

**Resignificar las historias del arte en Colombia:
la Beca de Curaduría Histórica de la FUGA y
su contribución a la historiografía del arte
(2007-2022)**

Laura Valentina Puerto Urete

Trabajo de grado para optar al título de Magister en Estética e Historia del Arte

Director: Elkin Rubiano

Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

Facultad de Ciencias Sociales

Departamento de Humanidades

Maestría en Estética e Historia del Arte

2025

Contenido

Introducción.....	5
Un encuentro con la historiografía del arte.....	5
¿Por qué la Beca de Curaduría histórica y no otra?	6
CAPÍTULO I: Curaduría histórica, relato historiográfico y producción de conocimiento, elementos aún en construcción.....	11
1.1. Lo que llamaremos curaduría histórica	11
Entre líneas: historiografía y relatos historiográficos del arte en Colombia	13
¿Qué entenderemos por historiografía y relato historiográfico?.....	14
El relato historiográfico y la construcción situada de conocimiento.....	14
Narrativas historiográficas y el desafío de las estructuras canónicas.....	15
CAPÍTULO II: Contexto de la Beca de Curaduría Histórica	18
2.1. Una constelación de estímulos comienza a surgir	20
La Beca para la Investigación Monográfica sobre Artistas Colombianos - Mincultura	21
La Beca de Investigación en Artes Visuales - Mincultura	22
Beca de Investigación en Arte Plásticas y Visuales – IDARTES	23
Premio nacional de ensayo histórico, teórico o crítico sobre el campo del arte colombiano – IDARTES.....	25
2.3. Beca de Curaduría Histórica - FUGA.....	26
El papel de un gestor cultural	27
Algunas cuestiones a tener en cuenta: Programa de Investigación en Arte Colombiano	29
Tras las huellas de la Beca de Curaduría Histórica	32
Periodo de Consolidación: 2007 a 2016.....	35
De Premio a Beca: Transformaciones y retos 2018 a 2022.....	40
De la Beca de Curaduría Histórica a la Beca de Producción Curatorial: Un Cambio en la Naturaleza del Estímulo.....	44
Tercer periodo: La Beca de Investigación Histórica en Arte Contemporáneo: 2024.....	46
¿Un giro hacia la investigación contemporánea?.....	47
CAPITULO III. Tres libros, tres relatos historiográficos diferentes	49

3.1. Análisis de Rojo y más rojo. Taller 4 Rojo: producción gráfica y acción directa (2012)	52
Construcción del archivo: una metodología orientada al hipertexto.....	54
El archivo expandido.....	56
¿Una escritura tradicional?	57
Escribir, describir y describir	61
Sobre algunos hallazgos evidentes y otros no tanto.....	65
La influencia de la factografía y la vanguardia rusa en el Taller 4 Rojo	67
Impacto y circulación del Grupo Taller 4 Rojo	69
La reconfiguración de la gráfica militante tras la ruptura.....	71
Relación con investigaciones previas: un relato historiográfico “tradicional”	72
Aportes y refutaciones	73
Conclusiones sobre una historiografía del arte acción en Colombia	74
3.2. Análisis de Despliegues gestuales: Adolfo Bernal, Jorge Ortiz, María Teresa Cano (2017).....	76
El método desde la reconstrucción de lo efímero	80
El mal de archivo	80
Conceptos viajeros en la narrativa	83
Paul Ricoeur y la fenomenología de la memoria en Yo servida a la mesa de María Teresa Cano.....	85
Roland Barthes y la noción de haikú en e Blanca de Adolfo Bernal.....	86
Mieke Bal y la aplicación de conceptos viajeros en Calor de hogar de María Teresa Cano.....	87
La escritura como parte de la experiencia.....	88
Por una escritura diferente	91
Algunos despliegues sobre los hallazgos.....	92
El gesto como estructura conceptual del arte	93
El gesto en relación con el contexto sociopolítico de Medellín	94
El espacio público como soporte de acción artística	96
Adolfo Bernal y la transformación del espacio público.....	97
Jorge Ortiz y la transformación de la fotografía como concepto	98
Relación con investigaciones previas: un relato historiográfico “tradicional”	101

Conclusiones: Más allá del objeto, nuevas formas de hacer y habitar el arte	101
3.3. Análisis de Al mismo tiempo: historias paralelas del videoarte en Colombia (2019)	103
Narrativas compartidas: enfoques metodológicos en la historia del videoarte	105
Cuestión de escritura	108
El giro afectivo en los ensayos de Cárdenas y Echeverry	109
De Paul Martí Manen a Juan Bermúdez	112
Sobre el lenguaje subversivo y erótico	114
Incertidumbres y estrategias en la escritura	116
Hallazgos y nuevas lecturas sobre el videoarte en Colombia	118
Correcciones historiográficas y precisiones documentales	119
Nuevas interpretaciones sobre el videoarte	121
Relación con investigaciones previas: un relato historiográfico “tradicional”	126
Repensar el videoarte: narrativas en construcción y desafíos historiográficos	127
Consideraciones finales	129
Referencias	131

Introducción

Un encuentro con la historiografía del arte

En 2022, cuando pisé por primera vez la Fundación Gilberto Álzate Avendaño, más conocida como la FUGA, no tenía idea del impacto que esa visita tendría en mi perspectiva sobre la historia del arte en Colombia, en ese entonces, no conocía su trayectoria, sus objetivos ni el alcance de su influencia en el ámbito cultural de Bogotá. Esto cambió cuando participé en el *Encuentro con autoras de la Historia del Arte en Colombia*¹, organizado en colaboración con la Universidad Jorge Tadeo Lozano y gestionado por Isabel Cristina Díaz, profesora de aquel entonces de Historia del Arte en Colombia, asignatura en la cual yo estaba inscrita.

Este encuentro, compuesto por nueve sesiones entre febrero de 2022 y abril de 2023, reunió a curadoras, autoras e investigadoras que compartieron sus trabajos más recientes, algunos de ellos fruto de la Beca de Curaduría Histórica de la FUGA. Fue en ese espacio donde conocí proyectos investigativos que buscaban revisar y resignificar la historia del arte colombiano desarrollando nuevas lecturas en un proceso que involucraba la curaduría y la producción escrita. Las invitadas, como Sylvia Suárez, María Sol Barón, Katia González, Ruth Acuña, Carolina Cerón, Paola Peña, Ana María Lozano y María Elvira Escallón manifestaron los desafíos y aciertos que tuvieron a lo largo de sus investigaciones y las posibilidades que las convocatorias públicas les habían dado para el desarrollo de sus proyectos que en múltiples ocasiones eran de largo aliento.²

¹ Este proyecto fue dirigido por Isabel Cristina Díaz Moreno y contó con el apoyo de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (FUGA), a través de la gestión de Elena Salazar desde la Coordinación del Área de Artes Plásticas y Visuales en ese momento. Se vinculó directamente a la asignatura Historia del Arte en Colombia, del pregrado en Historia del Arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, con el respaldo institucional de Elkin Rubiano, director del Área Académica de Humanidades y Estudios Literarios. El encuentro se desarrolló en nueve sesiones entre 2022 y 2023, comenzando con Ruth Acuña (14 de febrero de 2022), seguida por Sylvia Suárez (7 de marzo), Katia González (18 de abril), Paola Peña (4 de mayo), María Sol Barón (18 de agosto), Ana María Lozano (13 de septiembre), María Elvira Escallón (18 de octubre), Carolina Cerón (9 de noviembre), y cerrando con una segunda sesión con María Elvira Escallón, esta vez en la Universidad, el 18 de abril de 2023.

² El Encuentro con autoras de la Historia del Arte en Colombia se centró en la producción intelectual de mujeres cuyas investigaciones han contribuido de manera significativa a la configuración del campo artístico en el país. Varias de las autoras invitadas desarrollaron sus proyectos en el marco del Programa de Investigación en Arte Colombiano de la FUGA o con el respaldo del Portafolio de Estímulos del Distrito, a través de IDARTES. Es el caso de investigaciones como *Inmigrantes: artistas, arquitectos, fotógrafos, críticos y galeristas en el arte colombiano. 1930–1970*, de Ruth Acuña, Jhon Castles, Edward Goyeneche y Óscar Posada, o *Humanos, no humanos: reflexiones sobre el fin de la excepción humana*, de Ana María Lozano y Alejandra Gelis. El encuentro también incluyó autoras como Kathia González, quien presentó su libro *Calí ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*, así como a Sylvia Suárez y Carolina Cerón, quienes reflexionaron sobre las relaciones entre escritura, archivo y curaduría desde sus trayectorias investigativas. La artista María Elvira Escallón compartió su experiencia en proyectos instalativos como *El Pequeño Museo del Aerolito* y *En estado de coma: Hospital San Juan de Dios*, este último también desarrollado como publicación con el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. Además, participaron investigadoras ganadoras de la Beca de Curaduría Histórica, como Paola Peña, con *Al mismo tiempo: historias paralelas del videoarte en Colombia* (junto a Juan Bermúdez), y María Sol Barón, con *Rojo y más rojo. Taller 4 Rojo; producción gráfica y acción directa* (en coautoría con Camilo Ordóñez). En conjunto, el encuentro propuso una lectura crítica de la historia del arte desde prácticas investigativas y curatoriales lideradas por mujeres, varias de ellas asociadas a publicaciones y exposiciones impulsadas por la FUGA.

Fue este primer acercamiento el que encendió una serie de preguntas sobre cómo la Beca de Curaduría Histórica ha influido en la historiografía sobre el arte colombiano. ¿Acaso una beca podía influir en la tradición historiográfica de un país? Al mantener la pregunta en la mente por un tiempo y acercándome poquito a poco a ella, me di cuenta de que no solo se encargaba de otorgar recursos económicos para facilitar el desarrollo de propuestas curatoriales, era mucho más, ofrecía una estructura metodológica³ que fomentó una manera nueva de generar y difundir conocimiento.

Y si bien la Beca ha sido consolidada como uno de los mecanismos más importantes en el ámbito la práctica curatorial como plataforma de investigación desde su creación en 2007, aún hoy en día sigue sin explorarse a fondo su papel como vehículo para la producción de conocimiento historiográfico. Es decir, a pesar de que la Beca ha existido durante casi 20 años y ha sido relevante en el ámbito curatorial a nivel distrital y nacional, no ha habido un estudio académico que reconozca y explore su rol específico en la construcción y resignificación de la historiografía del arte en Colombia. Este vacío es el que me motivó a realizar la investigación que ahora está leyendo.

¿Por qué la Beca de Curaduría histórica y no otra?

La elección de la Beca de Curaduría Histórica como objeto central de esta investigación responde a su papel singular y sostenido como plataforma de producción historiográfica en el campo del arte colombiano. Desde su creación en 2007 por la Fundación Gilberto Álzate Avendaño, esta beca ha articulado curaduría, investigación histórica y publicación, consolidándose como un dispositivo institucional que influye en cómo la memoria del arte nacional se escribe, legitima y circula. Desde esta perspectiva, nos daremos cuenta de que a diferencia de otras convocatorias enfocadas en la creación artística, la Beca de Curaduría Histórica se distingue por su orientación investigativa y su compromiso con la producción escrita como legado.

Es precisamente la producción escrita el motivo que orientó la elección del objeto de estudio de esta investigación, puesto que a partir de la existencia de publicaciones derivadas de los proyectos ganadores, las cuales se constituyen como materiales de consulta académica que dialogan directamente con la historiografía del arte en Colombia es posible dar cuenta de una herramienta concreta de generación de relatos críticos, alternativos y/o complementarios a los discursos dominantes.

Durante el periodo analizado (2007–2022), podremos observar una diversidad de investigaciones y enfoques que convocan tensiones, omisiones y nuevas propuestas dentro de la historia del arte en el país. Ejemplos de ello son: *Miguel Díaz Vargas: una*

³ Hago referencia al conjunto de estrategias, procesos y prácticas que los investigadores siguen para llevar a cabo sus proyectos que podrían incluir enfoques curatoriales específicos, investigaciones interdisciplinarias, revisiones y resignificaciones de la historiografía.

modernidad invisible (2007), *Noticias iluminadas. Arte e identidad en el siglo XIX* (2008), *Ricardo Moros Urbina. Cuaderno de apuntes* (2009), *Rojo y más rojo. Taller 4 rojo; producción gráfica y acción directa* (2010), *Seducción y realismo extremo en la década del setenta en Colombia* (2011), *Le Corbusier en el río Medellín. Arquitectura ficción y cartografías en las obras del grupo utopía (1979-2009)* (2013), *La escuela de Humboldt en América: el Barón Gros y los artistas viajeros del siglo XIX* (2014), *Despliegues gestuales: Adolfo Bernal, Jorge Ortiz, María Teresa Cano* (2015), *Al mismo tiempo: historias paralelas del videoarte en Colombia* (2016), *Luis Ospina: El corolario es casi inevitable. 1970-2019* (2018), *Poner el culo. Arte y disidencia sexual en Colombia* (2020) y *El ojo clínico: 100 años de fotografía médica en Colombia* (2022).

Investigaciones que demuestran cómo la Beca ha funcionado como un laboratorio desde donde se interrogan, resignifican y complejizan los relatos sobre el arte en Colombia. Su valor historiográfico reside tanto en su capacidad para rescatar figuras, prácticas y fenómenos del olvido institucional como en su apuesta por generar nuevas metodologías, marcos teóricos y escrituras curatoriales.

Ahora bien, tras una búsqueda cuidadosa de ensayos e investigaciones relacionadas con la Beca, de manera sencilla podemos constatar la ausencia de estudios dedicados exclusivamente a analizar su trayectoria, los proyectos ganadores y su impacto en la historiografía del arte colombiano, una carencia que resulta singular considerando que la Beca ha desempeñado un papel arduo y continuo en la recuperación y ampliación de los relatos historiográficos en diferentes periodos de la historia, desde el siglo XIX hasta el siglo XXI, además de promover su visibilidad y difusión tanto a nivel local como nacional.

La única referencia significativa que podemos encontrar al respecto es en el libro *FUGA 50 Años*, un documento conmemorativo que recopila hechos y recorridos históricos que han moldeado a la Fundación desde su creación en 1970 hasta el 2020. Sin embargo, en sus más de 200 páginas, este libro apenas dedica poco más de cinco a la Beca, mencionando algunas generalidades como por ejemplo: “Para cumplir sus objetivos misionales, durante la década de 2000 y los primeros años de la siguiente, la Gerencia de Artes Plásticas y Visuales empezó a desarrollar diversos proyectos de investigación y curaduría histórica que han contribuido a la recuperación de la memoria del arte en Colombia, así como a su conservación, visibilidad y difusión, todos estos por iniciativa de Jorge Jaramillo Jaramillo. (...) La actual Beca de Curaduría Histórica ha continuado bajo el impulso de las últimas administraciones de la Fundación y es, en la actualidad, uno de sus estímulos bandera”⁴.

⁴ *FUGA 50 años 1970-2020* (Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2021), 106-108.

La investigación de más allá de ser pertinente se hace necesaria para subsanar un vacío que irónicamente también es historiográfico y ampliar la comprensión de su papel dentro del panorama académico, particularmente para quienes nos dedicamos al estudio y análisis de la historia del arte.

Cuando comencé a delimitar este trabajo de grado hace ya casi dos años pensé en que un análisis de la trayectoria de la Beca, por lo menos permitiría identificar sus aportes específicos en el desarrollo de *Curadurías históricas* como práctica investigativa y que al explorar los proyectos ganadores y su inserción en la historiografía podría evaluar cómo el conocimiento generado ha influido en la construcción de relatos historiográficos sobre el arte colombiano en años más recientes. Por eso, hoy en día, con esta investigación busco destacar la relevancia de la Beca como mecanismo de *producción de conocimiento* para la historiografía del arte, donde los recursos económicos para los proyectos y propuestas de los curadores e historiadores son limitados, la Beca se afianza como un ejemplo de cómo las instituciones pueden fomentar la producción intelectual y garantizar la reflexión constante de los relatos ya construidos.

Al contextualizar y analizar la Beca de Curaduría Histórica desde algunos de sus proyectos ganadores, espero aportar una nueva perspectiva al campo de la historiografía del arte, fortaleciendo la comprensión de las dinámicas culturales y académicas que han dado forma a su panorama artístico contemporáneo. Para ello, como objetivo general que articula los principales intereses de la investigación me propuse analizar cómo la Beca de Curaduría Histórica ha contribuido a la construcción de relatos historiográficos sobre el arte en Colombia entre 2012 y 2019, considerando tanto su contexto de creación como los aportes discursivos de tres proyectos ganadores: *Rojo y más rojo. Taller 4 Rojo; producción gráfica y acción directa* ganador en 2010, *Despliegues gestuales: Adolfo Bernal, Jorge Ortiz y María Teresa Cano* ganador en 2015 y *Al mismo tiempo: historias paralelas del videoarte en Colombia* ganador en 2016, con el fin de discutir su impacto en la generación de nuevas narrativas en la historiografía del arte colombiano.

Este ambicioso objetivo solo es posible llevarse a buen puerto a partir de dos paradas necesarias que me permiten abordar de manera estructurada cada uno de los aspectos esenciales del estudio. En primer lugar, describir el contexto de creación de la Beca de Curaduría Histórica, enmarcado en los cambios en las políticas públicas distritales durante la administración de Luis Eduardo Garzón, describiendo a su vez el papel del gestor cultural Jorge Jaramillo Jaramillo en su formulación y consolidación. En segundo lugar, identificar las características y enfoques investigativos presentes en los tres proyectos seleccionados de la Beca, para comprender su relación con las dinámicas curatoriales y académicas del periodo y, en ese sentido, examinar cómo los relatos historiográficos desarrollados en los proyectos seleccionados dialogan con las

narrativas tradicionales de la historia del arte en Colombia, destacando las formas en que cuestionan, complementan y/o amplían dichas narrativas.

Por su parte, la decisión de seguir una metodología cualitativa centrada en el enfoque historiográfico se hace evidente, ya que esta me permite captar la complejidad de los fenómenos sociales y culturales relacionados con la Beca, pudiendo estudiar las prácticas investigativas inmersas en estas dinámicas y posicionar los proyectos seleccionados dentro de una tradición historiográfica, poniendo énfasis en los discursos y narrativas que han producido o cuestionado. Para ello, establecí cinco categorías de análisis: la metodológica, la narrativa, los hallazgos y reconstrucciones en los relatos, el uso de fuentes pertenecientes a relatos anteriores que pueden constituirse como un relato historiográfico “tradicional”, y los cruces que se encuentran entre sí mismos como producto de la Beca.

Para mí es importante resaltar que en esta investigación la historiografía como campo de estudio no solo se refiere a la forma en que se han escrito las historias del arte, sino también a cómo los diferentes relatos se han construido, legitimado y transmitido a lo largo del tiempo. En suma, me ayuda a plantear un ejercicio de contextualización: no solo quiero saber qué se hizo, también explorar cómo ese “hacer” puede cambiar la forma en que entendemos las tensiones y transformaciones del arte colombiano a lo largo de las décadas recientes. Todo esto apoyándome en una serie de herramientas metodológicas que incluyeron el análisis de casos, la revisión documental y la realización de entrevistas.

Para ser aún más precisa, en la revisión documental me fue posible reconstruir los contextos que han rodeado la Beca desde su creación. Los documentos analizados incluyeron textos curatoriales, informes de los proyectos ganadores, archivos de gestión sobre el desarrollo de algunas investigaciones tras bambalinas y, sobre todo, las publicaciones derivadas de estas investigaciones, materiales que ofrecen un panorama de cómo los investigadores de la Beca han concebido y comunicado sus proyectos.

También, el análisis de casos me permitió realizar un estudio más detallado de tres proyectos ganadores, seleccionados por su relevancia en la discusión historiográfica. A través de este enfoque, pude identificar los elementos investigativos que influyen en la construcción de narrativas y cómo se relacionan con las corrientes historiográficas predominantes en su tiempo. Cabe aclarar que, en cada caso, me centré exclusivamente en la investigación y producción escrita que acompañó a las exposiciones ganadoras de la Beca de Curaduría Histórica, decisión que responde a la naturaleza misma del análisis historiográfico que propongo, el cual se sustenta en el examen de los textos resultantes de la investigación curatorial. Mientras que las exposiciones fueron dispositivos efímeros cuya reconstrucción dependería de registros

fotográficos, planos museográficos y otros elementos de difícil acceso, los libros derivados de estas curadurías son documentos duraderos y consultables de manera continua.

Además, son en estos textos donde se articula de forma explícita la construcción del relato historiográfico, permitiéndome analizar cómo los investigadores estructuran sus narrativas, qué referencias emplean y qué enfoques metodológicos privilegian. Dado que mi objetivo es examinar las formas en que estos proyectos han contribuido a la historiografía del arte en Colombia, el énfasis en la escritura resulta fundamental, ya que es en los textos donde se encuentra la explicitación de los marcos teóricos, las fuentes, los métodos y las argumentaciones que sustentan cada propuesta.

Finalmente, las entrevistas con curadores, historiadores y gestores culturales que participaron tanto en los proyectos de la Beca como en la construcción y consolidación de la misma, me proporcionaron información de primera mano sobre los objetivos, las motivaciones y los desafíos enfrentados durante la ejecución, permitiéndome comprender las dimensiones intelectuales de los proyectos y sus implicaciones prácticas y personales en el campo de la curaduría histórica como también el transcurrir histórico de la convocatoria.

Después de haber explicado el contexto que rodeó esta investigación y la importancia de la Beca para ser considerada objeto de estudio, dejo para su análisis la hipótesis que pretendo comprobar en las siguientes páginas: La Beca de Curaduría Histórica de la Fundación Gilberto Álzate Avendaño (FUGA) ha sido un mecanismo relevante para la construcción y resignificación de los relatos historiográficos del arte en Colombia, al promover la producción escrita derivada de las investigaciones curatoriales que ofrecen nuevas perspectivas y lecturas sobre el arte colombiano.

CAPÍTULO I: Curaduría histórica, relato historiográfico y producción de conocimiento, elementos aún en construcción.

A lo largo de mi trayectoria como estudiante, he aprendido que en términos académicos, siempre es mejor no dejar conceptos amplios y complejos en una mención, puesto que estos términos por su riqueza interpretativa merecen al menos una delimitación que permita entenderlos en el contexto específico en el que se utilizan. De tal manera que este capítulo se centrará en definir qué se entiende por conceptos como *curaduría histórica*, *relato historiográfico* y *producción de conocimiento* con el fin de que sean comprendidos en el marco de esta investigación.

Sin embargo, debo admitir que no es tarea fácil. Evidentemente, no se trata de definiciones que puedan buscarse en un diccionario o en una fuente rápida, ni de términos que puedan delimitarse con tal precisión que queden exentos de ambigüedades o vacíos, por lo que reconocer esta dificultad ha sido un desafío en el proceso pues implicó enfrentar el papel en blanco, tras haber revisado numerosos conceptos que, aunque relevantes, carecían de la claridad o concisión necesarias para exponer estos elementos aún en construcción.

