términos, no se estaría problematizando la base. El MoMA ha estado haciendo un ejercicio de apertura, pero no ha generado cambios estructurales a raíz de la escucha.

En 2019 el museo cierra sus puertas para una rehabilitación y expansión del edificio. Describen el proyecto de la siguiente forma:

Diseñada por los arquitectos Diller Scofidio + Renfro en colaboración con Gensler, la expansión contará con adiciones que incluyen el ala David Geffen; el estudio

229. MOMA. *MoMA through time.* Op. Cit.

230. *MoMA founded Contemporary and Modern Art Perspectives in a Global Age (C-MAP) in 2009. C-MAP (The Multiplication of Perspectives) assembles staff from across departments to form research groups that focus on modern and contemporary art produced in Africa, Asia, Central and Eastern Europe, and Latin America and the Caribbean.* Íbid. <https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/2010/decolonizing-the-canon/>

231. MOMA. *Post.* Nueva York, EE.UU: MoMA, 2020.[Consulta: 2020-05-05] Disponible en: <<https://post.at.moma.org>>

232. *[...] add a little bit of what happens in Brazil in the 1970s, and...a little bit of what happens in Indonesia in the 1980s does more harm than good, because it just produces what appears to be a longer and longer narrative of...derivative work.* MOMA POST. 5 questions with Kavita Singh. En: Youtube [vídeo] Youtube, 2019. [Consulta: 2020-05-05] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=SqrzqJR-KrA&feature=emb_title>

234. *Designed by architects Diller Scofidio + Renfro in collaboration with Gensler, the expansion will feature additions including the David Geffen Wing; the Marie-Josée and Henry Kravis Studio for performance, process, and time-based art; the Paula and James Crown Platform, an innovative educational space; and free street-level galleries to better connect the Museum to New York City. All told, exhibition space will increase by 30 percent, allowing for more of the collection to be shown at any one time.* MOMA. About. Op. Cit.

*Marie-Josée y Henry Kravis para performance, procesos y arte basado en el tiempo; la plataforma Paula y James Crown, un espacio educativo innovador; y galerías gratuitas a pie de calle para conectar mejor el museo con la ciudad de Nueva York. En total, el espacio de exhibición aumentará en un 30 por ciento, permitiendo que se muestre más de la colección en cualquier momento.*²³³

Las piezas de Sandoval adquiridas por el MoMA son: *Cuadrado Negro o Malévich Lumpen*. 1980, *Mapa de Cali*. 1983, *Objeto de ofensiva*. 1984-198, *Coche de bebé*. 1999 y *Ana María*. 1984-2000. En 2020 podemos decir que aún no han participado en ninguna exhibición de la institución.

6. ANÁLISIS DE PIEZAS

Llegamos aquí al cuerpo central, última y crucial etapa de este trayecto, punto de convergencia de las diferentes contextualizaciones y especificidades planteadas en los apartados precedentes. El objetivo final perseguido en este trabajo radica en, a partir de esas atalayas, analizar una serie de obras de Rosemberg Sandoval respondiendo primero a la génesis causal de su realización, para luego pasar a examinar las transformaciones semánticas dentro de sus nuevos emplazamientos, ya fuere en el marco de una exposición pero, sobre todo, enmarcadas dentro de una colección.

Por tanto, en este apartado realizaremos la crítica artística de cada una de las piezas con toda la información desplegada en los capítulos anteriores. Trabajaremos sobre las piezas pensando cómo funciona la obra en su contexto, qué valores se le reconocen allí, qué sensibilidad satisface, qué perspectivas abre, qué aporta.²³⁴ Y, en la medida de lo posible, lo compararemos con los mensajes de interés que se han favorecido al inscribirla en cierta exposición y el aparato de sentido que forma la institución de la que forman parte. Analizaremos las piezas en orden cronológico.

Antes de comenzar queremos detenernos sobre una de las cuestiones que seguramente llaman la atención acerca del recorrido que estamos haciendo, es el hecho de que la última obra analizada en nuestro trabajo data de 2006, es decir de hace casi tres lustros atrás. Podemos considerar que esto sucede así porque la mayor parte de las instituciones tratadas no adquieren las obras de su *extrema* contemporaneidad. Por ejemplo, el MoMA realiza la adquisición de piezas en 2012, pero las elegidas rondarán de los años 80 a los 2000. Lo mismo sucede con el Museo del Banco de la República, que adquiere su obra el mismo año –2012– y elige una pieza de 1985.

Podría decirse además que hay un periodo “clásico”, canonizado, de Rosemberg Sandoval que se encontraría en la década de los 80. Nos lo señala la presencia de una mayor cantidad de piezas de dicha época en todas las colecciones. Como ejemplo, en la colección Daros Latinamerica también encontramos una cronología parecida a aquella del MoMA con obras de 1982-2001 –adquiridas en 2004– y cinco de las nueve obras son de la década de los 80.

A pesar de que no hay muestras de que nuevos coleccionistas institucionales estén apostando por la obra actual del autor, este sigue activo. En su página web podemos encontrar piezas de este mismo año 2020 donde continua explorando sus

234. MOSQUERA, G. Op. Cit.

líneas habituales de trabajo: los materiales encontrados, el interés por la palabra escrita, los trazos gestuales y la reflexión sobre su contexto más próximo. Su ventana de exhibición principal en la actualidad es la Universidad del Valle donde es profesor y realiza sus *performance* y las Galerías Casas Riegner en Bogotá.

6.1 Cuadrado Negro o Malévich Lumpen. 1980



Rosemberg Sandoval. *Cuadrado Negro o Malévich Lumpen* (1980). Pintura de polímero sintético sobre pañal de tela, 72.4 x 60.3 cm. Museum of Modern Art, Nueva York. Inv. 690.2015.

La obra surge en un momento histórico caracterizado por un modelo de desarrollo excluyente, a lo cual se suma un conflicto armado interno, narcotráfico y violencia generalizada. Estos fenómenos generan el desplazamiento forzado de miles de personas hacia las áreas urbanas para vivir en condiciones extremas. Sin embargo, en relación con la esfera artística, será un periodo de auge ligado al dinero del narcotráfico; esto supondrá una inflación de los precios no relacionada con la calidad de las piezas e ilustra una desigualdad flagrante. En este contexto, la obra se ciñe a patrones del *apropiacionismo* –movimiento artístico en el que el artista usa elementos de obras ajenas–. En palabras del autor:

[...]es una revisión desde Colombia a «El arte» como sensación pura del suprematismo, hecha desde adentro de la historia nuestra. (Sandoval, entrevista de la autora, 2019)

La pieza es un cuadrado negro de acrílico, sobre una tela, que mide aproximadamente 72.4 x 60.3 cm., de un color similar al blanco, ligeramente manchada, que Sandoval describe como:

El pañal de bebé reutilizado y roto (que) fue tratado con un cuadrado negro centrado que eclipsa gran parte del sudor, mugre e historia anónima de este objeto curtido. (Sandoval, entrevista de la autora, 2019)

El artista maneja dos lenguajes, el elitista del arte y el de la marginalidad. Así juega el título de la obra: *Malévich* hace referencia al pintor ruso Kazimir Malévich y su pintura icónica *Cuadrado Negro*. Su primera versión es de 1915, dentro de su exhibición *Última Exposición Futurista: 0,10*. En la historiografía tradicional se reconoce como un giro copernicano en la evolución de Malévich y de toda la pintura moderna. Rompe total y definitivamente con lo anecdótico y narrativo que en múltiples referentes del arte abstracto se encubría, propiciando así un discurso netamente plástico y formal. Lo defiende en su manifiesto *El suprematismo*, también conocido como *El mundo de la no representación*. Malévich buscaba la *pura no-objetualidad*, la *supremacía formal* en la representación de un universo visual de formas geométricas puras. El método era suprimir todo lo expresivo y anecdótico que se hallaba en las producciones abstractas anteriores.

Por otro lado, volviendo al título de la pieza de Sandoval, la palabra *lumpen* denomina, dentro de una sociedad, el sector social constituido por los grupos de

la marginación o no integrados. Grupos que sobreviven gracias a la mendicidad, actividades delictivas, trabajos ocasionales, prostitución, etc. Es un acortamiento de la expresión alemana *Lumpenproletariat*, una subclase que vive en condiciones materiales muy por debajo del proletariado, que carece completamente de conciencia de clase y que es susceptible de ser comprada por las clases poderosas para apoyar políticamente sus proyectos a cambio de la mera supervivencia.

Sandoval devuelve brutalmente la sensorialidad a la pieza y nos hace mirar la Vanguardia del siglo XX a través de la pobreza proletaria. Lo describe como «[...] contemplar el mundo escaneándolo desde el subdesarrollo».²³⁵ Crea, de esta manera, una asociación entre la icónica pieza de Malévich, que ya forma parte del imaginario popular en Occidente, y una realidad marginal arraigada en su contexto concreto, invitando a la reflexión sobre la tensión constante y no resuelta entre lo universal y lo particular.

En América Latina el arte de los años 80 fue estigmatizado durante muchos años por considerar que el uso de conceptos generados para poéticas foráneas, que algunos aplicaron a la producción local, suponía la idea de que las artes plásticas latinoamericanas continuaban a la zaga de lo occidental. Este complejo sistema de infravaloración llevaba marcando el arte de la región desde hacía décadas, por ejemplo, ya trataba de combatirlo una propuesta tan característica como el Manifiesto Antropófago en 1928. Muchos artistas utilizaron lo imitativo como ejercicio de relectura, parodia a la propia dinámica del campo artístico y como búsqueda de contenidos y poéticas más propias de su contexto. Desgraciadamente, cabe pensar que esos ejercicios también han sido los más reconocidos desde el exterior e incluso estimulados. Lucas Ospina nos introduce en el sentimiento de *amoldamiento* a una narrativa exterior:

*En la olimpiadas de la identidad primero fuimos muralistas políticos, luego surrealistas fantásticos y ahora, a la luz del dictamen clínico de los clichés curatoriales más recientes, hemos sufrido de modernidad incompleta, de validadores del canon modernista, de antropófagos, de tropicalistas, de exploradores de los recursos naturales, de conceptualistas poéticos, de sujetos tensados entre la estética y la política al vaivén de regímenes caudillistas. Y claro, lo seguiremos siendo, los lenguajes son globales, los temas son locales y siempre habrá algo de color local que, como cualquier región, por exotismo y autoexotismo, podremos proveer.*²³⁶

Cuando la pieza pasa a formar parte del acervo del principal Museo de Arte Moderno de la cultura occidental, el MoMA, entran en juego estas percepciones. La

235. GARZÓN, D. *Entrevista a Rosemberg Sandoval*, Bogotá: 2011. [Consulta: 12/05/19] Disponible en:

<http://www.rosebergsandoval.com/entrevistas-interviews/diego_garzon.html>

236. OSPINA, L. La caída de la casa Daros. En: *Esferapública* [en línea] Colombia: Esferapública, 2016-01-18. [Consulta: 2020-05-05] Disponible en: <<https://esferapublica.org/nfblog/la-caida-de-la-casa-daros/>>

obra se *apropia* de un lenguaje que le ha resultado excluyente y busca ampliar su intención cargándola de los símbolos de una sociedad con urgencias. Pero al pasar a formar parte de una colección que aún maneja unos mecanismos fuertemente arraigados para legitimar cierto tipo de producciones, primará la lectura de *aprendizaje* a través de la apropiación. ¿Estas alternativas periféricas tienen la suficiente fuerza para imponerse como crítica o solo quedan para la posteridad como *influenciadas* por la línea principal? Consideramos que la interferencia que ejerce la colección, en relación con el mensaje posiblemente crítico de la obra, en la que se prima la noción de la onda expansiva que ha supuesto el arte occidental en el resto del mundo, hace que la pieza dentro del Museo ejerza de soporte de la plástica *mainstream*.

En este sentido, la pertenencia de dicha obra al MoMA sigue funcionando como mecanismo de legitimación. A pesar de la larga trayectoria de Sandoval como artista, a través de distintos museos Latinoamericanos, es la Fundación Daros la que lo introduce en el contexto occidental y el MoMA el último eslabón de *reconocimiento*, incluso siendo uno de los últimos museos en adquirir sus piezas.

6.2 Extensión. 1980-1981.



Rosemberg Sandoval. *Extensión* (1980-1981). Sonda plástica con orín, ganchos metálicos y tela de género teñida de café colombiano, 180 x 450 x 20 cm. Museo de Arte Moderno, Bogotá.

a los artistas colombianos de la generación de los años 70 y 80, los cuales eran invitados a exhibir un grupo amplio de sus obras más recientes, supuestamente con total libertad temática y técnica. Pero sabemos que, en cuanto hay una selección, hay una ligera intervención de la institución en relación con las temáticas o las técnicas que quieren incentivarse. Lo hemos comentado anteriormente en relación con el auge de nuevas tipologías artísticas desde las propias instituciones. Eduardo Serrano será el curador de la muestra en la que Sandoval participa con cinco piezas:

Extensión, es un cielo hervido, una tela teñida con café, una obra que construyo retomando rituales indígenas en las que impregnan fibras con tintas vegetales. Ella, está sujeta a una sonda que retiene orines míos y funciona como un falso nivel que burbujea. Otra de las piezas expuestas en esta ocasión, fue Proyecto para Cámara Neumática, un gran pulmón plástico subterráneo inyectado por un compresor de aire permitiendo que la capa de tierra que le cubre no se agriete. Es decir, el pulmón funciona como una resistencia. La siguiente obra, es una atmósfera que se

237. AGUILAR, J.H. VII Salón Atenas: Problemas políticos. En: *Revista del Arte en América Latina*. Medellín: 1982, núm. 8, vol. 2, ICAA-1098946. pp.56- 58.

desvanece sola, un cielo que agoniza, una tela de algodón teñida en mertiolate fucsia, pasado unos días, se evapora dejando ver unos vellos púbicos adheridos a la tela de antemano. Una suerte de retazo de piel de hombre blanco colgada a manera de sudario. Estuvo también, un poema escrito con un puñal y letra de monja sobre una banda de esparadrapo adherida a la pared. Y la última de los cinco que mencioné en su momento, es una cortina hecha en periódicos de cada día, que, cubrió y encerró parte de la colección permanente del Museo Nacional; esta obra se extendía por todo el lugar hasta revestirlo totalmente, pero por razones ajenas no se cumplió este objetivo, solo permaneció en exposición una semana y la gente del museo se enfureció. (Sandoval, entrevista de la autora, 2019)

De las cinco piezas que fueron expuestas en dicha muestra una fue elegida para pertenecer a la colección permanente del Museo de Arte Moderno de Bogotá, ésta que estamos analizando. Sandoval realiza instalaciones, género que tiene su origen en los años 50 pero que recibirá un fuerte impulso, como hemos anticipado, después de los 70. Aunque existen precedentes, no será hasta la década de los 80 que los artistas comiencen a especializarse en esta variedad. Nuestro autor, por tanto, está utilizando una técnica muy novedosa en el terreno institucional del país: es un medio que se caracteriza por el uso de materiales diversos, la asimilación de diferentes escalas, la libertad de concepto y la potenciación de la interactividad entre el producto artístico y el público. Su incursión en dicho género en pleno periodo de formación y sin una trayectoria que sustentase su trabajo ocasionará amplia polémica durante la muestra, como él mismo puntualiza.²³⁷ Esta edición recibe la crítica de Marta Traba en la revista *Arte en Colombia* y se crea así una gran discusión alrededor de la misma. El documento es clave para hacer una radiografía de los nombres que dirigían las exhibiciones del país, algunos de los cuales ya hemos nombrado con anterioridad:

[...] no es ajeno a ello el tono dominante que ha ido tomando el arte colombiano en manos de Eduardo Serrano, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá; de Miguel González en Cali; de Álvaro Barrios en Barranquilla y Alberto Sierra en Medellín, quienes han apoyado lo que consideran vanguardia, –es decir, el empleo de sistemas diferentes a los soportes tradicionales de pintura, escultura y gráfica–, de un modo tan entusiasta y excluyente, como para descorazonar a todo aquel que se atreva a disentir.

Y, como podemos intuir, Traba llega a ser durísima con los artistas y con el evento, considerando que el afán vanguardista de los Salones puede llevar a una superficialidad

sin sentido. Como ejemplo hemos querido rescatar la opinión sobre Sandoval, al cual comenta que deja para el final, precisamente por considerarlo el más cuestionable:

*[...] Yo estoy furiosamente en contra de quienes sostienen que el artista, cuanto más inculto, mejor. De esta extraña teoría que se opone a la cultural y al conocimiento sólo se salvan algunos seres excepcionales que suplen con también excepcionales intuiciones, la solidez y la estructura mental que sólo da el conocimiento. Únicamente la ignorancia acerca de qué se ha hecho en el mundo en los últimos cincuenta años, puede considerar original o vanguardística la presentación de Sandoval, cuando pelos, excrementos, sudor, sangre, sábanas, vendajes, orina, constituyeron a fines de los años cincuenta los desesperados gestos de ruptura con lo tradicional que intentaban los artistas europeos y norteamericanos encerrados en la trampa de la sociedad de consumo artístico.*²³⁸

El propio Eduardo Serrano se hacía eco de esta crítica en su catálogo y otros críticos como José Hernán Aguilar defendían la labor que se estaba haciendo. Lo hace al plantear los distintos intereses políticos que puede haber detrás de las críticas al arte contemporáneo. Escribe que los artistas, aún jóvenes y con fallas, igualmente lograron brindar un testimonio vivo de su tiempo:

*Alimentado con las formulaciones del accionismo vienés, Sandoval confirma un primitivismo conceptual que se ve algo nublado por la desfiguración que hace de la teoría semiológica. Sin embargo, la pureza en la aplicación de materiales no tradicionales (café, orina, mertiolate) solo se puede explicar por la lucidez de una mente no polucionada con las ideas del arte como comodidad material; sinceramente esta es una posición utópica, pero lo que es extremadamente sorprendente es que todavía existan utopías capaces de promover controversias. Además, la obra de Sandoval es muy extrañamente “colombiana” debido a su intransigencia material (materiales pobres) y a su pureza concepcional, ya que ni el cuerpo ni el tiempo son barreras para accionar una comunicación.*²³⁹

Sandoval, en una de sus entrevistas, hace referencia particular a la figura de Marta Traba:

A comienzos de los 80, estaba viva Marta Traba, que era una autoridad de la critica en Latinoamérica, muy inteligente la señora pero muy dura conmigo. Estaba preocupada porque yo no pintaba al óleo o al acrílico, que cómo trabajaba con esos

238. TRABA, M. El VII Salón Atenas: Ya que estamos. En: *Arte en Colombia*. Bogotá: 1981, núm. 17, ICAA-1104875. pp. 74–76.

239. AGUILAR, J.H. Op.Cit.

240. HERZOG, H-M. Cantos / Cuentos colombianos. Op. Cit. pp. 206-228.

*materiales tan sucios, que yo era un puerco. Yo me quedaba pasmado. Ella ignoraba otros medios nada nobles para hacer arte y eso que vendía una imagen... de progresista. Ella en los 80 -que es mi generación- siguió pensando como en los 50, entonces tenía un desfasaje, pero de todas maneras era muy valiosa en todo el continente porque actuaba como una papisa del arte. Menos mal que se murió.*²⁴⁰

Con posterioridad Sandoval ha argumentado que la elección del método se basa en razones morales y económicas. En cuanto a las morales, esta tipología artística le permite ser más duro y eficaz a la hora de trasladar su mensaje al espectador. Mientras que sus razones económicas lo llevan a utilizar materiales que provienen de su propio cuerpo o que ha conseguido gracias al intercambio de favores, regalos, hallazgos e incluso, en varias ocasiones, comenta que han sido robados. El plano económico y la *incultura* a la que hizo referencia Marta Traba también aparecen en las propias anécdotas que Sandoval evoca de la muestra:

Recuerdo que para la inauguración del séptimo salón Atenas los vigilantes no me dejaban entrar, porque el requisito era estar vestido de sacoleva, así que Eduardo Serrano, el curador, tuvo que mediar para mi ingreso. (Sandoval, entrevista de la autora, 2019)

Podemos decir que el autor lo toma como parte de su discurso. José Hernán Aguilar aclara en su crítica que Sandoval sí tenía conocimiento sobre el accionismo vienés pero que, si este movimiento fue concretamente político, Sandoval lo hace de forma *rómicamente subjetiva*. Si en los años 60 el desarrollo de este lenguaje expresivo que buscaba los límites de la expresión supuso incluso penas de prisión para los artistas, en los 80 se transforma en un lenguaje *aceptado* y, atendiendo a Traba, es posible que eso haga que no se pueda considerar *vanguardista*. Vamos a intentar atravesar la polémica sobre la tipología para hablar de una posible temática.

Recordemos que la obra que nos ocupa es una tela teñida con café colombiano y soportada de una sonda plástica repleta de orines. La tela está unida a la sonda por medio de ganchos metálicos. Miguel González, profesor de Sandoval en Cali y curador de La Tertulia, escribirá en 2001, para la retrospectiva que se le realizó, sobre las obras presentadas en el Salón de Atenas y ligará *Extensión* especialmente con otra de las piezas presentadas:

[...] su presencia la determinaron cinco obras, de las cuales dos, tituladas Extensión, tenían su soporte principal en telas teñidas en café y color rosa, con una sonda que contenía orines del artista y otra con vellos públicos adheridos. Una estética

*hospitalaria emanaban estos trabajos con elementos orgánicos, señalando de una manera evidente la referencia del cuerpo, un factor que será indispensable en toda la propuesta de Sandoval hasta hoy.*²⁴¹

Para contextualizar la primera pieza es necesario reconocer el papel que juega el café como producto colombiano dentro de la economía del país y la situación que se estaba viviendo en ese momento. Entre los años 1975 y 1983 se da un gran impulso económico gracias a la bonanza cafetera, el crecimiento de la demanda de productos colombianos por parte de Venezuela y el aumento de las exportaciones de productos ilegales como la cocaína y la heroína. Este incremento de las exportaciones y la venta de productos ilegales permitieron que Colombia aumentara aproximadamente 10 veces sus reservas. Gracias al auge, muchos bancos internacionales se interesaron en Colombia y estuvieron dispuestos a suministrar grandes créditos con la confianza en una estabilidad económica que permitiría responder a los altos costos de la deuda.²⁴²

En 1981 la atmosfera había comenzado a cambiar, tras haber dejado atrás un periodo político angustiante, estando a un año de nuevas elecciones generales y, gracias a la mencionada bonanza económica, se podría decir que la sociedad colombiana se encontraba en un pequeño espacio esperanzador. Sin embargo, la obra de Sandoval trabaja sobre la cara oculta de este proceso. De la descripción de las obras anteriormente expuesta podemos considerar ciertos conceptos del conjunto: *funciona como un falso nivel, una resistencia, un sudario, un poema escrito con un puñal, una cortina hecha en periódicos*. Estos detalles nos hablan de un antagonismo constante: por ejemplo, en la cortina los periódicos son utilizados por ser reconocibles símbolos de la *información* y, sin embargo, están cumpliendo la función de tapar o esconder parte de la superficie del museo. En este sentido, las dos obras que se desarrollan como telas teñidas funcionan en contraposición una con la otra: la primera está teñida de café y la segunda de *mertiolate fucsia*; mientras que sobre la primera Sandoval hace referencias a las culturas indígenas, de la segunda habla como una *suerte de retazo de piel de hombre blanco*.

Encontramos esta búsqueda de contrarios incluso dentro de las propias obras. La pieza *Extensión* de Sandoval aparece como un telón teatral teñido de forma ritual y veneradora con el producto estrella del país. Y este telón, sin embargo, es contradictoriamente sostenido por una sonda con orín, una sustancia que causa rechazo. La obra nos hace intuir que esa bonanza económica podría estar sostenida

241. GONZALEZ, M. Rosemberg Sandoval. En: *Rosemberg Sandoval: Reflexión arte X Festival de Arte de Cali*. Exh. cat., Bogotá, Colombia: Museo de Arte Moderno La Tertulia, 2001 p. 4.

242. MARTÍNEZ, G. C. Anatomía de los ciclos económicos en Colombia 1970-2007. En: *Borradores de ECONOMÍA*. Colombia: 2008, núm. 496. [Consulta: 03/09/19] Disponible en:

<http://repositorio.banrep.gov.co/bitstream/handle/20.500.12134/5513/be_496.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

243. Ibíd.

en algo como el narcotráfico, quizás lo que esté cubriendo esta tela o el espectáculo que aparecerá a continuación no vaya a ser de nuestro agrado. En 1981 ya se palpaba la crisis que terminaría con este ciclo en 1982. Se estaban gestando una serie de detonantes complejos: primero se acaba la bonanza cafetera al mismo tiempo el peso colombiano se estaba revaluando frente al dólar, la Banca Internacional suprime los créditos que prestaba para América Latina y se produce el colapso de numerosas instituciones financieras. Todo ello obliga a concentrar la mayoría de las políticas en la búsqueda de la recuperación del sector financiero. Por último, la salida de capitales debido a la desconfianza en el país y a las altas tasas de interés de Estados Unidos, junto al pago de la deuda, deja una cuenta de pagos altamente deficitaria.²⁴³

En la segunda pieza no se dejaba ver el vello que contenía la tela hasta que el color fucsia no comienza a desvanecerse. Se presenta como una tela de color vivo para transformarse en piel. El título *Extensión* puede remitirnos a una medida territorial. Si tenemos dos obras bajo el mismo nombre –tanto la cortina de café como el sudario del hombre blanco– que se complementan, juntas pueden estar hablando de la complejidad de la sociedad colombiana.

El análisis de esta pieza es complejo en relación con nuestro trabajo; ahora entraremos a valorar los cambios que han supuesto las distintas exhibiciones. El planteamiento es ligeramente diferente puesto que dicha obra comparte prácticamente el momento de su creación y el de su exhibición. Este supuesto ocurrirá con varias de las *performance* del autor, pero consideramos que aun así podremos analizar pequeñas variaciones ya que el primer evento abierto a este tipo de prácticas suele ser más dúctil a las ideas de las obras y, sin embargo, las siguientes exhibiciones irán presentando un esquema cada vez más cerrado donde la obra tendrá que encajar.

En definitiva, después del Salón que sirve de ingreso a la pieza, esta misma participará de la mano del MAMBO, como sabemos, en la exposición *Cien años de arte colombiano* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y en la retrospectiva de los salones de Atenas. Una vez la pieza pasa a formar parte de la colección del museo ésta pierde su dependencia con el resto de obras presentadas en la muestra, aunque brevemente recuperará su relación en la retrospectiva sobre el autor llevada a cabo en La Tertulia. En las distintas exhibiciones hay un nexo común: son de corte historicista, así que presentan la pieza como fotografía de su tiempo y basan su utilidad y su legitimidad, como obra artística, en la utilización de la tipología artística concreta. Este hecho ya había marcado la obra con la polémica de su presentación y parece haberla reducido única y exclusivamente a eso.

6.3 12 de marzo de 1982.



Rosemberg Sandoval. *12 de marzo de 1982* (1982). 2 Fotografías en blanco y negro montadas en aluminio, 40 x 60 cm. Daros Latinamerica Collection, Zürich.

244. BITAR GIRALDO, S. *Los primeros pasos de los derechos humanos en Colombia – la adaptación estratégica del gobierno de Julio César Turbay*. Colombia: Universidad de los Andes, 2007. [Consulta: 05/07/19] Disponible en:

<<https://repositorio.uniandes.edu.co/flexpaper/handle/1992/26253/u297231.pdf?sequence=1&isAllowed=y#page=7>>

Esta pieza se plantea como una crítica despiadada a los medios de comunicación. Sandoval los describe como «armas de guerra y corrección de la realidad» (Sandoval, entrevista de la autora, 2019). Se trató de una instalación escenificada en el interior de la Galería San Diego de Bogotá donde se realizaban unas jornadas de acciones e instalaciones durante el 10, 11 y 12 de marzo. La obra se realizó en una jornada colectiva de 16 horas, y se compuso de cortinas hechas con 500 periódicos de *El Tiempo* –el diario de mayor circulación del país– del mismo día. Colocados en hileras de forma legible cubren las paredes y el suelo, donde también se habían dispuesto periódicos apilados, en fila y teñidos en sangre de cadáver humano. El acceso sólo era posible levantando levemente una de las cortinas por una de las esquinas. La pieza encerraba un espacio físico concreto y generaba un clima interior alternativo que Sandoval describe como:

[...] una especie de lugar hermético donde no entraba aire, así que el calor era más intenso cada vez, no solo por el calor de las personas que asistieron, también, por las noticias publicadas acerca de las próximas elecciones. (Sandoval, entrevista de la autora, 2019)

Precisamente la pieza se realizó dos meses antes de las elecciones de 1982, por lo que las noticias de los periódicos giraban mayoritariamente alrededor de las mismas. Recordemos que el país está saliendo del periodo de presidencia de Julio César Turbay. Durante su mandato entre el 78 y 79 se promulga un *Estatuto de Seguridad* que da pie a un periodo de represión severa por parte del Estado como la respuesta a los movimientos guerrilleros. Se caracterizó por asesinatos extrajudiciales, encarcelamientos ilegales y una atmósfera de estado de sitio. Cabe destacar, sin embargo, la parte final de su mandato en la cual, a raíz de la toma de la Embajada de la República Dominicana por el M-19, dio un giro en relación con estas prácticas y derogó dicho Estatuto, buscando una mayor separación entre el gobierno civil y el ámbito militar.²⁴⁴ No es un cambio casual ya que dicho incidente colocó el foco de la opinión pública y de los medios de comunicación nacionales e internacionales en el suceso y la gestión del país. Sandoval reflexiona en relación con los medios nacionales, a la información o a la desinformación con la que contribuyen a forjar la opinión pública, sobre su cotidianidad y el cinismo imperante en una campaña electoral en ese contexto. Lleva a cabo la representación de la atmósfera embotada que vive el país, a la cual, desde su punto de vista, los medios de comunicación han contribuido.