1.1. Lo que llamaremos curaduría histórica

La curaduría histórica fue el primer obstáculo que me llevó a explorar diferentes textos y opiniones durante varios días, hasta encontrar un ensayo de Aneta Szyłak. En él, la autora amplía la noción de la *curaduría contextual* desde una perspectiva que comulga con lo inasible, lo ambiguo y lo que se resiste a las narrativas dominantes⁵ (Szyłak, 2023). Si bien no existe una definición clara de la curaduría histórica como práctica, las reflexiones de Szyłak, que a mi parecer convergen en ciertos aspectos con este concepto, me brindaron un punto de partida para establecer una relación conceptual y abordar su definición dentro del marco de esta investigación.

Para comenzar partamos de que la *curaduría* es un término en disputa en cuanto a su definición y alcances, por lo que agregar un adjetivo calificativo como *histórica* implica complejizar aún más su comprensión. Aun así, me atrevo a escribir que podemos permitirnos pensar que la *curaduría histórica* va más allá de un ejercicio de selección y presentación de piezas y objetos vinculados al pasado. José Roca ilustra acertadamente cómo la curaduría -a secas- es una disciplina que además de entenderse “reciente”, puede interpretarse hoy en día como *un acto de creación*⁶. Se

⁵ Sobre este ensayo, léase *Hacer curaduría del contexto* Aneta Szyłak, Martinon, Jean-Paul, comp. 2025. Lo curatorial: una filosofía de la curaduría. Bogotá: Universidad de los Andes, 2023. eLibro

⁶ Al respecto, se pueden consultar algunos textos del curador que proponen este entendimiento: “Curaduría crítica”, “Bienalidades”, “Curar el museo” y “Dúo-decálogo”.

trata de una práctica que se sitúa en un territorio intermedio y en parte difuso, donde convergen el análisis crítico, la interpretación contextual y la narrativa historiográfica.

Aunque la curaduría del contexto propuesta por Szylak se diferencia notablemente de la curaduría histórica en su enfoque, centrado en el análisis de las condiciones y circunstancias que rodean la producción y recepción de una obra, ambas comparten la capacidad de situar las obras, los artistas y los demás elementos dentro de marcos significativos, es decir, no se limitan a considerar los objetos de manera aislada, los contextualizan en relación con los procesos históricos, sociales y culturales que les dan sentido, características que veremos notablemente presentes en la investigaciones de la Beca seleccionadas para este trabajo.

Es por eso por lo que, al igual que la curaduría del contexto, "(...) como una forma de activar un contexto y, posteriormente, de cambiar lo que creemos que es ese contexto" (Szylak 2023, 267), la curaduría histórica comparte el objetivo de no imponerse como una práctica estricta ni adherirse a lógicas predefinidas; en cambio, se configura como una aproximación dinámica que activa y transforma los relatos del pasado desde el presente.

Al usar el objeto de estudio, cualquiera que este sea, como un medio para explorar y reconfigurar el significado del entorno en el que se inscribe, la curaduría histórica tiene la capacidad de reescribir los relatos historiográficos al integrar elementos fragmentados, problemáticos e incluso invisibles dentro de las narrativas dominantes, pero sobre todo reconociendo las tensiones y contradicciones inherentes a cualquier interpretación y comprometiéndose a habitar esos espacios de ambigüedad y a darles un lugar en el discurso.

A pesar de lo espeso y discutible que resulta definir una práctica investigativa como la curaduría histórica, considero que uno de los aspectos más transformadores es su capacidad para situarnos como sujetos frente a un pasado que no está terminado ni es fijo. La historia, lejos de ser un conjunto estático de hechos, se convierte en un campo abierto de posibilidades interpretativas; de tal manera que esta idea de la curaduría como acto relacional es central para entender la práctica histórica, ya que el pasado puede y en muchos casos debe ser comprendido como un tejido de relaciones dinámicas que invitan a la reflexión y al diálogo.

La ética investigativa que subyace a esta práctica también es fundamental. Como Szylak señala, el contexto incluye tanto lo deseado como lo incómodo, lo problemático e incluso lo imposible de teorizar: "Entiendo el contexto como un compuesto sincrónico de elementos inmateriales y materiales fragmentados que no encajan" (Szylak 2023, 271). En el caso de la curaduría histórica, esta ética implica un compromiso con las memorias múltiples y, a menudo, conflictivas que conforman el

pasado. Al dar cabida a voces marginadas o a narrativas menos visibles, la curaduría histórica como práctica investigativa se constituye como una forma de ampliar el espectro de lo que se considera digno de ser recordado, permitiendo a quienes la utilizan cuestionar las estructuras de poder que han definido qué historias se cuentan y cómo se cuentan. Este aspecto de la curaduría histórica refuerza su rol en la historiografía, ya que nos permite materializar lecturas y narrativas a través de los objetos seleccionados, consolidando su impacto en la construcción de relatos históricos.

Entonces, en esta investigación podemos entender la curaduría histórica como una investigación activa y reflexiva que trasciende la tarea de abordar el análisis de obras para habitar el contexto histórico de estas mismas en gran parte de su complejidad; es una práctica que busca abrir el terreno para una exploración múltiple y diversa del pasado tanto lejano como reciente. Un espacio que podríamos acoger como una manera de estar con la historia, de activar sus capas visibles e invisibles, y de generar nuevas formas de conocimiento que enriquezcan tanto nuestra comprensión del arte como los relatos historiográficos que construimos a partir de él.

Entre líneas: historiografía y relatos historiográficos del arte en Colombia

Llega el momento de esbozar, aunque sea de forma breve, qué vamos a entender por *historiografía* y *relato(s) historiográfico(s) del arte*. Es un reto que asumo con honestidad, consciente de la complejidad que implica, pero también de la necesidad de abordar este tema. ¿Por qué asumir este reto?

El *relato historiográfico* es una de las categorías de análisis de esta tesis, ignorar este concepto implicaría dejar de lado una parte fundamental de mi argumento y de los antecedentes correspondientes. En las páginas anteriores planteé la hipótesis de que la Beca de Curaduría Histórica ha sido un mecanismo relevante para la construcción y resignificación de la historiografía del arte en Colombia; por lo tanto, es esencial explicar a qué me refiero con estos términos pues es sobre los relatos historiográficos donde emergen nuevas lecturas y donde se evidencian los cambios que quiero indagar a partir de los proyectos desarrollados por la Beca.

Soy consciente de que abordar parte de los relatos historiográficos del arte en Colombia, incluso circunscribiéndolo a un arco temporal como el que propone la Beca, del 2007 al 2022, podría ser objeto de una investigación mucho más extensa. Hacer justicia a este tema implicaría analizar décadas de producción académica, múltiples actores, textos, artistas, obras, exposiciones e instituciones culturales, lo que resultaría en no solo un libro, sino en volúmenes enteros; por esta razón, lo que planteo a continuación es un esbozo limitado, cuestionable y abierto a revisiones.

¿Qué entenderemos por historiografía y relato historiográfico?

La historiografía es una disciplina que aborda tanto el proceso como el estudio de cómo escribimos la historia. En el caso de la historiografía del arte, esta se centra en cómo se han narrado las historias del arte, las interpretaciones que han surgido en distintos momentos y las herramientas críticas utilizadas para ello. Hacer historiografía implica aplicar metodologías, interpretar y debatir sobre los hechos, definir enfoques y, sobre todo, reflexionar constantemente sobre los sesgos, limitaciones y posibilidades del conocimiento histórico. Como señaló el historiador francés Charles-Olivier Carbonell, la historiografía no es más que “la historia del discurso que los seres humanos han hecho sobre su pasado” (Carbonell, 1986), un discurso siempre condicionado por las circunstancias históricas y sociales de su tiempo y por supuesto, de quien lo escribe.

Sin embargo, este proceso no es exclusivo del arte. En su estudio sobre la historiografía de la arquitectura latinoamericana, Silvia Arango señala que la escritura de la historia de una disciplina no puede ser leída simplemente como aquella acumulación de datos o la reconstrucción de una cronología factual; la escritura de la historia implica *perse* la construcción de un discurso con una estructura y un punto de vista determinado: “Este tipo de investigación [la historiografía crítica], que es a la vez teórica e histórica, apuntaría hacia el diseño de nuevas síntesis explicatorias globales que no resultan de la sumatoria de casos aislados, sino de indagaciones sobre la estructura de las transformaciones históricas” (Arango, 2009, p. 37). Planteamiento que abre un camino para comprender que la historiografía, y en específico la historiografía del arte debe analizar las estructuras y lógicas que han definido su desarrollo. Al igual que la historia de la arquitectura, la historia del arte es una disciplina en la que la selección de los hechos narrados define su interpretación, consolidando relatos que pueden ser reformulados desde nuevas perspectivas.

El relato historiográfico y la construcción situada de conocimiento

El relato historiográfico se refiere al producto tangible de ese proceso: una narrativa que organiza y comunica hechos tanto del pasado como del presente, al tiempo que los reinterpreta desde perspectivas particulares. Aunque este relato puede percibirse como un producto concreto, múltiples historiadores, entre ellos autores como Enzo Traverso, han señalado, especialmente desde finales de la década de los setenta y comienzos de los ochenta, que se puede entender como una construcción situada que se configura en torno a intereses, preguntas y dinámicas específicas.

Este carácter situado más que un obstáculo, es una condición inherente a la producción de conocimiento tal y como lo menciona Arango, puesto que la forma en que se estructura una historiografía está determinada por los criterios de selección que

se adopten para definir qué es relevante y qué queda excluido (Arango, 2009). En otras palabras, el énfasis en la unidad del discurso historiográfico resuena con las discusiones en la historia del arte sobre la construcción del canon: la idea de que un relato debe estar unificado por una visión clara implica una toma de posición respecto a cómo se organiza el conocimiento y quién tiene la autoridad para definirlo.

Javier Marco, en su estudio sobre *La voz del historiador. El 'yo' en los relatos historiográficos (1980-2023)*, analiza cómo el “yo” del historiador ha cobrado relevancia en la escritura de la historia. Según Marco, “La voz y la presencia del historiador se manifiesta de forma recurrente, haciendo consciente al lector que detrás de cada idea, de cada reflexión, existe un individuo que está situado en el mundo con sus propias experiencias, emociones, filias y fobias” (Marco, 2023, p. 12-13); perspectiva que refuerza la idea de que la historia en general, y del arte en particular, se enmarca en un discurso condicionado por la posición del investigador.

Adicional a la anotación que realiza Marco, Enzo Traverso observa que, en las últimas décadas, ha surgido una tendencia en la que los historiadores reconocen su participación personal en el proceso de construcción del relato: “La investigación historiográfica en el pasado tenía como máxima presentar los acontecimientos históricos de la forma más objetiva posible; sin embargo, desde hace unos años surge una nueva corriente en la que se solicita la participación personal del historiador o del escritor en sus textos, cargando esas obras de un claro contenido autobiográfico y enmarcándolas en un contexto histórico concreto” (Prieto Reina, 2025).

Por lo que podemos anotar que el reconocimiento del “yo” del historiador no implica necesariamente una distorsión de los hechos, podría asumirse más bien como una comprensión más matizada de que todo relato histórico responde tanto a las experiencias individuales del autor como a las condiciones sociales y políticas que rodean su creación. En la historia del arte, esta perspectiva ha sido clave para abrir el campo a metodologías más críticas, que consideran la subjetividad del historiador como parte del análisis en lugar de ocultarla bajo una falsa objetividad.

Narrativas historiográficas y el desafío de las estructuras canónicas

Donald Preziosi, en su influyente trabajo *Art History: Making the Visible Legible (Historia del Arte: Hacer legible lo visible)*, describe el proceso historiográfico como un acto de “traducción”, mediante el cual la historia del arte transforma lo visible en un discurso legible (Preziosi, 1998). Este proceso ha priorizado, en gran medida, la descripción y la genealogía de influencias, lo que ha condicionado la manera en que se han construido los relatos sobre la producción visual. Como consecuencia, ha llevado a la marginación de ciertos discursos locales y a la invisibilización de prácticas artísticas que no encajan dentro de las categorías impuestas por la historiografía tradicional.

Esta idea podríamos verla de forma situada en Colombia, específicamente durante la primera mitad del siglo XX, cuando la construcción de relatos historiográficos estuvo fuertemente influenciada por un grupo de críticos, artistas y gestores culturales que, desde los años treinta hasta los setenta, participaron activamente en la consolidación del campo artístico moderno y en la formulación de discursos que respaldaban estas prácticas. Figuras como Clemente Airó, Walter Engel, Casimiro Eiger y Francisco Gil Tovar desempeñaron un papel relevante en este proceso, al contribuir con textos y análisis que, hasta la fecha, siguen siendo referencias fundamentales en la enseñanza del arte en el país⁷.

Sin embargo, frente a estas narrativas fundacionales que consolidaron un canon privilegiando determinadas perspectivas y condicionando la manera en que observamos, leemos y clasificamos el arte, las corrientes críticas que emergieron en los años sesenta y setenta cuestionaron los prejuicios implícitos en estos discursos y abrieron nuevas posibilidades metodológicas y discursivas. En Colombia, la crítica de arte Marta Traba fue una de las principales voces en la transformación del relato historiográfico: en un primer momento, su perspectiva estuvo influida por modelos formalistas que privilegiaban la adopción de lenguajes artísticos europeos y estadounidenses; pero a partir de los años setenta, su postura cambió radicalmente al introducir el concepto de *resistencia cultural*, que casi a modo de manifiesto, declara que “es menester liberar del yugo o, si se quiere, despertar del letargo colonial impuesto por el *Norte global* los artistas del Sur que siempre han realizado sus obras en términos ajenos” (Villar, 2023). Traba destaca cómo algunos artistas latinoamericanos resistieron las influencias coloniales de las grandes potencias, tomando una postura activa en la construcción de un arte que pudiera reflejar una identidad nacional y regional sin sucumbir a las imposiciones externas. En este sentido, la resistencia no es solo una lucha contra el colonialismo directo, sino también una forma de reivindicar las características propias de las culturas periféricas frente al dominio cultural del centro⁸.

Ahora bien, distanciados por casi cinco décadas y al mirar en perspectiva, es posible decir que los relatos historiográficos abordados en esta investigación -creados en la segunda década del siglo XXI- se definen por su capacidad de dialogar con el presente, proponer nuevas plataformas de investigación, emplear estrategias discursivas no convencionales y, sobre todo, generar nuevas lecturas sobre las diversas prácticas artísticas que han marcado los últimos dos siglos⁹. En el caso del arte colombiano,

⁷ Para más detalles véase: R. Acuña, J. Castles, E. Goyeneche y O. Posada, *Inmigrantes: artistas, arquitectos, fotógrafos, críticos y galeristas en el arte colombiano 1930-1970* (Bogotá: Fundación Gilberto Álzate Avendaño, 2013).

⁸ Véase: Villar González, Andrés. *Modernismo y poscolonialismo: Nuevas perspectivas sobre la historiografía de Marta Traba en Colombia*. Universidad de los Andes. 2023.

⁹ En la década de 1970, la expansión del campo historiográfico del arte en Colombia coincidió con la consolidación de una serie de museos y espacios expositivos que favorecieron la circulación de discursos artísticos y curatoriales. Instituciones como el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), el Museo La Tertulia en Cali y el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) no solo impulsaron nuevas prácticas artísticas, sino que también generaron una plataforma para el desarrollo de la curaduría como una herramienta de investigación y construcción del relato historiográfico. Véase: Wills, M. (2018). *Los cuatro evangelistas: cuatro hombres que cambiaron el arte en Colombia*. Bogotá: Uniandes.

esto implica desestabilizar las narrativas tradicionales para dar cabida a voces, obras y perspectivas previamente marginadas¹⁰. Como plantea Silvia Arango en relación con la arquitectura —y cuyo análisis es pertinente para el arte—, la historiografía debe ir más allá de la mera acumulación de datos para estructurar interpretaciones que permitan comprender los procesos históricos en su complejidad. Esta visión es clave para fortalecer un enfoque crítico en la historia del arte, ampliando sus marcos metodológicos y redefiniendo su papel en la construcción del conocimiento.

¹⁰ A partir de los años setenta y ochenta, el rol del curador comenzó a ocupar un lugar central en la construcción del relato historiográfico del arte colombiano. Figuras como Miguel González, Álvaro Barrios, Eduardo Serrano y Alberto Sierra desempeñaron un papel fundamental en la redefinición del discurso artístico, ya que no solo organizaron exposiciones clave en la historia del arte del país, sino que también produjeron textos críticos que influenciaron la manera en que se entendían las prácticas artísticas tanto modernas como contemporáneas (Wills, 2018).

CAPÍTULO II: Contexto de la Beca de Curaduría Histórica

Durante la década de 1960, la UNESCO lideró un llamado a los Estados para reconocer la cultura como una herramienta esencial para la construcción de paz, lo que se materializó en iniciativas como la *Declaración Solemne sobre los Principios de la Cooperación Cultural Internacional* de 1966. Esta declaración resaltó que “toda cultura tiene una dignidad y un valor que deben ser respetados y protegidos”¹¹, incentivando a los países a promover su identidad cultural a través de organismos especializados.

En Colombia, este movimiento dio lugar a la creación de instituciones como el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) en 1968¹², y en Bogotá, al Fondo de Desarrollo Popular Deportivo y de Cultura del Distrito en 1967 -entidad que sería el antecedente del Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT) y germen de la actual Secretaría de Cultura Recreación y Deporte (SCRD)- que en 1970 daría lugar a la fundación de la FUGA, creada mediante el Acuerdo No. 12 de 1970, surgiendo así en un contexto histórico marcado por el interés global y local en consolidar políticas culturales como parte del desarrollo social. Este período fue crucial para estructurar una visión amplia de las políticas culturales, puesto que hasta entonces la cultura se concebía como un “producto” de élite a través de actividades fragmentadas¹³. La FUGA entonces se consolidó como un espacio destinado a articular esfuerzos en la promoción de las artes plásticas, escénicas, literarias y audiovisuales, con un enfoque incluyente que buscaba democratizar el acceso a la cultura.

La década de 1970 representó un cambio significativo en la manera en que se concebía y gestionaba la cultura en Bogotá. Con la creación del Instituto Distrital de Cultura y Turismo en 1978, del cual la FUGA fue parte fundamental, se impulsó la descentralización y la participación ciudadana en las actividades culturales. Este proceso respondió a las transformaciones sociales de la época, en las que la cultura dejó de ser un privilegio de las élites para convertirse en un derecho fundamental ligado a la identidad y al desarrollo social.

Desde su fundación, la FUGA ha desempeñado un papel central en la promoción de la cultura en Bogotá, sentando las bases para iniciativas que integran el arte con procesos de transformación social, manteniendo su compromiso de fomentar una cultura accesible y diversa para todos los habitantes de la ciudad¹⁴. Ahora bien,

¹¹ Pecha Quimbay, P. (2006). *Historia Institucional del Instituto Distrital de Cultura y Turismo 1978-2003*. Archivo de Bogotá. Pág. 17

¹² Se trata del actual Ministerio de las Culturas que se transformó dando cumplimiento a la Ley 395 de 1997.

¹³ Pinto Siabatto, Ó., Bogotá Alcaldía Mayor Fundación Gilberto Alzate Avendaño, autor, & Gómez Rincón, M. B. (2022). *FUGA 50 años : 1970-2020 / investigación y textos de Óscar Pinto Siabatto ; Alcaldía Mayor de Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño (FUGA) ; coordinación editorial María Barbarita Gómez Rincón*. Alcaldía Mayor de Bogotá. Fundación Gilberto Alzate Avendaño FUGA. Pág. 28

¹⁴ Álzate Avendaño, F. G. (2022). Acerca de la FUGA. <https://www.fuga.gov.co>. <https://www.fuga.gov.co/entidad/nuestro-proposito-central>

teniendo en cuenta la larga trayectoria de la Fundación y sus cambios, para los límites de esta investigación, el periodo que más me interesa rastrear para dar contexto histórico sobre la creación de la Beca se relaciona directamente con la administración de Luis Eduardo Garzón comprendida entre 2004 a 2007 donde acontecieron una serie de debates que implicaron reformas estructurales para la administración de los organismo y entidades distritales y, que afectó directamente a la FUGA.

En primera instancia, es relevante abordar el Acuerdo 257 de 2006, que estableció la estructura, organización y funcionamiento general de la Administración Distrital. Uno de sus principales cambios fue la transformación del Instituto Distrital de Cultura y Turismo en la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte (SDCRD), un organismo con autonomía financiera y administrativa que desde ese momento promueve e impulsa diversas estrategias con el fin de garantizar el desarrollo del arte y los estímulos en el sector artístico. Además de cambiar la naturaleza jurídica, este acuerdo también transformó sus funciones de ejecución para dar cabida a la formulación de políticas, planes y programas en los ámbitos cultural, patrimonial, recreativo y deportivo que quedaron centralizados en ella, consolidando la secretaría como el ente rector del sector¹⁵.

Con esta reconfiguración, la Secretaría asumió la coordinación y supervisión de las entidades adscritas, entre ellas el Instituto Distrital de Recreación y Deporte (IDRD), la Orquesta Filarmónica de Bogotá, el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural (IDPC), el Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) y la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (FUGA) a quienes el mismo acuerdo les trasladó la función de ejecución de todos los planes, políticas y programas formulados por la SDCRD.

Con los cambios introducidos durante la administración de Garzón, se hizo aún más evidente el interés por destinar parte de los recursos públicos al fomento de las artes, el cine, la música, la danza y el teatro. Este enfoque quedó plasmado en el *Plan de Desarrollo Económico, Social y de Obras Públicas para Bogotá*, que establecía como prioridad "promover el desarrollo cultural y artístico de la población (...) fomentar la creación y la circulación del arte, mediante la educación formal, no formal e informal, la investigación, los estímulos a las prácticas artísticas y la circulación de los productos; estimular el desarrollo profesional y laboral de los diferentes agentes culturales y artísticos" (Concejo de Bogotá, 2004).

En este contexto, se fue estructurando progresivamente un conjunto de estímulos dirigidos a artistas, gestores, curadores e investigadores. Bajo la supervisión de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte, las cinco entidades adscritas

¹⁵ Para conocer más sobre la naturaleza, objeto y funciones de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte visite: <https://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=22307>

ampliaron su oferta de becas, premios y estímulos en cada una de las áreas culturales de su competencia.

2.1. Una constelación de estímulos comienza a surgir

Con el propósito de comprender las convocatorias surgidas en torno a la investigación en artes plásticas a nivel distrital y, en menor medida, a nivel nacional, me propuse hacer el levantamiento de una constelación de becas y premios que han emergido desde el 2007 hasta el 2024; con el propósito de corroborar un interés sostenido del Estado, desde hace aproximadamente dos décadas, por destinar recursos públicos a la investigación en el campo de las artes plásticas y visuales; como bien señala Santiago Trujillo, actual secretario de Cultura de Bogotá:

"Para la historiografía del arte colombiano, la publicación de un nuevo título resulta importante en la medida en que este viene a robustecer y complejizar las miradas sobre la producción intelectual enfocada en mantener nuestra memoria cultural. En las academias, la historiografía del arte colombiano está basada en pocos textos fundacionales escritos alrededor de la década de 1970 y, a pesar del incansable trabajo de los nuevos investigadores, todavía existe un punto ciego en la articulación de una narrativa general compuesta por los trabajos de numerosos artistas que han estado produciendo en los últimos cuarenta años. En este sentido, cualquier nuevo trabajo de carácter histórico es una enorme contribución para el campo artístico colombiano en la medida en que viene a subsanar un fragmento de estos vacíos narrativos mientras brinda nuevas herramientas para que se siga incrementando la producción intelectual sobre el tema"¹⁶.

Para estructurar este análisis, opté por un enfoque progresivo, partiendo de lo general a lo particular. Comencé con el Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes, cuya intervención en el diseño de becas y estímulos se remonta a la creación del Programa Nacional de Estímulos en 1997¹⁷, y posteriormente, continué con la búsqueda de aquellos estímulos que se han ofertado y se siguen ofreciendo a nivel distrital por parte de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte.

Si bien tanto el Programa Nacional de Estímulos como el Portafolio Distrital de Estímulos ha propiciado el desarrollo de múltiples becas dirigidas a la creación, la crítica y la investigación en las artes, mi selección se enfocó en aquellas cuyo producto

¹⁶ Gustavo Sorzano pionero del arte conceptual en Colombia. IDARTES. AUTORA: María Mercedes Herrera Buitrago. Pág 10.

¹⁷ Este programa nació con el propósito de articular los esquemas de becas y premios previamente otorgados por Colcultura desde 1988 y ampliar la oferta de convocatorias en consonancia con la Ley General de Cultura (*Ley 397 de 1997*), normativa que establece que el Estado debe fomentar y fortalecer la creación, la actividad artística y la investigación cultural a través de diversos estímulos. Entre estos se incluyen becas, premios, concursos, festivales y talleres de formación, así como apoyos específicos para artistas y colectivos. Además, contempla incentivos y créditos especiales para promover el desarrollo cultural tanto individual como colectivo.

final fueran publicaciones que contribuyeran a la historiografía del arte en Colombia. Para ello, establecí dos criterios: 1) que las becas culminaran en la publicación de libros, garantizando la circulación y permanencia de los resultados; y 2) que las investigaciones estuvieran orientadas a la construcción o reconstrucción de relatos historiográficos sobre el arte en el país, ya fuera a través del estudio de artistas o movimientos artísticos.

La Beca para la Investigación Monográfica sobre Artistas Colombianos - Mincultura

Uno de los estímulos más relevantes dentro de la constelación de becas nacionales en Colombia es la Beca para la Investigación Monográfica sobre Artistas Colombianos, lanzada en 2011 y descontinuada en 2019¹⁸. Su propósito era fomentar la producción de estudios monográficos que visibilizaran trayectorias artísticas fundamentales para el campo del arte en Colombia.

Hasta 2015, la beca se desarrolló de manera ininterrumpida, dando como resultado la publicación de 14 libros (tres por convocatoria), los cuales conformaron la *Colección Artistas Colombianos*¹⁹. Sin embargo, en 2016 y 2017 no se otorgó el estímulo, lo que interrumpió su continuidad. A partir de 2018 y hasta 2019, la beca fue reactivada bajo un convenio de asociación con la Universidad de los Andes, institución que asumió la selección de jurados y la edición de las investigaciones ganadoras. Finalmente, en 2022 y 2023, la beca se transformó en la convocatoria para la Publicación de Libro de Artes Plásticas o Visuales, la cual apoyó la realización de publicaciones resultantes de procesos de creación, circulación o investigación que contribuyeran a la generación de conocimiento sobre las distintas formas de manifestación artística en el país.

A lo largo de los años, esta beca ha permitido la publicación de estudios monográficos que han contribuido significativamente a la historiografía del arte colombiano. Algunas de las investigaciones destacadas dentro de esta colección incluyen:

- * (2018) Juan Guillermo Bermúdez Tobón: *Una poética transitiva. Jonier Marín y la redefinición del arte.*
- * (2015) Sol Astrid de Fátima Giraldo Escobar: *Clemencia Echeverri: la tierra intranquila.* Guillermo Alexander Vanegas: *José Horacio Martínez - Deshidratación episódica de los sedimentos.*
- * (2014) William Contreras: *Beatriz Eugenia Díaz.* Rubén Darío Yepes: *Lo que puede un cuerpo.* María José Arjona. Claudia Liliana Salamanca: *La catástrofe del presente: François Bucher.*

¹⁸ En las vigencias 2020, 2021 y 2024, no se incluyó en el portafolio del Programa Nacional de Estímulos.

¹⁹ Parte de los libros presentes en la colección pueden consultarse aquí:

<https://issuu.com/artesvisualesmincultura/stacks/94236851dbaf470e94f6e6a1939c6eb7>

- * (2013) Amparo Cadavid Brige: *Los papeles tras la cámara*. Marta Rodríguez. Julia Buenaventura: *Polvo eres, El correr del tiempo*. María Elvira Escallón. Sol Astrid de Fátima Giraldo: *Retratos en blanco y afro*. Liliana Angulo.
- * (2012) Natalia Gutiérrez Echeverry: *Trayectoria 1969-2013: Mario Opazo*. Efrén Giraldo: *Del paisaje constituido al espacio relacional*. Carlos Uribe, 1991-2012. Julián Camilo Serna: *No me hagas preguntas y no te diré mentiras*. Juan Mejía, 1995-2010.
- * (2011) Nicolás Gómez Echeverri: *En materia: Contextos y procesos en la obra de Juan Fernando Herrán*. Nydia Gutiérrez: *El sujeto vulnerable: Nociones psicoanalíticas al tamiz de la obra de Miguel Ángel Rojas*. Equipo TransHisTor(ia) (María Sol Barón y Camilo Ordóñez): *Con Wilson... Anotaciones, artistadas e incidentes*.

Cabe destacar que algunos de sus ganadores también han sido reconocidos en la Beca de Curaduría Histórica a nivel distrital, lo que evidencia la interconexión entre ambas convocatorias en la construcción de discursos historiográficos sobre el arte en el país. El Equipo Transhistoria y Juan Bermúdez Tobón obtuvieron la Beca de Curaduría Histórica antes de ganar la Beca para la Investigación Monográfica sobre Artistas Colombianos, mientras que Efrén Giraldo la obtuvo después de haber sido beneficiario de la Beca de Curaduría Histórica.

Respecto a esta beca podríamos decir que su relevancia para la historiografía del arte colombiano radica especialmente en su contribución a la documentación y análisis de artistas contemporáneos, ampliando el espectro de referencias disponibles para investigadores y críticos.

La Beca de Investigación en Artes Visuales - Mincultura

Dentro de las becas de alcance nacional en Colombia, el Ministerio de las Culturas ha ofrecido, de manera discontinua desde 2014, la Beca de Investigación en Artes Visuales. Este programa está orientado a apoyar propuestas de carácter exploratorio, teórico, conceptual e histórico sobre las artes plásticas y visuales en Colombia, con el propósito de fomentar el diálogo y la producción de conocimiento en el campo artístico. A diferencia de otros estímulos más delimitados, esta beca admite enfoques y metodologías diversas, abarcando temáticas como la creación, circulación, recepción e historia de las manifestaciones artísticas, el desarrollo del sector, y prácticas interdisciplinarias o mediales.

Hasta 2019, la beca tuvo una continuidad estable, pero en los años 2020 y 2021 no fue convocada, reapareciendo en 2022 y manteniéndose hasta la actualidad (2025). A pesar de su relevancia en el fomento de la investigación en artes visuales, el rastreo de los productos finales ha sido un desafío, ya que no existe un repositorio consolidado ni

una estrategia clara de difusión de los resultados. Sin embargo, mediante la revisión de resoluciones de ganadores y procesos de búsqueda específicos, se han identificado algunas investigaciones destacadas que han surgido a partir de este estímulo, entre ellas:

- * (2014) *Nuevas prácticas artísticas contemporáneas: espacios autogestionados en la ciudad de Medellín* de Paola Peña.
- * (2015) *Abierto, cerrado y no programado: cartografía-ensayo sobre arte en el espacio público en el Festival del Performance de Cali* de Óscar Mauricio Ardila Luna.
- * (2017) *Imagen y representación en la ciudad barroca: transferencias estéticas y apropiación cultural en el Nuevo Reino de Granada* de Verónica Salazar Baena.
- * (2018) *Re-historicismo. Análisis, uso y apropiación de la investigación histórica dentro del arte contemporáneo colombiano* de Guillermo Alexander Vanegas Flórez.

En comparación con la Beca para la Investigación Monográfica sobre Artistas Colombianos, la Beca de Investigación en Artes Visuales ofrece un espectro temático más amplio y menos delimitado, permitiendo la inclusión de investigaciones y exploraciones que no necesariamente responden a un formato monográfico tradicional. No obstante, su intermitente inclusión en el Portafolio Nacional de Estímulos plantea interrogantes sobre la estabilidad de su impacto y su continuidad como un mecanismo sólido para la construcción de conocimiento en el campo de las artes visuales en Colombia.

Al igual que en la Beca para la Investigación Monográfica, en esta convocatoria también se presentan casos de cruces entre los ganadores de los estímulos, evidenciando la interconexión entre distintas iniciativas de fomento. Un ejemplo de ello son Paola Peña y Guillermo Vanegas, quienes, además de haber sido ganadores de la Beca de Investigación en Artes Visuales, también obtuvieron la Beca de Curaduría Histórica.

Beca de Investigación en Arte Plásticas y Visuales – IDARTES

A nivel distrital, dentro de las instituciones adscritas a la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, revisé el portafolio de estímulos solo de dos: la Fundación Gilberto Alzate Avendaño y el Instituto Distrital de las Artes, ambas seleccionadas por su trabajo continuo con el sector de las artes plásticas y visuales.

Con respecto a IDARTES, podemos destacar la Beca de Investigación en Artes Plásticas y Visuales, un estímulo creado en 2017 con el propósito de promover proyectos de investigación en el campo de las artes que contribuyan al conocimiento

especializado en este ámbito. Desde su creación, la beca ha tenido continuidad hasta el portafolio más reciente (2024), acumulando un total de seis ganadores, de los cuales el más reciente aún se encuentra en ejecución. Estos proyectos han sido:

- * (2017) – Ardila – Lleras, escritos y fotografías, de Santiago Rueda Fajardo.
- * (2018) – Por las galerías: Atlas de galerías y espacios autogestionados en Bogotá (1940-2018), de Carolina Cerón, Natalia Gutiérrez y José Ruíz.
- * (2019) – Sobre Arte: Carlos Echeverry y el arte correo, de Paola Peña Ospina.
- * (2020) – Nadaísmo, una propuesta de vanguardia, de Laura Rubio.
- * (2022) – Escritoras ocultas: Mujeres en el periodismo cultural y la escritura del arte en Colombia (1920-1970), de Isabel Cristina Díaz y Paula Matiz.
- * (2024) – La imaginación católica en las prácticas de fotografía eclesiástica: Luis García Evia y el mosaico del primer concilio neogranadino (1868), de Andrés Foglia Ortegate.

De los aspectos distintivos que se pueden resaltar de la beca es su enfoque en el formato de los productos resultantes, pues además de la entrega de un texto final con los hallazgos de la investigación, los(as) ganadores(as) deben desarrollar un producto y una estrategia de divulgación que facilite la apropiación de los resultados de manera accesible. Estos productos pueden adoptar diversos formatos—impreso, sonoro, audiovisual o digital—y su diseño queda a discreción de los investigadores, quienes definen las características, cantidad, medios y recursos creativos y técnicos para su realización.

La apuesta por este componente que sin duda es diferenciador podría ir encaminada a ampliar el alcance de la beca más allá del ámbito académico y geográfico, permitiendo que los resultados lleguen tanto regiones como públicos diversos, incluidos sectores culturales y digitales que no necesariamente pertenecen al circuito especializado del arte. Como ejemplo sobre esta percepción podríamos tomar el caso de *Escritoras ocultas*, cuya investigación derivó en un podcast homónimo que actualmente se encuentra en todas las plataformas de *streaming* de audio, lo que demostraría cómo la historia del arte, y por qué no, otras disciplinas, pueden narrarse a través de formatos alternativos al texto escrito, sin perder por ello su valor como forma de producción de conocimiento.

Por último, la Beca de Investigación en Artes Plásticas y Visuales da continuidad a una colección amplia y consolidada, cuyos orígenes se remontan a 2006 con el entonces Instituto Distrital de Cultura y Turismo, me refiero a la Colección de Ensayos sobre Arte Colombiano, un repertorio robusto de investigaciones que ha seguido creciendo y diversificándose a lo largo de los años, nutriéndose también de la próxima beca que forma parte de esta constelación de estímulos.

Premio nacional de ensayo histórico, teórico o crítico sobre el campo del arte colombiano – IDARTES

A diferencia de las otras becas que conforman esta constelación, este premio busca reconocer el mérito de una investigación ya realizada. Creado en 2011, el Premio Nacional de Ensayo Histórico, Teórico o Crítico sobre el Campo del Arte Colombiano distingue ensayos inéditos o compilaciones de hasta tres ensayos que aborden las artes plásticas y visuales en el país. Su propósito es ampliar los horizontes de la historiografía del arte en Colombia, incentivando nuevas líneas de análisis que enriquezcan el panorama crítico y teórico del arte nacional²⁰. Los ensayos premiados reflejan la diversidad de enfoques y problemáticas que han marcado la producción artística en Colombia:

- * (2010) El Taller 4 Rojo: entre la práctica artística y la lucha social – Alejandro Gamboa Medina
- * (2011) Arte y juventud. El Salón ESSO de artistas jóvenes en Colombia – Nadia Moreno Moya
- * (2012) Gustavo Sorzano: pionero del arte conceptual en Colombia – María Mercedes Herrera Buitrago
- * (2013) Cine político marginal colombiano. Las formas de representación de una ideología de disidencia (1966-1976) – Gloria Pineda Moncada
- * (2014) En busca de la profesión: cambios y realidades en la condición social de los artistas en Bogotá entre 1910 y 1930 – María Sué Pérez Herrera
- * (2015) La Escuela Nacional de Bellas Artes 1920-1940. Una historia de la comprensión de la lógica en las artes plásticas – Sergio Alejandro Ferro Peláez
- * (2016) Relatos de poder. Curaduría, contexto y coyuntura del arte en Colombia – Camilo Ordóñez Robayo
- * (2017) Afectando el conflicto: mediaciones de la guerra colombiana en el arte y el cine colombiano – Rubén Darío Yepes Muñoz
- * (2018) En primera persona: seis personajes sobre Feliza Bursztyn – Julia Buenaventura
- * (2019) Nación e identidad: reinención del Museo Nacional de un país pluriétnico y multicultural – Anguley Isaza Urrego
- * (2020) Los años ochenta. Un cierto tipo de fantasía y fortaleza – Santiago Rueda Fajardo
- * (2023) Jonier Marín, Anywhere in my Land – Juan Bermúdez

²⁰ Desde su creación, este premio ha estado ligado a la ya mencionada Colección de Ensayos sobre Arte Colombiano.

Adicionalmente, cabe precisar que durante el encargo que tuvo la FUGA sobre la Gerencia de Artes Plásticas de la SCR D entre el 2006 y el 2011, esta entidad fue la encargada de publicar los resultados del Premio, por lo que en esta época se publicaron los libros *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana* del historiador Christian Padilla, *Una línea de polvo. Arte y drogas en Colombia* investigación llevada a cabo por Santiago Rueda Fajardo, y *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo* de Jaime Borja.

Como señala la exdirectora de IDARTES, Juliana Restrepo Tirado, este premio responde al compromiso institucional de fortalecer las prácticas investigativas en artes visuales. su permanencia en el Programa Distrital de Estímulos ha garantizado la continuidad de la Colección de Ensayos sobre Arte Colombiano, la cual se ha nutrido, no solo con los textos ganadores de este premio, sino también, desde 2017, con los resultados de la Beca de Investigación en Artes Plásticas y Visuales, una integración que demuestra el interés -nuevamente del ámbito público- por consolidar un cuerpo de pensamiento crítico que contribuya a la construcción de conocimiento sobre el arte en Colombia.

2.3. Beca de Curaduría Histórica - FUGA

Para dar paso a esta sección es importante recordar que, en 2006 y con la entrada en vigor del Acuerdo 257, el Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT) fue disuelto, dando paso a la conformación de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte (SCR D). De tal manera que, como parte de esta transformación, se llevó a cabo una profunda reestructuración de las funciones de las entidades adscritas, entre ellas, la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (FUGA) cuyo cambio central se dio en la redefinición de sus objetivos y procesos.

La conversión de la FUGA en un establecimiento público adscrito significó que, aunque conservaba su personería jurídica y autonomía administrativa, debía alinearse con las directrices de la SCR D, alterando la dinámica de coordinación y financiamiento de los proyectos culturales y otorgando a la Secretaría un papel central en la definición y ejecución de las políticas culturales del Distrito. Como resultado de esta reestructuración, la fundación asumió funciones que anteriormente estaban a cargo de las gerencias de Artes Plásticas, Audiovisuales y Literatura del extinto IDCT lo que implicó una reorganización de su planta de personal, en particular dentro de la Subdirección Operativa, encargada de la labor misional de la entidad desde su creación en 1999.

Durante el período de transición (2006-2011), esta subdirección estuvo a la cabeza de María Cecilia Castro entre el 2007 y 2008, y posteriormente de Pilar Gordillo Gómez que se posesiona en 2008 y se desliga de la fundación en 2014. Durante estos años se establecieron cuatro gerencias específicas dentro de la FUGA: Literatura,

Audiovisuales, Producción y, la que resulta central para esta investigación, la Gerencia de Artes Plásticas y Visuales, dirigida por Jorge Iván Jaramillo Jaramillo hasta el 2010, año en el que se retira por un tiempo de la entidad.

El período de transición fue breve, apenas de cinco años; en 2011 la administración de las gerencias de Literatura, Audiovisuales y Artes Plásticas y Visuales pasó a IDARTES, entidad creada en el marco de la reforma del sector cultural impulsada durante la administración de Samuel Moreno. No obstante, mientras la Gerencia de Artes Plásticas y Visuales estuvo bajo la gestión de la FUGA es posible dar cuenta de que la fundación además de trabajar por la continuidad de las iniciativas hizo un esfuerzo continuo por ampliar su alcance a través de la puesta en marcha de nuevas convocatorias.

En otras palabras, aunque la Fundación asumió el manejo de las áreas artísticas como un encargo temporal, su enfoque innovador en la gestión permitió mantener las políticas de fomento previas —basadas en alianzas estratégicas, apoyos concertados, estímulos y premios, al estilo del antiguo IDCT—, y expandir significativamente sus acciones. Según el libro *FUGA 50 años*, durante este periodo "la Fundación quiso mantener intacta la estructura de las áreas artísticas a su cuidado; sin embargo, en cada una de ellas, y particularmente en el área de Artes Plásticas y Visuales, desarrolló y amplió las acciones que se venían adelantando en las dimensiones de creación, formación, circulación, investigación y apropiación" (Siabatto, 2021). Entre los proyectos más destacados llevados a cabo por la gerencia de Artes Plásticas y Visuales se encuentran la revista *Errata#*, el Salón de Arte Bidimensional, el Salón de Arte Universitario, el Salón de Arte Digital, el Programa de Investigación en Arte Colombiano y el Premio de Curaduría Histórica, actualmente conocido como Beca de Curaduría Histórica, todos ellos promovidos por el gerente de aquella época: Jorge Jaramillo Jaramillo.

El papel de un gestor cultural

Jorge Jaramillo se destacó durante las décadas de 1990 y 2010 como uno de los gestores culturales más relevantes a nivel distrital. Formado como artista plástico, desde muy temprano orientó su carrera hacia la curaduría y la museografía. Pero a pesar de su labor ardua proyectada en más de dos décadas de trabajo, resulta un personaje difícil de rastrear y contactar, ya que tras desempeñarse como subdirector operativo en la FUGA hasta 2015 se retiró del ámbito artístico — parece ser que no en los mejores términos con la institución que tanto ayudó a crecer— y, actualmente, pocos saben de él salvo que reside en Cartagena.

Para comprender su visión sobre la creación de estímulos culturales en función de las necesidades de su contexto y época, se hace necesario revisar su trayectoria en

diversas instituciones distritales y públicas que contribuyeron a la formación de su perspectiva. De tal manera que podemos establecer un punto de partida con el comienzo de su carrera a principios de la última década del siglo XX: entre 1993 y 1996, Jaramillo ocupó el cargo de jefe de la División Cultural del antiguo IDCT, y en 1996 asumió la coordinación de Artes Plásticas. Un año después, en 1997, impulsó la creación del Premio Luis Caballero, una de sus iniciativas más relevantes a nivel nacional e internacional. Dicho premio, que hoy en día alcanza su decimotercera edición, se concibió como un espacio para artistas de mediana trayectoria cuyas obras —a menudo más experimentales— tenían pocas oportunidades de exhibirse en circuitos comerciales. En palabras del propio Jaramillo:

“En los últimos años, las instituciones culturales volcaron casi todos sus esfuerzos al fomento de los artistas jóvenes, al extremo de que eventos como el último Salón Nacional de Artistas [se refiere al de 1998], con una propuesta temática, se convirtió en un salón más de ‘arte joven’. Al derrumbarse el espejismo que implicó la bonanza comercial de las galerías de arte, algunas de ellas se vieron forzadas a cerrar y otras a reducir al mínimo su actividad. Estas instituciones relegaron las exhibiciones de un grupo importante de artistas, de la llamada generación intermedia, a algunas pocas oportunidades de mostrar su trabajo”²¹.

Según Jaramillo, en una entrevista realizada en 2013 por Nadia Moreno para la memoria institucional de la Galería Santa Fe, el Premio Luis Caballero surgió como un nuevo modelo para visibilizar prácticas artísticas contemporáneas. Aunque él solo estuvo presente en su primera edición, su gestión, junto con la entonces subdirectora de la Gerencia de Artes Plásticas, Bertha Quintero, sentó las bases de lo que hoy representa este galardón.

Entre 1998 y 1999, Jaramillo asumió la dirección artística de la FUGA. Luego trabajó como director de proyectos especiales en Arte Dos Gráfico, productor y museógrafo en el Museo de Arte de Barranquilla y curador en el Museo de Arte de Pereira. En 2005 regresó a la FUGA como coordinador de Artes Plásticas y curador de exposiciones y salones, los dos años siguientes (2006 y 2007) bajo ese mismo cargo comienza a gestar la idea de una convocatoria para investigadores y curadores que diera cabida a nuevas exploraciones sobre las historias del arte en Colombia; es decir, la Beca de Curaduría Histórica y, a la vez, una colección donde pudiera resguardar toda la producción de conocimiento derivada de dicha beca; es decir, el Programa de Investigación en Arte Colombiano.

²¹ Jaramillo Jaramillo, Jorge. “[En los últimos años las instituciones culturales...].” In *Premio Luis Caballero*. Exh. cat., Bogotá, Colombia: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 1998.

<https://icaa.mfah.org/s/es/item/1098466#?c=&m=&s=&cv=2&xywh=-396%2C-72%2C1778%2C1200>

En 2008, con la creación de la Gerencia de Artes Plásticas y Visuales, fue nombrado gerente de esta área, posición desde la cual impulsó la profesionalización de las actividades de la Fundación en artes plásticas y visuales mediante la creación y consolidación de diversos premios, becas, residencias, curadurías, laboratorios y salones. En mayo de 2014, Jaramillo asumió el cargo de subdirector operativo, en el que permaneció hasta el 15 de mayo de 2015. Durante seis años, primero como coordinador y luego como gerente de Artes Plásticas, consolidó una destacada trayectoria en la formulación de programas y estímulos destinados a un público diverso dentro del campo artístico.