*El 12 de marzo de 1982 es un día normal, pero es un día tenso porque son cosas que están sucediendo en el país antes de elecciones.*²⁴⁵

Amplía la experiencia de actualidad de la obra de arte al ligarla a través del nombre y de las noticias al momento mismo en que el público iba a presenciarla. Además, interactuaba con sensaciones reales (el olor, el calor y el encierro que iba generándose dentro a medida que transcurría el día de la muestra), forzando estas sensaciones en los espectadores a través de los materiales. Fue un momento preciso en el tiempo:

El público accedió levantando las cortinas por las esquinas y solo por unas horas hasta el cierre de la inauguración. Con este tipo de obra efímera, el registro es fundamental, pues la historia del arte es la historia de las imágenes, los comentarios, las rupturas, la corrupción, la mafia y los contextos. (Sandoval, entrevista de la autora, 2019)

Portanto, es importante entrar a valorar los matices entre la instalación y el registro. Ya sea vídeo o fotografía, debemos mirar cómo afecta dicha documentación a la instalación misma, empezando por la desactivación de su cualidad de efímera. La documentación fotográfica de una acción aporta una información diferente a la que obtenemos de su documentación en vídeo o al presenciarla en directo. Aunque el fotógrafo busque ser lo más fiel a la realidad posible, siempre será una visión sesgada de la misma.²⁴⁶ En la foto se dan a la vez la presencia del objeto –aunque sea una presencia como imagen, en escala de grises y bidimensional, sigue reconociéndose como real– y la certera ausencia de éste; precisamente la foto en sí es símbolo de esa ausencia.²⁴⁷

En el caso de Sandoval su realización es fundamental ya que, a partir de ese momento –acabada la noche del día 12 de marzo de 1982–, la obra se convirtió en registro. Pasó a ser específicamente *la fotografía*. Esta transformación de la obra artística de un acto a registro fotográfico, y su posterior venta y exhibición en museos, nos coloca en la necesidad de analizar este nuevo medio como parte intrínseca de la misma.

Su nuevo medio podría considerarse como el cierre de un círculo que comenzó con la pérdida del *Aura* planteada por Walter Benjamin –el nuevo valor ligado a la reproductibilidad y su consiguiente aumento del grado de exhibición–, para volver al mismo lugar. Perdido por completo el acto original, la fotografía albergará la única muestra de algo que ha estado presente, allí, delante de la cámara. Y por tanto, volverá a exhibirse como las obras materiales del pasado, siendo su materialidad la realidad como fotografía y su *Aura* restablecida en cierto modo. En este sentido nos interesa el concepto de *Punctum*.

245. HERZOG, H-M (editor): *Cantos / Cuentos colombianos*. Op. Cit. pp. 206-228

246. ALBARRÁN, D.J. La fotografía ante el arte de acción. En: *Efímera*. Madrid: AccionMad, 2012, núm. 3, ISSN: 2172-5934. pp. 19-25. [Consulta: 2020-05-05] Disponible en:

<https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/116227/DHABA_AlbarraDiego_Fotografia_ante_arte_accion.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

247. FORTUNA, N. *Fotografía y memoria*. Una aproximación a partir de los escritos de Walter Benjamin, Roland Barthes y Gilles Deleuze. Buenos Aries: VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos, 2007. [Consulta: 2020-05-05] Disponible en:

<<http://cdsa.aacademica.org/000-106/116.pdf>>

248. Ibíd.

249. GONZALEZ, M. Rosemberg Sandoval. Op. Cit.

El *Punctum* fue creado por Roland Barthes, que lo plantea como un suplemento: algo que el espectador añade y que sin embargo ya está en la foto. Está relacionado con el goce y el dolor, lo que no se puede nombrar. Es aquello de la foto que *punza* a quien mira.²⁴⁸ Esta descripción guarda similitud con las teorías acerca de la interacción del espectador ante la obra de arte contemporáneo –donde es este el que completa la obra–. A pesar de que Barthes hablaba principalmente con ejemplos de sujetos vivos que aparecían en las fotos, puede considerarse que el *retrato* de una obra de arte pasa directamente a plantearse ante el espectador más allá del *Studium* –aquello que quien mira reconoce en función de su saber. La fotografía de la pieza *12 de marzo* hace que reconozcamos lo histórico, lo político y lo social del momento, cribado a través de la interpretación de Sandoval. La obra de arte es ahora el único medio para recobrar la sensibilidad de un momento concreto en el tiempo, ahora perdida. Si la fotografía como documentación estuviera ligada al pasado y forzada a ser mera narración o prueba de lo vivido, al tomar el lugar de la obra de arte, esta pasa a interpelarnos en el presente.

Planteando que es esta *documentación* la que pasará a exhibirse como obra de arte, buscaremos ver cómo es tratada dentro de la colección Daros Latinoamérica. Pero primero haremos una breve mención a la retrospectiva sobre la figura del autor celebrada en 2001 en La Tertulia. Miguel González, en su relato de la vida y obra de Sandoval, elige esta pieza y otras que formaron parte de las *performance* realizadas en los distintos días de la muestra en la Galería San Diego de Bogotá, y hace especial hincapié en el método utilizado en el acto:

*El uso del espacio físico como escenario para una acción teatral y la evidente intención de desmaterializar el hecho estético, usando a cambio el propio cuerpo, papeles impresos y elementos orgánicos constituía en esos momentos un significativo aporte a la reflexión sobre la definición de arte y artisticidad, no sólo en cuanto a la obra sino también aludiendo directamente el papel del autor.*²⁴⁹

La muestra, como retrospectiva, ya tiene una clara intención de referirse a un tiempo pasado y plantea de nuevo un ejercicio de historicidad. La obra del artista se revisa en sentido cronológico y el curador atiende a la metodología que en primera instancia colocó al artista en el foco de interés.



Muestra inaugural de la Casa Daros en Río de Janeiro 23 marzo- 8 septiembre (2013) [fotografía]. De izquierda a derecha: Rosemberg Sandoval. Caquetá (1984) 5 fotografías en blanco y negro montadas en aluminio, 40 x 60 cm; *Acciones individuales* (1983) 3 fotografías en blanco y negro montadas en aluminio, 40 x 60 cm; *Síntoma* (1984) 4 fotografías en blanco y negro montadas en aluminio, 40 x 60 cm. Daros Latinamerica Collection, Zúrich. UNIVERSES IN UNIVERSE. *Casa Daros en Río de Janeiro*. Universes in universe [Consulta 2020-05-05] Disponible en: <<https://universes.art/es/specials/2013/casa-daros/cantos-cuentos-colombianos>>

250. UNIVERSES IN UNIVERSE. *Casa Daros en Río de Janeiro*. Universes in universe [Consulta 2020-05-05] Disponible en: <<https://universes.art/es/specials/2013/casa-daros/cantos-cuentos-colombianos>>

Ahora sí, dentro de la Daros Latinamerica participa en *Cantos Cuentos Colombianos*. Cabe mencionar que esta muestra alberga una amplia muestra de las piezas adquiridas del autor (seis de las nueve piezas) y es especialmente remarcable que se trata de aquellas *performances* o instalaciones que han pasado a ser fotografías. Participa junto a *Rose-Rose*, *Baby Street*, *Mugre*, *Síntoma*, *Caquetá* y *Acciones individuales* en ambas versiones, tanto la de 2004-2005 celebrada en el Museo Daros en Zúrich como en la Casa Daros Río de Janeiro en 2013.²⁵⁰ Los siete artistas participantes provenían de generaciones y trayectorias distintas. El nexo común podría reconocerse en el interés por el contexto cultural y político de su país:

No era la primera vez que se presentaba una exposición de arte colombiano fuera del país, pero si fue una de las primeras veces en que se generó tanto impacto. La mayor parte de los que participaron en la exposición de Zurich hoy en día son ampliamente reconocidos como los grandes maestros del arte colombiano y los han sucedido otras

251. CERÓN, J. Los diez artistas del momento (según Jaime Cerón). En: Esferapública [En línea]. Colombia: Esferapública, 2015-02-16. [Consulta: 2020-05-05] Disponible en: <<https://esferapublica.org/nfblog/los-diez-artistas-del-momento-segun-jaime-ceron/>>

252. DAROS LATINAMERICA. Cantos cuentos colombianos. Arte colombiano contemporáneo. Op. Cit.

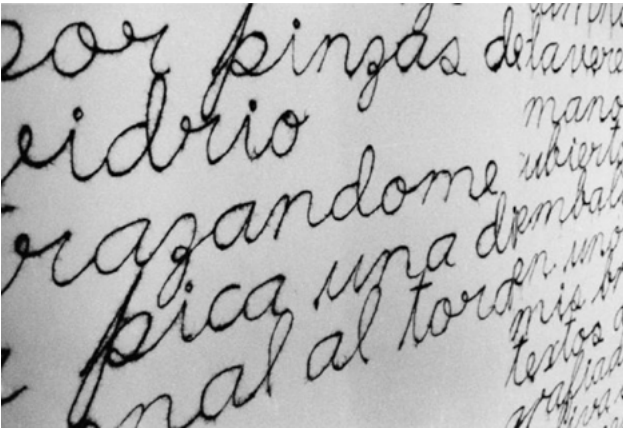
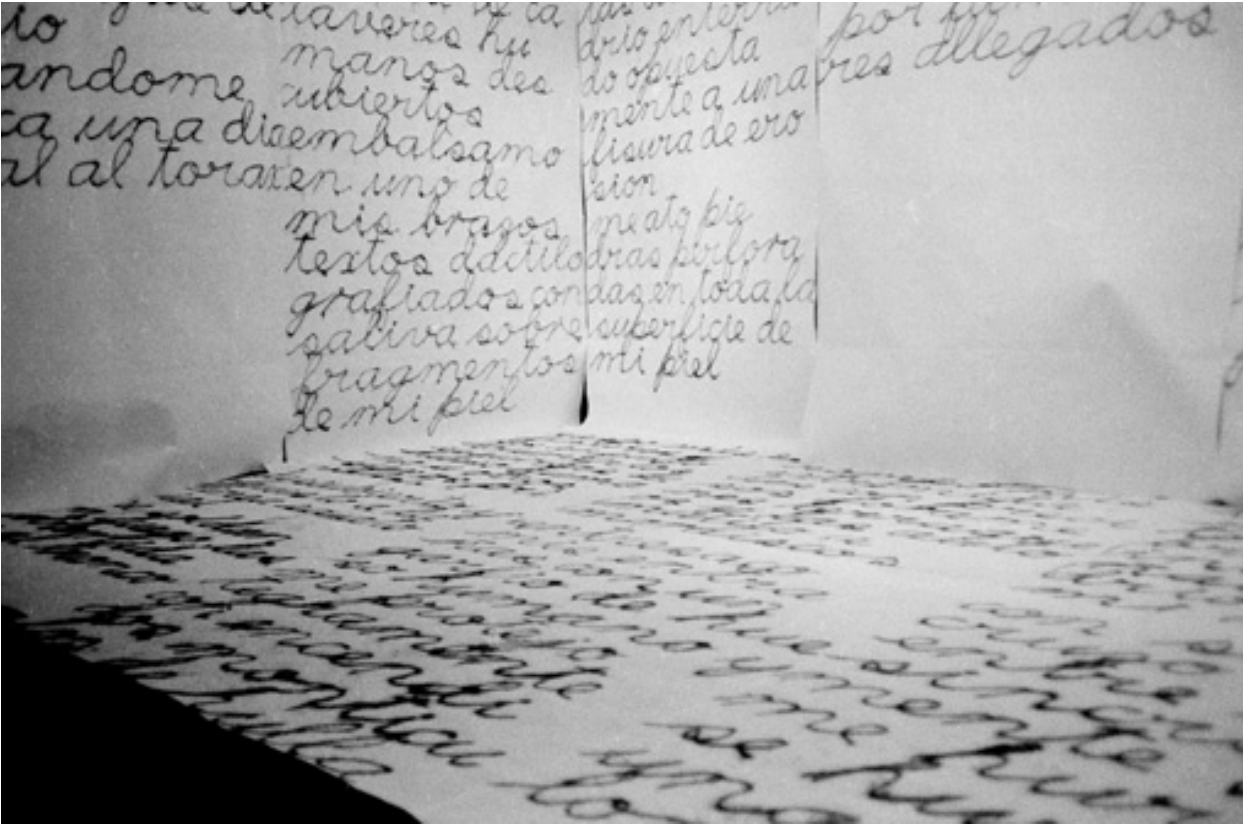
*generaciones de artistas que ya han encontrado su lugar de validación, tanto dentro como fuera de Colombia. La idea de un boom del arte colombiano contemporáneo surgió por un crecimiento inusitado del número de artistas cuyo trabajo llama la atención y por las exposiciones, espacios y publicaciones que intentan ponerlo a circular.*²⁵¹

La exhibición plantea en su propio título un juego sonoro que tiene reminiscencias de la *exotización* que se ha hecho desde el eje norte sur: *Cantos - música, Cuentos - fábulas*. En la introducción que se hace a la muestra desde la web de la Fundación, también hemos podido reconocer el paternalismo, sobre el que Herzog en su blog intentó no ahondar, con expresiones como «[...] ignorando que en nada tiene que temer la confrontación internacional».²⁵²

Esta muestra tuvo la acción doble de mostrar la periferia, a través de un centro autodescentrado, tanto en el corazón de ese centro como en otra periferia. La ayuda que presta la Daros al *confrontar* el arte regionalista que *ignora* sus propias capacidades con lo *internacional* es un claro ejemplo de aquello que aseveraba Mosquera de que los centros occidentales le están haciendo al *Tercer Mundo* la circulación intercultural del arte.

Al pasar a formar parte de esta colección, y por tanto del engranaje de poderes que implica la circulación institucional del arte, la obra de Sandoval pasa de ser una reflexión personal sobre su contexto, en su contexto y en un momento concreto, a una narrativa distópica en blanco y negro de la realidad Latinoamericana, atendiendo a una demanda externa.

6.4 Acciones individuales. 1983.



Rosemberg Sandoval. *Acciones individuales* (1983) 3 fotografías en blanco y negro montadas en aluminio, 40 x 60 cm. Daros Latinamerica Collection, Zürich.

253. LEÓN, M. Ni reciente, ni importado: Historia del performance en Colombia. En: *Credencial Historia*. Bogotá, Colombia: Red Cultural del Banco de la República de Colombia, 2016, núm. 320. [Consulta: 2020-05-06] Disponible en: <<https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-320/ni-reciente-ni-importado-historia-del-performance-en-colombia>>

254. ARES, C. *Coleccionismo y muerte en Walter Bejamin*. Buenos Aires: III Seminario Internacional: Políticas de la memoria, 2010.

Es una instalación en la que Sandoval transcribe la descripción de dieciséis acciones a una superficie de papel. Las letras están escritas con trizas y polvo de cabello de cadáver, utilizando plantillas y adhesivo sobre las cuatro paredes y el piso del museo, forradas de antemano en papel blanco. Los textos resultantes tienen textura y están hechos con letra caligráfica. El título de la misma hace referencia a las acciones descritas en ella.

Fue creada dentro del Museo de Arte Moderno de Cartagena (Colombia), en el marco de una muestra realizada en relación con el cuerpo titulada: *El cuerpo como lenguaje, una tendencia de los setenta*. Esta muestra formó parte de una serie de exhibiciones, dedicadas exclusivamente a presentar el cuerpo como objeto de investigación dentro de la corriente conceptual, desarrolladas durante la década del ochenta. Estas exhibiciones supusieron un período de institucionalización de esta tipología artística, ya que los artistas eran llamados a participar con acciones en certámenes importantes.²⁵³

Sandoval decide no participar con una obra de *performance* corporal al uso. La pieza está compuesta, sin embargo, en diferentes niveles relacionados con la corporalidad: desde la descripción de acciones corporales en los textos hasta la interacción que debe realizar el público descalzándose para poder recorrer y leer los mismos. Para el autor es fundamental que la audiencia pudiera sentir con la planta de los pies o con las manos el cabello de los difuntos, lo describe como: «era casi levitar encima de los muertos» (Sandoval, entrevista de la autora, 2019).

El uso del material no es casual, el dibujo con cabello es una estructura que utiliza habitualmente a lo largo de su carrera y de la que veremos más muestras en este análisis de piezas. El autor busca trabajar con materia que tenga una historia anterior para que esta base de significado pueda interactuar en su nuevo contexto como pieza artística. La utilización de rastro de un cuerpo sin vida puede pensarse desde un punto de vista filosófico, específicamente a través de los planteamientos de Walter Benjamin como una evocación del pasado que se plantea como un quiebre del continuum histórico, porque lo que está muerto ya no debería volver a contemplarse:

*El continuum vacío es el de la historia de la clase dominante, es la tradición misma, pero reciclar el pasado suspende ese fluir del tiempo histórico e inserta la posibilidad de una iluminación profana frente a las necesidades políticas del presente y aquel momento redimido del pasado. Mirar con horror el cadáver [...] está convocando a los muertos en ayuda del presente.*²⁵⁴

Trae el fallecimiento de vuelta al presente, y las problemáticas del mismo directas a la sala de exhibición.

Cuando el público se descalza, recorre, lee y contempla las acciones corporales escritas en las paredes y el suelo, cierra de alguna manera un ciclo de duelo. (Sandoval, entrevista de la autora, 2019)

La muerte en Colombia tiene la connotación propia de la violencia del trance armado, una constante histórica que pudimos recorrer en el contexto histórico a través de la confrontación entre centralistas y federales, los partidos Liberal y Conservador a lo largo de la primera mitad del siglo XX, la lucha armada entre el Estado y la insurgencia de izquierda en la década de 1970, la emergencia de actores armados tanto del paramilitarismo de derecha como del narcotráfico, y de todas las formas mixtas de asociación mafiosa ligadas al tráfico de drogas y armas hasta la actualidad.²⁵⁵ Por esta razón, en un espacio que buscaba piezas relacionadas con el cuerpo, Sandoval presenta la relación entre la vida y la muerte.

Nuevamente emerge el hecho de que en el país se hacía una campaña institucional para promover el arte conceptual. Y con que se hacía especial hincapié en la tipología artística. Sandoval busca los resquicios de dicha tipología con una instalación efímera, en la que el pelo produjo moho y terminó destruyendo el papel que le servía de soporte. La fotografía de dicha *performance* participará con las mismas implicaciones en la exhibición *Cantos Cuentos Colombianos* tanto en 2004 como en 2005. Pero cabe señalar otra, *Face to Face. The Daros Collections* en el año 2007. Una muestra particular dentro de todas las que organiza la Fundación puesto que mezcla piezas de las dos colecciones que gestiona. Una pequeña muestra de cuarenta y cuatro obras en la que se afirma que se presentan *estrellas* del mercado del arte con autores *desconocidos* en Europa. Es una exhibición sobre la que merece la pena detenerse ya que plantea específicamente el término *eurocéntrico* en su descripción:

*Se espera que esto conduzca a armonías emocionantes hasta ahora inimaginables, así como a la provocativa desunión arte-historia, que promete sacudir nuestra forma de pensar eurocéntrica. De esta forma, Face to Face no solo profundiza nuestro conocimiento de las cualidades individuales de las dos colecciones, sino que también explora las características compartidas de sus orígenes culturales.*²⁵⁶

255. LÓPEZ ROSAS, William Alfonso. Conflicto armado, ciudadanía y memoria. En: CASTILLA, A. Et al. *El museo en escena: Política y cultura en América Latina*. Argentina: Paidós Entornos, 2010. pp. 209-222.

256. *This is expected to lead to previously unimagined, exciting harmonies, as well as to art-historically provocative disunity, which promises to shake our Eurocentric way of thinking. In this way, Face to Face not only deepens our knowledge of the individual qualities of the two collections, but also explores the shared characteristics of their cultural backgrounds.* HERZOG, M-H y STEFFEN, K. *Face to Face: The Daros Collections*. Zürich: Daros-Latinamerica, 2008. ISBN 978-3-7757-2112-7.

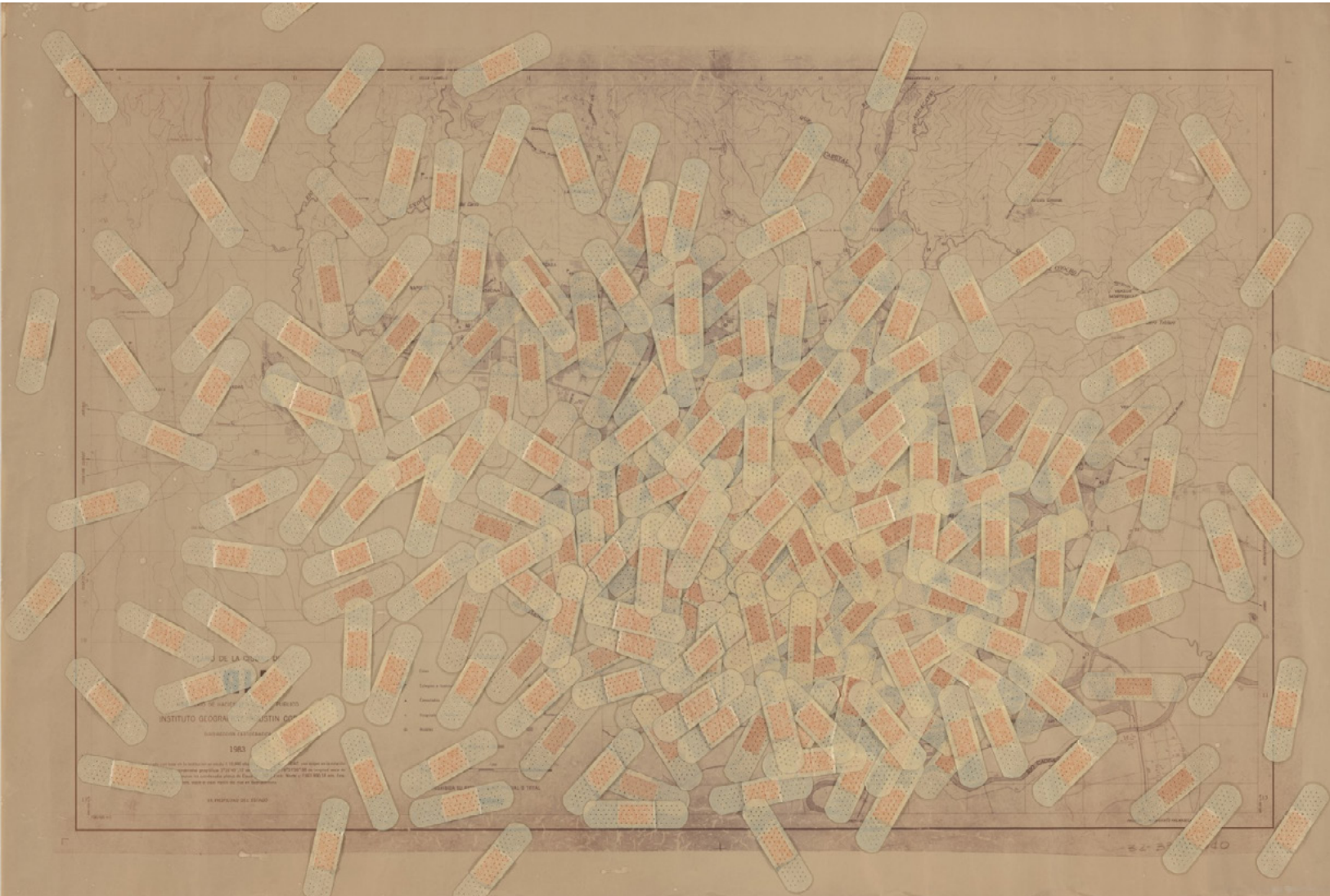
257. BARRIENDOS, J. Desconquistas (políticas) y redescubrimientos (estéticos): Geopolítica del arte periférico en la víspera de los bicentenarios de América Latina. En: *Des-bordes* [en línea] [Consulta: 2020-05-06] Disponible en: <<http://archivo.des-bor-des.net/0/pdf01/Joaquin%20Barriendos.pdf>>

Sobre esta muestra sobrevuela el mismo problema que encontrábamos con *Malévich Lumpen* en su nuevo contexto. *Face to Face* nos presenta obras que ya cumplen con el canon legitimador y forman parte de la historiografía occidental junto a obras de la *otredad* que también han pasado por el embudo dominante y cuya crítica amplía, dentro de sus propios términos, las categorías dadas. El montaje crea yuxtaposiciones para que se inter-legitimen, estableciendo un diálogo entre la *cara oficial* con su espejo en el otro lado. Están bajo la misma lupa. Una inclusión, un premio por pertenecer. Joaquín Barriendos lo expresa del siguiente modo:

*En el campo del arte contemporáneo esa idea se ha materializado bajo la panacea de un nuevo cosmopolitismo estético, un crisol cultural: el nuevo internacionalismo (new internationalism). [...] la modernidad como sus estrategias de agenciamiento y desautorización jerárquica de las culturas periféricas persisten bajo nuevas formas mucho más flexibles e inasibles pues ya no dependen de la alienación del territorio, sino de la gestión transcultural (y transnacional) de las políticas de subjetivación.*²⁵⁷

La muestra nos expone las necesidades de apropiación e internacionalización occidentales de la alteridad, como forma de devolverle la coherencia al discurso. En palabras de Barriendos, la defensa neopaternalista de lo marginal conlleva una *romantización* –palabra que tiene un amplio uso en inglés, con el significado de idealizar y darle glamur a una idea– de la marginalidad; los discursos occidentales son en esta exhibición cribados por una forma de hacer arte supuestamente más verídica, más real, más efectiva políticamente por ser hecha en la región latinoamericana. Y lo complejo es que es obvio que los autores latinoamericanos elegidos beben de la cultura occidental pues es también suya. Su obra no pierde valor por estar hecha en esos términos, sino por ser valorada precisamente por esos términos, limando las disidencias, haciéndolas anecdóticas. Así dejan de ser formas subjetivas de enfrentarse a un hecho para pasar a ser nuevamente *influenciadas* por los lenguajes formales occidentales.

6.5 Mapa de Cali. 1983.



Rosemberg Sandoval. *Mapa de Cali* (1983). Vendas adhesivas sobre diazotipo, 62.5 x 92.7 cm. Museum of Modern Art, Nueva York. Inv. 691.2015.a-b.

258. QUINTERO WEIR, J. A. El Sentipensar añuu y sus palabras claves. En torno a la configuración añuu de su sentipensar En: CEDOTIC. Santander: Universidad del Atlántico, 2016, núm. 1, vol.1, ISSN: 2539-1518.

259. *Emphasizing the personal class origin of the artist at the expense of his 'art' situation is a patronizing and misleading attitude, a reproduction of the centuries old 'noble savage' under another guise. On the other side, those who denigrate artists such as Sandoval by arguing that it is only because of their relationship with marginality that they reached international relevance, are replicating, in an inverse model, the condescending attitude from the North toward the South that they supposedly are criticizing, as they also do not stop to analyze the artist's work, but in a parallel way dismiss it with arguments ad hominem.* ESTERMANN, J. De Cusco a Chotanagpur, con escala en Atenas. En: *Revista FAIA*. España: Instituto Multiversitario de Investigación Transdisciplinar, 2013, vol. II. VII, ISSN 2250-6810.

La obra presenta un mapa presumiblemente de la ciudad de Cali –según el título– completamente recubierto de vendas autoadhesivas. Como podremos ver a lo largo del recorrido, hay ciertos materiales o técnicas específicas que se irán repitiendo a lo largo de su carrera. La utilización de dichos productos no se corresponde con un período concreto de su trayectoria y luego es abandonado, sino que es utilizado en diferentes épocas indistintamente. En nuestro recorrido nos encontraremos con tres piezas que utilizan las vendas autoadhesivas: *Mapa de Cali*. 1983., *Objeto de Cura*. 1984. y *Ana María*. 2000. Su utilización comienza de forma temprana en su trayectoria:

Estas curitas aparecen después de utilizar el esparadrapo como soporte de un poema escrito con puñal en 1981 y otras piezas a finales de los setentas. Mapa de Cali (1983) y Objeto de cura (1984) hacen parte de un grupo de realizaciones hechas en diferentes épocas aquí en Colombia. (Sandoval, entrevista de la autora, 2019)

La utilización de mapas tampoco será puntual y entre las piezas que estamos analizando los encontraremos en *Mapa de Cali*. 1983., *Objeto de Cura*. 1984. y *Cauca*. 1984-85. En este recorrido hemos visto cómo Sandoval comienza a ahondar en la cuestión territorial través de la obra *Extensión*; con las siguientes plantea la recuperación de su contexto en sentido literal, geográfico, para intervenir sobre él. Como expresa José Ángel Quintero Weir, un conjunto humano sólo logra percibirse a sí mismo –a la vez que otros pueden entenderlo como pueblo culturalmente diferenciado– en la medida en que ha sido capaz de hacer de un espacio geográfico determinado su territorio. Es lo que Quintero denomina como *territorialización* y lleva al grupo a establecer una perspectiva, un lugar desde el que ver sus relaciones con la naturaleza y el mundo. Este proceso hace posible que todos los miembros acuerden comprender de forma similar la esencia de los fenómenos y elementos, observados por todos desde ese mismo lugar de ver. Es el resultado de una experiencia común. En sus palabras:

*[...] durante el proceso de territorialización, toda acción de búsqueda de soporte material está sujeta a la interpretación simbólica del espacio visto desde una ontología que así, la comunidad despliega como su ontogénesis en el lugar que territorializa.*²⁵⁸

Esta perspectiva no puede sino desplegarse en la propia representación geográfica que hacen los pueblos de su territorio. Como ejemplo podemos tomar el mapa filosófico hecho por Occidente, del que habla Josef Estermann. El autor suizo desarrolla que la cartografía ortodoxa expresa explícitamente su eurocentrismo cultural y epistemológico.²⁵⁹

Así, esta obra de Sandoval presenta una intervención sobre el mapa de la ciudad donde vive. El autor los describe del siguiente modo:

[...] los objetos y mapas que higienizo y asfixio con curitas autoadhesivas desplazan el umbral de historia y dolor de los objetos mismos. (Sandoval, entrevista de la autora, 2019)

Estas tiras son ampliamente reconocidas por su uso en pequeñas heridas sin gravedad. El recubrimiento obsesivo del mapa con ellas nos hace plantearnos un intento de solución que no surtirá efecto. El propio autor hace una referencia casi contradictoria: *higienizo y asfixio*. El objeto-mapa en sí mismo está sugestionado por la sociedad que lo reconoce como propio y carga, por tanto, con el dolor del conflicto que viven. Rosenberg, en un intento de desplazar dichas connotaciones, termina por hacer ininteligible el mapa. Deja al descubierto una problemática en la autopercepción. Al mismo tiempo, reivindica su lugar en el mundo; cuando le preguntan por el concepto de belleza que maneja su obra, Sandoval responde:

*El concepto de belleza está anudado en los últimos cincuenta años con tener un lugar digno en el mundo desde la periferia, es decir, la belleza tiene que ver necesariamente con la conexión, estructura y materia de las ideas reafirmando el lugar. Tener un lugar en Colombia o en cualquier parte del mundo, es bello.*²⁶⁰

A este respecto debemos analizar qué implicaciones tiene que esta pieza haya pasado a formar parte de la colección del MoMA bajo la referencia regionalista de arte *latinoamericano*, especialmente si el propio artista reconoce el valor agregado que supone tener un *lugar* dentro del mundo del arte. Vuelve a gestarse la discordancia entre trabajar sobre elementos característicos de la territorialidad de uno mismo y el encuentro de reconocimiento en un mercado internacional que exotiza. Surge indudablemente la cuestión de si pasaríamos a hablar de autoexotismo; ya hemos citado a Lucas Ospina cuando habla en estos términos:

*[...] los lenguajes son globales, los temas son locales y siempre habrá algo de color local que, como cualquier región, por exotismo y autoexotismo, podremos proveer.*²⁶¹

Considero que hablar de autoexotismo es una falacia, ya que vuelve a colocar la problemática sobre el creador cuando el problema se encuentra en la gestión, en el sistema. Sin pretensión de banalizar, al sacar de contexto, una cita de Steve Biko: *la*

260. COBO, J-A. Entrevista a Rosenberg Sandoval. Op. Cit.

261. OSPINA, L. Op. Cit.

262. Bantu Stephen Biko (18 diciembre 1946 – 12 septiembre 1977) Activista sudafricano antiapartheid.

*mayor arma en la mano del opresor es la mente del oprimido*²⁶². Ospina, al plantear la dualidad «por exotismo y autoexotismo» está manejando la autopercepción de *víctima-verdugo* asimilada en el capitalismo tardío donde, al auto-inculparse, se desvanecen los mecanismos de defensa. Pero eso no implica que dicha problemática no afecte a la pieza; su pertenencia al MoMA ejerce una legitimación en relación con la ortodoxia del campo artístico, a la vez que siembra la duda sobre su implicación o posible *efectividad*. Todo ello a pesar, o acompañado, de no haber sido expuesta y, además, solo presentarse dentro de una colección que hemos supuesto más amplia y flexible de lo que la gestión expositiva de la institución hace de ella.