Algunas cuestiones a tener en cuenta: Programa de Investigación en Arte Colombiano

Para quienes no están familiarizados con los programas y estímulos que impulsan las instituciones, puede resultar necesario ofrecer algunas clarificaciones, especialmente cuando existen convocatorias que, aunque distintas en sus propósitos, generan resultados similares, como la publicación de investigaciones, lo que puede dar lugar a confusiones comprensibles. Por ello, y con el fin de evitar equívocos entre la Beca de Curaduría Histórica y otro estímulo que guarda ciertas similitudes perteneciente a la Fundación, considero pertinente hacer un breve paréntesis antes de continuar con el recorrido y la construcción de la Beca, para referirme brevemente al Programa de Investigación en Arte Colombiano.

Respecto a él podemos señalar que se creó a la par que la Beca (2007) y que compartía su objetivo de acuerdo con el informe de gestión de la FUGA en 2014²², el cual menciona que el programa comprende investigaciones de carácter histórico crítico sobre el campo de las artes plásticas en Colombia, lo que permite nuevos acercamientos a las obras de los artistas, plantear otras lecturas del pasado, reconocer y valorar la producción artística, y recuperar fuentes documentales para la investigación; asimismo, los proyectos de curaduría se realizan en alianza con instituciones, por iniciativa institucional o por el concurso Premio de Curaduría Histórica (Informe de gestión FUGA, 2014).

Dentro de los archivos de la Fundación estos dos estímulos son por decirlo así “hermanos”, fundados en el mismo año y con un objetivo en común, cada uno de ellos ha sacado importantes producciones que llegaron a enriquecer los relatos historiográficos del arte en Colombia; sin embargo, pese a que comparten la similitud en cuanto a objetivos y productos respecto a que ambos entregan una investigación

²² Para conocerlo en detalle consúltelo aquí: https://fuga.gov.co/sites/default/files/2022-08/Informe%20de%20gestion%20y%20resultados%202014_0.pdf

que será impresa y divulgada y una exposición propuesta en la sala de Exposiciones de la FUGA, el Programa de Investigación de alguna manera engloba a la Beca.

De acuerdo con Ana María Lozano, gerente de Artes Plásticas y Visuales de la FUGA en 2016, desde su creación el programa “incluyó la implementación del Premio de Curaduría Histórica, diseñado con la intención de estimular la investigación curatorial de carácter histórico que lograra expresar puntos de vista, lecturas y análisis novedosos” (Aguilar & Lopera, 2017).

En cuanto al Programa de Investigación del Arte Colombiano, existe información contradictoria sobre los proyectos ganadores que lo conforman. Por un lado, la investigación de Óscar Pinto Siabatto sobre la historia de la Fundación señala que algunos (pero no todos) de los proyectos ganadores de la Beca de Curaduría Histórica forman parte del programa, tal como se menciona en el capítulo *Auge y consolidación misional: 2001-2014*, pero no se ofrece una explicación clara de por qué ciertos proyectos están incluidos mientras que otros no. En este capítulo, se afirma:

“El programa [de Investigación del Arte Colombiano] ha realizado la curaduría y exposición de la obra de algunos artistas fundamentales, lo que ha permitido revisarla, exaltarla y ubicarla en el contexto del arte colombiano y, a su vez, ha logrado su difusión a través de sendas publicaciones. Algunas de las exposiciones se han realizado también con el interés de visibilizar la obra de artistas colombianos en otras latitudes.” (Siabatto, 2021, p. 106). A continuación, el libro lista las investigaciones incluidas en el programa hasta 2015. De ellas, las siguientes no corresponden a la Beca de Curaduría Histórica:

- * (2007) Feliza Bursztyn/Bernardo Salcedo: demostraciones. Julia Buenaventura (investigación sobre Bursztyn) y María Carmen Jaramillo (investigación sobre Salcedo).
- * (2007) Judith Márquez: en un lugar de la plástica. Grupo de investigación conformado por Nicolás Gómez, Felipe González, Jorge Jaramillo, Carmen María Jaramillo, Julián Serna, María Natalia Paillí, Luz Eliana Márquez y Guillermo Vanegas.
- * (2008) Beatriz Daza: hace mucho tiempo 1956-1968. Investigación y compilación de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- * (2009) Cecilia Porras, Cartagena y yo 1950-1960. Jhon Castles, David Alfonso y Juliana Escobar.
- * (2013) Alberto Arboleda. Collages, París XI-1955. Halim Badawi, Eva Parra, Jaime Jaramillo y Juan Camilo Otero.
- * (2013) Inmigrantes: Artistas, arquitectos, fotógrafos, críticos y galeristas en el arte colombiano. 1930-1970. Ruth Acuña, Jhon Castles, Edward Goyeneche y Oscar Posada.

El mismo listado también incluye algunos proyectos ganadores de la Beca como: *Miguel Díaz Vargas; una modernidad invisible, Noticias Iluminadas. Arte e identidad en el siglo XIX, Rojo y más rojo. Taller 4 Rojo; producción gráfica y acción directa, Seducción: realismo extremo en la década del setenta en Colombia, Le Corbusier en el río Medellín, y Arquitectura ficción y cartografías en las obras del grupo Utopía (1979-2009).*

Por otro lado, mientras este libro omite investigaciones como *Fisuras del arte moderno en Colombia* (2012), escrita por Carmen María Jaramillo con el apoyo de Jorge Jaramillo; *Café El Automático: arte, crítica y esfera pública* (2009), de Jaime Iregui; y *Didáctica de la Liberación. Arte conceptualista* (2012) investigación de Luis Camnitzer, en la presentación del libro *Despliegues Gestuales* (VIII edición de la Beca de Curaduría), se reconoce que estas investigaciones, junto con algunos proyectos previos ganadores de la beca, hacen parte del programa. Entre ellos se incluyen:

- * (2009) Ricardo Moros Urbina. Cuaderno de apuntes. Investigación de Paula Matiz y Constanza Villalobos.
- * (2014) La escuela de Humboldt en América: el Barón Gros y los artistas viajeros del siglo XIX. Investigación realizada por Halim Badawi.
- * (2015) Despliegues Gestuales: Adolfo Bernal, Jorge Ortiz y María Teresa Cano. Escrito por Jorge Lopera y Melissa Aguilar.

La falta de información clara sobre el Programa de Investigación del Arte Colombiano ha generado confusión respecto a su continuidad y trayectoria, pero para dar claridad en ello, tuve una conversación con Elena Salazar Jaramillo, excoordinadora y posteriormente subgerente de la Dirección Artística y Cultural de la FUGA entre 2017 y 2023, quien me ayudó a comprender mejor su propósito. Según Salazar, la Beca de Curaduría Histórica fue la “materia prima” para la creación de este programa, concebido originalmente como una colección de libros, en sintonía con iniciativas posteriores impulsadas por el Ministerio de Cultura y el IDARTES.

Elena Salazar (ES): A [Jorge Jaramillo] le preocupaba que el conocimiento generado en torno a las artes plásticas y visuales no quedara en el aire ni se limitara a un simple proyecto de convocatoria. En aquel entonces, los documentos se entregaban en papel (...) y todo ese material terminaba como archivo muerto, eventualmente destruido. Por ello, decía: “Esto tiene que quedar en algo”, y así surgió la colección, a partir de esa convocatoria, dando inicio a las publicaciones de la FUGA (Entrevista marzo, 2025).

El Programa de Investigación del Arte Colombiano no se compone exclusivamente de las publicaciones derivadas de la *Beca de Curaduría Histórica* (al menos hasta 2018, cuando esta cambió de nombre). También incluye libros resultado de exposiciones

organizadas por la FUGA, entre los que destacan *Tapizar el paisaje* (2020) de Rosario López, *Humanos/No humanos* (2018) de Ana María Lozano, *Feliza Bursztyn/Bernardo Salcedo: demostraciones* (2007) de Jorge Jaramillo con textos de Julia Buenaventura y Carmen María Jaramillo, *Judith Márquez: en un lugar de la plástica* (2007) de Nicolás Gómez, Felipe González, Jorge Jaramillo, Carmen María Jaramillo, Julián Serna, María Natalia Paillí, Luz Eliana Márquez y Guillermo Vanegas, *Beatriz Daza: hace mucho tiempo 1956-1968* (2008) y *Cecilia Porras, Cartagena y yo 1950-1960* (2009) de John Castles. Además, la colección incluye investigaciones encargadas directamente a ciertos autores, como *Didáctica de la Liberación. Arte conceptualista latinoamericano* (2012) de Luis Camnitzer y *Fisuras del arte moderno en Colombia* (2012) de Carmen María Jaramillo.

Tras las huellas de la Beca de Curaduría Histórica

Habiendo aclarado la distinción entre el Programa y la Beca, conviene retomar el proceso de creación de esta última, en el cual Jorge Jaramillo Jaramillo desempeñó un papel claramente protagónico. Para mí, y para la construcción de esta investigación, era esencial contar con su testimonio a fin de comprender con mayor precisión el contexto y las razones que dieron origen a la Beca. A pesar de ello, debo admitir que, pese a los intentos realizados, no fue posible establecer contacto con él. Aunque su voz está ausente en este trabajo, me he dedicado a rastrear los antecedentes institucionales y los procesos de articulación que hicieron posible la puesta en marcha de esta convocatoria. En ese ejercicio, se dio lugar a una conversación con Guillermo Vanegas, curador y crítico de arte, quien, además de haber sido beneficiario de la beca con el proyecto *Luis Ospina: El corolario es casi inevitable. 1970–2019* en 2018, trabajó como asistente de la Gerencia de Artes Plásticas de la FUGA entre 2006 y 2008. Su relación con Jaramillo durante ese periodo le permitió acompañar procesos como el segundo Salón de Arte Bidimensional y, por supuesto la Beca de Curaduría Histórica.

Guillermo Vanegas (GV): Jorge estaba recién llegado a la Alzate y estaba necesitando un asistente que no simplemente hiciera mandados, sino alguien que le ayudara a pensar; en ese momento me recomienda Nadia Moreno y empezamos a trabajar en conjunto cuando ya la convocatoria del segundo Salón de Arte Bidimensional estaba avanzada. (...) Jorge hizo lo que sabía hacer muy bien que era convocar, hacer convocatorias intergeneracionales, es decir, trabajar con una generación previa a él como Eduardo Serrano, trabajar con gente de su generación como Jhon Castles y Carmen María Jaramillo, y con una generación más joven y fue en el Salón Bidimensional donde puso a prueba esa intergeneracionalidad. Allí comencé como un asistente, como guía y montajista, pero al final terminé convirtiéndome como en su mano derecha respecto a labores de producción y conceptualización de proyectos (Entrevista mayo, 2025).

De acuerdo con Vanegas, Jaramillo no dejaba de pensar en cómo consolidar una institución que, en parte, estaba duplicando las funciones de IDARTES y que estructuralmente tenía grandes vacíos en su organigrama y funciones. Según él, Jaramillo fue también un gestor y curador muy intuitivo, que “sobre todo tenía ideas” que conversaba con su equipo, incluyendo a Vanegas.

GV: Él quería hacer un premio de curaduría histórica, y no era simplemente un “berrinche de gestor” que quería potenciarse con una idea, sino que observaba un fenómeno: la ausencia del enfoque histórico en las instituciones [se refiere al MAMBO con la gestión de Gloria Zea, entonces directora del museo, y a los Museos de Arte del Banco de la República, que, tras la salida de José Roca como director de la Unidad de Artes y Otras Colecciones, dejó la colección detenida]” (Entrevista mayo, 2025).

En su testimonio, Vanegas menciona que, al principio, cuando se estaban gestando las primeras ideas de la Beca, él propuso que se hiciera algo relacionado con un premio de ensayo, pero Jaramillo se negó, ya que no quería simplemente dar un espacio a investigaciones ya finalizadas, como las producidas por las maestrías que empezaban a surgir. En su lugar, optó por un premio que además de contribuir a la investigación mediante lo textual pudiera integrar la curaduría como una plataforma de investigación.

GV: En ese sentido, [Jorge Jaramillo] me dejó en manos la tarea de redactar las bases de la convocatoria. Yo tenía como referencia los estatutos del Salón Nacional, y le decía: “mire cómo concursan” o “mire cómo se inventan tal cosa” (Entrevista mayo, 2025).

Según cuenta Vanegas, Jaramillo le permitió redactar las bases de la convocatoria, y él lo hizo pensando en tres líneas fundamentales.

GV: Primero, que no fuera simplemente un parapeto para investigaciones de maestría flojas que recibieran plata y fueran aprobadas. Segundo, que premiara realmente una investigación; es decir, que las personas enviaran proyectos [de largo aliento]. Y tercero, una curaduría. Logré redactar el documento agregando las líneas de objetivos: para qué se hace, cuántos recursos se necesitarían, la población beneficiada, los resultados, etcétera. En ese sentido, vi que ya de entrada era necesario luchar para que la beca no fuera anual, sino bienal.

VP: ¿Por qué?

GV: Porque en términos de ejecución presupuestal, en el caso colombiano, los presupuestos tienen vigencias tributarias anuales, pero la producción de quienes estamos en el sector no necesariamente es anual. No es como si

empiezo a investigar en febrero y termino en septiembre, porque no trabajamos en esos tiempos. Por eso se pensó en una fase A de investigación y una fase B de producción de exposición (Entrevista mayo, 2025).

Vanegas también menciona que se trató, sobre todo, de una lucha por conseguir un espacio para el Premio dentro del portafolio de estímulos, una pelea que Jaramillo libró para que la entonces directora de la FUGA, Ana María Alzate, aprobara el proyecto. Vanegas resalta el papel de Jorge Jaramillo por su agilidad para moverse en la burocracia, conseguir el dinero y ayudar a los investigadores a que instituciones como el Museo Nacional, el Archivo General de la Nación, el Banco de la República y coleccionistas privados prestaran obras para las exposiciones planeadas. Esta última parte la pude corroborar al revisar el archivo físico de la Fundación para las primeras cuatro versiones de la beca, donde, además de las propuestas enviadas por los ganadores y participantes, se encuentran cadenas de correos entre Jaramillo y diversas instituciones para gestionar el préstamo de obras y documentos, considerando que desde el principio uno de los errores estructurales de la convocatoria fue la consecución de los seguros para el préstamo de las piezas.

GV: Viéndolo a grandes rasgos, yo creo que esa beca fue claramente aprovechada y satisfactoriamente (Entrevista mayo, 2025).

El comentario que cerró la entrevista con Vanegas resume bien la percepción general de la beca como una herramienta útil y efectiva para quienes se beneficiaron de ella. No obstante, como ya se ha señalado, el desarrollo y la estructuración de esta iniciativa no se pueden entender sin considerar el rol crucial de Jorge Jaramillo. Aunque Vanegas tuvo una participación relevante, de acuerdo a lo que él mismo comentó, especialmente en la redacción de las bases y en la conceptualización del modelo, fue Jaramillo, con su experiencia y su profundo conocimiento sobre la necesidad de estimular la investigación curatorial, quien impulsó y dio forma definitiva a la convocatoria. De tal manera que hay que reconocer que la creación de la Beca de Curaduría Histórica fue el resultado de un proceso colectivo, pero con una visión estratégica que, desde el principio, fue orientada por Jaramillo.

Este mecanismo de producción de conocimiento permitió consolidar un espacio de investigación donde la práctica curatorial opera como una herramienta metodológica para investigar sobre el arte colombiano en distintos momentos históricos. En palabras de Camilo Ordóñez:

“(…) El desarrollo de los proyectos beneficiados con este estímulo han servido para emprender investigaciones que contribuyen a la producción de discurso a través de los productos derivados que suponen la exposición y la publicación del documento escrito, por medio de una plataforma que, sin ser parte de instituciones educativas, es

capaz de estimar la producción académica de profesionales del campo del arte en Colombia. (...) Ambas experiencias dan cuenta del rol que ha cobrado recientemente la producción de la historia del arte en nuestro medio y la comprensión de algunos historiadores del arte hacia la exposición como una superficie para la inscripción o “escritura” de relatos históricos revisados, y dado que estos espacios de participación exógena resultan tan escasos en instituciones museales colombianas, su confección (a pesar del enfoque histórico) compagina bien con la producción cultural provista por la curaduría contemporánea: de autor, deslocalizada de la gestión interna del museo, alterna y, por qué no, antagónica al discurso histórico situado en la academia o en el museo mismo.” (Ordóñez, 2018, pp. 205-206).

Como lo menciona Ordóñez, también ganador de la Beca en 2010, los proyectos desarrollados en este marco han incentivado la exploración de nuevas perspectivas críticas que, además de rescatar archivos y revisar narrativas tradicionales, han abierto camino a enfoques alternativos, descentralizados y contemporáneos sobre el devenir historiográfico del arte en el país. El hecho de que su oferta haya tenido poca intermitencia a lo largo de estos años ha contribuido a la institucionalización de un circuito de producción historiográfica a nivel distrital, modelo que además de documentar y poner en valor los procesos artísticos nacionales, garantiza su acceso y circulación mediante la publicación de libros y su difusión entre diversos públicos.

Ahora bien, la otra cara de la moneda es que desde una perspectiva actual, el recorrido de la Beca de Curaduría Histórica se ha visto truncada y modificada en tres periodos, definidos por transformaciones significativas en su estructura y objetivos. El primero, de consolidación (2007-2016), corresponde a la etapa en la que la beca mantuvo su enfoque original en la investigación curatorial con un carácter histórico. El segundo periodo, entre 2018 y 2022, se distingue por una separación explícita entre investigación y curaduría, lo que motivó un cambio en la denominación del estímulo: dejó de ser un "premio" para convertirse oficialmente en una "beca", reflejando un ajuste en su orientación y alcances. Finalmente, el tercer periodo, iniciado en 2024 y vigente en la actualidad, marca una transformación radical tanto en el nombre como en los intereses que guiaban la convocatoria. Si bien la bifurcación entre investigación y curaduría se mantiene, la reformulación del estímulo ha redefinido sus propósitos, distanciándose en cierta medida de su concepción original.

Periodo de Consolidación: 2007 a 2016

Como señalé anteriormente, el Premio Nacional de Curaduría Histórica surge en 2007 como una iniciativa impulsada por Jorge Jaramillo Jaramillo, entonces Gerente de Artes Plásticas de la Fundación, cuyo propósito era fomentar la creación de proyectos curatoriales sobre arte colombiano que, más allá de su dimensión expositiva,

aportaran perspectivas de análisis inéditas o novedosas, enriqueciendo tanto el campo de la curaduría como el de la investigación artística en el país.

Esta iniciativa cobra especial relevancia si consideramos el contexto cultural de la época, en el cual las bolsas de estímulos disponibles a nivel distrital y nacional presentaban ausencias de convocatorias dirigidas específicamente a la investigación curatorial como modelo investigativo. De hecho, la primera convocatoria orientada a este fin fue la Beca de Curaduría Histórica, de tal manera que su creación representó un hito en la institucionalización de prácticas curatoriales de carácter investigativo. Esta visión está alineada con el enfoque de Jaramillo, un gestor cultural comprometido con ampliar los espacios de participación y acceso ciudadano en la gestión cultural; interés que podemos rastrear desde antes, con el Premio Luis Caballero y los Salones de Arte Bidimensional y Arte Digital, estos dos últimos promovidos por la FUGA²³.

A lo largo de este periodo, la Beca de Curaduría Histórica consolidó un espacio fundamental para la reflexión sobre la historia del arte colombiano desde múltiples perspectivas. Las propuestas presentadas a la convocatoria han demostrado que la historiografía del arte en el país interroga lo omitido en aquello que ya está escrito—ya sea por omisión o por decisión—y analiza cómo han sido construidos y divulgados estos relatos. Los proyectos ganadores han planteado enfoques renovadores que interpelan las narrativas establecidas y han contribuido a la formación de nuevas generaciones de investigadores y curadores en el ámbito académico.

Durante este periodo de consolidación (2007-2016), se otorgaron nueve premios—de manera anual o bienal—que lograron establecer un modelo híbrido donde convergen la investigación rigurosa y la curaduría crítica.

El primer proyecto ganador, *Miguel Díaz Vargas: una modernidad invisible*, fue liderado por el *Taller Historia Crítica del Arte*, un colectivo de investigadores y docentes de la Universidad Nacional bajo la coordinación de William Alfonso López Rosas. La investigación buscó reconstruir los contextos históricos y artísticos en los que se desarrolló Díaz Vargas, abordando su obra desde una perspectiva crítica y estableciendo conexiones con procesos sociales y culturales más amplios.

En 2008, la beca fue otorgada al proyecto *Noticias iluminadas. Arte e identidad en el siglo XIX*, realizado por el *Grupo de Investigación del Arte Colombiano*, conformado por Óscar Gaona, Paula Matiz, Juan Ricardo Rey y Carolina Vanegas. Esta investigación surgió en el contexto de la celebración del Bicentenario de la Independencia, momento

²³ El Salón de Arte Bidimensional fue creado en 2003 con el propósito de abrir espacios para prácticas artísticas que, en ese entonces, contaban con un campo de confrontación oficial limitado. Su objetivo era propiciar la reflexión en torno a lo bidimensional como soporte de obras de arte. Por su parte, el primer Salón de Arte Digital se llevó a cabo en 2004 en asociación con la Academia de Artes Guerrero, y, como su nombre lo indica, buscaba visibilizar prácticas artísticas relacionadas con el soporte digital y fomentar la reflexión sobre el entorno digital en el ámbito artístico.

en el que sus autores consideraron pertinente revisar la producción simbólica generada en la primera mitad del siglo XIX. El proyecto se centró en analizar las imágenes creadas en un territorio que aún conservaba muchos elementos del Antiguo Régimen, presentando así una continuidad cultural con la época colonial. Estas imágenes, producidas en un contexto de transición hacia la consolidación de la identidad nacional, permitieron al grupo de investigadores establecer conexiones con el pasado colonial y evaluar cómo se proyectaba la idea de nación emergente a través del arte.

Durante el proceso investigativo, los investigadores identificaron que, a principios de los años 2000, varias colecciones públicas habían adquirido o recibido donaciones de dibujos y acuarelas del siglo XIX. Estas adquisiciones enriquecieron la mirada histórica sobre la producción artística de la época y permitieron hacer un análisis comparativo que amplió las perspectivas establecidas hasta finales del siglo XX. A partir de esta aproximación, el proyecto aportó una reflexión sobre cómo dichas producciones visuales sentaron las bases para un arte nacional incipiente, cuyas raíces simbólicas pueden rastrearse en aquellas representaciones gráficas tempranas.

El tercer premio, en 2009, fue concedido a *Cuaderno de apuntes de Ricardo Moros Urbina*, una investigación de Constanza Villalobos y Paula Matiz. Según el jurado—integrado por Eduardo Serrano, Andrés Gaitán y Pedro Pablo Gómez—, esta aproximación permitió rescatar la obra de un artista hasta entonces poco estudiado, conectando su producción pictórica con su trabajo en textos, publicaciones periódicas, ilustraciones y fotografía (Archivo Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2009).