6.6 Objeto de cura. 1984.



Rosemberg Sandoval. *Objeto de cura* (1984). Vendas adhesivas sobre papel, 55 x 83.2 cm. Daros Latinamerica Collection, Zúrich.

No haremos tan extenso el análisis de esta pieza ya que guarda amplia relación con la que acabamos de presentar. Esta obra sigue colocando un planteamiento geográfico como centro de su discurso. Es un mapa de National Geographic de Centroamérica, intervenido, también, con vendas autoadhesivas. Centroamérica tiene una fuerte conexión con Colombia, incluso podemos hablar de territorio histórico, ya que hasta 1903 Panamá formaba parte del país.

En relación con la pieza anterior introduciremos la temática de los mapamundis clásicos, aquellos que hoy en día son reproducidos mayoritariamente en Norte y Sur. Podemos ampliar un poco más la idea de mapeado ortodoxo introducida a través de Josef Estermann: éste señala que en los mapas utilizados mayoritariamente en la actualidad el hemisferio norte ocupa mucho más de la mitad del globo terráqueo, con la consecuencia de que el Sur aparece como un simple apéndice o nota del Norte.²⁶³ A causa de que el meridiano de cero grados fuese establecido arbitrariamente por el antiguo Imperio británico –haciéndolo pasar por Greenwich (Londres)–, en la actualidad la ubicación de los continentes está fijada en nuestro subconsciente colectivo como una verdad absoluta: con Europa en el centro, con Asia, Oceanía y América a los dos lados, con Norteamérica, Europa y (parte de Asia) *arriba* y con América Latina, África, Asia y Oceanía *abajo*. Estermann analiza esta forma de mirar al mundo como el punto de vista *arquimédico* del continente europeo y de su cultura, y plantea que reparte los demás continentes de acuerdo con las distancias culturales y civilizatorias.²⁶⁴ La revisión y el reconocimiento de este suceso es un tema de actualidad, no solo en los círculos intelectuales sino también en el mundo del activismo, ya que la introducción de herramientas como *Google Maps* ha hecho más patente el poder de modelado de la realidad que tienen los mapas. Por ello, la sociedad civil se ha volcado en crear contra-cartografías; lo ejemplifica la reciente publicación de *This is not an Atlas*.²⁶⁵

Territorializar un lugar supone, como adelantábamos con Weir, que el grupo arribe al establecimiento de una *perspectiva*. Esto es, a un *lugar de ver* como punto originario de sus relaciones con la naturaleza y el mundo. Es un hecho que hace posible que todos los miembros del grupo puedan llegar a coincidir en ver y comprender de forma emparejada la esencia de los fenómenos y elementos por todos observados desde ese mismo *lugar de ver*. A causa de ello, el uso de un mapa de National Geographic nos ha colocado a todos, sin pretenderlo, en la misma perspectiva del mundo. Por tanto la elección de este soporte material está sujeta a la interpretación simbólica del espacio visto desde una ontología concreta.

263. La “topografía” filosófica internacional es un reflejo fiel de las relaciones de poder político, económico y mediático. La mayor parte de la actividad filosófica se concentra en las grandes aglomeraciones occidentales en el Norte y en los centros occidentalizados en el Sur. El mapamundi filosófico clásico –con l ecuador topográfico a la altura del primer tercio y Groenlandia del tamaño de África– prevalece siempre sobre la proyección de Peters –donde el Norte es un apéndice del Sur–. ESTERMANN, J. Op.Cit.

264. Ibíd.

265. ORANGOTANGO. *This is not an Atlas*. Alemania: Transcript, 2018 [Consulta: 2020-06-29] Disponible en: <<https://notanatlas.org/book/>>

266. GONZÁLEZ, M. Rosenberg
Sandoval. Op. Cit. p. 4.

267. CASTRO-GÓMEZ, S. Y
GROSGOUEL, R.. Op. Cit. p. 15-17.

Sabemos del interés de Sandoval por trabajar objetos con una historia anterior; en este caso, trabaja sobre una interpretación de la realidad añadiéndole la suya propia. El artista parece, como con *Malévich Lumpen*, reinsertar las debilidades y humanizar esos objetos o ideas, que habían abandonado lo terrenal, y volver a dotarlos de contexto. Miguel González expresó en la retrospectiva de Sandoval que este:

*[...] produjo objetos y dibujos con elementos que las dotaron de especial fortaleza y expresividad. Unos ejemplos son: Objeto de cura (1984), el mapa de Centroamérica cubierto de curas adhesivas alegorizando el peligro y lo sangriento del lugar donde las luchas armadas eran especialmente activas.*²⁶⁶

Esta pieza pasa a formar parte de la Daros Latinamerica Collection y es exhibida en 2015, en la muestra anteriormente expuesta: *Dark Mirror. Lateinamerikanische Kunst seit 1968*, una exposición de gran variedad de tipologías artísticas que giran en torno a temas políticos como el imperialismo cultural, la identidad de género y una variada crítica social. En la descripción habíamos leído que no solo encontrábamos estilos artísticos paralelos a los que se daban en la historia del arte europea, sino también derroteros particulares que ha generado el arte en lugares específicos. El título de la muestra no deja de ser interesante. Primero, por la posible referencia a la afamada serie *Black Mirror*, que comenzó a ser emitida en 2011 con gran repercusión debido a sus planteamientos distópicos. Y segundo, por las interpretaciones variadas que se pueden hacer de la expresión: desde el arte latinoamericano como reflejo oscuro de su sociedad hasta, por derivación, de la sociedad occidental. ¿El arte de América Latina que habla de sus tensiones y problemas es un espejo para la cultura occidental? No, si seguimos en la tesis de Johannes Fabian, la *negación de la coetaneidad en el tiempo*, aquel doble mecanismo ideológico, según el cual se entiende que el destino de cada región es concebido como no relacionado con ningún otro y existe la idea de superioridad de la forma de vida occidental sobre todas las demás.²⁶⁷ ¿Qué podemos ver si no reconocemos nuestro reflejo? Una realidad paralela a nosotros que, como la aclamada serie, puede parecerse, pero no asimilarse como propia y por tanto queda como aleccionadora: *lo que no hay que hacer o dónde te puede llevar cierto camino*. Titular la muestra *Dark Mirror* con el subtítulo específico de *Arte Latinoamericano* continúa colocando al espectador en una posición superior desde la que mirar. Desde esa posición la lectura que podemos hacer de la pieza de Sandoval, donde aparece América Central recubierta de vendas, parece ser una lectura lejana de un territorio y su violencia. Mientras que en otras circunstancias podría plantear una lectura cercana de un territorio y su sufrimiento.

6.7 Caquetá. 1984.



Rosemberg Sandoval. *Caquetá* (1984). 5 Fotografías en blanco y negro montadas sobre aluminio, 40 x 60 cm y 60 x40 cm. Daros Latinamerica Collection, Zúrich.

268. HERZOG, H-M. *Cantos / Cuentos colombianos*. Op. Cit.

269. Ibíd.

270. Ibíd.

271. HERNÁNDEZ DÍAZ, G.I. Minas antipersonales (M.A) en Colombia costo físico y emocional. En: *Umbral Científico*. Colombia: Universidad Manuela Beltrán, 2003, núm. 2, ISSN: 1692-3375. [Consulta: 2020-07-02] Disponible en: <<https://www.redalyc.org/pdf/304/30400203.pdf>>

La *performance* se realizó en la *Jornada de los Artistas por la Paz*, en la plaza frente a la Iglesia de San Francisco de Cali. Sandoval describe la jornada como:

[...] un evento triste, pues, Colombia es un país elemental y todos los artistas prendieron velitas y pintaron palomas, como ahora, en las plazas públicas (Sandoval, entrevista de la autora, 2019)²⁶⁸

La obra comienza con Sandoval descendiendo de una ambulancia fúnebre, forrada en gasa y esparadrapo, con una camilla cargada de maderos protegidos en gasa. Lleva puesto un atuendo blanco y va descalzo. A continuación coloca los maderos –cerca de cincuenta– en el suelo y escupe enjuagues de sangre sobre los mismos a medida que avanza.²⁶⁸ El nombre de la misma surge de la procedencia de la madera, de la selva límite entre el departamento colombiano de Caquetá y el Amazonas.

*Caquetá es uno de los treinta y dos departamentos que, junto con Bogotá, Distrito Capital, forman la República de Colombia. Su capital es Florencia. Caquetá es un lugar del país, un departamento de Colombia en la selva amazónica. Lo que hice allí fue recoger retazos de maderos traídos de la selva amazónica [...]*²⁶⁹

Sin embargo, el detalle fundamental para entender la obra tiene que ver con la colocación de los maderos. Sandoval lo revela en su entrevista con el curador de la Fundación Daros:

*[...] como un quiebra-pata, que utilizan en el campo: son unos huecos en los que los campesinos colocan unos hierros atravesados, en donde si el ganado se mete se quiebra las patas; inspirado en eso distribuí los maderos en el piso.*²⁷⁰

Conocidos como *quiebra-patas* en Colombia, en otros países se les da el nombre de *paso canadiense* o *guardaganado*. Dicha construcción consiste en una parrilla de barras o rejas metálicas paralelas que se instala en el suelo y que los animales no son capaces de atravesar. Lo interesante, en relación con el contexto colombiano, es que la palabra *quiebra-patas* también se utiliza para referirse a las minas antipersona. Estos artefactos, debido a sus bajos costos, son armas ampliamente utilizadas por las guerrillas y hasta han sido consideradas como el arma de los pobres, debido a que se estima que una mina de fabricación artesanal no sobrepasa los 3 dólares. Además, la propia víctima es quien se encarga de activarla y el artefacto tiene una larga vida útil; se ha calculado que una mina puede permanecer activa bajo el suelo durante más de 50 años.²⁷¹

En una jornada por la paz, Sandoval contraría a los asistentes presentándoles las consecuencias de la violencia. En esa plaza de Cali representa el miedo a caminar, recuperando un elemento de la vida campesina como es el guardaganado y extrapolándolo al uso contra personas. El camino hacia la paz será largo y complicado en el país. No hay cifras oficiales durante los años ochenta sobre las minas antipersona pero podemos hacernos una idea de los inicios del conflicto con datos posteriores. Según el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, en su Land Mine Report (2008), Colombia llegó a encabezar la lista de países en cuanto a nuevas víctimas por minas antipersona, seguido de Camboya, Pakistán y Afganistán. En 2010 las cifras oficiales indican que 31 de los 32 departamentos han reportado incidentes relacionados con minas antipersona (MAP) o municiones sin explotar (MUSE). La tercera parte (33%) del total de víctimas son civiles, las cuales en el 100% de los casos se encuentran bajo la línea de pobreza, siendo población campesina.²⁷²

272. BEJARANO HERNÁNDEZ, E. Minas antipersona, su relación con el conflicto armado y la producción de narcóticos en Colombia. En: *Revista Opera*. Colombia: Universidad Externado de Colombia, 2010, núm. 10, ISSN: 2346-2159. pp. 263-279. [Consulta: 04/07/19] Disponible en: <<https://www.redalyc.org/pdf/675/67522631014.pdf>>



Muestra inaugural de la Casa Daros en Río de Janeiro 23 marzo- 8 septiembre (2013) [fotografía]. De izquierda a derecha: Rosemberg Sandoval. *Caquetá* (1984) 3 fotografías en blanco y negro montadas en aluminio, 40 x 60 cm. Daros Latinamerica Collection, Zúrich. UNIVERSES IN UNIVERSE. *Casa Daros en Río de Janeiro*. Universes in universe [Consulta 2020-05-05] Disponible en: <<https://universes.art/es/specials/2013/casa-daros/cantos-cuentos-colombianos>>

Esta pieza pasa a formar parte de la Daros Latinamerica Collection y es exhibida en la muestra anteriormente citada *Cantos Cuentos Colombianos*. Planteamos que el título de la exhibición transitaba entre lo infantil y lo folclórico, *Cantos Cuentos Colombianos*, que nos remite a través de la rima y los conceptos a recursos para la infancia, a los cuentos con moraleja, que se utilizan para educar. Quizás la intención era, haciendo una analogía con el trabajo de los artistas, jugar a los contrarios.

Dentro de la muestra encontramos piezas que giran alrededor de la temática de la violencia en el país a través de un juego de contrarios. Algunas se dirigían hacia la problemática de la droga como *Lego coffin (Homage to the children of the Drug War) 2000* de Fernando Arias o *Es mejor ser rico que pobre. 2001* de Miguel Ángel Rojas, obra hecha con recortes redondos de billetes de dólar y hojas de coca sobre papel. Pero también transitaban por la colonización, como la crítica de José Alejandro Restrepo a la antropología de museo con su *Ojo por diente. 1994*. La exposición, por tanto, presentaba a través de un título sonoro y agradable, piezas que hablan con crudeza de las problemáticas del país, como la obra de Arias que retrata la violencia con las piezas de lego. La cuestión aquí es el ejercicio de estetización de la violencia para el consumo.

Cabe destacar que la selección para esta exposición entre las piezas de Sandoval presenta la totalidad de archivos fotográficos de *performance* efímeras. En este análisis de piezas nos hemos introducido con anterioridad en la cuestión de las reproducciones en la pieza *12 de marzo de 1982*. Precisamente, encontramos en conjunto todas las piezas pertenecientes a la colección en dicho formato: *12 de marzo de 1982, Acciones individuales. 1983*, la analizada *Caquetá. 1984* representada con cinco fotografías, *Síntoma. 1984, Baby Street. 1998, Mugre. 1999 y Rose-Rose. 2001*.

Si dentro de la exposición intuimos la problemática entre las temáticas que deben abordar los artistas y cómo surge su trabajo, y las visiones externas que lo asimilan. La cuestión no es que los artistas colombianos no puedan generar contenido que trabaje en relación con los conflictos que perciben en su cotidianidad, sino la utilización de este contenido como imagen del país, particularmente si además esta utilización refuerza unas dinámicas internacionales que se benefician de ello. El comentario lo hace Miguel González, curador que ha hecho que La Tertulia estuviera conectada con la obra de Sandoval:

Curiosamente, la muerte y la violencia parecen ser nuestro principal artículo de exportación, lo que la gente desea leer en una novela, en un cuento, ver en una película,

*en un video, esos aspectos más que cualquier otro. Recuerdo que en la década del sesenta una de las reflexiones teóricas era la identidad, algunos todavía ahora la reclaman. Nuestra nueva identidad nacional es la masacre. La violencia y el tráfico de estupefacientes desplazaron al café, a las orquídeas, a los papagayos.*²⁷³

6.8 Síntoma 1984.



273. GONZÁLEZ, M. Relaciones entre el arte y la violencia en Colombia. En: Miguel González, Antonio Caro y Rosenberg Sandoval en Guayaquil. Relaciones entre el arte y la violencia. Ecuador: Proyecto Sala de Artes Digitales del MAAC, 2008.

Roseberg Sandoval. *Síntoma* (1984). 4 Fotografías en blanco y negro montadas sobre aluminio, 40 x 60 cm y 60 x40 cm. Daros Latinamerica Collection, Zúrich.

274. PROGRAMA DE LAS NACIONES UNIDAS PARA EL DESARROLLO. *Reconocer el pasado Construir el futuro. Informe sobre violencia contra sindicalistas y trabajadores sindicalizados. Proyecto sobre violencia contra sindicalistas y trabajadores sindicalizados*, Colombia: 2011. p. 26.

En esta *performance* Sandoval aparece vestido con un traje de plástico y gasa. En la imagen se encuentra escribiendo con una lengua humana cubierta de sangre sobre las paredes del museo. Dicho acto se repetía hasta que la lengua desaparecía tras el roce constante contra la pared. El texto escrito constaba de palabras como: desaparición, temor, asesinato, violación, etc., que se van superponiendo una sobre otra hasta hacerse ininteligibles. Se llevó a cabo en el Museo Antropológico y Pinacoteca de Guayaquil (Ecuador). El autor dota de amplio significado la parte del cuerpo que utiliza como herramienta de escritura: *las escribo con una lengua humana de un líder sindical, que robé [...]* (Sandoval, entrevista de la autora, 2019). Aunque en su página web aparece como donada por la Cruz Roja Ecuatoriana.

Como hemos adelantado anteriormente, para el artista es de suma importancia que al significado de la pieza se le sumen las historias de los materiales que utiliza. La aseveración de la pertenencia de la lengua a un líder sindical no puede pasar desapercibida. Para volver a hacer un seguimiento de lo que estaba sucediendo en aquel momento, recordemos que en el año 84 aun no ha sucedido la Toma del Palacio de Justicia. Por tanto, la presidencia de Belisario Betancur (1982-1986) está significando todavía una ampliación de la institucionalidad para integrar –o a ser posible neutralizar– a los actores insurgentes armados. Dichos actores se encontraban cada vez más organizados y, en el caso del M-19, también más populares. Por eso, juegan un papel esencial la amnistía que el gobierno logra aprobar por el Congreso mediante la Ley 35 de 1982 y la firma de los *acuerdos de paz* con varias de las guerrillas –aunque dichos acuerdos no fueron firmados por el presidente de la república ni incorporados expresamente a decretos o leyes, debido a lo cual finalmente resultaron de corta duración–.

Al mismo tiempo, en el terreno de la actividad sindical y de la movilización social en general, dicha apertura significó un espacio de movimiento. La base de datos de luchas sociales del Centro de Investigación y Educación Popular reporta que, entre 1984 y 1989, se constata una progresión de las acciones que dicha fuente clasifica como luchas sociales, y entre ellas las propiamente sindicales, incluidas huelgas y paros. Sin embargo, al igual que con los acuerdos de paz, nos encontramos con la otra cara de la moneda: los años 80 presentan altas cifras de homicidios de sindicalistas y trabajadores sindicalizados: 357 según el Centro de Investigación y Educación Popular entre 1984 y 1989.²⁷⁴

Aunque determinar las causas es complejo, podemos decir que en la primera fase de la década de los ochenta los conflictos tratan, sobre todo, del poder local.

En ese momento de apertura democrática y descentralización política los sindicatos comienzan a participar activamente en la movilización política y social. Esta última es a menudo respaldada, instrumentalizada o aprovechada por los grupos guerrilleros y encuentra una respuesta violenta por parte de las élites locales, los paramilitares y los mandos militares.²⁷⁵

El título de la obra es sugerente: según la Real Academia Española se podría interpretar como la manifestación reveladora de una enfermedad o como una señal o indicio de que algo está sucediendo o va a suceder. Sandoval, con su obra, expresa lo que ese sindicalista anónimo ya no podía. Su lengua pasa del sentido literal de ser una parte del cuerpo humano a representar la posibilidad de comunicación y denuncia. Una denuncia clara de la *enfermedad* que se está gestando en Colombia, a pesar del momento esperanzador que se estaba viviendo, y a la que aún hoy en día se enfrentan: la aplicación sistemática y selectiva de la violencia contra líderes sindicales y trabajadores sindicalizados. Sandoval percibe claramente la realidad a su alrededor y busca exponerla sin complejos:

*El cuerpo es el anclaje que imanta mi lugar, Colombia es mi universo, mi historia, mi contexto. El cuerpo atrapa el espectador con una amenaza superior en tiempo y espacio real. Soy un ejército de una sola persona, empuñando su alma.*²⁷⁶

Avanzamos hacia el análisis de la obra en su segundo contexto donde, a parte de medir la intervención que puede tener la exhibición de la pieza, me parece oportuno mencionar las anécdotas que se van ligando a la obra a través de dichas muestras. El estilo artístico que trabaja Sandoval demanda polémica. Sin embargo, hemos visto que en este punto temporal es aceptado dentro del institucionalismo artístico. Es entonces aderezado con historias de censura:

Síntoma le amargó la vida al curador, pues a Juan Castro y Velázquez lo echaron. (Sandoval, entrevista de la autora, 2019)

Sandoval, como hemos podido ver en otras ocasiones puntualiza en sus entrevistas dicha censura y al continuar exponiéndola cada vez que se habla de la pieza, estas historias o anécdotas también pasan a formar parte de la misma:

*Al curador que era Juan Castro y Velázquez lo echaron porque la junta directiva le dijo: – no, pero cómo dejas hacer eso a ese señor con aspecto de loco y marica.*²⁷⁷

275. *Ibíd.*

276. GARZÓN, D. Op. Cit.

277. HERZOG, H-M. *Cantos / Cuentos colombianos*. Op. Cit.

El artista busca incentivar su propio mensaje: el tema de si la lengua era del sindicalista o no, robada o donada, tanto como estas anécdotas, sirven de indicadores visibles de cómo el discurso afecta a la pieza. Puede entenderse como una lucha por el mensaje si reconocemos que el ámbito de las políticas culturales, como marco de decisiones, afecta y condiciona al producto de la creatividad.

Y así continuamos a través de las dos exhibiciones en las que participará de la mano de la Daros Latinamerican Collection, en *Cantos Cuentos Colombianos* 2004-2005 y en *Puntos de vista* en 2007.

De la primera de las muestras ya se ha hecho un comentario más extenso en otras piezas, por tanto pasaremos a analizar la segunda muestra. Lo más llamativo de



Muestra inaugural de la Casa Daros en Río de Janeiro 23 marzo- 8 septiembre (2013) [fotografía]. De izquierda a derecha: Rosemberg Sandoval. *Síntoma* (1984) 3 fotografías en blanco y negro montadas en aluminio, 40 x 60 cm. Daros Latinamerica Collection, Zúrich. UNIVERSES IN UNIVERSE. *Casa Daros en Río de Janeiro*. Universes in universe [Consulta 2020-05-05] Disponible en: <<https://universes.art/es/specials/2013/casa-daros/cantos-cuentos-colombianos>>

278. [...] *conceptualist and constructivist art. [...] often involving irony, wit, and the pursuit of subversive strategies.* DAROS. *Daros Latinoamérica*. Suiza: Fundación Daros. Op. Cit.

279. *Orte der Kunst zu beleuchten, die eher abseits des so genannten Mainstreams liegen*

REINDL, U.M. Puntos de vista-Gesichtspunkte. En: *Kunstforum International*. Bochum: KUNSTFORUM International, 2007. [Consulta: 2020-07-16] Disponible en: <<https://www.kunstforum.de/artikel/puntos-de-vista-gesichtspunkte/>>

Puntos *de vista* es precisamente su clara intención de presentar los elegidos como *nuevos enfoques artísticos* de América Latina desde la década de 1950 hasta 2005. En palabras de la propia institución, con la muestra dejarán atrás los extendidos clichés sobre lo exótico, lo extranjero, lo colorido y lo mágico, en cambio pretenden mostrar:

*[...] Arte conceptualista y constructivista. [...] A menudo involucra ironía, ingenio y la búsqueda de estrategias subversivas.*²⁷⁸

Es una muestra paradigmática del tono conciliador que adoptan las instituciones de arte internacional. Desde el título *Puntos de vista* nos llega el planteamiento de que las exposiciones de colecciones de arte son subjetivas. La selección desplegada en el Museo Bochum se presenta como una apertura a otras perspectivas, pero sin reparar en puntualizar aquella que lo selecciona. Hans Günter Golinsky, el director de la casa, se refiere en el texto del catálogo al largo compromiso del Museo Bochum con el arte sudamericano. Utiliza como ejemplo la exhibición *América Latina y el surrealismo* realizada en 1993. Golinsky subraya la tradición del museo *para iluminar lugares de arte que están bastante separados de la llamada corriente principal* (traducción propia).²⁷⁹ Una declaración que ahonda en la diferenciación que se hace del arte de la región latinoamericana a la vez que coloca a la institución en el papel de descubridora, especialmente notable en el uso del término *iluminar*. Es una pretensión sin base ya que forman parte de la exposición una serie de artistas con amplias trayectorias reconocidas, a través de importantes exposiciones internacionales, por nombrar algunos, la brasileña Iole de Freitas, el argentino León Ferrari o el chileno Alfredo Jaar.

6.9 Cauca. 1984-1985.



Rosemberg Sandoval. *Cauca* (1984-1985). Heliografía y telas, 270 x 140 cm. Colección de Arte Banco de la República, Bogotá. Inv. AP5249.

280. CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA. *Una nación desplazada: Informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia*, Bogotá: 2015. ISSN: 978-958-59068-7-7. [Consulta: 08/08/19] Disponible en: <<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2015/nacion-desplazada/una-nacion-desplazada.pdf>>

281. GARZON, D. Op. Cit.

Con esta instalación entramos en el ámbito privado del autor. La instalación tiene una sábana, una heliografía del país y retazos de telas colgados de una sogá y pegados entre sí. Sandoval presenta la privacidad de su casa y su familia:

[...]es una acumulación de instantes y materiales que me brinda la casa de mis padres, en Villacolombia iniciado los ochentas. Esta heliografía, la conseguí en el Instituto Agustín Codazzi de Bogotá y la adosé a la sábana estampada con flores gastadas señalando con un retazo de pijama de mi papá, algunos de los lugares más azotados por la guerra y el abandono del estado colombiano. (Sandoval, entrevista de la autora, 2019)

El autor presenta su caso particular como muestra de una vida colombiana y conecta su ámbito privado con la situación del país. Lo logra disponer una heliografía, en la que señala las zonas más afectadas por el conflicto, junto a sábanas y un pijama, que hablan de lo privado. Entre estas zonas se encuentra el departamento del Valle del Cauca, que da nombre a la pieza. En su capital, Cali, se encuentra el barrio *Villacolombia*, donde su familia se desplaza en los años sesenta desde el ámbito rural para huir de La Violencia. Es un periodo histórico muy convulso que transcurre durante más de una década desde 1948 hasta 1958, con una prolongada crisis de gobernabilidad. La violencia se intensificó principalmente en las zonas rurales, donde se produjeron enfrentamientos entre grupos de autodefensa campesinos y civiles armados, patrocinados estos últimos por el Estado bajo políticas represivas contra el comunismo. El período de La Violencia se cerraría formalmente por una coalición política pactada entre liberales y conservadores, los cuales, para disminuir el impacto de sus luchas ideológicas, formarían el denominado Frente Nacional en 1958. A pesar de ello no se pudieron eliminar los continuos brotes de violencia política a lo largo y ancho del país.²⁸⁰

La pieza de tela de la que se sirve Sandoval para enmarcar el mapa es de su padre. En distintas entrevistas el autor habla de la figura paterna, que fue su primera relación con la pintura y lo marca profundamente:

En mi casa, lo mas aproximado a pintura lo hacia mi papá, que fue un albañil salvaje y al que yo de niño le preparaba los colores para sus trabajos en las casas de los vecinos. Mirarlo pintar de manera gestual, chorreada, obsesiva y desenfrenada trepado en una escalera hechiza de guadua, amarrada con alambre era conmovedor; entre otras cosas por el ruido y el olor a sábila, limón y cal que producían sus grandes brochazos estallando contra la pared. Esa manera de atacar el espacio sin compasión, con mucho vigor y energía pura, fue la que presencié por muchos años [...].²⁸¹



Sala exposición Tres décadas de arte en expansión, 1980 al presente (2013) [Captura de pantalla, vídeo, minuto 02:22] En: *Banrepcultural.org*. Bogotá: Red Cultural del Banco de la República en Colombia, 2013. [Consulta: 2020-02-05] Disponible en: <<https://www.banrepcultural.org/multimedia/recorrido-por-la-sala-tres-decadas-de-arte-en-expansion-1980-al-presente>>

El Banco de la República compra la pieza en 2012, el mismo año en que el MoMA adquiere obra del autor, y en 2013 pasa a formar parte del nuevo relato curatorial. La exposición al completo comienza con una tendencia historicista que se va deshaciendo conforme avanzan cronológicamente las distintas curadurías. Por tanto, la última, en la que se encuentra esta obra, centra su interés en las resoluciones formales y conceptuales de los artistas. Es notable en el texto curatorial que siempre, aun en la búsqueda de un arte nacional, haya guiños al exterior: *un sello de autonomía*

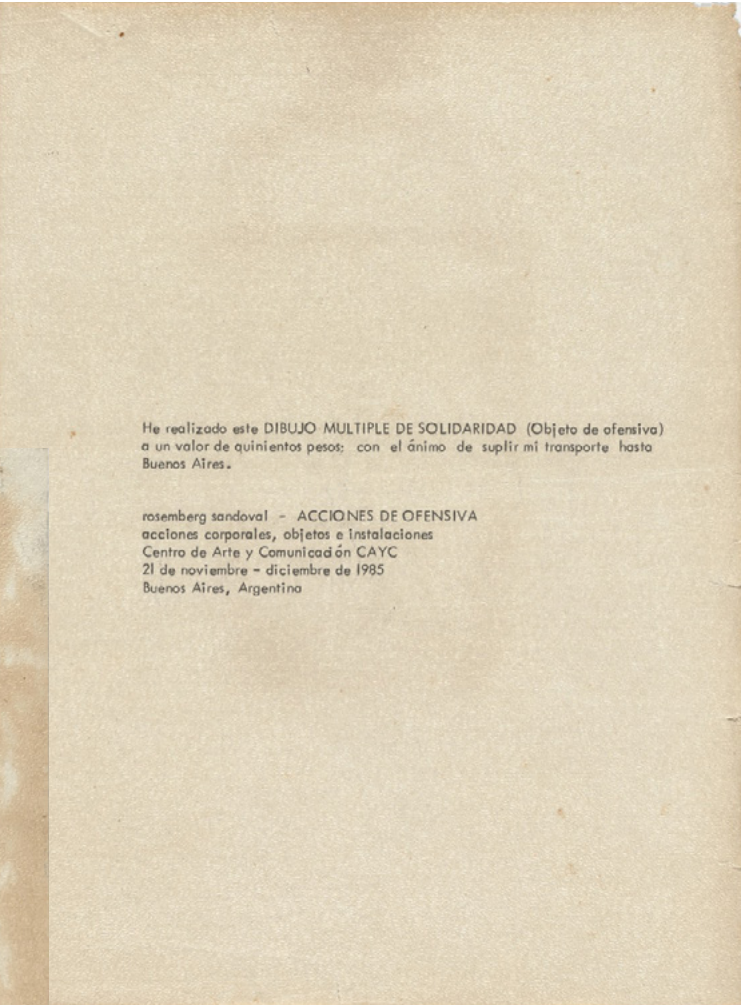
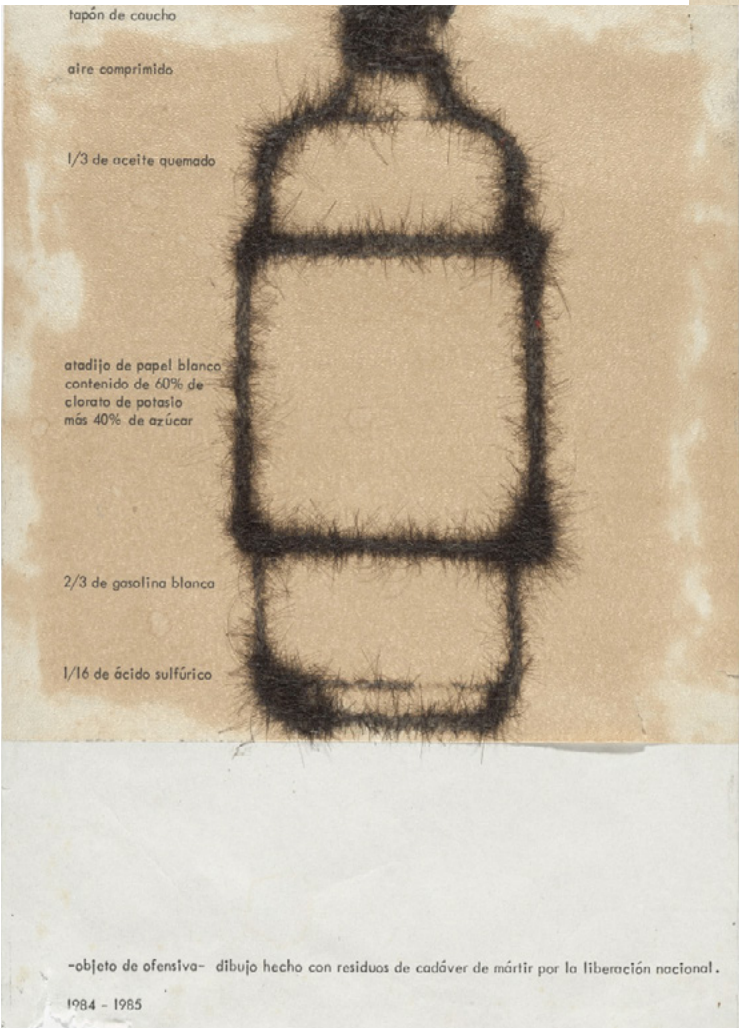
282. Conoce la sala Tres décadas de arte en expansión, 1980 al presente. En: *Banrepcultural.org*. [vídeo] Bogotá: Red Cultural del Banco de la República en Colombia, 2013. [Consulta: 2020-02-05] Disponible en: <<https://www.banrepcultural.org/multimedia/recorrido-por-la-sala-tres-decadas-de-arte-en-expansion-1980-al-presente>>

cultural y uno de arraigo internacional. La sensación general sigue siendo que los temas son propios y las tipologías formales deben entrar en la narrativa general. En la muestra la obra Cauca se encuentra junto a un vídeo de María Teresa Hincapié –los dos son artistas de *performance* coetáneos–. Carolina Ponce de León explica que no se racionalizó la cercanía de las piezas, sino que fue el espacio el que termina, en el montaje, por sacar matices.²⁸² Sin embargo, vuelve a ser característico en las muestras realizadas en Colombia que el peso de los comentarios acerca de sus piezas caiga en la técnica artística.



Sala exposición Tres décadas de arte en expansión, 1980 al presente (2013) [Captura de pantalla, vídeo, minuto 13:00] En: *Banrepcultural.org*. Bogotá: Red Cultural del Banco de la República en Colombia, 2013. [Consulta: 2020-02-05] Disponible en: <<https://www.banrepcultural.org/multimedia/recorrido-por-la-sala-tres-decadas-de-arte-en-expansion-1980-al-presente>>

6.10 Objeto de ofensiva 1984-1985



Rosemberg Sandoval. *Objeto de ofensiva* (1984-1985). Fotocopia, lápiz y cabello sobre papel impreso, 27.6 x 20.3 cm. Museum of Modern Art, Nueva York. Inv. 693.2015.a-c.

La obra nos habla de un momento característico de la vida de un artista contemporáneo en la Colombia de los años 80. Sandoval fue invitado por el curador Jorge Glusberg a participar en una exhibición en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires. El artista no contaba con dinero suficiente para viajar hasta Argentina y por ello realiza esta acción artística.

Produce una serie de dibujos hechos a escala de una molotov automática –ruso-española, rediseñada en Colombia– sobre papel carta. Utiliza cabello de cadáver para realizar los trazos, igual que con *Acciones individuales*. Es una estructura, como hemos visto, que utiliza habitualmente a lo largo de su carrera. El uso del pelo picado produce una vibración en las líneas del dibujo que origina la sensación de estar desintegrándose.

Según su descripción es de un preso político anónimo; en la obra se lee: «dibujo objetivo hecho con cabello destrozado de cadáver de mártir por la liberación nacional». El objeto de *ofensiva* (según la RAE: *ataque, agresión, especialmente realizada por una fuerza militar*), muestra la muerte directamente relacionada con la proyección sobre papel del diseño de un arma, una molotov. En la obra aparece descrita su fabricación y se hace verdaderamente palpable su uso. Al ser realizada con cabello de cadáver, Sandoval coloca el resultado directamente adherido a la idea de desarrollar un arma. Pero también, con el título y la descripción escrita en la pieza, genera una narrativa concreta del conflicto que vivía el país: alguien ataca y alguien se sacrifica en defensa de la liberación nacional.

Estos dibujos fueron enviados por correo aéreo nacional al domicilio de galeristas, coleccionistas de arte, críticos de arte y artistas de Bogotá.

Objeto de Ofensiva, es una manera de llegar a pie con un explosivo en la mano al mayor número de personas vinculadas al arte en Bogotá, entre ellos; críticos, curadores, artistas y galeristas, en un contexto de guerra, miedo y terror. [...] Hubo artistas como Beatriz González, Miguel Ángel Rojas, Pedro Alcántara, John Castles y el curador Juan Castro (Ecuador Q.E.P.D) que me donaron obra, para vender y completar el dinero faltante. Recuerdo que Juan me regaló un Wifredo Lam y un Enrique Tábara. (Sandoval, entrevista de la autora, 2019)

Tanto con esta pieza, como con *Cauca. 1984-1985* estamos entrando a describir la vida privada del artista junto con su poder adquisitivo, lo que puede resultar polémico. En su artículo, Marín y Alzate comentan el paradigma Norte/Sur que afecta a los artistas latinoamericanos:

*Hacer hincapié en la clase social del artista, a expensas de su situación ‘artística’ es una actitud condescendiente y engañosa, una reproducción del antiguo ‘buen salvaje’ bajo otra apariencia. Por otro lado, aquellos que denigran artistas como Sandoval con el argumento de que es sólo a causa de su relación con la marginalidad que alcanzaron relevancia internacional, están replicando, en un modelo inverso, la actitud condescendiente del Norte hacia el Sur que supuestamente critican, ya que tampoco se detienen a analizar la obra del artista, y de una manera paralela rechazan con argumentos ‘ad hominem’.*²⁸³

Gracias a las donaciones que recibió al llevar a cabo dicha acción, una versión a gran escala titulada *Objetos de Ofensiva* fue finalmente exhibida en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC, Buenos Aires, Argentina, 1986). Esta pieza, al relacionarse tan estrechamente con las posibilidades del autor para incentivar la exhibición de su obra, nos da pie a reconocer la importancia de este hecho en su narrativa. En este sentido, Marín y Alzate plantean la implicación que pueden tener en la percepción ética de sus piezas:

*Además, su negativa inicial (o imposibilidad) de viajar a los centros del mundo del arte para que su trabajo sea reconocido –como lo ordena la mentalidad colonial que aún invade las instituciones culturales en su país– puede o no hacerlo más éticamente correcto en comparación con otros artistas que lo hicieron.*²⁸⁴

La cita nos plantea la existencia de una cuestión que no es menor, según la cual podría valorarse la obra como más o menos éticamente correcta según las vivencias del autor dentro o fuera de los círculos de poder y legitimación. Es una problemática que nos remite al primer contexto histórico que realizamos donde aparecía como tema principal la dualidad entre la pureza o impureza que provoca en el arte el tratar temas políticos y el espacio museal como detonador de dichos matices. El artículo está fechado en el ya reconocible para nosotros año 2012, cuando esta pieza pasa a formar parte de la colección del MoMA, precisamente el más destacado centro del mundo del arte en la actualidad. Cabe destacar que la institución no eligió *performance* del autor, si descontamos la acción relacionada que tuvo la pieza que estamos analizando. Eligieron de la obra de Sandoval las tipologías que se asemejaban más a las artes gráficas: piezas en papel, intervenciones y dibujos. Hemos analizado ya con *Malévich Lumpen* que la intención podía estar en encontrar piezas que funcionaran mejor en un diálogo con otras obras dentro de la colección.

283. *Emphasizing the personal class origin of the artist at the expense of his ‘art’ situation is a patronizing and misleading attitude, a reproduction of the centuries old ‘noble savage’ under another guise. On the other side, those who denigrate artists such as Sandoval by arguing that it is only because of their relationship with marginality that they reached international relevance, are replicating, in an inverse model, the condescending attitude from the North toward the South that they supposedly are criticizing, as they also do not stop to analyze the artist’s work, but in a parallel way dismiss it with arguments ad hominem.*

MARÍN, P. y ALZATE, G. Op. Cit.

284. *In addition, his initial refusal (or impossibility) to travel to the art world centers in order to have his work recognized –as mandated by the colonial mentality still pervading cultural institutions in his country– may or may not make him more ethically correct as compared with other artists who did so. Ibíd. p. 513.*

Hasta el momento esta obra no ha sido expuesta en ninguna muestra gestionada por la institución. Este hecho hace resonar nuevamente la aseveración hecha por Luis Pérez-Oramas sobre la mayor amplitud que presenta la colección de la institución con respecto a su exhibición. Rosenberg comenta que Pérez-Oramas fue, además, una persona crucial para que la adquisición de sus piezas por el museo se llevara a buen término.

6.11 Diana. 1985-1986.



Rosemberg Sandoval. *Diana* (1985-1986). Carboncillo y objetos sobre papel. Museo La Tertulia, Cali.

La idea para la obra está fechada en 1985, año en que la guerrilla urbana del Movimiento 19 de Abril tomó el Palacio de Justicia, el edificio de la Corte Suprema de Justicia. El M-19 se crea el 19 de abril de 1974 y se caracteriza por unos dirigentes jóvenes, audaces y heterodoxos de ideología marxista-leninista, por acciones llamativas de corte terrorista y por el uso que hace de los medios de comunicación.

El M-19 busca como objetivos de sus acciones armadas espacios institucionales, apuntando a estar en el centro de la escena política. Dentro del marco del conflicto colombiano el ejército será su principal sujeto de confrontación, al considerarlo como eje que articula la acción del Estado y favorece la reproducción social del poder de las élites en el conflicto social y político. El M-19 durante toda su trayectoria apunta a denunciar esa instrumentación.²⁸⁵

Este suceso tuvo lugar durante el último año del gobierno de Belisario Betancur, que desde el 82 había optado por una estrategia conciliadora. Recordemos que la administración Betancur se inicia con la ley 35 del 19 de noviembre de 1982, expedida a escasos dos meses de iniciado el gobierno, por medio de la cual se otorgaba una amnistía a *los autores, cómplices o encubridores de los hechos constitutivos de delitos políticos, cometidos antes de la vigencia de la presente ley.*²⁸⁶ Se realizaron acuerdos de tregua y cesación del fuego con las FARC, el M-19, el EPL y ADO, pero este proceso de paz se detiene a finales del 1985. Con este acto la guerrilla pedía la comparecencia del propio presidente del gobierno, que se publicaran las actas de la comisión de verificación de los acuerdos de paz, también que se dieran a conocer los acuerdos suscritos por el Fondo Monetario Internacional y que se habilitara un espacio radiofónico donde los colombianos pudieran exponer sus necesidades más apremiantes. El 6 de noviembre de 1985, treinta y cinco miembros del grupo guerrillero M-19 asaltaron el Palacio de Justicia en el centro de Bogotá y tomaron cientos de rehenes, entre ellos veinticuatro magistrados de la Corte Suprema de Justicia. El presidente Belisario Betancur rechazó la exigencia de someterse a un juicio público y, en respuesta, ordenó al Ejército tomar por asalto el edificio. En el encuentro entre las Fuerzas Armadas de Colombia y los rebeldes alzados en armas, más de setenta y cinco rehenes fueron asesinados, incluyendo once magistrados que quedaron atrapados dentro del Palacio. Estas maniobras dejaron cerca de cien muertos, muchos desaparecidos en circunstancias aún no clarificadas, y terminó con el incendio y desaparición del propio edificio.²⁸⁷

285. LUNA BENÍTEZ, M. El M-19 en el contexto de las guerrillas en Colombia. En: *Sociedad y Economía*. Cali: Universidad del Valle, núm.10. [Consulta: 2020-07-03] Disponible en: <https://sociedadyeconomia.univalle.edu.co/index.php/sociedad_y_economia/issue/view/420 >

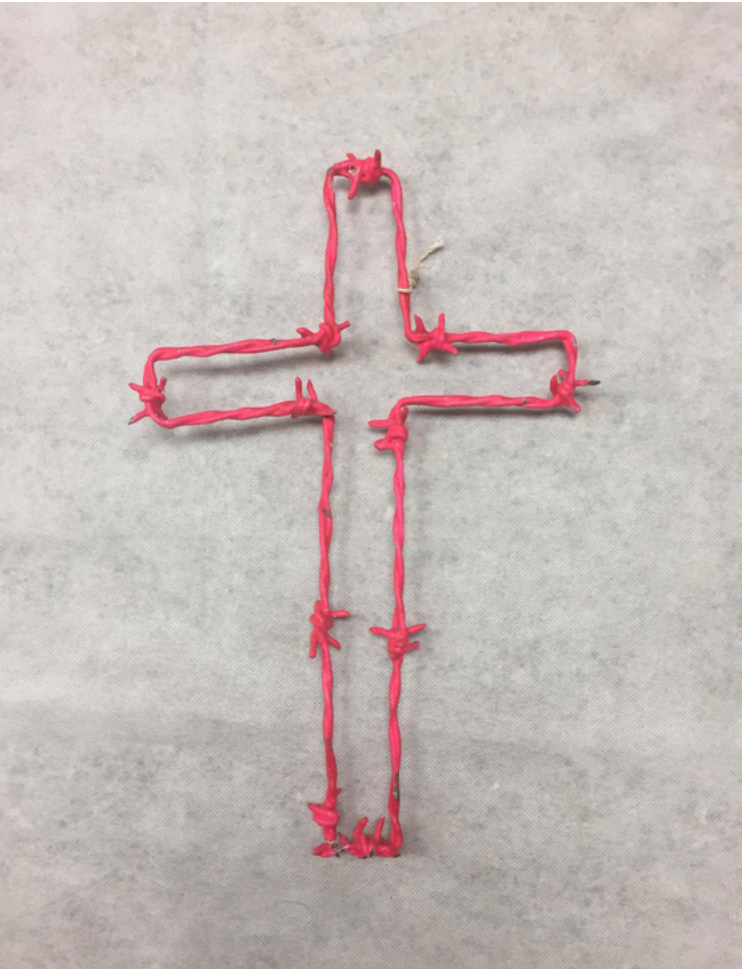
286. RESTREPO, J.C. El gobierno de Belisario Betancur (1982-1986) En: *Nueva Historia de Colombia*. Bogotá: Ed. Planeta Colombiana editorial, 1998, vol. VII, capítulo 1. P. 44.

287. *Ibíd.* p. 47.

Es un evento que marca profundamente a la sociedad colombiana y en relación con el cual podemos interpretar la obra que nos interpela. La pieza es una acción corporal sobre papel: el dibujo queda realizado dejando huellas con el movimiento de los pies, ya que el artista lleva calzadas unas botas militares impregnadas con pigmento negro en polvo. La obra se completa con una serie de objetos en colores pastel: una bota de color rosa y diversas formas realizadas con alambre de púas entre las que se reconocen unas gafas, la silueta de una cruz y la de un bebé.

Diana, es un llamado al orden en el ejército nuestro. Recuerdo que en su ejecución utilicé tres grabadoras a todo volumen en la que escuchaba a Agustín Magaldi, María Callas y la Pestilencia de Bogotá. (Sandoval, entrevista de la autora, 2019)

Sandoval habla de la música que escuchaba mientras realizaba la obra, una variedad singular de géneros donde se mezcla la música lírica de Magaldi o Callas con una banda de punk bogotana cuyas letras son altamente contestatarias y cargadas de crítica social.



Detalle, Rosenberg Sandoval. *Diana* (1985-1986). Carboncillo y objetos sobre papel. Museo La Tertulia, Cali.

Lo mismo sucede con la pieza, los distintos elementos que la componen combinan dos polos contrarios: por un lado, los colores suaves y la silueta del niño en relación con un imaginario representativo de la inocencia y la pureza, mientras que por otro lado, las huellas negras en el papel, el uso de alambre de espino, etc. pueden considerarse marcas del imaginario de la violencia, relacionado con el ámbito militar. La combinación de ambos aspectos en un mismo elemento (como la silueta del bebé, hecha con alambre de púas, o la bota teñida de rosa) parece hablar de la inocencia atravesada por la violencia. La impresión principal, debido a la gestualidad y dirección de las pisadas, es que el ejército sería una potencia arrolladora de los conceptos de bondad e inocencia. Un suceso violento de tal magnitud como la toma del Palacio de Justicia desestabiliza la esperanza del país en el proceso de paz.



Detalle, Rosenberg Sandoval. *Diana* (1985-1986). Carboncillo y objetos sobre papel. Museo La Tertulia, Cali.

La obra *Diana* si bien *sufre* las consecuencias de pertenecer a una colección absolutamente estructurada en un sentido contrario a la pieza –pertenecer a La Tertulia y podemos recordar que se trata de una colección de obra gráfica, muy inclinada hacia la experimentación formal. Cristina Garzón nos adelantaba que su exhibición no había sido tan extensa por dichas causas. Sin embargo podemos valorar que eligen, de la trayectoria de Sandoval, la pieza que mejor se podía ajustar a las características con las que trabajan.

Es reconocible también que las exhibiciones que ha tenido la pieza desde su adquisición son lo suficientemente variadas para mostrar un trabajo minucioso. Apuestan claramente por la puesta en valor de la obra a través de la colección en sí misma, tanto en muestras como la de su presentación *Nuevas Adquisiciones de los 80, 1990* o la última *Reserva abierta, ¿por fin Cali sabrá lo que tiene, 2018-19*. La presentan desde una perspectiva formal en *Dibujos, 1998* y conceptual en *Sobre la Muerte, 2000*. Además, le brindan la oportunidad de formar parte de una retrospectiva en 2001 y generan una visión historicista con el préstamo que hacen de la pieza para *Arte y Violencia en Colombia desde 1948. Mambo. Bogotá. 1999*. La obra tiende a desarrollarse y expandir sus significados al presentarse desde estos distintos, pero consideramos que las narrativas superpuestas no resultara una interferencia negativa para la misma. Es, sin duda, la pieza más arropada por su propio contexto ya que La Tertulia es la institución que más exposición de Sandoval ha generado.



6.12 Baby street. 1998-1999.



Rosemberg Sandoval. *Baby Street* (1998). Performance realizada en 1998 en la exposición *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, Vídeo a color, 15:50 min. Daros Latinamerica Collection, Zúrich.

288. ORDOÑEZ ORTEGÓN, L. F. El cuerpo de la violencia en la historia del arte colombiano. En: Nómadas. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2013, núm. 38. ISSN: 1578-6730. pp. 236.

289. RAE. Violencia. [Consulta: 23/08/16] Disponible en: <<http://dle.rae.es/?id=brjKWH1>>

290. HERZOG, H-M. Cantos /Cuentos colombianos. Op. Cit.

La *performance* consistió en limpiarle la cara y los brazos a un muchacho vagabundo. Sandoval realizó el acto con ayuda de gasas y alcohol para después colocar estas gasas en la pared, conformando un friso desde la más sucia hasta la más limpia. La versión que analizamos es la segunda, fechada en 1998. Se realizó en el marco de la exposición *Arte y Violencia en Colombia desde 1948*.

La primera Versión de Baby Street, fue llevada a cabo en un Festival de Performance de Cali. La segunda vez, fue realizada en la inauguración de Arte y Violencia desde 1948 en el MAMBO de Bogotá. La tercera en Ciudad de México. Cada una en diferentes contextos y épocas. (Sandoval, entrevista de la autora, 2019)

Es necesario reflexionar sobre el concepto de violencia que maneja Sandoval en este caso. En 1998, Álvaro Medina estuvo a cargo de la curaduría de *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, exposición realizada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Allí, intentó elaborar un relato de largo recorrido sobre la relación entre la historia de la violencia política en el país y la reacción de los artistas colombianos frente a esta durante los últimos cincuenta años.²⁸⁸ Sandoval, con una *performance* de gesto dulce, humano, revela la gran violencia implícita en la vida de las personas sin techo. En su entrevista con Herzog comenta: «El niño que utilicé allí tenía 16 años y parecía de 80. La ciudad se lo había devorado».

Cuanto más se utiliza un término más conviene recordar sus acepciones; según la quinta acepción de la RAE del término violento: *Adj. Que está fuera de su natural estado, situación o modo*.²⁸⁹ El autor decide poner de manifiesto un problema que se ha naturalizado y que por tanto cuesta etiquetar como violento. Se trata de la existencia, en gran número, de personas en situación de marginalidad y, más concretamente, la situación de personas muy jóvenes. En la misma entrevista Sandoval es preguntado sobre la situación de estas personas y expone de manera muy clara:

*Siempre me han dicho ellos que algunas de las razones son: el trato familiar y la falta de oportunidades sociales, pues les llega un momento en que no tienen para dónde agarrar, no pueden estudiar, no pueden trabajar y la sociedad misma les cierra las puertas y toman la vía fácil que es ir a la calle, pero es la más difícil porque con ellos hacen limpiezas sociales, y los masacran.*²⁹⁰

Gran parte del impacto de muchas de sus *performance* vienen de la realización de éstas con personas sin hogar (por ejemplo, en una de sus obras más reconocidas, *Mugre*, que analizaremos a continuación). Si toda su obra se basa en reutilizar objetos y materiales con una gran carga simbólica, la utilización de personas da a sus propuestas una carga sentimental aun más potente. Marín y Alzate en su artículo sobre la *performance* de Sandoval se dan cuenta de que la inquietud que produce en el espectador colombiano este tipo de obra resulta ser una gran ironía. Plantean su estudio en la última obra nombrada de Sandoval, *Mugre*, pero funciona sin duda también en relación con *Baby Street*.

*Manipular el cuerpo de un sintecho con suciedad o manipular restos humanos presenta un reto para el espectador porque es algo que de acuerdo con los buenos modales- y el respeto por los ‘derechos humanos’ en sociedades ‘democráticas- no debería hacerse. La ironía es que para el espectador de su trabajo, está bien vivir en un país que deja a los individuos vivir y morir entre el hambre y la suciedad a escala masiva, o ser asesinados bajo la indiferencia de todo el mundo, pero no es aceptable para ninguno de estos individuos ser usado como un pincel.*²⁹¹

Sandoval, con la simple realización de sus acciones, nos está mostrando que un fenómeno es posible gracias al otro. En principio, si no se diera esa marginalidad, su trabajo no podría realizarse de la misma forma. Del mismo modo, si no se diera el paradigma Norte/Sur del que hablan también Martín y Alzate, su exhibición de la mano de la Fundación Daros –tanto en la muestra *Cantos Cuentos Colombianos* como en *Puntos de vista*. – podría ser leída de otra forma.

Igual que nos ha sucedido con las piezas anteriores (exceptuando *Diana*), podemos decir que esta obra sufre una transmutación: primero de *performance* a fotografía y, luego, de crítica en su contexto cercano a relectura paternalista por parte de una institución. La adaptación de la que habla Sandoval de su *performance* al ser realizada en distintas épocas y contextos, pero realizada *in situ* con las implicaciones de generar una nueva acción, desaparece. La pieza pasa a leerse dentro de una representación de Colombia generada por el exterior en *Cantos Cuentos Colombianos* y una autocorrección del discurso sin autocritica generada en *Puntos de vista*. La obra, ante dichas problemáticas, pierde la frescura y la capacidad de crear cuestionamientos arraigados.

291. MARÍN, P. y ALZATE, G. Op. Cit.

6.13 Mugre. 1999.



Rosemberg Sandoval. *Mugre* (1999). Performance realizada en 1999 en la exposición III Festival de Performance de Cali, Vídeo a color, 5:03 min. Daros Latinamerica Collection, Zúrich.

Esta obra, mencionada anteriormente, se llevó a cabo en Cali durante el III Festival de Performance y sigue investigando la misma línea de la *performance* anterior. La acción, realizada por Sandoval, comienza con el desplazamiento de un indigente al hombro hasta una de las salas de La Tertulia. Allí se había preparado una superficie blanca en el suelo de la sala y el artista, arrastrando por el suelo el cuerpo de la persona, lo utiliza como su herramienta de dibujo dejando marcas de suciedad. Por esto en la cita de Marin y Alzate presentada recientemente hablaban de *pincel humano*.

Esta *performance* tiene su germen en un proyecto llamado *Labriego*, que el autor conserva en las páginas de su libreta de apuntes y que por razones de seguridad

nunca pudo realizarse. En 1980 tenía en mente arrastrar el cadáver de un preso político sobre la plaza de Bolívar de Bogotá. La idea era que la plaza y el asfalto se fueran *devorando* al cadáver a medida que lo iba arrastrando.

Labriego, Baby Street y Mugre, están conectadas en la utilización de la historia privada del individuo. El acto de refregar al sujeto y su roña, persiste. Sin embargo, el tratamiento es diferente y la intención de enaltecer gentes desclasadas tiene intensidades opuestas en contextos disímiles. (Sandoval, entrevista de la autora, 2019)

Sandoval va generando una serie de piezas, tanto realizadas como no, que conectan con el mismo tema: la marginalidad y sus distintos aspectos. Colombia se caracteriza por haber tenido durante décadas un crecimiento económico estable pero moderado, acompañado de una distribución muy desigual. Así es como los datos en relación con la pobreza resultan generalmente positivos y en los grandes estudios esta aparece en constante descenso durante el periodo de los 90. Sin embargo, la mejoría se debe al efecto del crecimiento general de la macroeconomía del país que neutraliza el efecto negativo de la redistribución, sobre todo en el ámbito urbano. Distintos estudios muestran, según los estimativos presentados para 1995 y según el criterio de Línea de Pobreza, la pobreza nacional era del 32%, siendo la urbana del 20.4% y la rural del 60.4%. Aunque otros hablarían de una pobreza urbana del 43% y algo superior al 70% en el sector rural.²⁹² Es complejo utilizar datos cuantitativos porque los distintos criterios hacen que puedan variar notablemente, esperamos que se tome solo como referencia.

La desigualdad, por tanto, es una constante con la que los colombianos conviven tanto en los peores como en los mejores momentos de la economía del país. Como hemos avanzado en *Baby Street*, este tipo de piezas generan amplio debate ético en relación con la objetualización que Sandoval hace de las personas. Su postura es inquebrantable a ese respecto:

*Cínica es la sociedad que los mata y los margina. Yo de alguna manera los vuelvo luminosos por cinco o diez minutos en la performance, los pongo encima de un pedestal, los limpio y los llevo al museo. Eso es algo.*²⁹³

Es curiosa la doble lectura que genera Sandoval al plantear la consagración de esa persona marginal al llevarla al museo, así como la descripción que nos hacían del III Festival de Performance de Cali, donde los artistas *quebrantaban* esa *limpieza, historia y consagratoriedad* del espacio museal. Recordemos que el traslado del festival por

292. LEIBOVICH, J. y NÚÑEZ, J. *Los activos y recursos de la población pobre en Colombia*. Washington D.C.: Inter-American Development Bank, 1999. [Consulta: 08/08/19] Disponible en:

<<https://core.ac.uk/download/pdf/6441478.pdf>>

293. HERZOG H-M. *Cantos / Cuentos colombianos*. Op. Cit.

294. HELENA PRODUCCIONES. Festival de Performance III. Op. Cit.

295. CRUZ HOYOS, S. Op. Cit.

296. FUNDACIÓN PROA. Presentación Daros Latinoamérica. Op. Cit.

297. Ibíd.

primera vez a un espacio institucional había generado que la jornada se centrara en la relación de los artistas con dicho espacio y se había expuesto una gran resistencia.