Ricardo Moros Urbina es especialmente reconocido por su labor como grabador en el *Papel Periódico Ilustrado*, un medio que, en la Bogotá de finales del siglo XIX, se destacó por combinar el carácter periodístico con la reproducción masiva de imágenes gráficas mediante el grabado xilográfico. Bajo la dirección de Alberto Urdaneta, Moros, junto con un equipo de dibujantes, fotógrafos y grabadores, documentó la vida política, cultural y social del país, al tiempo que retrató el contraste entre la Santafé que desaparecía y la Bogotá que emergía con el cambio de siglo.

En 2010, la beca fue otorgada al proyecto *Rojo y más rojo. Taller 4 Rojo; producción gráfica y acción directa*, desarrollado por el Equipo TransHisTor(ia), conformado por María Sol Barón y Camilo Ordoñez. Este trabajo se centró en el estudio del Taller 4 Rojo, un colectivo activo entre los años setenta y ochenta cuya producción gráfica y acciones artísticas estuvieron estrechamente vinculadas con el contexto político y social del país. El proyecto revisó el impacto de sus carteles, publicaciones y acciones gráficas como herramientas de denuncia y movilización, situándolos dentro del fenómeno de los colectivos artísticos en Colombia y su papel en la creación de nuevas

narrativas visuales de resistencia. Según el jurado de esa edición —integrado por Fernando Escobar Neira, Víctor Quinche y Adriana María Suárez—, este proyecto representaba un aporte significativo al campo artístico nacional, puesto que a finales de la década de los noventa y principio de los 2000 se evidenció una proliferación de colectivos artísticos, fenómeno que había sido poco revisados en la historia del arte en Colombia. Entre las pocas excepciones previas se encontraban *El Sindicato* y el *Taller 4 Rojo*, no obstante, con muchos vacíos por llenar (Archivo Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2010).

En 2011, el premio fue concedido a *Seducción: realismo extremo en la década del setenta en Colombia*, una investigación de Mariangela Méndez que propuso una revisión del hiperrealismo y fotorrealismo en el país. Esta investigación curatorial surgió de la intención de reunir en un solo espacio un conjunto de obras pertenecientes a la misma década en Colombia, que tradicionalmente habían sido presentadas de manera fragmentada en el relato historiográfico, clasificadas en categorías rígidas. El proyecto se centró en piezas figurativas creadas por artistas que, en la década de los setenta, buscaban desafiar la percepción de lo real a través de un realismo extremo. Tanto la exposición como el archivo resultante se propusieron como un espacio donde estas obras, al exhibirse de manera conjunta, lograran romper con las categorías que las habían mantenido aisladas y ancladas a la historia del arte.

Durante el proceso investigativo, Méndez observó que existían pocos textos que abordaran de manera directa el hiperrealismo y el fotorrealismo en el contexto colombiano. Sin embargo, la práctica curatorial le permitió dotar a las obras de un nuevo "instante de percepción", generando un discurso renovador en torno a estas propuestas visuales.

En 2013, la beca fue adjudicada a *Le Corbusier en el río Medellín. Arquitectura ficción y cartografías en las obras del grupo Utopía (1979-2009)*, un proyecto liderado por Efrén Giraldo y Óscar Roldán Álzate. La investigación se enfocó en el grupo Utopía, un colectivo de arquitectos que, a pesar de su formación en diseño y urbanismo, trabajó en el campo del arte durante tres décadas. El proyecto analizó cómo sus propuestas artísticas y arquitectónicas funcionaban como especulaciones visuales y conceptuales sobre el desarrollo urbano en Colombia. A partir de una serie de estudios cartográficos y narrativas de ficción arquitectónica, el equipo curatorial exploró cómo la obra del colectivo dialogaba con la historia de la planificación urbana en Medellín, particularmente en relación con la figura del arquitecto Le Corbusier y su influencia en la región.

En 2014, la beca fue otorgada a *La escuela de Humboldt en América: el Barón Gros y los artistas viajeros del siglo XIX*, un proyecto liderado por Halim Badawi que se adentró en el impacto del explorador y naturalista Alexander von Humboldt en la plástica

colombiana y latinoamericana. A través de un exhaustivo trabajo de archivo, la investigación recopiló más de cien pinturas, grabados, dibujos y libros que documentan la huella de Humboldt en los imaginarios visuales de la región. Entre sus hallazgos más relevantes se encuentra la primera exhibición en Colombia de una pintura del artista estadounidense Frederic Edwin Church, así como una serie de acuarelas inéditas del viajero alemán Albert Berg, que retratan las palmas de cera del Quindío en el siglo XIX.

En 2015, la beca fue concedida a *Despliegues gestuales: Adolfo Bernal, Jorge Ortiz, María Teresa Cano*, desarrollado por los curadores antioqueños Melissa Aguilar y Jorge Lopera. Este proyecto se propuso rescatar y analizar archivos documentales y fotográficos que registraban intervenciones efímeras y performáticas realizadas en Colombia entre 1980 y 2000. A través de la revisión de registros de acciones y happenings de Adolfo Bernal, Jorge Ortiz y María Teresa Cano, la investigación trazó conexiones entre sus prácticas y el concepto de performatividad en el arte colombiano, destacando el papel del cuerpo, el tiempo y el espacio en sus exploraciones artísticas.

El noveno premio, en 2016, fue otorgado a *Al mismo tiempo: historias paralelas del videoarte en Colombia*, un proyecto de Paola Peña y Juan Bermúdez Tobón que propuso una lectura crítica del desarrollo del videoarte en el país. La investigación examinó cómo las prácticas videográficas en Colombia han evolucionado desde enfoques experimentales hasta su consolidación como un lenguaje artístico propio, abordando una amplia variedad de formatos como videopinturas, videoinstalaciones, videoesculturas y happenings videográficos. A partir de este análisis, la investigación propuso un recorrido por las múltiples genealogías del videoarte colombiano, destacando la diversidad de discursos, estéticas y técnicas que han contribuido a su desarrollo en el contexto latinoamericano.

Este primer periodo de consolidación no solo permitió estructurar una plataforma que incentivó la producción historiográfica y curatorial, sino que también evidenció los desafíos de gestionar un estímulo de estas características. La continuidad del premio durante casi quince años fue el resultado de un proceso de acoplamiento institucional y administrativo en el que los procedimientos se fueron ajustando a partir de la experiencia, los aciertos y los errores.

A través de la documentación archivística de la FUGA y entrevistas con algunos ganadores de este periodo, se pueden identificar varios retos recurrentes. Entre ellos, las dificultades en la producción, montaje y desmontaje de las exposiciones fueron particularmente notorias. La gestión de pólizas de seguro para el préstamo de colecciones, la logística de transporte de las obras y la asistencia técnica en

museografía implicaron desafíos que, en algunas ocasiones, comprometieron la exhibición de ciertas piezas.

Uno de los casos más críticos fue el de la exposición *Al mismo tiempo*, donde, según relata Juan Bermúdez, al desmontar la muestra se descubrió que una obra de Jonier Marín había resultado dañada por un error en su instalación. La pieza, prestada por una galería, fue fijada con un adhesivo que, al retirarse, causó daños irreparables, generando costos que debieron ser asumidos por la Fundación.

Otro obstáculo frecuente fue la dificultad para obtener el préstamo de obras de instituciones como el MAMBO, los Museos del Banco de la República o el Museo Nacional. Razones como la premura en las solicitudes, el estado de conservación de las piezas o su participación en otras exposiciones hicieron que, en algunos casos, las muestras tuvieran que replantear su selección de obras. Esto ocurrió, por ejemplo, en las exhibiciones dedicadas a *Ricardo Moros Urbina* y *Rojo y más Rojo*, donde incluso con el aval de los artistas y gestiones diplomáticas no se logró el préstamo de ciertas piezas clave.

Estos desafíos hicieron evidente la necesidad de replantear aspectos administrativos, curatoriales y logísticos de la Beca. La complejidad del proceso llevó a una transformación gradual del estímulo, dando paso a un segundo periodo en el que se redefinieron estrategias para consolidar un modelo más eficiente y sostenible.

De Premio a Beca: Transformaciones y retos 2018 a 2022

Transcurrieron dos años desde 2016 hasta que la *Beca de Curaduría Histórica* volvió a ofertarse dentro de la bolsa de estímulos de la Fundación. Este nuevo periodo comprende tres investigaciones más, caracterizadas por dos cambios fundamentales. En primer lugar, dos de estas investigaciones fueron publicadas únicamente en formato digital, sin contar con una edición en papel, lo que representó un giro significativo en la difusión de los proyectos. En segundo lugar, los fondos del estímulo se destinaron exclusivamente a la producción de la investigación, desligando parcialmente la curaduría de la beca. Este cambio marcó una transformación en el enfoque del estímulo, dejando atrás su concepción original, que combinaba curaduría e investigación en un mismo proyecto.

Además, este periodo de transición estuvo influenciado por el impacto de la pandemia de 2020, un factor que, si bien no fue reconocido explícitamente como una causa determinante, pudo haber acelerado la transformación de la beca. El cierre prolongado de espacios culturales —incluida la FUGA— limitó la posibilidad de desarrollar exhibiciones presenciales, lo que llevó a trasladar la producción curatorial a otros

soportes, particularmente el digital. En conversación con Elena Salazar, quien dirigía la FUGA en ese momento, se abordaron los retos que supuso esta transición:

Valentina Puerto (VP): ¿Con qué te encuentras al llegar a la FUGA en 2017?

Elena Salazar (ES): Yo llegué en el 2017. Yo llego en ese momento y pues... me encuentro casi que con una ruina²⁴, con una historia muy bonita que fue de las precursoras en los estímulos. Fue el primer espacio que lanzó convocatorias a la ciudadanía cultural. O sea, no era al ciudadano creador —que después pasó a ser eso—, sino realmente al que generaba cultura. Una historia importante en Bogotá, una entidad que tenía una colección relevante de arte colombiano. Grandes personalidades del arte pasaron por esas salas, hicieron sus primeras exposiciones, publicaron sus primeros libros... pero muchas cosas se olvidaron, muchas se perdieron, incluso algunas se robaron, debido al desconocimiento y al intento de reorganización.

Muchas veces lo que creyeron que era basura terminó siendo desechado, lo cual fue lamentable. Entonces, recibí esa entidad en un estado complejo. Una de las primeras cosas que tuve que enfrentar fueron las convocatorias, porque estas salen a principio de año y hay que gestionar los recursos y las metas rápidamente.

VP: Claro y solo te dicen "Toma tanta plata" y resuelve.

ES: Exacto. Entonces yo dije: "No, pero un momento". Necesitaba un poco de tiempo... aunque fuera una semana más, porque no podía simplemente entregar recursos sin saber cuáles eran las necesidades del sector. Por eso quise mantener algunas becas que ya venían funcionando, porque percibí que eran necesarias.

VP: ¿Cuáles becas consideraste relevante sostener?

ES: A ver de qué me acuerdo después de ocho años... El Salón de Arte Joven, la Bienal, la Beca de Curaduría —a la que le hice un cambio que ya te voy a explicar— y la Beca de Novela Gráfica, son las que recuerdo en este momento. Inicialmente, me enfoqué en ajustar las convocatorias ya existentes en lugar de proponer cosas nuevas, para que fueran más dinámicas y adecuadas a las circunstancias.

²⁴ Durante la administración de Enrique Peñalosa (2016-2019) se promovió un proyecto que proponía disolver la Fundación Gilberto Alzate Avendaño para crear el Instituto Distrital para el Desarrollo del Centro (IDDC). No obstante, este proyecto no llegó a buen puerto puesto que la propuesta afectaría el sector cultural al trasladar las funciones de la FUGA a IDARTES sin aumentar su presupuesto.

En el caso de la Beca de Curaduría, me di cuenta de que entregaba recursos tanto para la investigación como para la exposición, pero eran muy limitados. Había problemas con la consecución de obras, el transporte, el montaje... la plata nunca alcanzaba, y la FUGA terminaba asumiendo costos adicionales que no estaban contemplados. Por eso decidí dividir la beca en dos: una enfocada en la investigación curatorial y otra en la producción de la exposición.

VP: ¿Cómo la pensaste?

ES: Digamos que la segunda convocatoria la hice como si fuera una bienal de curaduría. Entonces, el primer año era la investigación y el segundo año la ejecución de una exposición. Pero tenían jurados diferentes y participaban igual; o sea, el hecho de que te ganaras la primera no significaba que te fueras a ganar la segunda. Pero bueno, Guillermo Vanegas terminó ganándose las dos, esa investigación fue la última que sacamos impresa.

VP: El resto han sido digitales. ¿Por qué?

ES: Que a mí me parece terrible, pero digamos que ellos tienen un sustento jurídico y es la ley de cero papel²⁵.

VP: Sobre el cambio de nombre; es decir de premio a beca, me gustaría preguntarte ¿a qué se debe?

ES: Se debe a la manera en que estaba planteado el estímulo. No podía llamarse *premio*, porque si revisas las características de los estímulos entregados dentro del PDE, no correspondía a esa categoría. No estábamos premiando una trayectoria ni un logro consolidado. Se trataba de una convocatoria para desarrollar una propuesta, específicamente para investigar, no para reconocer un trabajo ya realizado o un proceso concluido. Por eso no podía llamarse premio. Era simplemente un ajuste terminológico necesario para que el nombre del estímulo reflejara con precisión su propósito.

²⁵ La denominada *Normatividad Cero Papel* en Colombia no corresponde a una ley específica, sino a un conjunto de disposiciones y estrategias orientadas a la reducción del uso de papel en la administración pública mediante la digitalización de trámites y documentos. Uno de los marcos normativos clave en esta iniciativa es el Decreto 019 de 2012, el cual establece lineamientos para la implementación del *Gobierno en Línea*, promoviendo la eficiencia administrativa a través del uso de tecnologías digitales. Entre sus disposiciones destacan la obligación de ofrecer trámites en línea, la adopción de medios electrónicos como la firma y facturación digital, y la interoperabilidad entre entidades públicas para reducir la necesidad de documentos físicos. Estas medidas buscan optimizar los procesos gubernamentales y disminuir costos asociados a la impresión y almacenamiento de documentos físicos. (*Normatividad Cero Papel en Colombia*, Verdelacorp, 2023).

Durante esta etapa, tres investigaciones fueron beneficiadas con la Beca de Curaduría Histórica, cada una con un enfoque y alcance distintos, pero todas enmarcadas dentro de esta nueva lógica de producción exclusivamente editorial. A saber:

El primer proyecto ganador de este periodo en 2018 fue *Luis Ospina: El corolario es casi inevitable. 1970-2019*, desarrollado por Guillermo Vanegas. Esta investigación propuso un acercamiento crítico a la obra del cineasta caleño Luis Ospina, una de las figuras más influyentes del cine colombiano, a partir de un diálogo con la teoría del arte contemporáneo. El libro expandió los contenidos de la curaduría homónima realizada posteriormente gracias a la Beca en Producción Curatorial 2019, permitiendo así un análisis en profundidad de los temas, lenguajes y discursos explorados por Ospina a lo largo de su trayectoria.

El segundo proyecto, *Poner el culo. Arte y disidencia sexual en Colombia*, desarrollado por Juan Bermúdez Tobón y la Agrupación Rojo y Negro en 2020, abordó un tema inexplorado en la historiografía del arte colombiano: la representación del cuerpo y la identidad del disidente sexual en el arte nacional desde mediados de los años setenta hasta la actualidad. A partir de una exhaustiva revisión de archivos, imágenes y testimonios, la investigación propuso una relectura de las representaciones de la diversidad sexual en el arte, destacando el impacto que este proceso tuvo en la emancipación política y simbólica de las corporalidades *queer* en el país.

Finalmente, *El ojo clínico: 100 años de fotografía médica en Colombia*, desarrollado por María Fernanda Mora del Río en 2022, quien se propuso estudiar la historia de la fotografía médica en Colombia entre 1860 y 1940. A través del análisis de archivos fotográficos provenientes de distintas instituciones —como el Archivo Fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín, los Álbumes de Patología Exótica del Museo Ricardo Rueda González de la Academia Nacional de Medicina y el Museo Médico de la Lepra del Sanatorio de Agua de Dios—, la investigación examinó cómo estas imágenes documentaban avances en la enseñanza de la medicina y la anatomía y delineaban una estética del retrato en la que arte y ciencia se entrecruzaban.

Uno de los cambios más notables en este periodo fue la digitalización de los libros producto de la beca. Según Elena Salazar, esta decisión estuvo respaldada jurídicamente por la *Normatividad Cero Papel*, una serie de disposiciones gubernamentales que buscan reducir el uso de papel en la administración pública y fomentar la digitalización de trámites y documentos.

Si bien la implementación de este tipo de estrategias tiene como objetivo optimizar la gestión documental y reducir costos asociados a la impresión, su aplicación dentro del ámbito de la investigación y la producción editorial genera preguntas importantes. En particular, la eliminación de ediciones físicas de estos libros ha afectado su inserción

en los circuitos académicos tradicionales, como bibliotecas universitarias y archivos especializados, donde históricamente se ha consolidado la historiografía del arte en Colombia. Los libros digitales son de más fácil acceso en términos generales, pero su circulación dentro de estos espacios especializados es mínima, lo que dificulta su consulta por parte de estudiantes e investigadores que previamente no han tenido conocimiento sobre estas propuestas.

De la Beca de Curaduría Histórica a la Beca de Producción Curatorial: Un Cambio en la Naturaleza del Estímulo

Paralelamente a la transformación de la Beca de Curaduría Histórica, en 2019 se instauró la Beca de Producción Curatorial, un estímulo bianual con ediciones en 2019, 2021, 2023 y 2025. Su propósito es fomentar la investigación curatorial como herramienta para la generación de conocimiento y la promoción del arte colombiano, pero enfocándose en la fase de producción expositiva y circulación pública. Los proyectos seleccionados en esta beca deben proponer un guion curatorial que explore las prácticas artísticas locales y formule lecturas innovadoras y transformadoras sobre la historia del arte y su relación con el arte contemporáneo. Sin embargo, la curaduría entendida en este contexto no se restringe únicamente a la organización de obras en un espacio expositivo tradicional; también puede abordar otras formas de circulación pública que desborden la figura de la “exposición” convencional.

Este enfoque más flexible y experimental ha permitido la realización de proyectos curatoriales que responden a la complejidad del arte contemporáneo. No obstante, al compararla con la Beca de Curaduría Histórica, surge un problema crucial: la ausencia de un registro formal de estas curadurías.

A diferencia de lo que ocurría con la Beca de Curaduría Histórica, donde la investigación generada queda documentada en publicaciones que permiten su acceso a futuras generaciones de investigadores, la Beca de Producción Curatorial no contempla la producción de un catálogo ni la creación de un minisito en la página web de la FUGA. Esto significa que, una vez finalizada la exposición, el conocimiento generado se desvanece sin dejar un registro accesible que vaya más allá de las resoluciones o las bolsas de estímulos publicadas anualmente. Esto plantea una diferencia significativa con lo que sucede en instituciones museales, donde la investigación curatorial suele estar respaldada por catálogos, publicaciones o plataformas digitales que aseguran su preservación y circulación. En el caso de la FUGA, la fragmentación entre las dos becas ha generado un vacío en la documentación de los proyectos curatoriales, limitando su impacto y dificultando su acceso para quienes no pudieron visitar la exposición en su momento.

Este nuevo esquema de estímulos ha traído consigo múltiples desafíos. La bifurcación de la beca original ha debilitado la cohesión entre investigación y curaduría como plataforma de producción de conocimiento para nuevos relatos historiográficos exponiendo gracias al quiebre algunos problemas. Como lo han señalado investigadores como María Fernanda Mora y Juan Bermúdez Tobón, esta división ha significado que los ganadores de la Beca de Curaduría Histórica tengan que realizar un segundo trámite para acceder a recursos de producción curatorial lo que implica un doble esfuerzo administrativo y deja en el aire la posibilidad de continuidad entre la investigación y la exposición.

María Fernanda (MF): Mira, yo me presenté y yo leí el documento, pero como yo ya la conocía, no me fijé tan bien y yo juraba que había una etapa de exposición. Cuando me comunican que soy la ganadora y tengo la primera reunión, me dicen: 'Lo que pasa es que el estímulo lo dividimos ahora. Entonces, a ti te corresponde investigación y libro, y hay una etapa que ya después, si quieres, te presentas, que es producción curatorial'. Y yo: '¡Mierda! No va a haber exposición'. Qué triste, porque siempre he querido hacer la exposición (Entrevista febrero, 2025).

La exposición, más allá de ser un espacio de difusión, también se concibe como una práctica de investigación en sí misma, pues permite la interacción del público con los archivos, la experimentación museográfica y la construcción de nuevas narrativas visuales que perduran inmersos en el relato escrito del arte. Su ausencia o presencia, que la determina una nueva convocatoria y la presentación de otros proyectos fragmenta el proceso de trabajo de los curadores e investigadores.

Juan Bermúdez (JB): "Cuando yo ya tenía el libro escrito, hubo mucha presión para que lo entregara a tiempo porque supuestamente lo iban a publicar. Como todo estaba cerrado por la pandemia y no había forma de acceder a archivos ni bibliotecas, el libro se publicó de un momento a otro, sin que me avisaran. Además, no se corrigieron errores básicos: el nombre de Juan Pablo Echeverri aparece escrito de distintas maneras a lo largo del texto, se mutilaron capítulos y algunas imágenes no se incluyeron por falta de gestión. Todo esto por cumplir con tiempos fiscales y presentar resultados, sin considerar la calidad final de la publicación." (Entrevista febrero, 2025).

Todo ello deja en evidencia otro de los problemas que surgieron con esta transformación: la desorganización en la producción editorial, que en algunos casos comprometió la calidad y coherencia de los libros. La imposición de plazos administrativos, sin una planificación adecuada para la revisión de contenidos y la consecución de materiales gráficos, terminó afectando la presentación de las investigaciones. Ante este panorama, surge una pregunta clave: ¿por qué no fortalecer

el estímulo original en lugar de dividirlo y debilitar su cohesión? Actualmente, la suma de ambas becas supera los 60 millones de pesos, lo que sugiere que, en lugar de separar los recursos, podría haberse diseñado un modelo más integral que permitiera mantener la producción investigativa y expositiva dentro de un mismo proceso.

Si bien la división entre investigación y producción curatorial puede haber funcionado como una estrategia para optimizar los recursos para la Fundación y evitar algunos problemas que se plantearon en el primer periodo descrito de la Beca, esta fragmentación ha dejado en evidencia las tensiones entre las políticas administrativas de la gestión cultural y las necesidades reales del campo de la investigación en arte y curaduría.

Tercer periodo: La Beca de Investigación Histórica en Arte Contemporáneo: 2024

El año 2024 marca el inicio de una transformación radical en la convocatoria, tanto en su nombre como en los intereses que la guían. La Beca de Curaduría Histórica desaparece oficialmente, dando paso a la Beca de Investigación Histórica en Arte Contemporáneo, cuya primera versión se desarrolla en 2024. De acuerdo con la resolución que establece sus lineamientos, el propósito de este nuevo estímulo es fomentar la producción de conocimiento a través de una investigación histórica sobre el arte contemporáneo colombiano.