*Igualmente, la limpieza de las paredes fue intervenida. El artista, con la suciedad de un indigente usado como carboncillo, trazó una raya. El público dejó de ser pasivo y se abalanzó al performista, en reacción por haber utilizado al indigente.*²⁹⁴

Esta tensión entre ambos matices de la pieza puede ir desequilibrándose conforme es presentada en otros espacios. En el momento que pasa a formar parte de la Daros en formato fotográfico, la figura del espacio museal intensifica su fuerza. Nos encontramos con la representación de una intervención que quebraba la limpieza del espacio museal, presentada a su vez en otro museo inmaculado. ¿Significa eso que gana fuerza la figura del indigente siendo *glorificado*? El autor habla de volverlos luminosos *por cinco o diez minutos en la performance*, pero ¿y cuando ya no están allí? Se llamaba Oswaldo Narváez. Era indigente y vivía, en 1999, entre las cavernas que encontraba debajo del asfalto a lo largo del río Cali.²⁹⁵

Si en *Cantos Cuentos Colombianos* hablábamos de lo nocivo que podía suponer que se presentara la visión externa sobre un país, en la exhibición que se hace de esta pieza en la Fundación Proa en 2015 es más evidente que se presenta esa *mirada externa*. El título de la muestra es Colección Daros Latinamerica:

*La mirada, netamente contemporánea de la Daros Latinamerica Collection, se aparta de las versiones regionalistas y folklóricas para ofrecer un panorama de producciones reflexivas y críticas, en sintonía con lo mejor del arte actual.*²⁹⁶

Aunque posiblemente sin esa intención específica, es positiva la presentación concreta de la mirada que se está exponiendo. Hemos razonado la problemática que provoca la pretensión de objetividad; en este caso, en el texto curatorial hacen referencia clara a la visión *parcial* que la muestra supone: «[...] permite ofrecer una visión parcial pero significativa [...]».²⁹⁷

Por lo que se refiere a la narrativa de la pieza podemos plantear que la temática presenta una transformación hacia una reflexión abstracta. Si en el festival se presenta como un hecho palpable, hasta el punto de que el público interviene y deja de ser pasivo, en sus nuevas presentaciones va variando hacia la *representación* de un conflicto social.

Esta pieza tiene además una versión *material* que se conserva en el Museo La Tertulia; hemos considerado pertinente introducirla como apéndice del análisis de la pieza.



Detalle, Rosenberg Sandoval. *Mugre* (1999). Suciedad sobre tela. Museo La Tertulia, Cali.

La obra *Mugre* produjo un desdoblamiento: los archivos fotográficos de la *performance* fueron comprados por la casa Daros, pero la tela *residual*, una vez finalizado el Festival, quedó para su conservación en el Museo La Tertulia. Esta pieza no ha sido expuesta por el museo, si bien, cuando realizamos la consulta sobre las obras

del artista que pertenecían a la institución, nos remitieron fotografías de la misma. La decisión de introducir esta pieza dentro del análisis tiene que ver con la posibilidad de comparación, en cuestión narrativa, que genera este desdoblamiento. Mientras que la obra vendida tendrá lecturas realizadas –con mayor o menor acierto– desde el exterior, esta pieza queda en el mismo sitio donde fue realizada la acción, y bebe del aporte que sobre el artista han hecho, desde la institución, a lo largo de los años. Es más, es posible que sirva para que la colección del museo, a pesar de estar estructurada de una forma tan precisa, tenga en su apertura en relación con Sandoval un quiebre más amplio. Una fisura extendida gracias a las diferentes piezas que se conservan por cuestiones casuales, como ejemplifica también la última obra de este análisis que es una pancarta desplegada por Sandoval en la Universidad del Valle.

6.14 Morgue. 1999.



Rosemberg Sandoval. *Morgue* (1999). 3 Fotografías en blanco y negro montadas sobre aluminio, 40 x 60 cm. Daros Latinamerica Collection, Zúrich.



Morgue. 1999. Es una *performance* hecha en privado, en una morgue de Cali, y capta fotográficamente el cuerpo de un obrero anónimo a quien le coloca en una de sus manos una vela encendida. Sandoval relata la acción en la entrevista, el 14 de agosto 2008, para el Museo de Antropología y de Arte Contemporáneo de Guayaquil (Ecuador):

Es performance, porque la realidad es muy amplia y lo que hacen los artistas es trabajar con fragmentos de realidad, esos fragmentos pueden ser una foto, una película, un video, una pintura, son retacitos. En ese caso lo que hice fui ir a la morgue, hurgar entre los muertos cuál me interesaba más, averiguar cómo había muerto esa persona, etc. El muerto de la fotografía del Performance Privado «Morgue» 1999, era un obrero arenero, tenía unas manazas que llamaron mi atención, tenía callosidades en las manos que no dejaban mentir que fue un obrero. Una segunda razón para escogerlo fue que aparecía como NN, es decir, para el mundo no existía. Lo que hice fue legitimarlo por unos segundos, mientras yo le colocaba una vela encendida en su mano, estaba iluminando su espíritu, le estaba dando un lugar, eso me interesó mucho. No hubo necesidad de llevarlo al museo.²⁹⁸

298. CARO, A. Op. Cit.

No vamos a ahondar en la temática de la pieza, pues reproduce los planteamientos sobre la legitimación de personas desestimadas por el sistema a través de la obra

299. ALBARRÁN D. J. Op. Cit. pp. 19-25.

300. ALONSO, R. Performance, fotografía y video: la dialéctica entre el acto y el registro. En: CAIA. *Arte y Recepción*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes, 1997. [Consulta: 2020-07-07] Disponible en: <http://www.roalonso.net/es/pdf/arte_y_tec/dialectica.pdf>

artística, que fue el interés principal de Sandoval durante esta época de su carrera. Sin embargo, por ser la única pieza de estas características que analizaremos, vamos a centrarnos en el aspecto técnico de la misma.

La *performance* se entiende como una práctica que requiere la presencia física del artista y su relación directa con el público –punto que hemos presentado en el cambio que implica, para las diversas *performance* que hemos analizado, el pasar a ser archivo fotográfico–. Sin embargo, se han generado propuestas, llamadas *performance privadas*, que crean directamente un archivo fotográfico.

En la primera se realiza la acción a tiempo real delante de un público, no suele haber ensayos previos y la reacción de la gente está totalmente fuera de control. Sucede en un tiempo y espacio real, en circunstancias reales y lo que quedan de la misma son documentos. La *performance* privada, sin embargo, se realiza y se registra mediante vídeo o fotografía, pero no es presenciada por espectadores. Es una forma de generar imágenes de manera performática. Nuestro artista se ha inclinado en muchas ocasiones hacia esta segunda tipología, aunque en nuestro trabajo esta es la única pieza de estas características.

En este caso el archivo fotográfico sería la obra. A través de Juan Albarrán hemos conocido la posición de Amelia Jones, quien defiende la validez de los conocimientos y experiencias obtenidos a partir de los documentos de una acción. Jones afirma que la relación que establecemos con la *performance* estará siempre mediatizada, y que el espectador que ha asistido a una acción tiene tantas o más dificultades para comprender a posteriori los significados e implicaciones de la misma que el investigador que la estudia a partir de fotografías.²⁹⁹

En la *performance* privada, estos documentos son diseñados por el propio artista teniendo en cuenta los condicionantes propios del medio fotográfico, es decir, su bidimensionalidad, su carácter ficcional, sus ámbitos de difusión, así como la posibilidad de que la imagen sea reproducida, ampliada o manipulada. La obra es el propio dispositivo generador de una ficción y Sandoval utiliza las posibilidades de este método para presentar dos fotografías juntas: una en la que el cuerpo aparece cubierto y otra en la que aparece descubierto. La línea divisoria entre la *performance* y *foto-performance* o *video-performance*, como procedimientos basados en acciones pensadas especialmente para ser registradas, sería la relación con el acto que las ha generado. Unas serán un retrato del mismo, mientras que en otras el acto es inseparable de su traducción mediática.³⁰⁰

Una Performance, necesita logística, trabajo de campo, estructura. Vigor y la precisión de un buen francotirador en su realización. Teresa Margolles, estuvo en Colombia, becada por el gobierno Mexicano en 1999. Ella se ofreció al registro fotográfico y Mauricio Vergara documentó en video la acción con el cadáver de un obrero en la morgue. En este lugar, realicé años después algunas Acciones políticas, también privadas. (Sandoval, entrevista de la autora, 2019)

De las piezas pertenecientes a la Fundación Daros, esta obra y *Objeto de cura* suponen las únicas que no son registro de una *performance* física. Sí lo fueron, en cambio:

- | | |
|---------------------------------|----------------------------|
| 1. 12 de marzo de 1982. | 6. Baby street. 1998-1999. |
| 2. Acciones individuales. 1983. | 7. Mugre. 1999. |
| 3. Síntoma. 1984. | 8. Morgue. 1999. |
| 4. Objeto de cura. 1984. | 9. Rose-Rose. 2001. |
| 5. Caquetá. 1984. | |

Conviene subrayar que no planteamos la invalidez de las *performance* en cuanto conservadas en formato fotográfico, pero es especialmente interesante leer la descripción general que hace Hans-Michael Herzog de la obra de Sandoval:

*En sus actuaciones, combina la historia del arte del siglo XX con el simbolismo cristiano y las sustancias corporales, que obtiene de hospitales y morgues, para crear escenarios impactantes que la forma de expresión casi dramática y casi clínica del protagonista contrasta con sus materiales y temas. Sandoval ve su obra como una interpretación artística moralmente impulsada de la realidad que lo rodea. Él no puede y no desea sublimar estilísticamente la violencia que prevalece, sino que estimula nuestros sentidos un poco exponiéndonos al hedor que emana.*³⁰¹

Mientras que para esta *performance* privada sí podría resultar absolutamente precisa la descripción de Herzog, no parece concordar tan fielmente con aquellas obras expuestas que literalmente han perdido el *hedor* que emanaban, pues se ha perdido el contacto que sí se tenía en un primer momento con los materiales. Y, sin embargo, *Morgue* no ha tenido exposición en ninguna de las exhibiciones curadas por la Daros, lo que nos lleva a cuestionar el interés real en despertar dichas sensaciones en los espectadores.

301. DAROS. Rosember Sandoval. Suiza: Fundación Daros. [Consulta: 15/07/18] Disponible en: <<http://www.daros-latinamerica.net/artist/rosemberg-sandoval>>

6.15. Coche de bebé. 1999.



Rosemberg Sandoval. *Coche de bebé* (1999). Lápiz sobre papel encontrado, 21.3 x 14 cm. Museum of Modern Art, Nueva York. Inv. 694.2015.

La desigualdad tratada de forma menos explícita aparece con esta pieza, un dibujo de un carrito hecho con grafito sobre un papel recogido del suelo. Sandoval especifica que el papel fue encontrado cerca de donde una madre, desplazada y viuda, trabajaba de manera informal vendiendo dulces, mientras utilizaba como soporte el mismo coche donde resguardaba a su bebé. El autor retrata encuentros de su vida cotidiana; la problemática de los desplazados era acuciante en esos momentos. Según la Defensoría del Pueblo, desde 1985 hasta el primer semestre de 1998 se desplazaron más de 1.300.000 colombianos, con un promedio de 100.000 personas por año.³⁰² Como hemos mencionado anteriormente, su propia familia se desplazó a la ciudad debido al conflicto. Es remarcable que durante este periodo fallecen ambos progenitores del autor:

En esos años murió mi madre, que agonizando me dijo: -mijo me estoy muriendo y no entendí lo que usted hace- Yo, asentí y le froté sus manitas tibias. A los pocos meses murió mi papá en el andén de los vecinos convencido que el mundo era la casa, la cual actuaba como una coraza contra el tiempo, la violencia, contra los vecinos chismosos, ladrones e hijueputas. (Sandoval, entrevista de la autora, 2019)

El soporte en este caso, como también vimos anteriormente con *Malévich lumpen*, cobra gran importancia. Previamente se ha subrayado que el uso de estos materiales busca trabajar con objetos y materia que tuviera una historia anterior, y que esta base de significado pudiera interactuar con su nuevo contexto como pieza artística. En relación con su forma de adquirir los materiales, Sandoval afirma:

Soy una suerte de Diógenes, el cínico contemporáneo, que cambió su desnudez por una actitud transgresora en un país rancio, ultraconservador y subordinado. (Sanvodal, entrevista, 2019)

Miguel González retrata esta época del autor en su retrospectiva de 2001:

*En la década de los años noventa su posición tendió a radicalizarse y centro su atención en toda clase de desechos, el ritual impúdico y singular de la recolección de detritus, elementos putrefactos y la acumulación de todo lo sucio y degradado. Inicia el decenio con una acción en el espacio público titulada *El mugre como categoría moral*, donde con distintos elementos considerados basura se apresuró a realizar cuadros y objetos para evidenciar la reciprocidad arte y la esencia del error político, social, económico y cultural del país para parafrasear las declaraciones del artista.³⁰³*

Como ha sucedido con las diversas piezas adquiridas por el MoMA, esta tampoco ha tenido parte en ninguna exposición organizada por la institución.

302. HERRÁN-FALLA, O.F., PRADA-GÓMEZ, G.E. y PATIÑO-BENAVIDES, G.A. Canasta básica alimentaria e índice de precios en Santander, Colombia 1999-2000. En: Salud Publica de México. México: Cuernacava: Instituto nacional de salud pública, 2003, núm. 45, ISSN: 1606-7916. pp. 35-42. [Consulta: 2019-07-16] Disponible en:

<<https://www.scielosp.org/article/spm/2003.v45n1/35-42/>>

303. GONZÁLEZ, M. Rosemberg Sandoval. Op. Cit.

6.16 Ana María. 1984-2000.



Rosemberg Sandoval. *Ana María* (1984-2000). Vendas adhesivas sobre zapatos encontrados, cada uno aproximadamente 17.1 x 7 x 7.6 cm. Museum of Modern Art, Nueva York. Inv. 692.2015.a-b.

La obra consta de dos zapatos de niña, de entre 2 y 3 años de edad, encontrados en lo que quedó de una masacre al norte del departamento del Cauca (Colombia), intervenidas con tiras adhesivas sanitarias.

No es la primera vez que analizamos una pieza en la que se han utilizado vendas autoadhesivas (recordemos *Mapa de Cali* y *Objeto de cura*); la diferencia con esta obra reside en que se trata de un objeto tridimensional y que ha sido completamente recubierto por las mismas. Como hemos planteado anteriormente, estas tiras son ampliamente reconocidas por su uso en pequeñas heridas sin gravedad y el recubrimiento obsesivo de los zapatos con ellas nos evoca un intento de solución que no surtirá efecto.

Esta pieza, además, cobra una gran carga simbólica al tener como título un nombre propio, lo que la asocia a una persona real sin que esta deba estar presente. El artista lucha con este gesto contra la numeración impersonal de las víctimas. Cifras, como las utilizadas precisamente en este trabajo, y que ayudan a sustentar las temáticas de las piezas, en muchas ocasiones conllevan a la invisibilización del daño real que se ha ocasionado. El autor ha hablado de sus propias experiencias en las piezas, pero también trata de retratar experiencias ajenas:

En mi época de estudiante en Bellas Artes (Cali) tuve muchas amigas y amigos insurgentes y fue a través de ellos que pude reconocer y entender otro País, en el que sucedían cosas terribles financiadas por el estado, el narcotráfico y la Iglesia. En estas masacres era frecuente encontrar sobre el suelo objetos de personas, como estos zapaticos que estuvieron acompañándome muchos años –es interesante tener en cuenta que las piezas están fechadas desde el primer surgimiento de la idea hasta su realización, Ana María tiene uno de los periodos más largos 1984-2000– y después, los imanto con emplastos de curas autoadhesivas. Ana María es un nombre común de ese momento, en Colombia. (Sandoval, entrevista de la autora, 2019)

Esta pieza se exhibió en dos grandes retrospectivas: una, en el Museo Exteresa Arte Actual de México D.F., en 2002 y la otra en el MUJABO de Caracas, en 2006. También participa en *Cantos Cuentos Colombianos* pero, igualmente, una vez forma parte del acervo del MoMA, no vuelve a tener exposición hasta la fecha. La obra queda así nuevamente invisibilizada, entre la extraordinaria cantidad de obras que forman parte de la colección y que vuelven a no ser más que un número.

6.17 Rose-Rose. 2001-2004.

Rosemberg Sandoval. *Rose-Rose* (2001-2004). Performance realizada en el IV Festival de Performance de Cali, Vídeo 7:24 min. Daros Latinamerica Collection, Zúrich.

La siguiente obra que analizaremos se trata de una *performance*. La realización de la misma comienza con Sandoval accediendo a la sala con gesto serio, descalzo y vestido de blanco. Se sienta en un metate –utensilio que se emplea para moler maíz– y comienza a destrozar un gran ramo de rosas con las manos, esparciendo a su alrededor las flores rotas, mientras se hiere con las espinas y sangra. Finalmente se levanta y se marcha, quedando sobre el suelo las flores prensadas con las manos, mezcladas con la sangre del artista. En su página web la descripción de la obra plantea que «Se supone que quedaron entonces laceradas mis manos con dibujos azarosos hechos de rasguños, a manera de una ilegible, incierta y enferma cartografía de dolor». Tiene además una dedicatoria especial:

Esta desescenificación es una acción de moral superior, soportada a partir de dos mapas en el vacío y para nadie y está dedicada a todos aquellos a quienes el dolor y la barbarie pudieron más que el tiempo. Pues es el tiempo lo único que nos puede deshacer. Y el arte de la Performance, con su carácter de salvación y orfandad, es lo único que nos permite convivir con la indigencia, con la locura y con la muerte.

La acción se creó en 2001, en el Festival de Performance de Cali, y fue repetidamente representada hasta 2004 en distintos países:

Rose-Rose es placer, dolor y duelo. El olor, el sonido y el color son fundamentales. Además, el contexto nutre y cuaja la pieza. En Italia, Francia, México y Brasil las rosas fueron importadas desde Colombia; esto es tan mágico como la reacción casi idéntica de los diferentes públicos del mundo, que al finalizar la acción dismantelan la sala llevándose las rosas, así estén ensangrentadas. En Rose-Rose hay consenso universal. (Sandoval, entrevista de la autora, 2019)

La obra remite a Colombia, incluso en el exterior, gracias a que el origen de las rosas continúa siendo el mismo en todas sus representaciones. El sector floricultor colombiano es muy importante, genera más de 120.000 empleos directos, vincula el 25% de la mano de obra rural femenina y aporta alrededor del 7% del PIB agropecuario nacional. La mayor parte de la producción se dirige a la exportación a más 89 países, entre los cuales los principales son Estados Unidos, Rusia, Reino Unido y Japón.³⁰⁴ Entre las flores más representativas están las rosas, claveles, astromelias, crisantemos, heliconias y anturios. Las flores son también un símbolo del país a través de los grandes eventos relacionados que existen, siendo el más conocido La Feria de las

304. PROCOLOMBIA, EXPORTACIONES TURISMO INVERSIÓN MARCA PAÍS. *Colombia*. Bogotá: Gobierno de Colombia, 2020. [Consulta: 2020-09-06] Disponible en: <<https://www.colombia.co/pais-colombia/hechos/en-floricultura-la-respuesta-es-colombia-2/>>

305. HERZOG, H-M. Cantos/ Cuentos colombianos. Op. Cit.

306. HELENA PRODUCCIONES. Festival de Performance IV. Op. Cit.

Flores, una festividad tradicional que cada año se celebra en la ciudad de Medellín. El origen de este festival se encuentra en la Exposición Anual de Flores y Hortalizas de 1906 y es especialmente reconocible por la imagen de los silleteros, personas que desfilan cargando en la espalda una silleta con miles de flores arregladas generando escenas, símbolos y retratos.

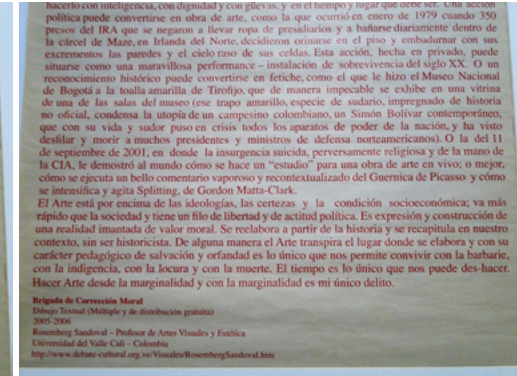
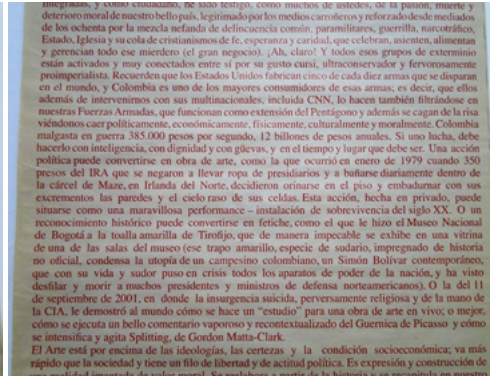
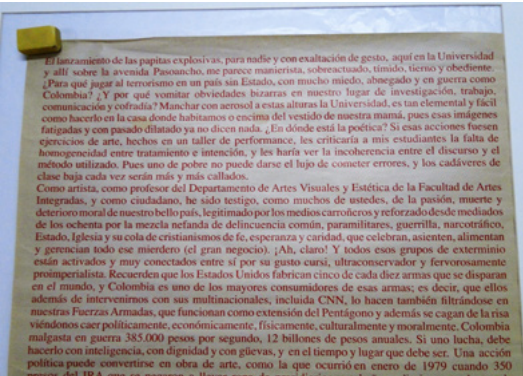
También Sandoval se autorreferencia en esta pieza; su propio nombre, *Rosemberg*, significa montaña de rosas en alemán. Cuando Herzog en su entrevista busca referencias para *Rose-Rose*, el autor contesta que se refiere a *Rose-m-berg*, que quiere decir montaña rosada.³⁰⁵ La *performance* fue presentada en el IV Festival de Cali –recordemos que el concepto de la muestra de ese año fue el de valerse de las dificultades, aprovechándolas al máximo–. En la descripción que hacen del festival la obra de Sandoval parece un poco apartada del ambiente del mismo, como hecha para el propio autor. Su *performance* cerraría el evento:

*Al final de la jornada, Rosemberg Sandoval realizó en la misma esquina que había utilizado en el festival anterior (y en un panel en el piso a manera de tarima, igual que en el festival anterior), la acción Rose-Rose, en la que desbarataba ramos de rosas cortándose las manos con las espinas [...] el público aplaudió a Rosemberg; y se despidió así el festival.*³⁰⁶

Sandoval no utiliza la autolesión de forma habitual en su obra, solo tiene otra pieza de estas características, que se realizó antes de la que estamos analizando. Se trata de *Yagé*, una *performance* realizada en 1992 donde se produjo cortes en el estómago con un crucifijo intervenido con un bisturí. Por tanto, la mutilación del cuerpo mediante la herida sangrante es una muestra de particular interés en esta pieza. Sandoval utiliza regularmente sangre en sus *performance*, pero no es propia. Históricamente la sangre está ligada a las imágenes de la vida y de la muerte, purifica y mancilla. El autor habitualmente aparece vestido de blanco en sus acciones y muestra en su propia ropa como la limpieza clínica se va corrompiendo en el desarrollo de la acción. En esta pieza se encuentran elementos contradictorios que pueden significar vida y muerte, placer y dolor. Al juntarlos parece enfrentarse al temor de la muerte y encontrar en la *performance* una herramienta para la existencia.

Es la última *performance* presentada en la retrospectiva que se hizo sobre su obra en 2001 en La Tertulia. La pieza funcionaba de cierre puesto que era la última obra realizada ese mismo año y, al mismo tiempo, plantea la existencia del artista a través del arte como un acto indivisible. En 2004 participa en *Cantos Cuentos Colombianos*.

6.18 Performance en Universidad del Valle. 2005-2006



Esta pieza fue presentada como *dibujo textual* impreso en *offset* y colgado en el exterior de la Universidad del Valle, en Cali. Estaba firmada como:

Brigada de Corrección Moral

Dibujo Textual (Múltiple y de distribución gratuita)

2005-2006

Rosemberg Sandoval - Profesor de Artes Visuales y Estética

Universidad del Valle Cali – Colombia

[http://www.debate-cultural.org.ve/Visuales/Rosemberg Sandoval.htm](http://www.debate-cultural.org.ve/Visuales/RosembergSandoval.htm)

Parece la respuesta a unos actos vandálicos o *terroristas* en la Universidad. Al hacer referencia a las *papitas explosivas* parece plantear una defensa de la Universidad:

El lanzamiento de las papitas explosivas, para nadie y con exaltación de gesto, aquí en la Universidad y allí sobre la avenida Pasoancho, me parece manierista, sobreactuado, tímido, tierno y obediente.

¿Para qué jugar al terrorismo en un país sin Estado, con mucho miedo, abnegado y en guerra como Colombia? ¿Y por qué vomitar obviedades bizarras en nuestro lugar de investigación, trabajo, comunicación y cofradía? Manchar con aerosol a estas alturas la Universidad, es tan elemental y fácil como hacerlo en la casa donde habitamos o encima del vestido de nuestra mamá, pues esas imágenes fatigadas y con pasado dilatado ya no dicen nada. ¿En dónde está la poética? Si esas acciones fuesen ejercicios

de arte, hechos en un taller de performance, les criticaría a mis estudiantes la falta de homogeneidad entre tratamiento e intención, les haría ver la incoherencia entre el discurso y el método utilizado. Pues uno de pobre no puede darse el lujo de cometer errores, y los cadáveres de clase baja cada vez serán más y más callados.

En esta pieza habla desde todas sus facetas –artista, profesor y ciudadano– y expone la realidad del país desde su perspectiva:

Como artista, como profesor del Departamento de Artes Visuales y Estéticas de la Facultad de Artes Integradas, y como ciudadano, he sido testigo, como muchos de ustedes, de la pasión, muerte y deterioro moral de nuestro bello país, legitimado por los medios carroñeros y reforzado desde mediados de los ochenta por la mezcla nefada de delincuencia común, paramilitares, guerrilla, narcotráfico, Estado, Iglesia y su cola de cristianismos de fe, esperanza y caridad, que celebran, asienten, alimentan y gerencian todo ese mierdero (el gran negocio). ¡Ah, claro! Y todos esos grupos de exterminio están activados y muy conectados entre sí por su gusto cursi, ultraconservador y fervorosamente proimperialista. Recuerden que los Estados Unidos fabrican cinco de cada diez armas que se disparan en el mundo, y Colombia es uno de los mayores consumidores de esas armas; es decir, que ellos además de intervenirlos con sus multinacionales, incluida CNN, lo hacen también filtrándose en nuestras Fuerzas Armadas, que funcionan como extensión del Pentágono y además se cagan de la risa viéndonos caer políticamente, económicamente, físicamente, culturalmente y moralmente. Colombia malgasta en guerra 385.000 pesos por segundo, 12 billones de pesos anuales. Si uno lucha, debe hacerlo con inteligencia, con dignidad y con güevas, y en el tiempo y lugar que debe ser. Una acción política puede convertirse en obra de arte, como la que ocurrió en enero de 1979 cuando 350 presos del IRA que se negaron a llevar ropa de presidiarios y a bañarse diariamente dentro de la cárcel de Maze, en Irlanda del Norte, decidieron orinarse en el piso y embadurnar con sus excrementos las paredes y el cielo raso de sus celdas. Esta acción, hecha en privado, puede situarse como una maravillosa performance – instalación de sobrevivencia del siglo XX. O un reconocimiento histórico puede convertirse en fetiche, como el que le hizo el Museo Nacional de Bogotá a la toalla amarilla de Tirofijo, que de manera impecable se exhibe en una vitrina de una de las salas del museo (ese trapo amarillo, especie de sudario, impregnado de historia no oficial, condensa la utopía de un campesino colombiano, un Simón Bolívar contemporáneo, que con su vida y sudor puso en crisis todos los

aparatos de poder de la nación, y ha visto desfilar y morir a muchos presidentes y ministros de defensa norteamericanos). O la del 11 de septiembre de 2001, en donde la insurgencia suicida, perversamente religiosa y de la mano de la CIA, le demostró al mundo cómo se hace un “estudio” para una obra de arte en vivo; o mejor, cómo se ejecuta un bello comentario vaporoso y recontextualizado del Guernica de Picasso y cómo se intensifica y agita Splitting, de Gordon Matta-Clark.

La palabra, el discurso de Sandoval, es una construcción llevada a cabo al mismo tiempo que su obra. Si vemos la forma de expresarse que tiene en las distintas entrevistas, esta es coherente y constante. En su página web acompaña las obras con descripciones personalísimas de las mismas, utilizando expresiones, palabras y conceptos muy medidos y que reutiliza una y otra vez en la descripción de su obra.

Su relación artística con la palabra escrita se remonta a los inicios de su carrera. En este análisis de piezas nos hemos encontrado con varios ejemplos como *Acciones individuales*, donde transmitía acciones corporales a través de la palabra, o *Síntoma*, donde la acción se desarrollaba escribiendo, aunque el texto quedara ininteligible. Incluso, podríamos reconocer como un germen la utilización asidua de periódicos en sus piezas. En ellas el texto no formaba parte controlada de la obra, pero estos eran dispuestos habitualmente de forma legible, para que la palabra escrita tuviera también su asimilación dentro de la pieza. Aunque no ha aparecido en la selección de este trabajo, también es recurrente el uso de poemas. Para finalizar la pieza describe su percepción sobre el arte:

El Arte está por encima de las ideologías, las certezas y la condición socioeconómica; va más rápido que la sociedad y tiene un filo de libertad y de actitud política. Es expresión y construcción de una realidad imantada de valor moral. Se reelabora a partir de la historia y se recapitula en nuestro contexto, sin ser historicista. De alguna manera el Arte transpira el lugar donde se elabora y con su carácter pedagógico de salvación y orfandad es lo único que nos permite convivir con la barbarie, con la indigencia, con la locura y con la muerte. El tiempo es lo único que nos puede deshacer. Hacer Arte desde la marginalidad y con la marginalidad es mi único delito.