El planteamiento de esta nueva beca pone el foco en la producción de estudios que contribuyan a la construcción y fortalecimiento de los campos de la curaduría y la investigación artística en Colombia. Se espera que los proyectos seleccionados propicien procesos de memoria histórica, dejando un registro de la plástica contemporánea tanto en el ámbito local como en el nacional, condensando la investigación a través de una publicación.

Sin embargo, más allá del cambio de enfoque, uno de los aspectos más relevantes de esta transformación es la reducción significativa de los recursos asignados. Esto parece estar más relacionado con los cambios administrativos y la redistribución presupuestaria que con la nueva orientación de la beca. Mientras que en la última edición de la Beca de Curaduría Histórica en 2022 el estímulo otorgado al ganador ascendió a 35.000.000 de pesos, en la primera versión de la Beca de Investigación Histórica en Arte Contemporáneo 2024 este monto se redujo a 26.000.000 de pesos. Esta disminución presupuestaria puede que impacte el desarrollo y alcance de los proyectos de investigación, limitando sus posibilidades de ejecución.

En su primera edición, la beca fue adjudicada al proyecto *Juntos: Censura, experimentación, cooperación y aportes de las artes escénicas a la Historia del Arte Contemporáneo 1955-1971*, desarrollado por las investigadoras Paula Matiz e Isabel

Cristina Díaz. Este trabajo se presenta como una continuación del proyecto *Escritoras ocultas: Mujeres en el periodismo cultural y la escritura del arte en Colombia*, que en 2023 inició como un podcast y posteriormente se consolidó como un libro homónimo, ambos publicados por IDARTES como parte de la Beca de Investigación en Artes Plásticas y Visuales.

Escritoras ocultas se enfocó en reconstruir la vida y obra de mujeres periodistas que han permanecido en la penumbra del reconocimiento académico, aportando a la historiografía del arte colombiano desde una perspectiva de género. Entre las figuras rescatadas en este proyecto se encuentran Emilia Pardo Umaña, María Victoria Aramendía Azanza, Gloria Valencia Diago, Nelly Vivas y Beatriz de Vieco, quienes han sido invisibilizadas en el relato historiográfico tradicional del arte en el país. Para la producción escrita de la FUGA, basada en una de estas escritoras ocultas, se explorarán sus aportes al arte desde las artes escénicas.

¿Un giro hacia la investigación contemporánea?

A diferencia de las becas de las dos etapas anteriores, la Beca de Investigación Histórica en Arte Contemporáneo parece enfocarse en la producción historiográfica del arte contemporáneo en Colombia. Sin embargo, al tratarse de un estímulo de reciente implementación, aún persiste la incertidumbre sobre su alcance real y sus implicaciones.

Hasta la fecha, no se conocen los resultados finales de la investigación ganadora en 2024, lo que impide determinar qué problemáticas abordará, cuál será su impacto en la historiografía del arte colombiano y cómo se articulará con el fortalecimiento de la curaduría, como se plantea en la resolución de la convocatoria. Esta falta de claridad inicial y la naturaleza incipiente de la beca dificultan evaluar con certeza si su transformación representa un fortalecimiento de la historiografía del arte colombiano o si, por el contrario, responde a una estrategia administrativa de reducción de costos en detrimento de la producción de conocimiento en el campo de la curaduría histórica.

Asimismo, surge la duda de si la eliminación del término "Curaduría" en el nombre de la beca implica un desplazamiento definitivo de la curaduría como práctica investigativa, en favor de un enfoque más historiográfico o documental. Esta transición deja abierta la pregunta sobre el papel de la curaduría en la producción de conocimiento y si este cambio supone una redefinición de su lugar dentro de las estrategias de investigación artística en Colombia.

A medida que avance este tercer periodo, será fundamental observar cómo se consolidan estos proyectos, cuál es su impacto real en el circuito artístico e

historiográfico del país y si esta nueva orientación logra solventar los vacíos dejados por la desaparición de la Beca de Curaduría Histórica.

CAPITULO III. Tres libros, tres relatos historiográficos diferentes

La escritura en historia del arte no es, ni debería ser, una práctica neutral u objetiva. Más que un ejercicio meramente descriptivo, la escritura es un acto de construcción de conocimiento que articula subjetividades, experiencias e interpretaciones como lo señala Karen Cordero, “la escritura sobre el arte, y en particular la escritura que lo inscribe en la historia [...], ha definido qué se considera ‘arte’ al legitimar ciertas categorías de objetos y marginar otros” (Cordero, 2018, p. 22).

Esta premisa nos sirve para comprender el impacto de la Beca de Curaduría Histórica en la producción de nuevas narrativas sobre el arte en Colombia. En los últimos años, algunas de las investigaciones derivadas de la Beca han evidenciado un giro historiográfico en el que el relato ya no se presenta como una narración cerrada, lineal o que se mira desde la distancia; por el contrario, se ha construido como un campo de tensiones donde la voz del historiador, investigador y curador se reconoce como parte integral del proceso. Esto es evidente en los libros *Rojo y más rojo. Taller 4 Rojo: producción gráfica y acción directa* (2012), *Despliegues Gestuales: Adolfo Bernal, Jorge Ortiz, María Teresa Cano* (2017) y *Al mismo tiempo: historias paralelas del videoarte en Colombia* (2019), en los que la escritura revela los procesos de investigación y las inquietudes de sus autores.

Podríamos preguntarnos ¿a qué se debe ese giro? Y la respuesta quizá la encontremos en múltiples teóricos que, como Cordero, han insistido en que la historiografía tradicional ha ocultado la subjetividad del historiador bajo la ilusión de objetividad. De tal manera que en las últimas décadas ha surgido una revalorización de la subjetividad como parte constitutiva del conocimiento historiográfico, lo que ha dado lugar a nuevas estrategias de escritura que reconocen la intersección entre el investigador y su objeto de estudio. Al respecto, Cordero señala: “Esto [la lectura como dispositivo] me ha proporcionado la base para vincular más claramente el estudio analítico de la historiografía (...) con el planteamiento del proceso de la escritura (y su lectura) como el lugar donde se forja la historia del arte, donde se construyen o toman cuerpo ‘metodologías’ o, mejor dicho, estrategias de análisis y escritura que apelan a aquellos procesos de encuentro entre obra y espectador, en los que sus identidades se borran y se reconstituyen, en el mejor de los casos, en una nueva relación dialógica.” (Cordero, 2018, p. 34).

Este desplazamiento hacia una historiografía más abierta y dialógica encuentra un paralelo en otras formas de producción de conocimiento dentro del campo artístico más allá de la escritura, especialmente en la práctica curatorial. Por ejemplo en la Beca de Curaduría Histórica, esta ha sido, entre 2007 y 2016, una herramienta conjunta de investigación para los proyectos desarrollado, relación que podemos comprender

por medio del planteamiento de *Lo curatorial: una filosofía de la curaduría*, que concibe la práctica curatorial como un proceso de exploración y transformación que se aparta de los modelos institucionales rígidos y de la sistematización convencional del conocimiento: "Lo curatorial es una fuga de marcos preexistentes, un don que permite ver el mundo de otra manera, una estrategia para inventar nuevos puntos de partida, una práctica para crear lealtades contra los males sociales, una forma de cuidar a la humanidad, un proceso de renovación de la propia subjetividad, un motor táctico para reinventar la vida, una práctica sensual de crear significación, una herramienta política fuera de la política, un procedimiento para mantener a una comunidad unida, una conspiración contra las políticas, el acto de mantener viva una pregunta" (Martinon, 2023, p. 24).

Si trasladamos la idea de Martinon a la historiografía del arte llegaríamos desde distintos puntos a una misma reflexión: en la medida en que la escritura, al igual que lo curatorial, evita por completo ser un acto neutro, este se establece y nos sitúa en un campo de disputa y reformulación constante. Asimismo, en las publicaciones de la Beca de Curaduría Histórica, la escritura, resultado de una práctica curatorial e investigativa que se maneja de forma casi que simultánea, emerge como un territorio fértil donde las metodologías tradicionales se confrontan con estrategias más abiertas, experimentales y subjetivas.

Sin duda, uno de los aspectos más notables en estos textos es que la investigación y el proceso de construcción de significado se hacen explícitos, permitiendo que el lector comprenda los itinerarios metodológicos y conceptuales de los autores. Siguiendo esta idea, podemos entender que, en los libros que analizaremos a lo largo del capítulo, la escritura funciona como una estructura de montaje y edición, en la que documentos, testimonios, imágenes y reflexiones de los investigadores se articulan para crear un relato que se presenta de manera más cercana a una construcción en proceso. Es decir, como se planteó en el primer capítulo, esta escritura se configura como una aproximación dinámica que, desde la curaduría histórica activa los relatos del pasado y los transforma a partir de una lectura crítica en el presente.

Veremos que este principio se hace legible en los libros analizados: (1) En *Despliegues Gestuales*, Melissa Aguilar y Jorge Lopera incorporan reflexiones sobre su propio proceso de investigación y evidencian un esfuerzo vital por comprender el contexto social y cultural desde el cual emergen ciertas prácticas artísticas. Estas, progresivamente, toman fuerza en soportes que se alejan de los medios tradicionales, priorizando el cuerpo, el azar, lo lúdico y lo efímero como estrategias de creación. (2) En *Al mismo tiempo*, Paola Peña y Juan Bermúdez abordan la escritura como un tejido de múltiples voces y temporalidades, lo que les permite visibilizar la complejidad de las historias del videoarte en Colombia sin forzar una única versión ni encasillarlas en una secuencia lineal de sucesos lógicos y temporales; en su lugar las presentan a partir de

intersecciones y vivencias que ocurren simultáneamente. (3) En *Rojo y más rojo*, TransHisTor(ia) evidencia por medio del archivo y los hipertextos cómo la investigación y la escritura pueden generar nuevas formas de narrar la historia del arte. Su trabajo recupera archivos dispersos —incluyendo estados de prueba, fuentes fotográficas, publicaciones independientes y estampas firmadas— y, en este proceso, reconstruye un archivo que reconfigura la manera en que comprendemos la historia de este colectivo. Su abordaje sitúa la práctica artística de Taller 4 Rojo en el ámbito político, la contrainformación, los ideales y la colectividad, dimensiones que habían sido reducidas en estudios previos sobre el grupo.

3.1. Análisis de Rojo y más rojo. Taller 4 Rojo: producción gráfica y acción directa (2012)

Desde su publicación en 2012, *Rojo y más rojo. Taller 4 Rojo: producción gráfica y acción directa*, del Equipo TransHisTor(ia), compuesto por María Sol Barón²⁶ y Camilo Ordóñez²⁷, ha redefinido la manera en que se estudia la producción visual del Grupo Taller 4 Rojo²⁸. Este colectivo, activo entre 1970 y 1980, convirtió la gráfica en una herramienta de movilización y contrainformación, ampliando los límites de la imagen como un dispositivo de resistencia política, y aunque su trabajo ha sido documentado en distintos momentos, el análisis de TransHisTor(ia) aporta una nueva lectura al estudio de sus obras al reconstruir un relato historiográfico más amplio, articulado con el contexto social, político y artístico en el que se inscribió el grupo. En particular, la investigación destaca cómo la acción directa opera como estrategia gráfica y como una práctica social que, a través de distintos mecanismos visuales y de intervención, se desarrolla en movilizaciones, circulación de materiales y prácticas pedagógicas; formas de participación que generan vínculos afectivos y políticos reforzando su impacto en el ámbito e incidiendo en los espacios de manifestación social.

En el marco de la Beca de Curaduría Histórica, esta investigación ofrece una lectura renovada sobre el Taller 4 Rojo al problematizar tanto el estado del archivo como los discursos construidos en torno a él. Uno de sus aportes es la exploración del concepto de representación directa, entendido como el intercambio entre las prácticas artísticas y una dimensión política que no necesariamente se enmarca dentro de la militancia. En la presentación de su propuesta para la Beca, los autores señalan: “los miembros del Taller 4 Rojo (T4R) simpatizaban con algunas ideologías de izquierda, en particular la marxista-leninista-maoísta, pero no realizaron un trabajo militante, y en cambio sí

²⁶ María Sol Barón Pino es investigadora en historia del arte, curadora y profesora. Maestra en Artes Plásticas con opción en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de los Andes (1998) y magíster en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia (2007). Su trabajo se centra en la historia del arte, la cultura visual y la museografía, con un interés particular en las relaciones entre arte e intervención política. En 2008, cofundó el Equipo TransHisTor(ia) junto con Camilo Ordóñez Robayo, desarrollando investigaciones y curadurías sobre prácticas artísticas y cultura visual en Colombia. Es profesora de planta del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Javeriana, donde coordina el área de Historia del Arte.

²⁷ Camilo Ordóñez Robayo es artista, investigador y curador. Maestro en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia (2004) y magíster en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (2016). Su trabajo combina arte, historia y cultura visual, explorando la museografía como una forma artística. Ha participado en numerosas exposiciones y proyectos colectivos, con un enfoque en procesos de investigación y creación colaborativa. En 2005 fundó el Colectivo Maskí junto a Juan David Laserna y Jairo Suárez, y en 2008 cofundó el Equipo TransHisTor(ia) con María Sol Barón para desarrollar investigaciones y curadurías sobre arte colombiano. Es profesor en la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana y en la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Vive y trabaja en Bogotá.

²⁸ El grupo Taller 4 Rojo fue un colectivo vigente durante el primer lustro de la década de 1970 en el que participaron los artistas Nirma Zárate (Bogotá, 1936-Bogotá, 1999), Diego Arango (Manizales, 1942), Umberto Giangrandi (Pontedera, Italia, 1943), Carlos Granada (Honda, Tolima, 1933), Jorge Mora (Bogotá, 1944) y Fabio Rodríguez Amaya (Bogotá, 1950), entre otros.

comprendieron la importancia de apoyar a diferentes movimientos sociales” (Barón & Ordóñez, 2010, Archivo físico FUGA).

Visto así, la representación directa permite a los investigadores plantear que la práctica del T4R debe entenderse como una representación participante. Esto implica que sus miembros asumieron el compromiso de representar las luchas sociales a través de su producción visual participando activamente en ellas e integrando su trabajo en procesos organizativos y de acción colectiva.

El año 2010 marcó un punto de reactivación en el interés por el colectivo, con diversos investigadores enfocándose en su legado; el mismo equipo TransHisTor(ia) afirma que no partió de un vacío historiográfico, puesto que ya estaba planteado un escenario en el que distintas narrativas comenzaban a disputar la interpretación del Taller 4 Rojo, lo que a manera de “terreno ganado” les permitió contrastar versiones previas y proponer nuevas lecturas a partir del estado del archivo y de su investigación documental: “Para el año 2010, hay una suerte de reaparición del Taller 4 Rojo dentro del panorama del arte colombiano, por lo que hoy no es posible acotar insuficiencias en el estado del arte dedicado a este archivo, lo que anteriormente resultaba en los círculos académicos” (Barón & Ordóñez, 2012, p. 18).

Esta convergencia de estudios los llevó a situarse en diálogo con otras investigaciones contemporáneas, como las de Winston Porras, Alejandro Gamboa y el Taller de Historia Crítica (conformado por William López, Luisa Ordóñez, Halim Badawi y Sylvia Suárez). Así, *Rojo y más rojo* contribuye a la ampliación de la documentación disponible sobre el grupo con una metodología que permite reconstruir el archivo a partir de nuevas conexiones visuales y discursivas, especialmente en el uso de hipertextos, algo que revisaremos unas páginas más adelante.

A medida que se lee el libro, podremos darnos cuenta de que, frente a los aspectos relevantes de esta publicación también podemos incluir su enfoque en la catalogación y análisis detallado de las imágenes. A diferencia de estudios previos que se centraban en una selección reducida de obras, este libro organiza y clasifica más de 350 registros, permitiendo trazar hipertextos que vinculan distintos momentos y estrategias creativas del colectivo²⁹. Este proceso responde a una estrategia que busca comprender cómo operaba la producción visual del Taller 4 Rojo dentro de un sistema de apropiación, montaje y circulación de imágenes, planteando preguntas fundamentales sobre el uso

²⁹ El concepto de hipertexto, en este contexto, remite a una estructura de organización del conocimiento que permite la interconexión no lineal de información a través de múltiples niveles de lectura y asociación. En la investigación de TransHisTor(ia), la hipertextualidad se plantea como una estrategia curatorial y analítica para conectar distintos momentos y procesos creativos del *Taller 4 Rojo*, vinculando imágenes, documentos y discursos. Como señalaron los investigadores en entrevista, la exposición y el libro fueron concebidos bajo “una idea insinuada de hipertextualidad” que permitía articular nichos temáticos y construir una lectura expandida sobre el colectivo (Entrevista con Transhistoria, febrero, 2025).

del archivo, la memoria y el papel de la investigación en la construcción de relatos historiográficos.

Construcción del archivo: una metodología orientada al hipertexto

El punto de partida en la investigación de TransHisTor(ia) fue el reconocimiento de la fragmentación documental que rodeaba al Taller 4 Rojo. A diferencia de otros colectivos contemporáneos, cuya producción fue más cuidadosamente documentada en catálogos y estudios monográficos, el material vinculado al grupo circuló de manera dispersa, desarticulada y, en muchos casos, sin un registro claro de procedencia o atribución.

Frente a este problema, el equipo de investigación adoptó una metodología que combinó revisión de fuentes primarias, entrevistas con los protagonistas y un extenso proceso de catalogación y análisis iconográfico; estrategia que estructuró una red de relaciones visuales y conceptuales en la que imágenes y documentos se entendían dentro de un sistema de referencias cruzadas. Un sistema ingenioso que les permitió delimitar el corpus visual del Taller 4 Rojo dando paso a la posibilidad de establecer una lectura hipertextual, donde los archivos se relacionan a partir de referencias históricas, gráficas y políticas:

“A través de estas fuentes logramos identificar los campos de circulación en los que cada material figuró: el origen de las fuentes visuales incorporadas a las composiciones; el objetivo de producción correspondiente a materiales de carácter preparativo como fotografías, dibujos o *collages*; las publicaciones donde en su momento se reprodujeron parte de estos documentos; y la bibliografía donde se referencian algunas imágenes. También desglosamos los textos y logosímbolos que se incluían en muchas de las composiciones y caracterizamos cada pieza con un conjunto de palabras clave referentes a sus contenidos, contextos o procesos creativos” (Barón & Ordóñez, 2012, p. 21).

La estructura de montaje y la interconectividad de las imágenes es un énfasis que introduce un método de trabajo cercano a las lógicas curatoriales en el sentido en que el archivo se convierte en un sistema que activa nuevas formas de lectura e interpretación. De hecho, en el artículo *Historiografía y curaduría: relatos visuales a partir de imágenes de archivo* (2017), el Equipo TransHisTor(ia) destaca que uno de los elementos centrales de su metodología es el uso del archivo como un dispositivo que le otorga un nuevo orden y amplía sus posibilidades de lectura. En otras palabras, la investigación no parte de un archivo estático, sino de un archivo que se construye y, más importante aún, se reactiva, permitiendo nuevas conexiones y relecturas.



Figura 1. Montaje de la exposición *Rojo y más rojo. Taller 4 Rojo; producción gráfica y acción directa*, en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Camilo Ordóñez Robayo. Archivo Equipo TransHisTor(ia), Bogotá, 2012.

Es entonces, un enfoque materializado en tres niveles de análisis; en primer lugar, la examinación de la producción gráfica del Taller 4 Rojo tradicionalmente reconocida por la historiografía del arte en Colombia, como por ejemplo las fotoserigrafías *A la agresión del imperialismo a los pueblos*, *A la agresión del imperialismo: guerra popular y Vietnam nos muestra el camino*. En segundo lugar, una revisión de la producción visual comisionada a los integrantes del colectivo por artistas o instituciones, una práctica común de financiación dentro de un taller de artes gráficas, como lo evidencian los fotomontajes elaborados para publicaciones del DANE o para el Sintrapopular. Y finalmente, un análisis que incorpora materiales gráficos y documentales que permiten comprender la circulación abierta del trabajo del taller en el espacio público y su relación con la acción de los movimientos sociales, como en el caso de la *Revista Alternativa* o el acompañamiento del *Taller Causa Roja* en la huelga de la textilera Vanitex.

Este enfoque responde a una necesidad central en nuestra historia del arte: la fragmentación y dispersión de los archivos cuando se aborda un objeto de estudio que no ha sido tan referenciado en la literatura. Como lo he mencionado anteriormente, en el caso del Taller 4 Rojo, los documentos visuales y textuales no solo estaban repartidos entre distintos espacios, sino que también habían sido interpretados de manera fragmentaria en estudios previos. TransHisTor(ia) adopta una metodología que articula estos materiales en función de nuevas hipótesis y preguntas historiográficas.

Este procedimiento encuentra eco –de acuerdo con los autores- en los planteamientos de Aby Warburg, quien en su trabajo con el *Atlas Mnemosyne* propuso una forma de análisis visual basada en la asociación libre de imágenes, permitiendo que los documentos generaran nuevas conexiones a partir de su montaje y recontextualización. Siguiendo esta línea, TransHisTor(ia) organiza el archivo y lo estructura en función de estrategias como el montaje visual, el hipertexto y la intertextualidad: "El archivo como un texto abierto, que permite el desarrollo de múltiples relatos según la disposición de los materiales que incluye, condición que resulta recurrente en las prácticas curatoriales." (Barón & Ordóñez, 2017, p. 22).

Con esto en mente, podemos decir que la aproximación de los autores puede ser leída a la luz de los planteamientos de Jacques Derrida en *Mal de archivo* (1995), donde el archivo se concibe como un territorio de poder, conflicto y construcción de memoria. En lugar de abordarlo como un repositorio fijo de datos, la lectura del archivo que fue configurando TransHisTor(ia) –por más de tres años- tanto en la curaduría como en su investigación, es entendida como una estructura en constante reformulación, donde su organización, sus omisiones y la propia autoridad de quienes lo leen determinan las narrativas historiográficas que de él emergen. La conexión que hace TransHisTor(ia) puede aventurarse a que comprendamos *Rojo y más rojo* como un proyecto que transforma el concepto de archivo dentro de la historiografía del arte en Colombia.

El archivo expandido

Además del análisis documental, *Rojo y más rojo* incorpora un trabajo de entrevistas con los miembros del Taller 4 Rojo, amigos, colegas, sindicalistas, obreros y militantes, lo que les facilitó contrastar las fuentes escritas con la memoria oral de sus protagonistas; una herramienta que introduce la negociación entre archivo y testimonio, lo que podríamos interpretar como un acuerdo entre historia registrada y experiencia vivida.

El uso de entrevistas como herramienta historiográfica ha sido objeto de reflexión dentro de la historia del arte y la historiografía en general. Investigadores como Alessandro Portelli han señalado que la historia oral debe entenderse como una construcción narrativa en la que la memoria, la subjetividad y el contexto del entrevistado juegan un papel determinante (Portelli, 1991). Desde esta perspectiva, la metodología de TransHisTor(ia) se inscribe en un enfoque en el que la entrevista además de lo obvio, recuperar información sobre el Taller 4 Rojo, evidencia las tensiones, contradicciones y vacíos que atraviesan cualquier intento de reconstrucción historiográfica. No es casualidad que al leer la investigación, nos percatemos de que en varios momentos del libro, Barón y Ordóñez señalen que los relatos recogidos no siempre coinciden entre sí, una evidencia de las múltiples interpretaciones sobre su historia:

María Sol Barón y Camilo Ordóñez (MS & CO): Nosotros, por lo menos, no comprendíamos muchas cosas de la historia política [...] trataban de explicarlas, pero también les encantaba el misterio, dejarlo a uno ahí pensando (Entrevista, febrero de 2025).

Si nos detenemos a leer con atención las entrevistas que dan forma a esta investigación, nos daremos cuenta de que hay silencios, conflictos y zonas de ambigüedad que la atraviesan. Y quizá eso no solo sea inevitable, sino necesario; después de todo, cualquier relato histórico construido a partir del testimonio directo de sus protagonistas está marcado por lo que se dice, por lo que se calla y por lo que se interpreta.

El análisis de *Rojo y más rojo* no se inscribe únicamente dentro del campo de la historia del arte, también arraiga y hace suyas metodologías de la historia política, la comunicación visual y los estudios de archivo, un acercamiento de enfoque interdisciplinario –que entendieron muy bien Barón y Ordóñez– es crucial para comprender la producción del Taller 4 Rojo, cuyo trabajo no puede analizarse únicamente desde una perspectiva estilística o formalista.

En este sentido, esta investigación germinada en la Beca y bajo la guía de Jaramillo, se distancia de estudios historiográficos anteriores como los hechos por Germán Rubiano en 1983, María Elvira Iriarte en 1986 o Ivonne Pini en 1987, que en su mayoría habían abordado el colectivo desde una óptica centrada en la gráfica como una manifestación artística autónoma. En cambio, *Rojo y más rojo* inscribe la producción del Taller 4 Rojo dentro de un sistema de producción visual que operaba en diálogo con redes militantes, movimientos sociales y espacios de contrainformación; giro metodológico que al ponerlo dentro del marco de la Beca de Curaduría Histórica, plantea un modelo distinto de investigación que en cierta medida cuestiona los alcances disciplinarios tradicionales, demostrando que piezas gráficas, productos y obras tienen que ser analizados en relación con los contextos políticos y culturales en los que se inscribieron.

¿Una escritura tradicional?

Además de la metodología utilizada en las investigaciones, el campo de la escritura—su narrativa, sus expresiones y su construcción discursiva—constituye otra capa de análisis en este estudio. Por ello, resulta pertinente dedicar un espacio a *Rojo y más rojo*, cuya estructura y enfoque contrastan con investigaciones posteriores (2017 y 2019), pues a diferencia de estos estudios más recientes inscritos también dentro de la Beca, este libro recoge un modelo de escritura historiográfica propio de la historia del arte, caracterizado por el rigor analítico y la sistematización de la información.

Lejos de constituir una crítica, a lo que me refiero con ello es que el rigor analítico y la sistematización de un archivo me permite situarlo como el estudio más tradicional entre los casos analizados. ¿Por qué? Su carácter responde en gran medida a su contexto de producción, un contexto donde entra el nuevo milenio pero que aún arrastra con él procesos y metodologías utilizadas durante las dos últimas décadas del XX, es decir, un periodo en el que la escritura experimental sobre arte y, más relevante aún, la incorporación de la práctica curatorial en la construcción del discurso historiográfico, aún no estaban plenamente consolidadas dentro de los procesos creativos e investigativos. Aún así, el libro presenta momentos en los que se perciben gestos que sugieren una aproximación más cercana al objeto de estudio. Esto se hace evidente cuando se compara con *Literatura. Aún no sé en qué consiste el Taller 4 Rojo*³⁰, un texto previo de TransHisTor(ia) en el que los autores experimentan con una escritura más subjetiva, basada en anécdotas y encuentros personales con la historia del colectivo. Un contraste que al leerse en simultáneo (el libro y el ensayo) nos permite percibir cómo, dentro de la producción del equipo investigador, existen distintas formas de aproximarse al relato historiográfico, oscilando entre la escritura analítica tradicional y una narrativa más inmersiva y experiencial.

MS & CO: El texto de *Literatura* no era propiamente un trabajo de historia del arte. En ese momento, todavía no habíamos realizado la investigación y queríamos evitar repetir información que ya se conocía o que cualquier otro investigador podría haber señalado como lo evidente. Además, nosotros nunca partimos de la idea de que lo que hacíamos era, estrictamente, historia del arte (Entrevista, febrero de 2025).

Si bien el tono de voz y la narrativa de la investigación se enmarcó en un relato historiográfico que no comulga con formas experimentales de escribir, hubo una fase inicial, que partió del Coloquio de la Revista Errata: *El lugar del arte en lo político* (2010), en la que la escritura fue más abierta y exploratoria. Fue de hecho gracias a *Literatura* que en un comienzo el objeto de estudio fue un descubrimiento progresivo, con referencias dispersas y conexiones intuitivas, que más adelante en *Rojo y más rojo* se consolidó en una estructura metodológica rigurosa, con una organización archivística clara y una lectura profunda del material recopilado.

Al releer lo expuesto anteriormente, considero necesario precisar que estas observaciones no implican que el texto carezca de momentos de cercanía o de un interés por conectar con el lector más allá del aparato teórico, todo lo contrario, en varias secciones, la selección de fragmentos de entrevistas revela una intención clara por parte de los autores de presentar a los artistas del colectivo a través de las

³⁰ LITERATURA es la transcripción de la presentación realizada por el Equipo TransHisTor(ia) en el 1er Coloquio de la Revista ERRATA#, organizado por la Fundación Gilberto Álzate Avendaño en Julio de 2010. El documento puede ser descargado de manera gratuita en su página web: www.transhistoria.laveneno.org.

palabras de quienes compartieron con ellos los momentos históricos abordados en la investigación. Un ejemplo de esta estrategia es la inclusión de entrevistas con antiguos alumnos del *Taller-Escuela 4 Rojo*, recurso que enriquece el relato al permitir que figuras como Diego Arango y Nirma Zárate sean reconocidas y leídas bajo su faceta como docentes y artistas cuya práctica dejó una marca en sus estudiantes más profunda que el simple hecho de estar inscritos dentro del circuito del arte moderno colombiano. Como señala la artista Marta Rodríguez, quien fue alumna del colectivo:

"Diego Arango [...] nos dictó una clase absolutamente maravillosa sobre el cubismo; recuerdo que salí diciendo, el arte es como ciencia, y se lo dije a él: el cubismo se presta para trabajar tantas cosas. Hizo una explicación muy sistemática, muy consecuente. El cubismo, con todas sus etapas, explicado por Diego Arango, era como una cosa científica." (Barón & Ordóñez, 2012, p. 156)

Mientras que sobre Zárate señala:

"¡Nirma era de una habilidad impresionante! Me acuerdo de esa tinta azul y la amarilla, cómo hacía los verdes, cómo hizo el degradé, una habilidad impresionante. Nos mostró con mucho orgullo la fotoserigrafía. Eso era muy novedoso, yo me atrevo a decir que fue la primera persona que hizo fotoserigrafía aquí en Colombia. Me acuerdo de Nirma mostrándonos cómo hacía las cosas, estampando." (Barón & Ordóñez, 2012, p. 156)

Aunque fragmentos breves, casi como pequeños *flashbacks*, estos extractos evidencian un esfuerzo deliberado por humanizar a los protagonistas del estudio, mostrando sus interacciones, gestos y la influencia que ejercieron sobre quienes los rodearon. Esta humanización podría no detenerse en los artistas del colectivo, podría también permitirnos una lectura que abarca a quienes llevan a cabo la investigación: María Sol y Camilo. Las entrevistas realizadas no solo permitieron reconstruir el relato del Taller 4 Rojo, sino también desentrañar la escritura misma de sus autores, un proceso colaborativo que en muchos casos es difícil de rastrear en la autoría individual.

Para explicarme mejor, he de decir que con los autores se presenta una particularidad que ellos mismos señalaron en nuestra conversación: su escritura es dialógica, construida a través de intercambios orales, lecturas compartidas y discusiones constantes. Esta dinámica resuena con lo que Jaime Cerón describe como la escritura del arte en su condición más fundamental: la escritura del arte moviliza una serie de construcciones teóricas (previamente estructuradas) para llegar a interrogar los fenómenos artísticos que busca analizar y para determinar su pertinencia y significado (Cerón, 2010). En este sentido, *Rojo y más rojo* es una exploración de la manera en que

se puede escribir sobre la historia del arte desde la experiencia de quienes investigan, confrontan fuentes y debaten sus propias interpretaciones.

MS: Discutimos mucho, mucho, mucho, tomando un trago o almorzando o haciendo ejercicio o yendo a pasear. De alguna manera, los textos sintéticos de sala surgían como una síntesis de esas conversaciones. En cambio, cuando se trataba de textos más largos, con mayor densidad argumentativa, citas y referencias, los concebíamos como una ‘síntesis de la oralidad’, y solíamos darnos un plazo de aproximadamente 15 días para terminarlos.

CO: Sí, en esa época no se usaba tanto el internet. Un amigo nos prestó una finca y dijimos: nos vamos a encerrar y vamos a salir con esos textos. Y así fue. Salimos con uno como al 80% y el otro como al 40% o algo así (Entrevista, febrero de 2025).

La escritura no es un acto solitario, y esto es algo que el Equipo TransHisTor(ia) pone en evidencia. Su proceso de trabajo muestra la importancia del intercambio y la constante reformulación de ideas. Esta idea puede ser leída bajo el razonamiento que realiza Jaime Cerón, quien retoma en su artículo *Contradicciones del discurso: sobre escribir el arte*, la noción de la escritura del arte como una práctica literaria cuya morfología está atravesada por disputas de legitimidad. Siguiendo a Rosalind Krauss, Cerón plantea interrogantes fundamentales sobre la construcción de la voz en los textos teóricos: “Cuando se lee un texto de carácter teórico, ¿de quién es la voz que narra las ideas?, ¿cuando se habla en primera persona se es necesariamente sincero?, ¿se está siendo autobiográfico? Dentro de la escritura del arte, al igual que en la narrativa, se movilizan distintos niveles de discusión y se pueden intuir diferentes estilos y hablantes” (Citado en Cerón, 2010, p. 108). En el caso de *Rojo y más rojo*, el proceso de escritura no está fragmentado en voces individuales, más bien funciona como una construcción colectiva, una síntesis de múltiples perspectivas tejidas en un solo relato. Sobre ello, los autores comentan:

MS: Teníamos los libros ahí, los leíamos, cada uno empezaba con un artículo y, cuando sentíamos que nos habíamos agotado, intercambiábamos textos. Nos parecía valioso que el otro lo revisara y continuara con la escritura.

VP: No, pues ¡es buenísimo! Tener a alguien con quien confrontar lo que tú escribes.

CO: Y que sea honesto con respecto a lo que escribo. Y ahí nos funcionó muy bien eso, como hacer un título, un resumen y un desarrollo argumentativo como de unas frases que fueran segmentos del texto.

Es particularmente interesante notar cómo esta escritura compartida es coherente con el objeto de estudio: un colectivo de artistas cuya producción también se basó en la colaboración y en la desaparición de la autoría individual. Así como en el Taller 4 Rojo no se privilegiaba la firma personal sobre la obra colectiva, en *Rojo y más rojo* la escritura opera bajo una lógica similar: una historia escrita a varias manos, sin distinción entre los aportes de cada investigador, como un cuerpo de trabajo articulado en conjunto. Casi que podemos permitirnos afirmar que TransHisTor(ia) se contagia o aprende del carácter colectivo del grupo al replicar la práctica colaborativa –en este caso de escritura- en su propio método, consolidando un modelo en el que la autoría individual se diluye en favor de una construcción colaborativa del conocimiento.

Escribir, describir y describir

Desde la academia, los primeros ejercicios de escritura que abordamos como estudiantes de historia del arte suelen centrarse en el análisis formal, sociológico, iconográfico o iconológico de las obras, asignaturas que –en diferentes medidas- moldean nuestras formas de escribir; formas que casi siempre se plasman en los ensayos finales de asignaturas como *Historias del arte e historiografías*, y que parecieran estar arraigadas en nuestra formación como si corrieran por nuestras venas. Quizá nuestra generación busque fortalecerla con nuevas aproximaciones a la escritura del arte, pero en generaciones anteriores el distintivo radicaba en la precisión con la que se describían las obras, un rasgo particularmente evidente en *Rojo y más rojo*.

Más allá de la contextualización general de la producción del colectivo, el libro se detiene en el análisis minucioso de los procedimientos técnicos, la apropiación de imágenes y la construcción de sentido a partir de su escritura, una metodología ardua y gruesa que atraviesa toda la publicación. Y aunque podría referirme a múltiples ejemplos, considero oportuno destacar solo un par de descripciones escogidas al azar, ya que en su mayoría siguen una misma lógica analítica.

“Nirma Zárate hizo parte de la treintena de artistas que se incluyeron en la primera versión de *Dibujantes y grabadores de Colombia*. Presentó tres estampas que dieron continuidad al tema de la niñez abandonada y reprimida, y que refieren las declaraciones de un menor, cuyo nombre da título a dos de las obras: *Testimonio n° 2 Niño Alonso Ramírez* y *Testimonio n° 3 Niño Alonso Ramírez*. En ambas composiciones se incluye una fuente fotográfica que también figura en la diagramación de *El papa de visita a Colombia* (1971), donde se ve a un par de menores tras las rejas y que, según Diego Arango (2010), fue tomada en visitas a correccionales de menores que realizó el grupo que trabajó en la publicación. En la página que incluye esta imagen se referencia una noticia de 1968, en donde se anuncia que los gamines serían «recogidos» de las calles con motivo de la visita de Pablo VI en ese año. Además de este registro,

Testimonio n.º 2 incluye cuatro fotografías más: en una aparece un niño llorando, en otra un policía registra el cuerpo de un menor y, en las dos restantes, que corresponden a una misma fuente, aparece un niño semi desnudo y con las manos esposadas. En medio de las imágenes se distribuyen fragmentos de un testimonio que constata los registros visuales:

A nosotros a cada ratico nos agarraban pa' la «quinta estación», nos cogen porque hay recogidas, mejor dicho, «batidas». Yo he caído dos veces en la quinta y dos veces en la octava. Un día veníamos pa' bajo del Campin y un cabo nos dijo que si queríamos irnos y no quisimos. Entonces nos agarraron y nos metieron a un baño. Y allí le echaron un baño a las 4 de la mañana y llegó tiritando. Al «mechudo» también lo llevaron pa' la sexta. Pero cogimos y robamos huevos porque teníamos hambre.

En *Testimonio n.º 3* la imagen de los niños presos se antepone a la de un paisaje y un bosque resueltos en tonos verdes y amarillos en los que se ubica un grupo de niños jugando en una rueda mecánica. En la parte baja de la composición figura otro testimonio que da cuenta de situaciones vividas por un niño en la correccional: «Allá en la institución un día me escondí y me pillaron y me pegaron una “juetera” y me hicieron quitar el cemento a los ladrillos con una pala y cargar ladrillos y bueno me pegaron una “juetera” al otro día que me volé...». (...) este conjunto opera como una trilogía [la tercera obra a la que se refieren es *¿Y los niños qué?*] en la que los testimonios plantean un círculo vicioso que da cuenta de la vida callejera de un grupo de niños indigentes; el represivo proceso de detención, el traslado a la «correccional», y la vuelta a las calles tras el escape de la institución; es decir, la mejor opción dentro de la degradación social que describen los testimonios” (Barón & Ordóñez, 2012, p. 76-79).

“(...) la pareja [Zárate y Arango] presentó un cartel impreso en offset a tres tintas (rojo y negro sobre blanco) que conmemoraban la figura de María Cano: sobre el plano naranja del fondo se yergue la imagen fotográfica de la líder del movimiento obrero de los años veinte con un vestido y sombrero de la época. La figura surge de una multitud que, acorde con las vestimentas, parece participar de una movilización contemporánea. En medio de la multitud aparece una flor impresa en rojo intenso, mientras que la totalidad del cartel es encuadrado por una secuencia que repite el nombre de la líder sindical. En conclusión, el ensamblaje de las dos fuentes fotográficas, la de la líder y la de la multitud, enuncian la correspondencia entre la lucha de la clase obrera y el pensamiento de la llamada Flor del trabajo, atravesando décadas distantes. Este montaje da cuenta del interés de los artistas por rescatar figuras políticas a quienes no se les ha dado un merecido lugar en la historia del país” (Barón & Ordóñez, 2012, p. 84).

Como podemos ver, la escritura en *Rojo y más rojo* sigue un método en el que la descripción detallada además de ser un ejercicio de precisión formal se convierte en un mecanismo que estructura el análisis y orienta la interpretación historiográfica; en otras palabras, los autores despliegan un discurso donde la información se presenta desde la recolección de descripciones que traen a colación datos visuales, documentales y testimoniales en la narración. Como mencioné anteriormente, esto no quiere decir que sea errado, simplemente se trata de una característica distintiva de TransHisTor(ia), una en la que su tipo de escritura en un contexto de referencias externas, permitiendo que la materialidad de las piezas de T4R se tejan con sus condiciones de producción y recepción. Esta cadena de acciones hace que la escritura adquiera una estructura casi indexada, donde las imágenes son rastreadas en su procedencia, los documentos cotejados con fuentes previas y los testimonios incorporados dentro de un marco argumentativo que refuerzan la dimensión crítica del texto, por ello, el método de los autores se construye desde la acumulación, la presentación y el cruce de información, un sistema que recuerda la lógica del archivo como un espacio en el que los relatos emergen desde la convergencia de distintos registros.

Sin embargo, esta insistencia en la minuciosidad descriptiva también tiene un efecto sobre la lectura, me refiero a que en algunos momentos el nivel de detalle puede volverse abrumador, ralentizando el ritmo del texto. Los mismos autores reconocen que este estilo de escritura responde a su formación como historiadores del arte y a su compromiso con la pedagogía:

MS & CO: A nosotros nos critican, a algunas personas no les gusta que hablemos demasiado de cómo son las obras. [...] Somos obsesivos, hablamos de las obras, cómo son, qué es lo que vemos acá, porque es que la gente no ve. Y nosotros, los profesores de historia del arte, tenemos que hacer que la gente vea y entienda cómo es que esa obra está diciendo algo. Entonces describimos todo eso (Entrevista, febrero de 2025).

Aquí se refuerza la percepción de que el libro busca también formar la mirada del lector, guiándolo para que observe con detenimiento los detalles y las capas de significado en cada imagen. Los propios autores admiten esta minuciosidad descriptiva, justificándola desde su experiencia como profesores de historia del arte, una anotación que parece sensata; me explico, a pesar de que las imágenes están ahí, ellos afirman que es necesario describirlas para que realmente sean vistas: la observación no necesariamente es una acción automática o inmediata, es una práctica, un “hacer” que debe ser mediado, contextualizado y, en muchos casos, dirigido. Bajo esta reflexión vale la pena increpar y dejar abierta la duda sobre si este mecanismo también se llevó al montaje de la exposición.



Figura 2. Montaje de la exposición *Rojo y más rojo. Taller 4 Rojo; producción gráfica y acción directa*, en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Camilo Ordóñez Robayo. Archivo Equipo TransHisTor(ia), Bogotá, 2012.

Por lo pronto, frente a la minuciosidad descriptiva nos encontramos en la investigación con una cuestión fundamental sobre la relación entre el lector, la imagen y el texto que la interpreta. ¿Hasta qué punto la exhaustividad en la descripción limita la autonomía del lector en su encuentro con la obra? La minuciosidad con la que TransHisTor(ia) aborda cada elemento visual puede ser leída como una estrategia para hacer visibles composiciones, técnicas y referencias históricas que de otro modo podrían pasar desapercibidas. Sin embargo, también cabe preguntarse si, al proporcionar un marco de lectura tan detallado, el texto termina por reducir el margen de interpretación del lector, al preconfigurar la manera en que cada imagen debe ser entendida.

Esta tensión entre la necesidad de explicar y el riesgo de condicionar la percepción es un dilema constante en la historiografía del arte. En su esfuerzo por esclarecer genealogías visuales y subrayar el contexto de cada imagen, ¿hasta qué punto nosotros como autores imponemos una lectura? En la descripción de los carteles del Taller 4 Rojo, por ejemplo, el análisis iconográfico permite identificar citas visuales, procedimientos técnicos y relaciones con la gráfica revolucionaria latinoamericana. Sin estas explicaciones, es verdad que muchas de estas conexiones quedarían ocultas o solo estarían al alcance de un lector con un conocimiento previo en la materia.

Por otro lado, si la observación de la imagen se nos entrega ya “masticada”, ¿no se reduce nuestra capacidad como lectores para establecer nuestras propias relaciones? En la historiografía más tradicional, la imagen solía ser tratada como un complemento

del texto, un elemento subordinado a la palabra escrita. En este caso, sin embargo, la imagen es central en la construcción del relato, y su descripción detallada busca sobre todo expandir su sentido. No obstante, las preguntas planteadas quedan abiertas...

La cuestión queda a su consideración, pero me atrevería deducir que más que una deficiencia del texto, esta tensión es una muestra del complejo equilibrio que enfrenta cualquier estudio historiográfico del arte: el reto de dar herramientas sin clausurar significados, de ofrecer un relato sólido evitando anular la multiplicidad de interpretaciones posibles, dilemas que también se comparten con *Despliegues gestuales* y *Al mismo tiempo* que, sin embargo, se abordan a partir de otros recursos.

Sobre algunos hallazgos evidentes y otros no tanto

Si bien el análisis detallado que realiza TransHisTor(ia) sobre el Taller 4 Rojo se sustenta en una metodología que permite articular diferentes capas narrativas y visualizar relaciones que trascienden la estructura lineal de la historiografía del arte – como nos dedicamos a diseccionar en el primer fragmento de este análisis-, es la construcción de un sistema hipertextual lo que da forma a la escritura no secuencial en la que imagen, documento o testimonio constituye una parte de una red interconectada de significados y referencias en su investigación. Esta estructura permite que los hallazgos que enunciaremos en este apartado se tejan como un entramado interpretativo en el que las conexiones emerjan de una manera orgánica entre las fuentes históricas, los discursos visuales y los procesos creativos.

El concepto de hipertexto aplicado a la historiografía ha sido abordado por diversos teóricos del archivo y la memoria en el arte; tal es el caso de Gloria Lapeña Gallego en su texto *El archivo hipertextual como resistencia a la censura en el arte contemporáneo*, en el que menciona que el hipertexto se distingue por su capacidad de “articular fragmentos de memoria mediante estrategias de montaje susceptibles de múltiples combinaciones que escapan de la linealidad y la jerarquía historiográfica” (Lapeña, 2022, p. 30). Una afirmación que resulta útil para dar cuenta de la estrategia metodológica de TransHisTor(ia) la cual se alinea con estas dinámicas, permitiendo documentar y acercarse con gran detalle a la historia del colectivo, pero además construyendo nuevas formas de organizar y presentar la información, ampliando el espectro de interpretación.