Esta pancarta ha sido conservada por el Museo La Tertulia, pero sin volver a ser expuesta tras su despliegue en la Universidad. En todo caso, amplía el acervo de la colección del Museo en relación con la vida y obra de Sandoval.

7. REFLEXIONES FINALES

Para desentrañar una suerte de cavilaciones derivadas de este trabajo vamos a visitar brevemente el *boom del arte latinoamericano*, que se fecha en los años ochenta y noventa, como una propuesta curatorial para *el arte proveniente de América Latina*. Se da por un lado en los catálogos y las instituciones y por el otro a través de los núcleos de crítica intelectual que buscan articular dichos enunciados a través de su visión. Utilizaremos la lectura que hace María Laura Ise, de estas dos décadas, para llegar al contexto actual donde hemos desarrollado la investigación. Si la primera fue monolítica, temática, monumental e historicista, la segunda, como hemos avanzado, fue una *re-significación* de dichos conceptos.³⁰⁷

Es a finales de los ochenta que se realiza la ampliamente analizada exposición *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987* (1988), curada por estadounidenses, que coloca la categoría de *lo fantástico* como definitoria de la región. Esta categoría reduccionista será confrontada por los núcleos de intelectuales que intentarán reivindicarse fuera de dichos parámetros. Los años noventa serán por tanto un ejercicio de crítica a dichos paradigmas y se generarán espacios en dos direcciones: los que recuperan los parámetros de esas primeras muestras y los que experimentan con nuevos modelos. En los años ochenta, por tanto, se llevó a cabo una ampliación y diversificación de las fronteras donde se exhibía *arte latinoamericano* y en los noventa se actualizó dicha ampliación bajo las *celebraciones* del Quinto Centenario. Pero durante estos mismos años de *celebraciones* se sigue cayendo en el planteamiento paternalista de *ayudar al arte latinoamericano* a darse a conocer. A raíz de la apertura posmoderna pretenden que este encuentre su lugar dentro del marco del arte moderno pero siempre en exhibiciones gestionadas desde Europa y Estados Unidos. Según Gerardo Mosquera se trata de un eurocentrismo pasivo o de segunda instancia.

Dichas décadas fueron un hervidero de proyectos que buscaban alterar estas dinámicas; a modo de ejemplo en este trabajo se ha expuesto parte del texto curatorial de Ivo Mesquita para *Cartografías*. Consideramos que se da una suerte de movimiento pendular: si la categoría de *fantástico* no fue bien aceptada y se desarrollan muestras que buscan esclarecer dichas problemáticas, los años 2000 traerán una nueva narrativa institucional. Planteamos como paradigma la creación de la colección de la Fundación Daros. Dicha colección viene a tratar nuevamente

307. ISE, M.L. Arte latinoamericano en los ochenta y noventa: una mirada desde algunas exhibiciones y catálogos. En: *Nómadas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011, núm. 35. pp. 31-47. [Consulta: 2020-07-07] Disponible en: <<http://www.scielo.org.co/pdf/noma/n35/n35a03.pdf>>

308. *Western clichés and vague ideas of the exotic, alien, multi-colored and magical still seem widespread, however.* FUNDACIÓN DAROS. Daros Collection. Op. Cit.

309. BARRIENDOS, J. Op. Cit. p.3

310. BUENAVENTURA, J. Op. Cit.

el arte latinoamericano desde el centro, pero pretende solventar dicho *error* de simplificación expresado como: «[...] los clichés occidentales y las ideas vagas de lo exótico, alienígena, multicolor y mágico».³⁰⁸

Para hacerlo pasan de lo fantástico a lo políticamente efectivo. Las prácticas artísticas periféricas son aceptadas en el campo de lo global si legitiman la universalidad del arte, pero dando cuenta de sus contextos locales. Los artistas son expuestos como artistas reivindicativos que están más en contacto con sus realidades. Como dice Barriendos: «[...] la dialéctica entre la pureza política y la impureza estético-ideológica parece seguir reinventándose una vez que se ha declarado el fracaso histórico de las vanguardias artísticas».³⁰⁹ Esta duplicidad hace que, como comenta Nelly Richard, al arte de la región se le niegue el análisis crítico-teórico porque se entiende como separado de la política y así se evita colocarlo en igualdad de condiciones con el centro. Es inevitablemente perjudicial ya que los mismos mecanismos que realizan esa separación mental, hacen que el valor intrínseco de ambos aspectos esté desequilibrado, provocando una duplicidad que funciona de forma parecida al binomio *primer/tercer mundo*.

Llegamos así una década después al encuentro que ya hemos citado anteriormente en este trabajo: *América Contemporánea y América Latina: Curaduría y Coleccionismo* en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de São Paulo, el 5 de septiembre de 2012, donde se puede reconocer que los cuestionamientos no distan mucho de seguir siendo dos versiones enfrentadas. El término *latinoamericano* ahora está siendo dado por un interés del mercado y los distintos intelectuales razonan cómo enfrentarse a esta nueva y a la vez conocida situación: definirse en relación con la definición que hacen de uno desde el exterior. Julia Buenaventura expresa el nexo común de un arte que fue caratulado de *latinoamericano* en los años 60 y 70, *producido en América Latina* en los años 80 y 90, y *Made in Latinoamérica* en los que va del siglo XXI. Vale puntualizar que la expresión *Made in* es utilizada por Hans-Michel Herzog en la reunión para plantear que dicha etiqueta podía ser aprovechada, en vez de declinada.³¹⁰

Este *boom* del arte latinoamericano está teniendo una larga onda expansiva. Es posible que se hayan dado ya 50 años de discusión y, de un modo u otro, aún no se hayan podido dejar atrás los patrones de repetición. Dichos patrones afectan no solo al arte que queda fuera, sino también al que pasa por el aro. Podemos marcar el año 2015 como otro hito de este recorrido, pues cierra la casa Daros de Río de Janeiro; puede plantearse así como un momento clave para generar una respuesta a

dicha narrativa. La emergencia de los discursos poscoloniales, decoloniales y de la multiculturalidad, en contraposición a la idea de un arte internacional, han incidido en la formación de este nuevo panorama.

Para concluir con mi estudio pretendo recuperar la escritura confesional utilizada en el preámbulo del trabajo. Considero que este apartado del proyecto vuelve a beneficiarse del sesgo autorreferencial, poco objetivo e intencionadamente singular que me aporta este estilo de escritura. Por tanto, a lo largo de esta última etapa vuelvo a ser yo. Son mis observaciones finales.

En este horizonte recién descrito, mi trabajo busca revelar cómo afectan estas narrativas a la obra de arte, y para ello he elegido analizar las piezas de Rosenberg Sandoval. Mientras se generaban dichas dinámicas Sandoval abrazó el discurso político, marginal y localizado. Las instituciones, en la época en la que empieza a exponer, están predisuestas para ese tipo de contenido. Se crea polémica, pero será una polémica cada vez más benigna. Una disidencia fagocitada de nuevo por la hegemonía.

*No es solo el reflejo incondicional de la mirada del artista sobre la realidad, las que determinan las trayectorias del discurso artístico, sino las pautas que la realidad impone las que señalan esos trayectos cuando se definen a partir de agendas prefabricadas en instancias que traducen la sensibilidad neoliberal. El artista ya no es un productor... el artista es una realidad producida por estructuras superiores.*³¹¹

Los museos de arte moderno/contemporáneo en su más amplio sentido intervienen en las creaciones artísticas con el fin de plantear unas narraciones concretas; incluso cuando parecen mostrar elementos *combativos* están desactivando su potencial crítico. Renata Ribeiro dos Santos me interpeló en sus conclusiones:

*¿Es realmente posible romper con la categorización del arte latinoamericano? ¿El destierro de esos artistas realmente sería útil a la hora de ubicar sus obras críticamente en la contemporaneidad? ¿Cuánto del imaginario colonial persiste en la elaboración de los guiones de los proyectos expositivos? ¿Qué se exige al artista latinoamericano para incluirlo en el arte de Occidente?*³¹²

Queda la problemática de que tampoco se quiere ser *diferente* porque entonces no se forma parte del *canon*, no se alcanza el reconocimiento, no se *existe*. El concepto de *arte latinoamericano* se me presenta como una falacia –en relación con

311. VILLAMIZAR, G. Daros Latinamerica: Memorias de un legado peligroso. En: *Esferapública (Colombia)*. Colombia: Esferapública [En línea]. 2012-03-12. [Consulta: 2020-05-02] Disponible en: <<https://esferapublica.org/nfblog/daros-latinamerica-memorias-de-un-legado-peligroso/>>

312. RIBEIRO, R. Op. Cit.

313. IDA, C. El arte local en el contexto global. En: Cuaderno 60. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Buenos Aires: 2016, núm. 60. pp. 21-29. [Consulta: 2020-09-06] Disponible en:

<https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/581_libro.pdf PAG 21>

las complejidades que encierra, no se puede pensar como categoría definida–; sin embargo, es una construcción social y política y como tal un dispositivo de poder que vertebra ensamblajes de prácticas que producen efectos reales. Desde esta perspectiva he llegado a la conclusión de que integrar lo latinoamericano dentro de la *historia del arte* sin distinción geográfica también puede caer en una ficción, pues dicha *historia del arte* está contada en términos occidentales, con linealidad y rasgos estilísticos marcados, rasgos legitimadores de lo *mainstream*.

La cuestión sería ¿Podemos deshacernos de esa *normatividad*? A este respecto precisamente he planteado en trabajos anteriores que Sandoval se mueve entre lo universal y lo particular. Resulta muy característico hacer una defensa de su obra a través de teorías humanísticas que implicarían conceptos universales como hace Cristina Ares cuando le da un trasfondo filosófico a través de Walter Benjamin, que yo misma utilicé en este trabajo, o como Gastón Alzate utilizando a Emmanuel Levinas. Es un trabajo teórico sugestivo, pero debo dejar la puerta abierta a que sea pura particularidad, que la búsqueda dentro de ello de *universalidad-occidental* sea la suerte de sello de aprobación para que se haga *internacional*.

Llegado este punto quiero problematizar el hecho de haber planteado en la tesis el concepto de *inconsciente ideológico* puesto que dicha noción podría interpretarse como que el condicionamiento que hacen las instituciones artísticas del sentido de la cultura está realizado de manera inconsciente. No es una excusa. No se puede justificar que Herzog escriba en 2018 sin revisar críticamente sus acciones del año 2000. Utilizo dicha teoría para presentar este proceso desde la comprensión de los sistemas como un todo, el mundo del arte como un síntoma que tiene que leerse conectado a la realidad que lo rodea y buscar un cambio estructural.

*[...]los vínculos entre Latinoamérica y los centros hegemónicos deviene un asunto central: los sucesivos impactos del proceso de occidentalización permiten pensar no solo en la relación con los centros hegemónicos europeos sino también –tras la posguerra– con Norteamérica y en las últimas décadas, los mismos focos de poder se configuran bajo nuevas formas dominantes tras la idea de un campo artístico internacional.*³¹³

Del mismo modo, me pregunto: ¿eso significa que ya no habrá disidencia válida?, ¿que la obra de Sandoval no es políticamente efectiva?, ¿La presentación de sus obras como latinoamericanas en esta relación desigual con el arte de *Occidente* le resta *realidad* a las piezas? No, es obvio que los autores latinoamericanos elegidos beben

de la cultura occidental pues es también suya. Su obra no pierde valor por estar hecha en esos términos, sino por ser valorada precisamente por ellos, limando las disidencias, haciéndolas anecdóticas. Considero que podría tratarse de una forma de violencia simbólica:

*P. Bourdieu y su concepto de violencia simbólica: «La violencia simbólica es esa violencia que arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales apoyándose en unas ‘expectativas colectivas’, en unas creencias socialmente inculcadas»*³¹⁴

Y no solo sucede con las obras de arte dentro de las instituciones europeas/norteamericanas, la propia concepción occidental del museo de arte contemporáneo afecta a las instituciones latinoamericanas. Son una muestra palpable de la aceptación del colonizado de la cultura del colonizador, como los sistemas académicos eurocéntricos que se dan en el área. A pesar de ello, el intento de separación es loable: hemos analizado curadurías que desde Colombia buscaban mostrar un lenguaje propio colombiano y plantear el problema de las injerencias externas. Y es ahí, en este tipo de planteamientos, donde he considerado necesario separar al curador de la institución. Considero que los distintos intelectuales que trabajan generando este tipo de contenido lo hacen en contra del aparato de construcción de sentido que es el museo por sí mismo. En algunos aspectos no logran imponerse y la lectura de la pieza se queda mínimamente en una lectura sobre la tipología artística. Pero en otros momentos, como en la pieza *Diana*, la institución parece haber tenido una oportunidad más clara de mostrar la obra en diferentes facetas, sin que se impusiera su propia imagen por encima.

Para no caer en la inacción se dice que no hay que abominar del mundo, sino utilizar las herramientas que te da para hablar con voz propia. El problema, como he comentado incluso en las limitaciones de esta investigación, es que las herramientas están malditas. El sistema o el inconsciente ideológico del capitalismo lo impregnan todo. ¿Cómo salir del círculo?

Para contestar a esta pregunta me presento nuevamente. Soy Clara y llevo unos años –toda la vida– reflexionando sobre quién soy. Inevitablemente la primera cuestión que me surgió al comenzar el doctorado fue: ¿desde dónde estoy escribiendo? He encontrado una respuesta que, en vez de arraigarse a tierra firme, está flotando inestablemente: la mía es la cuarta o quinta generación de inmigrantes de ida y vuelta –Italia/España/Argentina, que yo sepa–. Soy mujer, aunque alguna

314. RUIZ RUIZ, D. La instrumentalización y mercantilización de la cultura como elementos de violencia sistémica. En: *En los entornos contemporáneos: violencia, huellas y representación*. Sevilla: Artigama, 2014. p. 7. [Consulta: 2020-07-07] Disponible en:

<https://rio.upo.es/xmlui/bitstream/handle/10433/5597/ruiz_ruiz_david.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

vez intenté no serlo, y ahora estoy intentando averiguar qué significa eso. Además, soy introvertida, estoy inmersa en un individualismo con el que no estoy del todo conforme y me encuentro en proceso de revisar mis privilegios.

Mis experiencias concretas y salir de la supuesta objetividad es la herramienta que he encontrado para trabajar. No ser de ningún lugar, la latinidad, el mestizaje, los no-lugares, me han dejado un cierto espacio. Mi existencia, en el medio, era un quiebre utilizado para blanquear, pero puede ser dispuesto para confrontar esas prácticas. No sufro racismo de ningún tipo, prácticamente no puedo ni llamar xenofobia a aquella pregunta constante que me acompañó creciendo –«¿de dónde eres?»–. Pero generó una disconformidad.

En este proceso vital me he interesado por *Latinoamérica* como concepto, como idea. La he romantizado, yo también –si he sentido cierto orgullo es porque podía aprovechar las cosas positivas y no me afectaban las negativas, viviendo y viajando por periodos cortos en sus fronteras–, buscando mi *identidad* ahí, en un concepto que es un constructo. Decidí estudiar el campo artístico siempre con el foco en dicho concepto, cuestión que me ha traído a reflexionar sobre mis intenciones. Cuando elegí el título de esta investigación: *Descubriendo como influyen los agentes externos en una obra de arte [...] tenía una ligera idea de que yo también podía encontrarme entre ellos. Ahora estoy segura.*

Si en este trabajo he pretendido aproximarme a valorar los matices aportados por el contexto de las colecciones al mensaje de la obra, pienso que dichas aportaciones existen y debemos revisarlas cuidadosamente. He entendido el análisis de cada pieza como un ejercicio de reflexión profunda sobre la obra, el tema y su exposición. He tenido miedo de repetirme, de que la revisión del segundo contexto llevara a una reiteración al analizar dieciocho piezas, y ciertamente considero que ha sucedido, pero también que es un síntoma de la potencia de homogeneizadora que tiene el espacio museal.

En definitiva, a lo largo de este trabajo busqué comprender conceptos como *cultura, ideología, política*, etc. Para después centrarme en describir el agente externo elegido y la hermenéutica como interpretación de las piezas artísticas. La intención fue crear un marco teórico general en el que encuadrar el presente trabajo. Por otro lado, necesité de un amplio estudio del contexto de los diferentes agentes, desde el artista a las instituciones. Por ello forma parte de este trabajo, el tan cuestionado (por mí misma) recorrido histórico entre lo político/social y lo artístico en Colombia

y la presentación con breve reseña histórica de cada colección a la que han pasado a formar parte las piezas. Además de un breve resumen de las exhibiciones en las que han participado a causa de ello. Es posible que la realización de una interpretación concreta de cada una de las piezas clave haya sido la sección más arriesgada del proyecto. Quería poner en práctica, con voz propia, mis capacidades sobre apreciación artística, elaborando un breve texto por pieza, que relatara su trayectoria, describiera su forma y refiriera este cambio que se realizaba en las mismas. Ha sido todo un reto debido a las características técnicas de las piezas y la imposibilidad de una apreciación en vivo de las mismas.

Reconozco que en la búsqueda de esa interpretación primigenia también estoy dotando de un sentido distinto a las obras, por el simple hecho de separarme de la explicación dada por el autor. Pero incluso en él reconozco, en el discurso estructurado y similar que desarrolla a través de las distintas entrevistas concedidas –también en la realizada por mí–, que coloca sobre la pieza una narrativa concreta, muy medida y estudiada. Entiendo que de ese modo la prepara para competir con la narrativa de los espacios e instituciones, pues muchas de las piezas son creadas directamente en dichos marcos.

Considero que a raíz de todo lo expuesto anteriormente ha quedado coherentemente presentada mi tesis personal y alcanzados los objetivos planteados, a pesar de que me he visto asediada por numerosos cuestionamientos en relación con este proceso. El principal ha sido: ¿Yo puedo hacer la crítica? Mi intento de abordar el tema desde un lugar coherente ha derivado hacia las mismas problemáticas que buscaba evitar. Me planteé una tarea difícil y pretenciosa, espero que haya quedado manifiesta mi declaración de intenciones.

El balance final que hago es positivo ya que considero que he realizado un trabajo de tesis transicional, he encontrado un tema en el que me interesa seguir ahondando. A partir de este cierre quedan abiertas muchas posibilidades para continuar en esta dirección, buscando estos síntomas en otras colecciones, analizando la obra de otros artistas u otros espacios de exhibición. Necesito ampliar mi bagaje teórico y también plantear la posibilidad de revisar la coherencia de este proyecto y concebir una aproximación al mismo generando nuevas herramientas.

8. BIBLIOGRAFÍA

Libros

ARIAS TRUJILLO, R. *Historia de Colombia contemporánea (1920-2010)*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2011. p. 135.

BITAR GIRALDO, S. *Los primeros pasos de los derechos humanos en Colombia – la adaptación estratégica del gobierno de Julio César Turbay*. Colombia: Universidad de los Andes, 2007. [Consulta: 05/07/19] Disponible en:

<<https://repositorio.uniandes.edu.co/flexpaper/handle/1992/26253/u297231.pdf?sequence=1&isAllowed=y#page=7>>

BREA J.L. *El Tercer Umbral: Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: CEDEAC, 2008. pp.23-24

CASTILLA, A. (comp.) *El museo en escena: Política y cultura en América Latina*. Argentina: Ed.Paidós Entornos,2010. p.23

CASTRO-GÓMEZ, S. y GROSFOGUEL, R. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogota: Siglo del Hombre Ediciones, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007. p. 15-17.

GARAGALZA, L. *Introducción a la hermenéutica contemporánea: cultura, simbolismo y sociedad*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2002.

GARCIA CANCLINI, N. *Consumidores y ciudadanos*. México: Editorial Grijalbo, 1995. p.27

GARCIA CANCLINI, N. *Ideología cultura y poder*. Buenos Aires: Ciclo Básico Común, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1995. pp. 29-30. [Consulta: 2020-01-18] Disponible en: <<http://www.ram-wan.net/restrepo/poder/canclini.pdf>>

LA ROSA, M.J. y MEJÍA, G.R. *Historia concisa de Colombia (1810-2013)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2013. p. 105.

LLISTAR BOSCH, D. *Anticooperación: Interferencias globales norte-sur, los problemas del sur no se resuelven con más ayuda internacional*. España: Icaria Antrazyt, 2009. p. 19.

MALAGÓN, M.M. *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Universidad de Los Andes, 2010.

MOSQUERA, G. *Caminar con el diablo: Textos sobre arte, internacionalización y culturas*. Madrid: Ed. EXIT Publicaciones, 2010. p.22

O'DOHERTY, B. *Dentro del cubo blanco: La ideología del espacio expositivo*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2011. p.20

RODRÍGUEZ, J.C. *Teoría e Historia de la producción ideológica: Las primeras literaturas burguesas*. Madrid: Ediciones Akal, 2017.

SABATO, E. *Sobre héroes y tumbas*. Madrid: Seix Barral, 2001.

SERRANO, E. *Cien años de arte colombiano 1886-1986*. Bogotá: MAMBO, 1986. [Consulta: 2020-02-05] Disponible en: <<https://villegaseditores.com/cien-anos-de-arte-colombiano-presentacion>>

TAFUR, P. A. *Rosemberg Sandoval Obra 1980-2015*. Cali: Universidad del Valle Programa Editorial, 2015.

WARR, T. *El cuerpo del artista*. Barcelona: Pahidon, 2006.

Capítulos de libros

ALBÁN ACHINTE, A. Diversidad, diferencia e interculturalidad: tensiones e incertidumbres. En: ROSERO MORALES, J.R. (Comp). *Estudios de suelo: Interculturalidad y sujetos en resistencia*. Popayán: Sentipensar Editores, 2013. pp. 105-133.

ALONSO, R. Performance, fotografía y video: la dialéctica entre el acto y el registro. En: CAIA. *Arte y Recepción*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes, 1997. [Consulta: 2020-07-07] Disponible en: <http://www.roalonso.net/es/pdf/arte_y_tec/dialectica.pdf>

ARANGO GÓMEZ, D.L. Los museos de arte moderno, entre la tradición y la contemporaneidad. En: ARANGO GÓMEZ, D. L. Et all. *El museo y la validación del arte*. Colombia: La Carreta Editores: Universidad de Antioquia. Facultad de Artes e Instituto de Filosofía, 2008. p.280.

ARES, C. El cuerpo muerto en el arte contemporáneo. En: OLIVERAS, E et al. *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*. Buenos Aires: Emecé, 2013.

BOLAÑOS, M. El museo y los artistas: Brechas y desencuentros en los siglos XIX y XX. En: ARANGO GÓMEZ, D.L. , DOMÍNGUEZ HERNÁNDEZ, J. y FERNÁNDEZ URIBE, C.A. *El museo y la validación del arte*. Colombia: La Carreta Editores E.U, 2008. p.208

ESCOBAR, A. Desde abajo, por la izquierda y con la Tierra: La diferencia de Abya Yala/Afro/Latino-América. En: GUDYNAS, E. Et. al. *Rescatar la esperanza: Más allá del neoliberalismo y el progresismo*. Barcelona: Entrepueblos [Consulta: 2020-01-24] Disponible en: <https://www.entrepueblos.org/wp-content/uploads/2016/11/RE_ArturoEscobar.pdf>

FERNANDEZ URIBE, C.A. El Museo y la validación de la Historia del Arte una relación de doble vía. En: ARANGO GÓMEZ, D. L. Et all. *El museo y la validación del arte*. Colombia: La Carreta Editores: Universidad de Antioquia. Facultad de Artes e Instituto de Filosofía, 2008. p. 9.

FOSTER, H. Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo. En: BLANCO, P., CARRILLO, J., CLARAMONTE, J. y EXPÓSITO, M. *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001. pp. 95-124

LÓPEZ ROSAS, W. A. Conflicto armado, ciudadanía y memoria. En: CASTILLA, A. Et al. *El museo en escena: Política y cultura en América Latina*. Buenos Aires: Paidós Entornos, 2010. pp. 209-222.

LORENTE, J.P. Nuevos nombres, nuevas terndencias museológicas, en torno a los museos de arte moderno/contemporáneo. En: Belda NAVARRO, C.; MARÍN TORRES, M. T. Et all. *Quince miradas sobre los Museos*. Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones. Fundación Cajamurcia. 2002.

MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTÁ. Acta de fundación del Museo de Arte Moderno. En: MAMBO. *El Museo de Arte Moderno de Bogotá: Recuento de un esfuerzo conjunto*. Bogotá: 1979, ICAA: 1097917.

OLIVERAS, E. El museo y el público ante la desdefinición del arte. En: ARANGO GÓMEZ, D. L. Et all. *El museo y la validación del arte*. Colombia: La Carreta Editores: Universidad de Antioquia. Facultad de Artes e Instituto de Filosofía, 2008. pp. 175-186.

PACHECO, M. Campos de batalla... Historia del arte vs. Práctica curatorial. En: PACHECO, M. *Símpoio: Teoría, Curatoría, Crítica*. Chile: 2001.

PADRÓ, C. La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio. En: LORENTE, J.P. (director) y ALMAZÁN, D. (coordinador) *Museología, crítica y arte contemporáneo*. España: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003. P. 52

PALMER, R. E. ¿Qué es la hermenéutica? la critica del pensamiento presentacional, el subjetivismo y la tecnología. En: PALMER, R,E. ¿Qué es la hermenéutica? Teoría de la interpretación en Schleiermacher, Dilthey, Heidegger y Gadamer. Madrid: ARCO/ LIBROS, 2002. pp.179-187.

PASTOR MELLADO, J. De un modo elusivo y sutil, arte político. En: PASTOR MELLADO, J. *Crítica Visualidad Infraestructura*. C.2009. p. 48 [Consulta: 2018-12-15] Disponible en: <https://es.scribd.com/document/352650300/Mellado-Critica-Visualidad-Infraestructura>

RAMIREZ, M.C. Brokering Identities. Art curators and the politics of cultural representation. En: FERGUSON, B.W.; GREENBERG, R. y NAIRNE, S. *Thinking about Exhibitions*. Londres: Routledge, 1996. p. 22.

RESTREPO, J.C. El gobierno de Belisandro Betancur (1982-1986) En: *Nueva Historia de Colombia*. Bogotá: Ed. Planeta Colombiana editorial, 1998, vol. VII, capítulo 1. P. 44.

RODRIGUEZ, J. C. Epílogo. El mito “Foucault” y el antimarxismo sutil. En: RODRIGUEZ, J. C. *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*. Madrid: Akal, 2013.p.331

RUIZ RUIZ, D. La instrumentalización y mercantilización de la cultura como elementos de violencia sistémica. En: *En los entornos contemporáneos: violencia, huellas y representación*. Sevilla: Artigama, 2014. p. 7. [Consulta: 2020-07-07] Disponible en:

https://rio.upo.es/xmlui/bitstream/handle/10433/5597/ruiz_ruiz_david.pdf?sequence=1&isAllowed=y

SALCEDO FIDALGO, D. Lugar y función del museo en la sociedad contemporánea. En: ARANGO GÓMEZ, D. L. Et all. *El museo y la validación del arte*. Colombia: La Carreta Editores: Universidad de Antioquia. Facultad de Artes e Instituto de Filosofía, 2008. p.195

SILVA, M. César Gaviria: los años del revolcón (1990-1994) En: *Nueva Historia de Colombia*. Colombia: Planeta Colombiana editorial, vol. VII, capítulo 1, 1998. p. 104.

Artículos en revistas o publicaciones periódicas

ACHUGAR, H. La política de lo estético. En: *Nueva Sociedad*. Buenos Aires: Fundación Friedrich Ebert, 1991, núm. 116. ISSN: 0251-3552. pp. 122-129

ACUÑA, L.A. Las artes plásticas en Colombia en el siglo XX. En: *Revista de Las Indias*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia,1942, ICAA: 1080462. p. 111.

AGUILAR, J.H. VII Salón Atenas: Problemas políticos. En: *Revista del Arte en América Latina*. Medellín: 1982, núm. 8, vol. 2, ICAA-1098946. pp.56- 58.

ALBARRÁN, D.J. La fotografía ante el arte de acción. En: *Efímera*. Madrid: AccionMad, 2012, núm. 3, ISSN: 2172-5934. pp. 19-25. [Consulta: 2020-05-05] Disponible en:

https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/116227/DHABA_AlbarraDiego_Fotografia_ante_arte_accion.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Arte a flor de piel: Debate/ Reflexiones sobre el Performance. En: *El Tiempo*. Bogotá: El Tiempo, 2001-05-18, ICAA: 1129734.

BARRIENDOS, J. Desconquistas (políticas) y redescubrimientos (estéticos): Geopolítica del arte periférico en la víspera de los bicentenarios de América Latina. En: *Desbordes* [en línea] [Consulta: 2020-05-06] Disponible en: <http://archivo.des-bor-des.net/0/pdf01/Joaquin%20Barriendos.pdf>

BOURBOTTE, M. La racialización en la construcción del término América Latina. En: *Serendipia: Anuario de investigaciones de Posgrados en Ciencias Sociales*. 2016, Universidad del Salvador, vol. 2, num.2, ISSN: 2469-2514. [Consulta: 2020-01-22] Disponible en:

<<https://p3.usal.edu.ar/index.php/serendipia/article/view/4102/5075>>

BEJARANO HERNÁNDEZ, E. Minas antipersona, su relación con el conflicto armado y la producción de narcóticos en Colombia. En: *Revista Opera*. Colombia: Universidad Externado de Colombia, 2010, núm. 10, ISSN: 2346-2159. pp. 263-279. [Consulta: 04/07/19] Disponible en: <<https://www.redalyc.org/pdf/675/67522631014.pdf>>

CERÓN, J. Los diez artistas del momento (según Jaime Cerón). En: *Esferapública* [En línea]. Colombia: Esferapública, 2015-02-16. [Consulta: 2020-05-05] Disponible en: <<https://esferapublica.org/nfblog/los-diez-artistas-del-momento-segun-jaime-ceron/>>

CLEMENCIA, L. Formas puras y formas políticas en el XXII salón. En: *Lecturas Dominicales*. Bogotá: Lecturas Dominicales, 1971-12-5, ICAA: 860566. [Consulta: 2020-01-28] Disponible en:

<<https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/860566#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-682%2C-125%2C6551%2C3666>>

COCKCROFT, E. Abstract Expressionism, weapon of the cold war. En: *Arforum*, núm.10, vol. 15, 1974. pp. 39-41. [Consulta: 2020-05-04] Disponible en: <<https://msu.edu/course/ha/240/evacockcroft.pdf>>

COLE, T. The White-Savior Industrial Complex. En: *The Atlantic*. [en línea] Boston: The Atlantic, 2012-21-04. [Consulta: 2020-05-02] Disponible en:

<<https://www.theatlantic.com/international/archive/2012/03/the-white-savior-industrial-complex/254843/>>

CONFORTI, M. Museums Past and Museums Present: Some Thoughts on Institutional Survival. En: *Museum Management and Curatorship*. Gran Bretaña: Elsevier Sience Lid, 1995, vol. 14, num.4. ISSN: 0260-4779 [Consulta: 2020-01-24] Disponible en:

<<https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/09647779509515454?needAccess=true>>

DÍAZ MARTÍNEZ, L.A. Rosenberg y María Evelia – Posición de Avanzada en las Artes Visuales. En: *Periódico el Pueblo – Revista Contrastes*. 1985-01-20. [Consulta: 2020-06-10] Disponible en: <http://www.rosebergsandoval.com/entrevistas-interviews/revista_contrastes_el_pueblo.html>

DUNCAN, C. y WALLACH, A. The Museum of Modern Art As Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis. En: *Marxist Perspectives*, num. 4, 1978. [Consulta: 2020-01-24] Disponible en: <http://ftp.columbia.edu/itc/barnard/arhist/wolff/pdfs/week6_duncan_wallach.pdf>

ESTERMANN, J. De Cusco a Chotanagpur, con escala en Atenas. En: *Revista FAIA*. España: Instituto Multiversitario de Investigación Transdisciplinar, 2013, vol. II. VII, ISSN 2250-6810.

GONZALEZ, S. La geografía escalar del capitalismo actual. En: *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2005, Vol. IX, núm. 189. ISSN:1138-9788 [Consulta: 2020-01-24] Disponible en: <www.ub.es/geocrit/sn/sn-189.htm>.

GUASCH, A. M. Los Museos y lo museal: el paso de la modernidad a la era de lo global. En: *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2008 num. 2, ISSN: 2011-3757. p.13-14 [Consulta: 2020-01-24] Disponible en: <<https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1236/1658>>

HERNÁNDEZ DÍAZ, G.I. Minas antipersonales (M.A) en Colombia costo físico y emocional. En: *Umbral Científico*. Colombia: Universidad Manuela Beltrán, 2003, núm. 2, ISSN: 1692-3375. [Consulta: 2020-07-02] Disponible en: <<https://www.redalyc.org/pdf/304/30400203.pdf>>

HERNER, I. El nacimiento del MoMA de Nueva York. En: *Nexos [en línea]* Revista Nexos, 2005-04-01.[Consulta: 2020-05-04] Disponible en: <<https://www.nexos.com.mx/?p=11457>>

HERRÁN-FALLA, O.F., PRADA-GÓMEZ, G.E. y PATIÑO-BENAVIDES, G.A. Canasta básica alimentaria e índice de precios en Santander, Colombia 1999-2000. En: *Salud Publica de México*. México: Cuernacava: Instituto nacional de salud pública, 2003, núm. 45, ISSN: 1606-7916. pp. 35-42. [Consulta: 2019-07-16] Disponible en:

<<https://www.scielosp.org/article/spm/2003.v45n1/35-42/>>

IDA, C. El arte local en el contexto global. En: *Cuaderno 60. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. Buenos Aires: 2016, núm. 60. pp. 21-29. [Consulta: 2020-09-06] Disponible en: <https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/581_libro.pdf PAG 21>

IREGUI, J. Víctimas del arte contemporáneo. En: *Esferapública*. [En línea] Bogotá: Esferapública, 2017-08-24. [Consulta:23/04/20] Disponible en: <<https://esferapublica.org/nfblog/victimasartecontemporaneo/>>

ISE, M.L. Arte latinoamericano en los ochenta y noventa: una mirada desde algunas exhibiciones y catálogos. En: *Nómadas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011, núm. 35. pp. 31-47. [Consulta: 2020-07-07] Disponible en: <<http://www.scielo.org.co/pdf/noma/n35/n35a03.pdf>>

LEÓN, M. Ni reciente, ni importado: Historia del performance en Colombia. En: *Credencial Historia*. Bogotá, Colombia: Red Cultural del Banco de la República de Colombia, 2016, núm. 320. [Consulta: 2020-05-06] Disponible en: <<https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-320/ni-reciente-ni-importado-historia-del-performance-en-colombia>>

LLORENS, T. Y SOLANA, G. Museos de arte contemporáneo y espejismos del mercado. En: *Revista de Libros*. [en línea] España: Revista de Libros, 2005-04-01. [Consulta: 2020-05-04] Disponible en: <<https://www.revistadelibros.com/articulos/museos-de-arte-contemporaneo-como-coleccionar-el-arte-del-presente>>

LORENTE J. P. Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica. En: *Complutum* Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015, vol.26, num.2, ISSN: 1131-6993. p.112-113 [Consulta: 2020-01-24] Disponible en: <<https://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/view/50422>>

LUNA BENÍTEZ, M. El M-19 en el contexto de las guerrillas en Colombia. En: *Sociedad y Economía*. Cali: Universidad del Valle, núm.10. [Consulta: 2020-07-03] Disponible en: <https://sociedadyeconomia.univalle.edu.co/index.php/sociedad_y_economia/issue/view/420 >

MANETTO, F. Así se negoció la paz con las FARC en Colombia: El Gobierno desclasifica los documentos del proceso que empezó en La Habana en 2012. En: *El País*. España: Ediciones El País S.L., 2018-07-23. [Consulta: 2020-01-18] Disponible en:

<https://elpais.com/internacional/2018/07/23/colombia/1532308717_696133.html>

MARÍN, P. y ALZATE, G. On Rosemberg Sandoval's performance actions: questioning the North/South paradigm. En: *Contemporary Theatre Review*, Londres: Routledge, 2012, núm. 4, vol. 22, ISSN: 1048-6801. p. 52.

MARTÍNEZ, G. C. Anatomía de los ciclos económicos en Colombia 1970-2007. En: *Borradores de ECONOMÍA*. Colombia: 2008, núm. 496. [Consulta: 03/09/19] Disponible en:

<http://repositorio.banrep.gov.co/bitstream/handle/20.500.12134/5513/be_496.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

MEDINA, A. El americanismo de los años 40 y la nueva vanguardia colombiana. En: *El café literario*. Bogotá: 1978, núm. 1, ICAA: 1094332. pp. 30-33.

MENEZES, C. Face to Face - The Daros Collections. En: *studio intenational* [en línea] 2008. [Consulta: 2020-05-02] Disponible en: <<https://www.studiointernational.com/index.php/face-to-face---the-daros-collections>>

MILLER, T. Política cultural/ industrias creativas. Traducción de Laura Victoria Navas. En: *Cuadernos de Literatura*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2012, num.32, ISSN 0122-8102. pp. 19-40.

NEIRA, E. Un caso intrincado de violencia: Colombia. En: *Nueva Sociedad*. Buenos Aires: Fundación Friedrich Ebert, 1990, núm. 105. pp. 141-152. [Consulta: 2020-01-28] Disponible en: <https://nuso.org/media/articles/downloads/1840_1.pdf >

NIÑO, L. Colombia: un año de la firma definitiva del acuerdo de paz entre el gobierno y las Farc. En: *France24*. Francia: France Médias Monde, 2017-11-25. [Consulta 2020-01-28] Disponible en:

<<https://www.france24.com/es/20171124-colombia-un-ano-de-la-firma-definitiva-del-acuerdo-de-paz-entre-el-gobierno-y-las-farc>>

ORDOÑEZ ORTEGÓN, L. F. El cuerpo de la violencia en la historia del arte colombiano. En: *Nómadas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2013, núm. 38. ISSN: 1578-6730. pp. 236.

OSPINA, L. La caída de la casa Daros. En: *Esferapública* [en línea] Colombia: Esferapública, 2016-01-18. [Consulta: 2020-05-05] Disponible en: <<https://esferapublica.org/nfblog/la-caida-de-la-casa-daros/>>

PARRA, D. Ivo Mesquita y Cuauhtémoc Medina sobre Bienales e Instituciones. En: *Artishock: Revista de Arte Contemporáneo*. [en línea]. Chile: 2016. [Consulta: 2020-01-24] Disponible en: <<http://artishockrevista.com/2016/08/23/bienales-e-instituciones-conversacion-ivo-mesquita-cuauhtemoc-medina/>>

PEREZ ORAMAS, L. Alternando el relato: la inclusión de América Latina en los programas de los museos de arte contemporáneo En: *Arte Global Arte Latinoamericano Nuevas estrategias*. Argentina: arteBA Fundación, 2008.

QUINTERO, J.R. Nadaísmo: Más de medio siglo de contracultura. En: *Revista Diners*. Bogotá: Revista Diners, 2017-09-18. [Consulta: 2018-11-27] Disponible en: <https://revistadiners.com.co/ocio/literatura/49623_nadaismo-mas-medio-siglo-contracultura/>

QUINTERO WEIR, J. A. El Sentipensar añuu y sus palabras claves. En torno a la configuración añuu de su sentipensar En: *CEDOTIC*. Santander: Universidad del Atlántico, 2016, núm. 1, vol.1, ISSN: 2539-1518

RAMÍREZ, M.C. Beyond 'the Fantastic' Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art. En: *Art Journal*. Estados Unidos: College Art Association, 1992, vol.51, num.4. ISSN: 0004-3249 [Consulta: 2020-01-24]. Disponible en: <<http://smjegupr.net/wp-content/uploads/2012/05/2-ARTE3136-Trelles-Beyond-the-fantastic-Framing-Identity...pdf>>

RESTREPO, J.C. El gobierno de Belisandro Betancur (1982-1986) En: *Nueva Historia de Colombia*. Bogotá: Planeta Colombiana editorial, vol. VII, capítulo 1, 1998. p. 44.

RUBIANO, E. El arte en el contexto de la violencia contemporánea en Colombia. En: *Dossier arte y memoria en Colombia*. Los Angeles: Karpa, California Estate University, 2015.

RODRIGEZ AMAYA F. Colombia: arte y poder en el siglo XX. En: *Caravelle* Toulouse: Presses Universitaires du Midi, 2003, núm. 80. [Consulta: 22/03/18] Disponible en: <https://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_2003_num_80_1_1405>

SEDEÑO, A. Cuerpo, dolor y rito en la performance: las prácticas artísticas de Ron Athey. En: *Nómadas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010, num. 27, ISSN: 0121-7550.

SAGANOGO, B. Nadaísmo colombiano: ruptura socio-cultural o extravagancia expresiva. En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, núm.38, 2008. [Consulta: 2018-11-22] Disponible en: <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero38/nadaism.html>>

SERRATO RAMIREZ, M. 50 años del MAMBO, un museo que nació a pulso. En: *El Tiempo.com* [En línea] Colombia: EL TIEMPO Casa Editorial, 2013-02-26. [Consulta: 2020-02-05] Disponible en: <<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12621041>>

TRABA, M. El VII Salón Atenas: Ya que estamos. En: *Arte en Colombia*. Bogotá: 1981, núm. 17, ICAA-1104875. pp. 74-76.

VILLAMIZAR, G. La caída de la Casa Daros. En: *Esferapública*. [en línea] Bogotá: Esferapública, 2016-01-18. [Consulta: 2020-05-02] Disponible en: <<https://esferapublica.org/nfblog/la-caida-de-la-casa-daros/>>

– Informe Daros: Arte y dinero. En: *Esferapública*. [en línea] Bogotá: Esferapública, 2013-11-05. [Consulta: 2020-05-02] Disponible en: <<https://esferapublica.org/nfblog/informe-daros-arte-y-dinero/>>

– Daros Latinamerica: Memorias de un legado peligroso. En: *Esferapública (Colombia)*. Colombia: Esferapública [En línea]. 2012-03-12. [Consulta: 2020-05-02] Disponible en: <<https://esferapublica.org/nfblog/daros-latinamerica-memorias-de-un-legado-peligroso/>>

Trabajos académicos

ARES, C. *Coleccionismo y muerte en Walter Bejamin*. Buenos Aires: III Seminario Internacional: Políticas de la memoria, 2010.

FERRO PELÁEZ, S.A. *La configuración de las artes plásticas en Colombia 1940-1960, un proceso de tránsito estético y de cambio social*. [Trabajo fin de grado] Bogotá: Pontifica Universidad Javeriana, Facultad de ciencias sociales, 2012. [Consulta: 19/12/18] Disponible en:

<<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/6522/tesis283.pdf?sequence=1>>

FORTUNA, N. *Fotografía y memoria. Una aproximación a partir de los escritos de Walter Benjamin, Roland Barthes y Gilles Deleuze*. Buenos Aires: VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2007. [Consulta: 2020-05-05] Disponible en:

<<http://cdsa.aacademica.org/000-106/116.pdf>>

GIORDANO, C. *Articulaciones del inconsciente ideológico del capitalismo tardío en la narrativa posmoderna: tres casos de estudio*. [Tesis doctoral] Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2018. [Consulta: 2020-22-01] Disponible en: <<https://eprints.ucm.es/49374/1/T40274.pdf>>

MARCO SUCH, M. *Estudio y análisis de los museos y colecciones museográficas de la provincia de Alicante*. [Tesis doctoral]. Alicante: Universidad de Alicante, 1998. [Consulta: 2020-01-22] Disponible en: <<file:///Users/clararubiofernandez/Downloads/estudio-y-analisis-de-los-museos-y-colecciones-museograficas-de-la-provincia-de-alicante--0.pdf>>

MCDANIEL TARVER, G. *Intrepid Iconoclasts and Ambitious Institutions: Early Conceptual Art and its Antecedents, 1961-1975*. [Tesis doctoral] Austin: University of Texas at Austin, 2008.

RIBEIRO DOS SANTOS, R. *Veinte años de arte contemporáneo latinoamericano en el ámbito ibérico (1992-2012): Vías de actuación y proyecciones*. [Tesis doctoral] Granada: Universidad de Granada, 2017.

TORTOSA IBAÑEZ, L. *El artista posicionado: Arte político, social y comprometido en contextos de conflicto*. [Tesis doctoral]. Granada: Universidad de Granada, 2018.

Catálogos

CASTELLANOS OLMEDOS, A. Et al. *Reserva Abierta-¿Por fin Cali sabrá lo que tiene?* [Programa de mano] Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia, 2018. [Consulta: 2020-02-05] Disponible en <<https://archive.org/details/ReservaAbierta>>

GONZALEZ, M. Rosemberg Sandoval. En: *Rosemberg Sandoval: Reflexión arte X Festival de Arte de Cali. Exh. cat.*, Bogotá, Colombia: Museo de Arte Moderno La Tertulia, 2001.

– *En torno al cuerpo*. [Programa de mano] Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia, 2005. [Consulta: 2020-02-05] Disponible en: <<https://archive.org/details/EnTornoAlCuerpo/page/n1>>

– Relaciones entre el arte y la violencia en Colombia. En: *Miguel González, Antonio Caro y Rosemberg Sandoval en Guayaquil. Relaciones entre el arte y la violencia*. Ecuador: Proyecto Sala de Artes Digitales del MAAC, 2008.

HERZOG, H-M. Rosemberg Sandoval En: HERZOG, H-M. (Ed.) *Cantos / Cuentos colombianos. Arte Colombiano contemporáneo = contemporary Colombian art*. Zúrich: Fundación Daros, 2004. [Consulta: 2020-01-28] Disponible en:

<<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1132144/language/es-MX/Default.aspx>>

HERZOG, M-H y STEFFEN, K. *Face to Face: The Daros Collections*. Zúrich: Daros-Latinamerica, 2008. ISBN 978-3-7757-2112-7.

MAMBO, *Los salones Atenas en la Colección del Museo de Arte Moderno de Bogotá*. [Catálogo] Bogotá: MAMBO, 2003.

MEDINA, J.D. *Performance en el contexto del museo*. Cali: Helena Producciones, 2006, ICAA: 1131320. [Consulta: 2020-04-30] Disponible en: <<https://icaadocs.mfah.org/s/es/item/1131320#c=&m=&s=&cv=&xywh=558%2C0%2C1965%2C1099>>

MESQUITA, I. *Cartographies*. En: BEDIA, J. ET. AL. *Cartographies*. Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1993. [Consulta: 2020-01-24] Disponible en: <<file:///Users/clararubiofernandez/Downloads/ICAA-807646.pdf>>

MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTÁ, *MAMBO, la colección. Tomo 2*. [Catálogo] Bogotá: MAMBO, 2016. [Consulta: 2020-02-05] Disponible en: <<https://anyflip.com/rsde/yirc/basic/351-376>>

MUSEO DE ARTE MODERNO LA TERTULIA. 1956-1986.[Catálogo] Cali: Carvajal S.A.,1986.

MUSEO DE LA TERTULIA. *Catálogo de la colección del Museo de La Tertulia 1956-2001*. [Catálogo] Cali: Museo de la Tertulia, 2001. [Consulta: 2020-02-05] Disponible en: <<https://archive.org/details/CATALOGOMUSEOLATERTULIA2001/mode/2up>>

MUSEO LA TERTULIA. Reserva Abierta-¿Por fin Cali sabrá lo que tiene? En: *Flickr* [Fotografía] Cali: La Tertulia, 2019. [Consulta: 2020-05-02] Disponible en: <<https://www.flickr.com/photos/museo-la-tertuliala/albums/72157678875766978>>

SERRANO, E. Texto curatorial del VII Salón Atenas. En: *VII Salón Atenas*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá/Atenas/BBDO Publicidad, 1981, ICAA: 1098691.

Páginas web

ALONSO GARCES GALERIA. *Beatriz González*. [Consulta: 2020-04-30] Disponible en: <<http://www.alonsogarcesgaleria.com/BGonzalez.htm>>

ARTEINFORMADO. *Espacio iberoamericano del arte*. España: Arteinformado, 2014. [Consulta: 2020-05-02] Disponible en: <<https://www.arteinformado.com/guia/o/daros-latinamerica-collection-119708>>

BANREPCULTURAL. *Colección del arte del Banco de la República*. Bogotá: Banco de la República de Colombia. [Consulta: 2020-05-01] Disponible en: <https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Colecci%C3%B3n_de_Arte_del_Banco_de_la_Rep%C3%ABlica>

CASTELLANOS OLMEDOS, A. Et al. *Reserva Abierta-¿Por fin Cali sabrá lo que tiene?* Cali: La Tertulia, 2018. [Consulta: 2020-04-30] Disponible en: <<https://www.museolatertulia.com/museo/exposiciones/reserva-abierta/>>

CENTRO DOCUMENTAL MAAC. Entrevista con Rosenberg Sandoval durante la exhibición Antonio Caro-Rosemberg Sandoval. Guayaquil: MAAC, 2008. [Consulta: 2020-05-02] Disponible en: <http://www.rosebergsandoval.com/roseberg_sandoval.htm>

DAROS LATINAMERICA. *Daros Latinamerica collection*. Zúrich: Fundación Daros. [Consulta: 20202] Disponible en: <<https://www.daros-latinamerica.net/es/collection>>

– *Cantos cuentos colombianos. Arte colombiano contemporáneo. Part 2*. Zúrich: Daros Latinamerica. [Consulta: 2020-02-08] Disponible en: <<https://www.daros-latinamerica.net/es/exhibition/cantos-cuentos-colombianos-arte-colombiano-contempor%C3%A1neo-contemporary-colombian-art>>

– *Face to face: Daros collections, part 1*. Zúrich: Fundación Daros, 2008. [Consulta: 2020-05-04] Disponible en: <<https://www.daros-latinamerica.net/es/exhibition/face-face-daros-collections-part-1>>

– *Dark mirror lateinamerikanische-kunst seit 1968*. Zúrich: Fundación Daros, 2008. [Consulta: 2020-05-04] Disponible en: <<https://www.daros-latinamerica.net/es/exhibition/dark-mirror-lateinamerikanische-kunst-seit-1968>>

– *Rosemberg Sandoval*. Suiza: Fundación Daros. [Consulta: 15/07/18] Disponible en: <<http://www.daros-latinamerica.net/artist/rosemberg-sandoval>>

FUNDACIÓN DAROS. *Daros Collection*. Suiza: Fundación Daros. [Consulta: 2020-02-05] Disponible en: <<https://www.daros.ch/>>

FUNDACIÓN PROA. *Presentación Daros Latinoamérica*. Buenos Aires: Fundación PROA. [Consulta: 2020-02-08] Disponible en: <<https://proa.org/esp/exhibicion-proa-daros-latinamerica-presentacion.php>>

GARZÓN, D. *Entrevista a Rosenberg Sandoval*, Bogotá: 2011. [Consulta: 12/05/19] Disponible en: <http://www.rosebergsandoval.com/entrevistas-interviews/diego_garzon.html>

HELENA PRODUCCIONES. *Quienes son Helena*. CV. [Blog] Cali: Helena Producciones. [Consulta: 2020-04-30] Disponible en: <https://www.helenaproducciones.org/cv_quienes_son_helena.php>

– *Festival de Performance III*. [Blog] Cali: Helena Producciones. [Consulta: 2020-04-30] Disponible en: <<https://www.helenaproducciones.org/festival03.php>>

– *Festival de Performance IV*. Cali: Helena Producciones. [Consulta: 2020-04-30]
Disponible en: <<https://www.helenaproducciones.org/festival04.php>>

HERZOG, H-M. Compras. En: *Arte Latinoamericano: un serial* [blog][Consulta: 2020-05-02] Disponible en: <<https://hansherzog.art/arte-latinoamericano/compras/>>

– ¿Qué tiene que ver madame Staël con América Latina? En: *Arte Latinoamericano: un serial* [blog][Consulta: 2020-05-02] Disponible en: <<https://hansherzog.art/nota/que-tiene-que-ver-madame-de-stael-con-america-latina/>>

– In Ulm und um Ulm und um Ulm herum. En: *Arte Latinoamericano: un serial* [blog] [Consulta: 2020-05-02] Disponible en: <<https://hansherzog.art/arte-latinoamericano/in-ulm-und-um-ulm-und-um-ulm-herum-2/>>

– Poner a Latinoamérica en el mapa. En: *Arte Latinoamericano: un serial* [blog][Consulta: 2020-05-02] Disponible en: <<https://hansherzog.art/arte-latinoamericano/poner-a-latinoamerica-en-el-mapa/>>

– Colombia la Atenas de Latinoamérica. En: *Arte latinoamericano: un serial* [Blog]. [Consulta:2020-02-07] Disponible en: <<https://hansherzog.art/arte-latinoamericano/colombia-la-atenas-de-latinoamerica/>>

– Made in Latin America. En: *Arte latinoamericano: un serial* [Blog]. [Consulta:2020-02-07] Disponible en: <<https://hansherzog.art/arte-latinoamericano/made-in-latin-america-2/>>

– Crítica a la sinrazón pura. En: *Arte Latinoamericano: un serial* [blog] [Consulta: 2020-05-02] Disponible en: <<https://hansherzog.art/arte-latinoamericano/critica-de-la-sinrazon-pura/>>

LA TERTULIA. Museo La Tertulia: Cali 71 ciudad de América, entre proyecto y realidad. En: *museolatertulia.com* [En línea] Cali: La Tertulia, 2016. [Consulta: 20-04-29] Disponible en: <<https://www.museolatertulia.com/museo/exposiciones/cali-71-ciudad-de-america/>>

MOMA. *The Museum of Modern Art History*. Nueva York: MoMA. [Consulta: 2020-05-04] Disponible en: <<https://www.moma.org/about/who-we-are/moma-history>>

– *MOMA through time*. Nueva York: MoMA. [Consulta: 2020-05-04] Disponible en: <https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1940/inter-american-fund/>

– *About*. Nueva York, EE.UU: MoMA, 2020.[Consulta: 2020-05-05] Disponible en: <<https://www.moma.org/about/>>

– *Calendar: exhibitions*. Nueva York, EE.UU: MoMA, 2020.[Consulta: 2020-05-05] Disponible en: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3921>>

– *Post*. Nueva York, EE.UU: MoMA, 2020.[Consulta: 2020-05-05] Disponible en: <<https://post.at.moma.org>>

MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTÁ. *El MAMBO*. Bogotá: MAMBO, 2019. [Consulta: 2020-02-05] Disponible en: <<https://www.mambogota.com/el-museo/#el-mambo>>

MUSEO DE LA TERTULIA. Reserva Abierta-¿Por fin Cali sabrá lo que tiene? En: *museolatertulia.com* [En línea] Cali: La Tertulia, 2019. [Consulta: 2020-02-05] Disponible en: <<https://www.museolatertulia.com/reserva-abierta-blog/>>

– Jugar al Museo. Un museo dentro el museo. En: *museolatertulia.com* [En línea] Cali: La Tertulia, 2017. [Consulta: 2020-02-05] Disponible en: <<https://www.museolatertulia.com/museo/exposiciones/jugar-al-museo-museo-dentro-del-museo/>>

PÉREZ MEJÍA, A.M. *La Colección de Arte del Banco de la República: una labor de 60 años*. Bogotá: Banrepcultural, 2018. [Consulta: 2020-02-05] Disponible en: <<https://www.banrepcultural.org/exposiciones/campo-traves/la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica-una-labor-de-60-anos>>

PROA. *Exhibiciones pasadas: Daros Latinoamerica*. Buenos Aries: Fundación Proa, 2015. [Consulta: 2020-02-05] Disponible en: <<https://proa.org/esp/exhibicion-proa-daros-latinoamerica-textos.php#218>>

REINDL, U.M. Puntos de vista-Gesichtspunkte. En: *Kunstforum International*. Bochum: KUNSTFORUM International, 2007. [Consulta: 2020-07-16] Disponible en: <<https://www.kunstforum.de/artikel/puntos-de-vista-gesichtspunkte/>>

STEPHAN SCHMIDHEINY. *Stephan Schmidheiny*. Zúrich. [Consulta: 2020-02-07] Disponible en: <<https://www.stephanschmidheiny.com/es/emprendimiento/>>

TEJU COLE. *Teju Cole*. [Consulta: 2020-10-03] Disponible en: <<http://www.tejucole.com/about-2/>>

UNIVERSES IN UNIVERSE. *Casa Daros en Río de Janeiro*. Universes in universe [Consulta 2020-05-05] Disponible en: <<https://universes.art/es/specials/2013/casa-daros/cantos-cuentos-colombianos>>

Audiovisuales

Conoce la sala Tres décadas de arte en expansión, 1980 al presente. En: *Banrepcultural.org*. [vídeo] Bogotá: Red Cultural del Banco de la República en Colombia, 2013. [Consulta: 2020-02-05] Disponible en: <<https://www.banrepcultural.org/multimedia/recorrido-por-la-sala-tres-decadas-de-arte-en-expansion-1980-al-presente>>

MOMA POST. 5 questions with Kavita Singh. En: *Youtube* [vídeo] Youtube, 2019. [Consulta: 2020-05-05] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=SqrzqJR-KrA&feature=emb_title>

MUSEO LA TERTULIA. Reserva Abierta-¿Por fin Cali sabrá lo que tiene? En: *Flickr* [Fotografía] Cali: La Tertulia, 2019. [Consulta: 2020-05-02] Disponible en: <<https://www.flickr.com/photos/museo-la-tertulia/albums/72157678875766978>>

Normas o informes

CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA. *Una nación desplazada: Informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia*, Bogotá: 2015. ISSN: 978-958-59068-7-7. [Consulta: 08/08/19] Disponible en: <<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2015/nacion-desplazada/una-nacion-desplazada.pdf>>

LEIBOVICH, J. y NÚÑEZ, J. *Los activos y recursos de la población pobre en Colombia*. Washington D.C.: Inter-American Development Bank, 1999. [Consulta: 08/08/19] Disponible en: <<https://core.ac.uk/download/pdf/6441478.pdf>>

PROGRAMA DE LAS NACIONES UNIDAS PARA EL DESARROLLO. *Reconocer el pasado Construir el futuro. Informe sobre violencia contra sindicalistas y trabajadores sindicalizados. Proyecto sobre violencia contra sindicalistas y trabajadores sindicalizados*, Colombia: 2011. p. 26.

9. ANEXO

A continuación transcribimos una serie de documentos que complementan el trabajo realizado. Aunque han sido ampliamente citados a lo largo de la tesis, hemos considerado de utilidad el poder ofrecer una versión íntegra de los mismos. Por ello, hemos resuelto presentarlos en este apéndice con la intención de no entorpecer la lectura del cuerpo del trabajo.

El primero de los textos es la entrevista que hicimos a Rosenberg Sandoval en 2019, la cual se presenta tal y como fue revisada y completada por escrito por el propio autor.

En la misma línea que dicha entrevista, hemos querido recopilar un par de textos realizados por el artista para mostrar, sin interferencias, cómo expone él mismo su trabajo.

Así, el segundo de los textos fue presentado en el *Simposio sobre la situación social, política y artística en Colombia* organizado por la Fundación Daros Latinamerica en Zúrich en 2005 y se titula *Margen*. Es el mismo texto que escribió en 1996 en las paredes y piso de la Sala Mutis de la Universidad del Valle (Cali) a raíz de la muestra *Margen*, curada por el crítico Carlos Jiménez Moreno.

Finalmente, el tercero de los documentos, otro escrito a cargo de Sandoval, es el que presentó la exposición *Dibujos sobre lona, video e instalación, Rosenberg Sandoval* organizada por la Galería Casas Riegner, Bogotá, en 2009.

1. Entrevista a Rosenberg Sandoval (Clara Rubio, 2019).

Primero le voy a hacer una serie de preguntas relacionadas con las piezas de su obra que pertenecen a distintas colecciones. La intención es acercarnos lo máximo posible al primer contexto que tuvieron, ya sea en su creación o primera exhibición, y la conexión con su vida. Cualquier dato que quiera aportar para entender mejor el momento concreto de la obra, aunque no aparezca en las preguntas, será bienvenido. Están ordenadas en la medida de lo posible de forma cronológica.

¿Dónde se encontraba en el momento de creación de *Cuadrado Negro* o *Malévich Lumpen*. 1980, me refiero a qué momento de su vida estaba atravesando, cómo surge esta idea y a quién está dirigida?

RS: A finales de los años setentas, justo en 1979 tengo veinte años de edad, pero, desde los trece tuve contacto directo con líderes de la insurgencia colombiana, con

ellos, me convertí en un doctor en logística, fraternidad y sobrevivencia para mi vida. La Unión Soviética, Cuba y Libia, eran un referente para América Latina, pero no, su política cultural extremadamente conservadora y rancia. En nuestro país en ese momento, al igual que ahora existía, un clima de desigualdad social, incertidumbre, miedo y corrupción. Además, un ejército pasivo de artistas neorositas.

El pañal de bebé reutilizado y roto fue tratado con un cuadrado negro centrado que eclipsa gran parte del sudor, mugre e historia anónima de este objeto curtido. Cuadrado Negro o Malévich Lumpen, es una revisión desde Colombia, a él arte como sensación pura del suprematismo hecha desde adentro de la historia nuestra. Mi obra está construida en un estado especial de ataraxia enferma.

Extensión. 1980-1981. ¿Esta pieza se exhibe en el VII Salón Atenas y después queda en la colección del museo, fue realizada específicamente para este evento o afectó en algo a su creación ese hecho? ¿Podrías comentar cómo surge la idea y con qué intención? Cuando habla acerca de esta exhibición en la entrevista de la Revista Contrastes. Domingo 20 de enero de 1985, comenta que hubo 5 piezas más (una no realizada) ¿Surgieron como un conjunto o estaban vinculadas de alguna manera?

RS: Extensión, es un cielo hervido, una tela teñida con café, una obra que construyo retomando rituales indígenas en las que impregnan fibras con tintas vegetales. Ella, está sujeta a una sonda que retiene orines míos y funciona como un falso nivel que burbujea. Otra de las piezas expuestas en esta ocasión, fue Proyecto para Cámara Neumática, un gran pulmón plástico subterráneo inyectado por un compresor de aire permitiendo que la capa de tierra que le cubre no se agriete. Es decir, el pulmón funciona como una resistencia. La siguiente obra, es una atmósfera que se desvanece sola, un cielo que agoniza, una tela de algodón teñida en mertiolate fucsia, pasado unos días, se evapora dejando ver unos vellos púbicos adheridos a la tela de antemano. Una suerte de retazo de piel de hombre blanco colgada a manera de sudario. Estuvo también, un poema escrito con un puñal y letra de monja sobre una banda de esparadrapo adherida a la pared. Muchos años después, este poema pudo convertirse en Pintura robada, grafitis hechos con puñal sobre las paredes de lugares de lugares deprimidos que recojo con plástico autoadhesivo transparente. Y la última de los cinco que mencioné en su momento, es una cortina hecha en periódicos de cada día, que, cubrió y encerró parte de la colección permanente del Museo Nacional, esta obra se extendía por todo el lugar hasta revestirlo totalmente, pero por razones

ajenas no se cumplió este objetivo, solo permaneció en exposición una semana y la gente del museo se enfureció. Recuerdo que para la inauguración del séptimo salón Atenas los vigilantes no me dejaban entrar, porque el requisito era estar vestido de sacoleva, así, que Eduardo Serrano, el curador, tuvo que mediar para mi ingreso.

12 de marzo de 1982. Esta pieza se realizó para ser montada y exhibida en el mismo día, ¿afectó eso de alguna manera al proceso de creación? ¿Hubo algún detonante que hiciera que quisiera trabajar la “des-información”? ¿Qué momento vital estaba atravesando?

En esta instalación se juega mucho con las sensaciones y los sentidos de los espectadores: el calor, la fetidez, etc. ¿Una vez queda solo el registro visual cree que la obra se transforma de alguna manera?

RS: 12 de marzo de 1982, advierte la conversión de los medios de información, como armas de guerra y corrección de la realidad. Esta obra, se realizó en una jornada colectiva de 16 horas, pues, en esa época el periódico el tiempo estaba listo desde la noche anterior y eso favoreció. Rita de Agudelo, la dueña de la galería San Diego, me consiguió 500 periódicos de El Tiempo con una simple llamada a los Santos. Allí, construí unas cortinas de periódico adosadas al borde del cielo raso y extendidas en el suelo, en el que también coloqué, periódicos impregnados en sangre y ordenados en fila. Construí una especie de lugar hermético donde no entraba aire, así que el calor era más intenso cada vez, no solo por el calor de las personas que asistieron, también, por las noticias publicadas acerca de las próximas elecciones. El público accedió levantando las cortinas por las esquinas y solo por unas horas hasta el cierre de la inauguración. Con este tipo de obra efímera, el registro es fundamental, pues la historia del arte es la historia de las imágenes, los comentarios, las rupturas, la corrupción, la mafia y los contextos.

Mapa de Cali. 1983. y Objeto de cura. 1984. En varias ocasiones ha trabajado con mapas propiamente dichos o dibujos de áreas geográficas, ¿qué implican estas formas de representación para usted? ¿el público del territorio concreto, al que hace referencia la pieza, se puede sentir más interpelado? ¿Cómo surge la idea y el uso de tiras adhesivas? ¿Dónde estaba cuando realizó estas piezas? Están fechadas y tituladas de formas diferentes, sin embargo se reconoce una técnica similar, ¿Están conectadas?

RS: Entro y salgo de los materiales que utilizo, los objetos y mapas que higienizo y asfixio con curitas autoadhesivas desplazan el umbral de historia y dolor de los

objetos mismos. Estas curitas aparecen después de utilizar el esparadrapo como soporte de un poema escrito con puñal en 1981 y otras piezas a finales de los setentas. Mapa de Cali (1983) y Objeto de cura (1984) hacen parte de un grupo de realizaciones hechas en diferentes épocas aquí en Colombia.

Acciones individuales. 1983. ¿Qué texto se reproducía en esta performance? ¿Estaba planteada para que la lectura fuera posible? ¿A qué hace referencia el título de la pieza, cómo los elige?

RS: Es una instalación construida dentro del Museo de Arte Moderno de Cartagena-Colombia, en una muestra realizada alrededor del cuerpo. La pieza es un texto escrito con trizas y polvo de cabello de cadáver sobre papel cartulina. Para ello, utilicé plantilla y adhesivo para registrar diez y seis performances suicidas. En cuanto a los títulos de mis obras llegan antes si son performances e instalaciones, después, si se trata de un dibujo u otro objeto. En algunas ocasiones este algoritmo se rompe y llega de otra manera mágica e incluso, a veces, me obligo a nombrar alguna pieza y eso me agrada. Cuando el público se descalza, recorre, lee y contempla las acciones corporales escritas en las paredes y el suelo, cierra de alguna manera un ciclo de duelo.

Síntoma 1984. Como en la performance anterior, la palabra escrita tiene parte de presencia en esta acción, ¿qué papel juega?

Se realizó en Museo Antropológico y Pinacoteca de Guayaquil, ¿cómo fue la organización con el curador? ¿La idea estaba ya gestada cuando contactaron?

RS: En Síntoma, lo que escribo, son algunas categorías socio filosóficas como desaparición, temor, asesinato, violación, una sobre otra hasta hacerse ilegibles. Las escribo con una lengua humana de un líder sindical, que robé, con ella rayé las paredes blancas del museo de Arte Contemporáneo de Guayaquil. Esta acción la realice como un operativo político sorpresivo y eficaz. Síntoma le amargó la vida al curador, pues a Juan Castro y Velázquez (Q.E.P.D) lo echaron. En Síntoma, el museo engulle la lengua al ser frotada sobre sus paredes.

Caquetá. 1984. Esta pieza se realizó en Cali durante una “Jornada de los Artistas por la Paz”, ¿Cómo fue la organización del evento, es decir, cómo lo contactan y le comentan la idea del proyecto? En la entrevista con Herzog habla de que las propuestas de los

otros artistas de hacer palomas blancas le resultó humillante ¿cómo se encontraba el país en ese momento? Y ¿por qué elige titularla con el nombre de esa zona en concreto?

RS: El evento en donde se exhibió Caquetá, se organizó desde la presidencia en Bogotá, fue un evento triste, pues, Colombia es un país elemental y todos los artistas prendieron velitas y pintaron palomas, como ahora, en las plazas públicas. De manera simultánea, el estado, estaba cagado del susto con la invención de un proyecto que se disolvió y fue la posible fusión de toda la insurgencia latinoamericana. El nombre Caquetá, surgió de los maderos traídos desde la selva límite entre Caquetá y Amazonas.

Cauca. 1984-1985. ¿Esta obra tiene alguna reminiscencia de *Extensión*. 1980-1981? Puede contar cómo fue su creación y en qué contexto. A lo largo de las preguntas hemos encontrado diversas referencias a territorios concretos, ¿Cree que es importante que el público conozca estas localizaciones y su implicación para una mayor captación de la pieza?

RS: Extensión y Cauca, son obras únicas en su realización y sentido. Cauca, es una acumulación de instantes y materiales que me brinda la casa de mis padres, en Villacolombia iniciado los ochentas. Esta heliografía, la conseguí en el Instituto Agustín Codazzi de Bogotá y la adosé a la sábana estampada con flores gastadas señalando con un retazo de pijama de mi papá, algunos de los lugares más azotados por la guerra y el abandono del estado colombiano. Por último, considero que las piezas se leen solas, pueden ir incluso sin ficha técnica.

Objeto de ofensiva (1984-1985) ¿Por qué elige que, en la realización del acto de enviar por correo esta pieza, el público al que se destine sean galeristas, coleccionistas de arte, críticos de arte y artistas? ¿Cuántas piezas hizo para ser enviadas? En una entrevista habla de que en *Acciones individuales*. 1983. el pelo producía hongos y deterioraba el papel en el que se había realizado, ¿sucede lo mismo con esta pieza?

RS: Objeto de Ofensiva, es una manera de llegar a pie con un explosivo en la mano al mayor número de personas vinculadas al arte en Bogotá entre ellos; críticos, curadores, artistas y galeristas en un contexto de guerra, miedo y terror. Con la intención de reunir dinero para viajar a Buenos Aires (Argentina) y exhibir en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) invitado por el director y curador Jorge Glusberg. Hubo artistas como Beatriz González, Miguel Ángel Rojas, Pedro Alcántara, John Castles y el curador Juan Castro (Ecuador Q.E.P.D) que me donaron obra, para vender y completar el dinero faltante. Recuerdo que Juan me regaló un Wifredo Lam y un Enrique Tábara.

Una versión de Objeto de ofensiva en gran formato sobre cartón, se exhibió en el MAMBO en 100 años de arte Colombiano. 1885-1985. Y la pieza original realizada en papel carta se encuentra en el MoMA de New York, en estado impecable y muy bien conservada. Rosemberg Sandoval, le vendió una Bomba molotov automática al MoMA.

Diana. 1985-1986. Esta pieza está fechada y comparte ciertas similitudes con Children's room. 1985-1986. ¿Están relacionadas? ¿Cuál fue el proceso de plasmación? ¿Hay algún tema concreto que se pretenda destacar? ¿El título pretende sugerir algo en concreto?

RS: Diana, es el documento de una acción corporal hecha en privado en la casa de mis padres en Cali. En ese momento desplacé los muebles de la sala para convertirla en taller. Este dibujo realizado con los pies calzados, llevando botas militares impregnadas de pigmento negro en polvo, dejando huella sobre el papel. Diana, es un llamado al orden en el ejército nuestro. Recuerdo que en su ejecución utilicé tres grabadoras a todo volumen en la que escuchaba a Agustín Magaldi, María Callas y la Pestilencia de Bogotá. Children's Room, es un dibujo tridimensional hecho en alambre de púas e inspirado en las constelaciones. La realicé con pinzas de igual manera que las piezas que acompañan Diana.

Ana María. 1984-2000. En la descripción habla de: “zapaticos de niña encontrados en lo que quedó de una masacre al norte del departamento del Cauca en Colombia”. ¿Podría hablar del momento de encontrar estos zapatos? Las tiras adhesivas las había utilizado anteriormente en Mapa de Cali. 1983. y Objeto de cura. 1984, por las mismas fechas por las que aparece fechada primero esta idea, ¿puede contarnos cómo estaba planteada en su cuaderno y cómo finalmente surge físicamente en el 2000? ¿Cómo se le da nombre?

RS: En mi época de estudiante en Bellas Artes(Cali) tuve muchas amigas y amigos insurgentes y fue a través de ellos, que, pude reconocer y entender otro País, en el que sucedían cosas terribles financiadas por el estado, el narcotráfico y la iglesia. En estas masacres, era frecuente encontrar sobre el suelo objetos de personas, como estos zapaticos que estuvieron acompañándome muchos años y después, los imanto con emplastos de curas autoadhesivas. Ana María, es un nombre común de ese momento, en Colombia.

Baby street. 1998-1999. La utilización de títulos en otros idiomas no parece serle habitual ¿por qué el título en inglés? ¿Dónde se encontraba durante la primera realización de esta performance, se ha repetido en algún momento y si es así tuvo alguna variación? ¿Cómo surge la idea? ¿Qué estaba pasando en su vida en ese momento?

RS: La primera Versión de Baby Street, fue llevada a cabo en un Festival de Performance de Cali. La segunda vez, fue realizada en la inauguración de Arte y Violencia desde 1948 en el MaMBO de Bogotá. La tercera en Ciudad de México. Cada una en diferentes contextos y épocas. En cuanto al título, lo consideré pertinente.

Mugre. 1999. En su descripción habla de que esta performance es una deriva de una que no se pudo realizar llamada Labriego, en el cambio de forma que experimenta ¿tiene algo que ver la anteriormente realizada Baby street. 1998-1999?

RS: Labriego, Baby Street y Mugre, están conectadas en la utilización de la historia privada del individuo. El acto de refregar al sujeto y su roña, persiste. Sin embargo, el tratamiento es diferente y la intención de enaltecer gentes desclasadas tiene intensidades opuestas en contextos disímiles. En esos años murió mi madre, que agonizando me dijo:- miyo me estoy muriendo y no entendí lo que usted hace- Yo, asentí y le froté sus manitas tibias. A los pocos meses murió mi papá en el andén de los vecinos convencido que el mundo era la casa, la cual, actuaba como una coraza contra el tiempo, la violencia, contra los vecinos chismosos, ladrones e hijueputas.

Coche de bebé. 1999. ¿Qué contaría de esta pieza? ¿Recuerda dónde estaba y cómo recogió el papel? ¿La recogida de objetos forma parte de su vida diaria o son casos concretos? ¿Cuándo realizó el dibujo, en el mismo momento o tiempo después?

RS: Soy una suerte de Diógenes el cínico Contemporáneo, que cambió su desnudes por una actitud transgresora en un país rancio, ultraconservador y subordinado. Este es un dibujo hecho con grafito sobre papel recogido del suelo en donde una madre desplazada y viuda trabaja de manera informal vendiendo dulces en el mismo coche en donde resguarda a su bebé.

Morgue. 1999. Por cómo relata la acción en la entrevista, el 14 de Agosto 2008, para el Museo de Antropología y de Arte Contemporáneo - MAAC Guayaquil-Ecuador, sería una búsqueda que se va concretando en el momento. ¿Suele llevar consigo distintos materiales (como la vela) para que puedan formar parte de las performances? ¿Fue la primera obra de estas características (performance privada en la morgue) que realiza? En la descripción de la página web aparece que las fotos son de Teresa Margolles, ¿Se encontraba con ella en ese momento?

RS: Una Performance, necesita logística, trabajo de campo, estructura. Vigor y la precisión de un buen francotirador en su realización. Teresa Margolles, estuvo en Colombia,

becada por el gobierno Mexicano en 1999. Ella se ofreció al registro fotográfico y Mauricio Vergara documentó en video la acción con el cadáver de un obrero en la morgue. En este lugar, realicé años después algunas Acciones políticas, también privadas.

Rose - Rose. 2001. En la entrevista con Hans-Michael Herzog habla de que la utilización de las rosas en la obra tiene que ver con su nombre. ¿Podría ser su obra más auto-referencial? Trabaja siempre con elementos que ya tienen una historia detrás, ¿en algún caso cree que esta simbología tan fuerte, que tienen los materiales en sí, le ha dificultado la integración de su propio mensaje?

RS: Rose-Rose, es placer dolor y duelo. El olor, el sonido y el color son fundamentales. Además el contexto nutre y cuaja la pieza. En Italia, Francia, México y Brasil, las rosas fueron importadas desde Colombia, esto es tan mágico, como la reacción casi idéntica de los diferentes públicos del mundo. Que al finalizar la acción desmantelan la sala llevándose las rosas así estén ensangrentadas. En rose-rose, hay consenso universal.

Por último unas cuestiones generales:

¿Considera sus creaciones como un conjunto con sentido o como entidades separadas?

RS: Mi obra es el sentido construido en diferentes umbrales de violencia, desde un país conflictivo como Colombia, el Arte es un pastoreo contra las fieras salvajes.

Su obra parece transitar por varios estados con la misma importancia, desde la idea no realizada - a la realizada - al registro visual, ¿De qué manera cree que afecta ese tránsito a la pieza?

RS: Mi obra se desliza sobre realidades anónimas y desde el lugar que se habita.

Desde el comienzo de su carrera a tenido de un modo u otro espacio en museos y galerías ¿Qué relación considera que existe entre su obra y el espacio expositivo?

RS: La relación entre obra y espacio expositivo es obligatoria en mi trabajo. Habría que anexar la coyuntura política y la calidad de la obra.

¿Podría contarnos cómo fue la adquisición de piezas por parte del MoMA? ¿Diferencias y similitudes con la Fundación Daros? ¿la Colección Prometeo Arte Contemporánea, Lucca, Italia.? ¿y los distintos museos colombianos que tienen piezas suyas?

RS: Durante el primer semestre de 2012 se apareció en mi casa –taller de Jamundí, Glenn Lowry Director del MoMA y su equipo curatorial. Cada uno de ellos había revisado con mucho cuidado toda mi obra desde los años setenta hasta ese momento. Yo realicé un presentación ilustrada algo más de una hora ellos a su vez preguntaron detalles de las obras, cómo el modo de ejecución y su conservación. Luego, me escribieron agradeciéndome y confirmando una próxima visita. En la segunda visita se concretó la adquisición esto acompañado de un cuestionario de cien preguntas para cada obra como soporte conceptual, contexto, detalles del montaje y realización de cada pieza. Así, se confirmó la adquisición de las obras, cinco en total. Catalina Casas, directora de la Galería Casas Riegner hizo posible este encuentro y convenció al MoMA con una tesis que argumenta la importancia de Rosemberg Sandoval como artista y performer, por crear arte desde las entrañas y con las entrañas, valor que lo hace universal. Otra persona crucial para que este proyecto se concretara es Luis Pérez –Oramas.

Con la Fundación Daros de Zürich, el contacto fue permanente. El curador viajó con frecuencia y seleccionó lo que le interesó, es decir, registros fotográficos y videos de algunas de mis performances y unos cuantos objetos. Después, me invitaron a conocer el espacio de Zürich, su equipo me compró allí hasta ropa y zapatos de invierno. Tiempo después, me llegó la invitación a la Muestra Cantos, Cuentos Colombianos, doce artistas en total. Paralelo a ello se hizo en el Kunst House de Zürich Guerra y Pá, un coloquio sobre la relación entre Arte y Política en Colombia. En donde Leí un texto de 1996 que había escrito con grafito sobre la pared de la sala de exhibición en la Universidad del Valle.

En Italia, en 2005 la dueña de la Fundación Prometeo adquirió directamente para la Galería dos piezas que hasta el día de hoy no me canceló.

2. SANDOVAL, R. Rosemberg Sandoval. En: Guerra y Pá. Simposio sobre la situación social, política y artística en Colombia. Zurich: Daros Latinamerica, 2006. ICAA: 1132160

Soy un artista montañero, indígena y pobre. De padres campesinos desplazados. Soy el menor de catorce hermanos. Hacer arte es y ha sido para mí un desafío contra todo: contra el dinero, contra el gusto, contra el mito del arte y contra los viajes obligatorios a Norteamérica y a Europa. Sólo a través de libros u otros recursos he podido construirme un gran quipu a manera de Vía Láctea en expansión que anudo en mi guarida, viajando a través de mí, a través de mi ser, autodescubriéndome. La primera acción corporal que presencié y que me produjo muchas cosas y nada, una y otra vez, la hacía una hermana de mi papá, que vivió algún tiempo con nos- otros estando yo muy pequeño, y consistía

en permanecer sentada y quieta sobre un baúl de madera crudo, contenido de sus pequeñas cosas, para luego cortar esa quietud absoluta con un estado de convulsión que la tumbaba brutalmen te de su pedestal, hiriéndose alguna ceja, la boca o sus codos. La imagen de ella, con su mirada fija en el vacío y ata- viada con un remendado vestido de flores, su rostro desdentado y su cabello lacio, tocado cuidadosamente con una diadema brillante, siempre quedó en mí. En 1981 empecé mi carrera como artista, directamente en una institución agonizante, el Museo Nacional. Y me obsesionaba una preocupación: “¿Cómo mierda voy a vivir con esta obra tan enferma y con este proyecto de vida tan suicida. en este entorno tan podrido?”

Necesitaba, entonces, una coartada, algo así como una beca y conseguir a través de ella un subsidio en Nueva York. Hice vueltas en el Consulado de Bogotá y, no. hijo de puta, ni mierda, me tocó quedarme aquí, en cautiverio, alimentando una actitud descuadrada y disuelta a toda mis actividades, pero coherente y centrada en anudar lo ancestral actual y lo lumpen eterno, transustancializando la política y la historia como riesgo. entraña y forma irreversible, en un alrededor tejido inconexamente de errores sociales, políticos y económicos, y tratando de entender el mundo desde ecosistemas plásticos, visuales y prácticas de otra naturaleza, inventadas con procesos anónimos en lugares robados y tratados con materiales crudos.

Mutantes y medio difusos, borrosos, inestables, irritados, pero conectados con la estética del dolor y la muerte. Saltarme las instituciones, para mí, es muy divertido y fácil. Aunque vivir de lo que produzco, sí ha sido un problema agudo y difícil, pues vender o dejar en consignación en una galería de arte un grabado impreso sobre piel de cadáver de niño, conservado en un frasco con formol y sostenido con una astilla de vidrio, es una utopía de adquisición para un coleccionista normal, ahora y hace 24 años. El grabado era una tiernísima y cartográfica ciudad en forma de Snoopy. Estudié en la Escuela de Bellas Artes de Cali. Sabía de antemano que no me iba a graduar, pues cuando ingresé circulaba muy suelto entre la historia, la política, la axiología, la estética y la semiótica. Mi vida se afianzó allí como una libreta de apuntes contra el tiempo y sin necesidad de legitimación para crear. En esa misma época, y siendo estudiante aún, 1977- 1980, diseñé en secreto un grupo suicida para el arte. Se trataba de acciones corporales, performances, con articulación política y estética. Eran comportamientos comprimidos de valor de uso y atestados de valor moral, verificables en ese termómetro fácilmente modificable y ético que se vive en nuestro país. Estas performances no podían ser registradas por razones obvias. Los utilizados o performers eran siempre esos niños deprimiditos, obedientes y

arrojados, además, nada difícil de ubicar en mi país. Mis primeros dibujos los elaboré con cabello mío encima de esquirlas de vidrio de seguridad que hacían parte del escenario de un crimen contra un infante cometido cerca de mi casa. Al presentárselos a mi profesor de dibujo y pintura, Carlos Correa (q.e.p.d.), me felicitó. Y yo, de la felicidad, le hice un dibujo pequeñito con un lápiz labial fucsia encima de su saco gris, impecable, que casi siempre lució. Los dibujos que le presenté eran coronas de laureles y juguetes siluetados con cabello en formato diminuto. En estas casi dos décadas, me he enfrentado y me enfrento, ante la parroquia del arte armado con una explosión densa de géneros y medios, manejados sobre una franja de tolerancia alimentada por el poder de lo marginal, signada por el no, y con mi intuición manejada como un acto de barbarie superior, rearticulando mi lugar y conectándome con una línea de articulación y desarrollo: Nazca, Guadalupe Posada, Torres- García, Oiticica. (...) En mi bello país exhumo la historia europea oficial y saqueo lúcida y fatigosamente residuos del arte norteamericano y europeo. Produzco arte para nadie en un país sin Estado y con mucho miedo, pues el destinatario o consenso siempre estará -quién sabe hasta cuándo- en Kassel, Münster, Nueva York, Berlín, Basilea. En Bogotá o Cali también podría estar el consenso, claro que sí, más bien el ascenso al limbo, al reconocimiento. Construyendo una logística y estrategia del medio, buscando rearticulación y diálogo internacional y otras operaciones de conciencia, juicio, voluntad, ética y estética. Privilegiando la rearticulación y digestión de la obra, inventando espacios superiores y magnetizados, dándole importancia a programas educativos y haciendo de nuestra barbarie un régimen de inteligencia, pues el arte es lo único que nos permite convivir con la muerte.

3. ROSEMBERG, S. Dibujos sobre lona, video e instalación Rosenberg Sandoval. [Texto curatorial] Bogotá: Galería Casas Riegner, 2009. ICAA: 1134110

Hacer política desde el arte, redestruir iluminando, conectando lo ancestral y lo contemporáneo, lumpenizar el arte; digerir lo social, lo político y lo económico desde el poder de lo marginal; desafiar el gusto, el dinero, el mito del arte y los viajes obligatorios a Norteamérica y Europa, hacen parte de un gran proyecto estético: convertir el arte en un sistema digno de interpretación de la realidad, ¡la moral como actitud, soporte y requisito para producir arte! De alguna manera el arte transpira el lugar donde se elabora y con su carácter pedagógico de salvación y orfandad es lo único que nos permite convivir con la barbarie, con la indignencia, con la locura y con la muerte.

El tiempo es lo único que nos puede des-hacer, el arte está por encima de las

ideologías, las certezas y la condición socio económica; va más rápido que la sociedad, tiene un filo de libertad y de actitud política. Es expresión y construcción de una realidad imantada de valor moral que se reelabora a partir de la historia y se recapitula en nuestro contexto, sin ser historicista. Hacer arte desde la marginalidad y con la marginalidad es mi único delito desde 1980, cuando consigno en mi libreta de apuntes y proyectos Labriego, una performance construida a partir de arrastrar el cadáver de un preso político sobre la plaza Bolívar de Bogotá, para que la plaza y el asfalto lo fueran devorando a medida que yo lo iba arrastrando de manera insistente (Quisiera hacerla en una bienal de Sao Paulo o en una Documenta).

En el Museo Nacional de Bogotá en 1981, teñí de café de manera obstinada y por varios días una sábana usada que colgué luego de una manguera repleta de orines míos. En 1982 tejí con mis manos una gran malla de vísceras de cadáveres humanos anónimos para señalar y allanar un lugar privado. En 1983 escribí con cabello de cadáver humano 16 maneras de suicidarme creativamente sobre las paredes y el suelo de un espacio interior. En 1984 grafité con una lengua robada de un sindicalista las paredes de un muso y ese mismo año fusioné una sábano rota el mapa de un corredor de violencia de nuestro país. En 1985 construí una escultura con desechos recogidos de un atentado terrorista en mi ciudad. En 1987-1988 borre a puñal una fotografía.

En 1999 en la acción MUGRE, froté el cuerpo de un indigente adulto hambriento y pestilente sobre las paredes y el piso de un museo. En 2000 dibujé con mis vellos púbicos arrancados una tierna cara de bebé. En 2001 en ROSE ROSE trituré con mis manos 30 docenas de espinosas rosas rojas hasta que la sangre se confundió con los pétalos caídos. En 2004 rediseñé banderas del primer mundo con papeles sucios recogidos de la calle. Durante el primer semestre de 2008, exhibí Acciones Políticas aquí en Casas Riegner, ventiuna performances registradas en video, fotografías y objetos, en donde alegorizo y presento la agonía y la muerte como amenazas irreversibles, como hechos comprobables y como condición de la materia que nos transforma en exterioridad, en polvo, en fango y en mugre. En cada una de estas acciones, el cuerpo consciente y caótico es intención, materia y público en tiempo y espacio real, auto-condicionándome, así mismo, maneras de vida social y relaciones de trabajo, producción, cambio y uso, que interviene y fisura la estructura económica de los aparatos de poder del mundo.

Durante el segundo semestre de 2008 construí EMBERÁ-CHAMÍ, un par de botas pantaneras Venus laceradas con astillas de hueso humano tomados de una fosa común, protegidas dentro de una urna de cristal e iluminadas con un bombillo de poco voltaje, como síntoma del conflicto esencial por la tierra y derechos humanos de nuestro país. Ahora en 2009 realizo DIBUJOS EN ROJO, una serie de relecturas despectivas y monocromáticas sobre hitos de la historia del arte universal; hechos sobre lona con lápiz utilizado como puñal. Ojalá este flujo inmaterial de ruptura y transgresión prosiga su espinoso y misterioso destino de disolución y persistencia en el alma activa del espectador.

TESIS DOCTORAL

DESCUBRIENDO CÓMO INFLUYE LA VISIÓN DE LOS
AGENTES EXTERNOS EN UNA OBRA DE ARTE

Una aproximación a partir de las piezas de Rosemberg Sandoval

Clara Teresa Rubio Fernández

Director: Rodrigo Gutierrez Viñuales
Programa de Doctorado en Historia y Artes. 2020

Diseño: Francisco Emmanuel Riquelme Miari



El doctorando / The *doctoral candidate* Clara Teresa Rubio Fernández y los directores de la tesis / *and the thesis supervisor/s*: Rodrigo Gutierrez Viñuales

Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

/

Guarantee, by signing this doctoral thesis, that the work has been done by the doctoral candidate under the direction of the thesis supervisor/s and, as far as our knowledge reaches, in the performance of the work, the rights of other authors to be cited (when their results or publications have been used) have been respected.

Lugar y fecha / *Place and date*:

Granada, 26 de Noviembre 2020

Director/es de la Tesis / *Thesis supervisor/s*; Doctorando / *Doctoral candidate*:

Firma / *Signed*

Firma / *Signed*