Distanciándose de un relato en el que los eventos y las obras se presentan en un orden cronológico, *Rojo y más rojo* construye un archivo que remite constantemente a otras imágenes, influencias y contextos, generando una estructura rizomática en la que cada elemento funciona como un nodo dentro de una red más amplia de significados. Esta característica recuerda la idea propuesta por Michel Foucault en *La arqueología del saber*, donde el conocimiento se organiza través de “una masa de elementos que hay

que aislar, agrupar, hacer pertinentes, disponer en relaciones y constituir en conjuntos” (Foucault, 2003, p. 11). Siguiendo esta lógica, Barón y Ordóñez rastrean genealogías visuales tanto en el montaje de la exposición como en la estructura de la publicación, estableciendo paralelos con otros movimientos artísticos y reconstruyendo las condiciones de producción y circulación del Taller 4 Rojo, del Grupo Taller 4 Rojo y de Taller Causa Roja, de manera más compleja y matizada.

Este tal vez sea uno de los aportes o hallazgos más significativos de la investigación.



Figura 3. Montaje de la exposición *Rojo y más rojo. Taller 4 Rojo; producción gráfica y acción directa*, en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Camilo Ordóñez Robayo. Archivo Equipo TransHisTor(ia), Bogotá, 2012.

La metodología hipertextual como herramienta tiene la capacidad de evidenciar la transversalidad de ciertos procedimientos y estrategias creativas en la producción del colectivo. Como señalan Barón y Ordóñez, este método les permitió “identificar procedimientos creativos transversales en la producción como la apropiación de materiales extraídos de medios de comunicación, la elaboración de imágenes fotográficas por medio de trabajo de campo y puestas en escena, y el reciclaje de fuentes visuales y composiciones vinculadas al concepto de montaje” (Barón & Ordóñez, 2025, p. 22). A partir de esta estructura, el estudio desentraña cómo ciertas estrategias formales y discursivas se reiteran a lo largo del tiempo, operando como constantes dentro de la producción del grupo que entre 1970 y 1980 tuvo múltiples transformaciones en su estructura interna.

En suma y como abre bocas de este apartado podemos decir que el enfoque hipertextual en esta investigación dialoga con tendencias contemporáneas en la

historiografía del arte y los estudios visuales. En *Radical Museology* (2013), Claire Bishop plantea que la construcción de la historia del arte en el presente debe permitir la reactivación y reinterpretación de los archivos en función de nuevos contextos. Su propuesta de una "contemporaneidad dialéctica" sugiere que los museos y espacios de investigación deben operar como plataformas que interconectan el presente con otras temporalidades, cuestionando las estructuras convencionales del relato histórico (Bishop, 2013). Por ello, al construir un relato que se despliega en múltiples direcciones, la investigación plantea interrogantes sobre cómo se narran y organizan las historias del arte, preguntándose por la manera en que ciertos discursos y objetos se visibilizan o quedan relegados en los relatos dominantes como ya veremos.

La influencia de la factografía y la vanguardia rusa en el Taller 4 Rojo

En este punto se hace necesario tener presente que hay patrones recurrentes en la producción visual del colectivo; Barón y Ordóñez identifican tres grandes ejes: (1) la apropiación de materiales extraídos de medios de comunicación, (2) la elaboración de imágenes fotográficas a partir de trabajo de campo y puestas en escena, y (3) el reciclaje de fuentes visuales y composiciones vinculadas al concepto de montaje.

Bajo esta línea, los autores dan cuenta de cómo el colectivo operaba dentro de una lógica visual en la que la gráfica era el resultado de un proceso de apropiación, transformación y recontextualización de imágenes preexistentes cuyo objetivo era reforzar su discurso político al intervenir imágenes ya cargadas de significados ideológicos. Lo interesante de la deducción es que la metodología de apropiación y resignificación permitió que TransHisTor(ia) conectara la práctica artística de algunos miembros del Taller con modelos de producción gráfica desarrollados en otros contextos de arte político.

Uno de los hallazgos que proponen esta línea es la identificación de estrategias visuales en el trabajo del Grupo Taller 4 Rojo que remiten a la vanguardia rusa. Como los autores señalan, estas referencias responden a un modelo narrativo donde el arte se integra a un discurso de transformación social. La representación de multitudes anónimas, la segmentación cromática para jerarquizar planos de la imagen y la combinación de elementos gráficos con textos y emblemas corporativos son algunos de los recursos que vinculan estas obras con el lenguaje visual desarrollado por los constructivistas soviéticos y, en particular, con la factografía.

El concepto de factografía, desarrollado en la Rusia revolucionaria, establecía una relación directa entre la imagen y la propaganda política a través del montaje y la serialidad. Como señala Benjamin Buchloh en *From Faktura to Factography (De la factura a la factografía)*, los movimientos productivistas y factográficos rechazaban la mimesis tradicional—es decir, la idea de que el arte debe imitar el mundo de manera fidedigna— proponiendo una nueva función para la imagen; en lugar de ser un reflejo

pasivo de la realidad, el arte debía operar activamente en la configuración de la conciencia política, empleando estrategias como el montaje visual, la manipulación de la tipografía y la reconfiguración de elementos gráficos preexistentes (Buchloh, 2004).

Este vínculo con la tradición soviética en primera instancia aparece como una especulación de los autores, para luego de investigar con mayor profundidad concretarse como un hallazgo respaldado por entrevistas con miembros de T4R. En una de sus declaraciones, los autores reconocen que la relación del Taller 4 Rojo con el pop art británico, derivada de la formación de Nirma Zárate y Diego Arango en Londres en los años sesenta, se complementaba con un interés por la factografía rusa, un antecedente menos visible pero igualmente influyente en su trabajo:

MS & CO: Pero no solo pop sino, podríamos decir como la cara oculta del pop, que era la factografía rusa. Eso hablamos en el libro, es como esta gente no solo estaba mirando el pop o mejor dicho, miró el pop, pero después también, por una entrevista con Marta Rodríguez, nos dice que Diego Arango les dio una clase de arte ruso. Ellos tenían clases de arte ruso (Entrevista con el Equipo TransHisTor(ia), 2025).

Esta declaración sugiere que el grupo no solo absorbía referencias del arte pop—como comúnmente se ha señalado—sino que también integraba estrategias visuales y discursivas de los movimientos soviéticos, algo que, en contraste, investigaciones anteriores a esta no habían mencionado, impidiendo que se divulgara que su producción gráfica está alineada con modelos de comunicación visual que priorizaban la acción política sobre la autonomía estética.

En el caso específico de la serie *América*, la investigación de TransHisTor(ia) señala que la organización de las imágenes sigue una lógica de montaje visual similar a la empleada por los constructivistas rusos y los gráficos revolucionarios cubanos. Como explican Barón y Ordóñez, esta composición “fue elaborada tras la suma de tres estrategias creativas que ya se habían manifestado en el trabajo colectivo e individual en el grupo: la apropiación y reordenamiento de fuentes visuales, el montaje operado a través de procedimientos de fotomecánica y la puesta en escena” (Barón & Ordóñez, 2025, p. 186).

De este modo, el hallazgo de TransHisTor(ia) permite comprender parte de la producción creada entre 1971 a 1974 en relación con un ecosistema visual más amplio, donde las imágenes y símbolos circulaban, se transformaban y adquirían nuevas capas de significado. La insistencia del grupo en la apropiación de materiales gráficos de la prensa y su reorganización en composiciones de fuerte carga simbólica responde a una estrategia visual que tiene raíces históricas en la propaganda política

de los años veinte, un elemento que, como bien señala Buchloh, ha sido sistemáticamente minimizado en los relatos convencionales de la historia del arte debido a su conexión con la estética del comunismo.

MS & CO: Eso lo hicieron los rusos antes que el arte pop, solo que en los relatos más conocidos de la historia del arte, eso solo sucedió en el arte pop. ¿Por qué? Porque no queremos hablar de los rusos que se inventaron algo en el comunismo (Entrevista con el Equipo TransHisTor(ia), 2025).

Aquí emerge un punto de tensión interesante: ¿por qué la historiografía tradicional ha privilegiado la lectura del arte pop sobre la de la factografía en el caso del Taller 4 Rojo? Si bien el corpus artístico del grupo dialoga con elementos gráficos del pop, su énfasis en la comunicación política y la reproducción masiva los sitúa más cerca de la tradición de la imagen revolucionaria, una herencia soviética que ha sido menos estudiada en el contexto latinoamericano. Si la factografía es, como sugiere Buchloh, una “historia reprimida”, ¿qué implica su recuperación en nuestra historiografía?

Impacto y circulación del Grupo Taller 4 Rojo

Los autores subrayan que los integrantes del T4R participaron activamente en procesos de movilización, pedagogía y formación de redes militantes en el país lo que significa que la trascendencia de su trabajo orbitó—por razones naturales— fronteras diferentes y ajenas a las del arte: "(...) la elaboración del archivo y la caracterización de los materiales que lo componen confirmó que los campos de circulación del Taller 4 Rojo comprendían prácticas fronterizas entre escenarios del arte, la acción directa y la imaginación política" (Barón & Ordóñez, 2012, p. 26).

Este compromiso con la lucha política se consolidó en la postura del grupo frente a los eventos artísticos oficiales. Cuando el colectivo se estableció formalmente, asumió una posición de rechazo hacia los salones y exposiciones institucionales, una idea que se sustentaba en el *Llamamiento de los artistas plásticos latinoamericanos*, documento que denunciaba: "(...) la instrumentalización y domesticación a los que se sometían los artistas cuando tomaban parte en cualquier evento institucional que estimulase su trabajo" (Barón & Ordóñez, 2012, p. 138).

Aunque con el tiempo esta postura se flexibilizó en algunos casos, durante la primera mitad de la década del setenta los trabajos del Taller 4 Rojo circularon apenas de manera marginal en espacios artísticos y, en muchas ocasiones, incluso en contra de su voluntad. En contraste, la mayor parte de su producción fue distribuida en las calles y entre las masas; estrategia de circulación que sin duda alguna reforzó su impacto en sectores sociales diversos, alejándose del ámbito de validación artística y posicionándose como una herramienta de comunicación política efectiva.

La circulación masiva de sus imágenes fue posible gracias al uso de la serigrafía y la impresión offset, técnicas que permitieron la producción rápida y económica de carteles, folletos y panfletos. Ahora bien, la historia que presenta *Rojo y más rojo* enfatiza que la gráfica del Taller 4 Rojo además de documentar la protesta, también servía como herramienta de agitación política. Entre 1971 y 1972, el colectivo estuvo involucrado en proyectos editoriales y fílmicos como *El Papa visita a Colombia*, *Padre, ¿dónde está Dios?* y *Vida perra*. Según los autores, estas experiencias consolidaron tres principios fundamentales dentro de su producción:

“la elaboración de proyectos que facilitaran la amplia difusión y circulación de originales múltiples, la apropiación de fuentes informativas o visuales en torno a procesos creativos y el establecimiento de plataformas para la creación colectiva que desplazaron los créditos individuales” (Barón & Ordóñez, 2012, p. 72).

Uno de los espacios donde estas dinámicas de producción se hicieron evidentes fue la revista *Alternativa* en 1974. Este proyecto, liderado por periodistas, intelectuales e investigadores de izquierda, tenía como propósito consolidar un medio de contrainformación para fortalecer la educación popular. El Taller 4 Rojo encontró en *Alternativa* una plataforma para expandir su práctica gráfica y consolidar su experiencia en el diseño de contrainformación. La revista funcionaba como un espacio estratégico que proponía una reconfiguración del acceso a la información desde una perspectiva revolucionaria.

Sin embargo, esta colaboración marcó el punto de ruptura dentro del grupo. Algunos de sus miembros, como Fabio Rodríguez, Umberto Giangrandi y Carlos Granada, consideraban que trabajar dentro de una estructura editorial externa comprometía la autonomía creativa del colectivo, subordinando su producción visual a los discursos del comité editorial. En contraposición, Nirma Zárate y Diego Arango defendían la permanencia en la revista, lo que finalmente llevó a la fractura del grupo.

“[...] un día la revista *Alternativa* le ofreció a Diego y Nirma la parte visual de la revista, y en esa parte visual entramos Fabio, yo, con Mora, Nirma y Diego. Y cuando empezamos a hacer los dibujos, indudablemente nosotros, la filosofía nuestra era que el trabajo artístico no se pensara como la parte ilustrativa de una gente pensante y que los artistas simplemente iban a dibujar. Cuando vimos que en la revista *Alternativa* estaba pasando lo mismo se armó un debate porque estaba en contra de nuestros principios, y entonces Diego y Nirma no quisieron compartir las ideas básicas del 4 Rojo, dijeron que se iban a quedar ahí y entonces hubo un debate mucho más duro, y hubo una fractura.” (Entrevista a Giangrandi, 2009, citado en Barón & Ordóñez, 2012, p. 255).

Este debate es clave porque evidencia la complejidad de articular arte y política sin que el trabajo artístico se convierta en una simple herramienta de ilustración para un

discurso ajeno. Mientras algunos miembros del grupo veían la colaboración con *Alternativa* como una oportunidad para amplificar su impacto visual, otros la consideraban una amenaza a la independencia del colectivo.

Finalmente, la circulación de la obra del Taller 4 Rojo no se limitó a su contexto inmediato. *Rojo y más rojo* rescata un hallazgo realizado por Alejandro Gamboa: un mural callejero anónimo en Cali donde aparecen algunos de los niños representados en las estampas de la serie *América*. Este descubrimiento sugiere que la iconografía del grupo trascendió su época y continuó siendo reinterpretada en otros espacios de comunicación visual colectiva.

"En suma, este universo de piezas conservadas en el archivo del Instituto Nacional Sindical, la presencia de materiales e imágenes en otros sindicatos o agremiaciones y los testimonios de actores como participantes o testigos de los talleres descritos, dan cuenta de la manera en que la producción visual generada en el espacio circundante del Grupo Taller 4 Rojo rebasó los confines de su espacio creativo y el campo del arte para instaurarse, como vehículos de contenidos, en múltiples procesos de representación y autorrepresentación ligados a la acción directa de organizaciones y movimientos sociales" (Barón & Ordóñez, 2012, p. 342).

La reconfiguración de la gráfica militante tras la ruptura

Más allá de ser una fractura interna, la separación del Taller 4 Rojo marcó un punto de inflexión en la producción de la gráfica militante en Colombia. La coexistencia de dos modelos—uno vinculado a estructuras editoriales y otro a la autonomía artística—estableció un precedente para la manera en que los colectivos gráficos operarían en años posteriores.

Por un lado, el Taller Causa Roja, liderado por Zárate y Arango, asumió una estrategia de producción alineada con la comunicación política masiva. Su integración en *Alternativa* representó un modelo en el que la gráfica militante funcionaba como un brazo visual de estructuras ideológicas más amplias, vinculándose directamente a la agenda de los medios de izquierda. Por otro lado, los miembros que decidieron apartarse de esta dinámica—Giangrandi, Granada y Rodríguez—apostaron por una metodología más autónoma, manteniendo la producción de gráfica militante dentro de una estructura de creación colectiva y alejada de la subordinación a discursos editoriales.

Esta dicotomía se reflejó en la evolución de la gráfica colombiana en las décadas siguientes. Por un lado, colectivos como *El Sindicato* adoptaron estrategias de reproducción masiva en colaboración con organizaciones sindicales y movimientos campesinos, mientras que otros continuaron la línea de la producción gráfica

independiente como un espacio de resistencia cultural. La fractura del Taller 4 Rojo, lejos de ser un episodio aislado, sentó las bases para estas distintas estrategias dentro de la gráfica militante.

Relación con investigaciones previas: un relato historiográfico “tradicional”

El análisis comparativo entre *Rojo y más rojo* y el relato historiográfico tradicional parte de una búsqueda exhaustiva basada en dos ejes fundamentales: la bibliografía propuesta por el propio libro como referencias clave en la construcción de su investigación, y la exploración de otras fuentes previas sobre el Grupo Taller 4 Rojo en la historiografía del arte colombiano. La confrontación de estos materiales ha permitido evaluar hasta qué punto *Rojo y más rojo* refuerza, refuta o amplía lo que previamente se había escrito sobre el colectivo, dotando a la historiografía de un enfoque más detallado y argumentado.

Las referencias más antiguas al colectivo se encuentran en *Historia del Arte Colombiano* (Salvat, 1983), escrita por Germán Rubiano, quien lo definió como "el primer colectivo artístico en Colombia". Esta visión inicial estableció una cronología que ubicaba la fundación del grupo en 1972, con Diego Arango y Nirma Zárate como principales fundadores, y una posterior transformación en 1974 bajo la dirección de Fabio Rodríguez, Umberto Giangrandi y Carlos Granada.

No obstante, en estudios posteriores, María Elvira Iriarte (1986) e Ivonne Pini (1987) adelantaron la fecha de fundación a 1971 y ampliaron la lista de integrantes. Clemencia Arango (2004) y Alejandro Gamboa (2011) propusieron una periodización más detallada, introduciendo la noción de diferentes etapas dentro del colectivo. Sin embargo, fue con la investigación de María Sol Barón y Camilo Ordóñez (2012) que esta periodización adquirió mayor rigor. Los autores establecen una distinción más clara entre: (1) la primera configuración de *Taller 4 Rojo*, conformada por Zárate y Arango; (2) la consolidación del *Grupo Taller 4 Rojo*, integrado por Jorge Mora, Fabio Rodríguez, Umberto Giangrandi, Diego Arango, Carlos Granada y Nirma Zárate; y (3) la fractura del grupo, que dio origen a dos entidades separadas: *Taller Causa Roja*, encabezado por Arango y Zárate, y el *Taller 4 Rojo*, cuyo nombre permaneció bajo la tutela de Giangrandi, Rodríguez y Granada.

Además, los catálogos de la Panamericana de Artes Gráficas de Cali (1970) y la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas (1971) sirvieron como fuentes recurrentes para documentar la presencia del Taller 4 Rojo en circuitos gráficos internacionales.

Ahora bien, además de la consulta en archivos sindicales, documentos de prensa y entrevistas con integrantes del grupo, el Equipo TransHisTor(ia) trabajó con una fuente primaria principal: los acervos de Nirma Zárate y Diego Arango, que comprenden la

mayor parte del material original del Taller 4 Rojo. Estos fondos documentales permitieron revisar cronologías, redefinir el impacto del colectivo y corregir errores en la catalogación de obras y esclarecer procesos de producción que habían sido interpretados de manera fragmentaria en la literatura previa.

Gracias a este enfoque, la investigación reconstruye con mayor precisión la historia del colectivo que más que un acierto es una cuestión que deja en evidencia las falencias de las narrativas establecidas, demostrando que la historiografía del Taller 4 Rojo ha estado sujeta a omisiones y reinterpretaciones que merecen ser revisadas. Para abordar con más detalle lo anteriormente dicho, a continuación, se presentan los principales aportes y refutaciones que *Rojo y más rojo* introduce en el relato historiográfico del grupo, confrontando sus hallazgos con las fuentes previas.

Aportes y refutaciones

El relato creado y tejido por *Rojo y más rojo* muestra un esfuerzo por revisar críticamente estas narraciones tradicionales, recurriendo a fuentes primarias compuestas en su gran mayoría por archivos de sindicatos, documentos internos del colectivo y entrevistas con sus miembros; enfoque que les permite esclarecer aspectos cronológicos y organizativos que habían sido interpretados de manera diversa en la literatura previa. De hecho, uno de los puntos clave en los que *Rojo y más rojo* aporta una revisión sustancial es la fecha de fundación del Taller 4 Rojo. Mientras que los relatos tradicionales habían fijado su origen entre 1971 y 1972, la investigación de *Rojo y más rojo* sugiere que el grupo se consolidó progresivamente a lo largo de 1972, en particular después del *Encuentro de Plástica Latinoamericana de La Habana*, evento que habría sido determinante en la articulación final del colectivo.

El libro también corrige errores en la catalogación de algunas piezas a lo largo de la trayectoria del colectivo. Por ejemplo, la serie *América I, II, III, IV*, presentada por Nirma Zárate y Diego Arango en el *Encuentro de Plástica Latinoamericana en La Habana* (1973), ha sido referida en varias fuentes como un tríptico, siguiendo la clasificación establecida por Rubiano en *Historia del Arte Colombiano* (1983). Sin embargo, *Rojo y más rojo* revisa los archivos del evento y sugiere que la serie pudo haber sido compuesta de cuatro o más imágenes, ampliando la perspectiva y lectura sobre esta obra.

Asimismo, otro aporte relevante de *Rojo y más rojo* es la ampliación del análisis sobre los espacios de circulación del colectivo. Mientras que estudios previos se enfocaban en enmarcarlos y analizar la producción del taller dentro de las lógicas del arte moderno y gráficas del país, esta investigación documenta cómo la producción del Taller 4 Rojo flexibilizó los límites del arte institucional para insertarse en espacios de activismo político. Se destaca su colaboración con sindicatos y movimientos sociales,

así como el uso de la serigrafía y la impresión offset como estrategias para la reproducción masiva y difusión de su mensaje.

Conclusiones sobre una historiografía del arte acción en Colombia

La investigación en *Rojo y más rojo* propone una metodología rigurosa en la historiografía de la gráfica colombiana, basada en la construcción de hipertextos y la triangulación de fuentes primarias, entrevistas, documentos de archivo y relatos previamente construidos. Este enfoque se diferencia de estudios anteriores, que dependían en gran medida de testimonios indirectos o de fuentes secundarias.

Uno de los ejemplos más notables para dar cuenta de esa revisión a partir de documentos hemerográficos resulta evidente en el caso de las fuentes provenientes de la revista *Tribuna Roja y Documentos Políticos* del Partido Comunista Colombiano, adicional a la revisión de la Revista *Alternativa* donde se encontraron referencias a la gráfica del Taller 4 Rojo que no habían sido consideradas en investigaciones previas. Además, *Rojo y más rojo* introduce materiales inéditos que enriquecen la narrativa del colectivo, incluyendo documentos del archivo de la Escuela Nacional Sindical, entrevistas relacionadas con el contexto de producción del colectivo y una sistematización de imágenes y carteles que anteriormente habían sido referenciados de manera dispersa.

El libro cuestiona el enfoque con el que se había abordado al Taller 4 Rojo en la literatura académica. En lugar de situarlo exclusivamente dentro del relato del arte moderno colombiano, *Rojo y más rojo* enfatiza su dimensión política y su impacto en la cultura visual militante. Esto amplía la comprensión del colectivo y sugiere que su estudio debe realizarse desde una perspectiva interdisciplinaria, integrando historia del arte, estudios visuales y sociología política.

Con esto, podemos concluir con que el trabajo compilado por TransHisTor(ia) en *Rojo y más rojo* representa la síntesis más depurada de una línea de investigación que ha venido desarrollándose a lo largo de los últimos años. Desde sus primeras aproximaciones con textos como *Literatura e investigaciones previas como la beca del Ministerio de Cultura obtenida por María Sol Barón en 2006, titulada Señales particulares. Fotografía y arte colombianos en la década del setenta*; pasando por el estudio *Múltiples y originales. Arte y cultura visual en Colombia años setenta*, la investigación ha evolucionado en profundidad y rigor metodológico hasta llegar a la publicación de este libro.

A día de hoy, *Rojo y más rojo* se ha consolidado como una de las referencias fundamentales para el estudio del Taller 4 Rojo, ofreciendo una reconstrucción historiográfica más sólida, basada en fuentes primarias y en un enfoque crítico que

valora y abre nuevos caminos sobre las versiones establecidas en la historiografía del arte colombiano. Su contribución más que radicar en la precisión de sus hallazgos, enfatiza si lo leemos de manera crítica en la metodología que propone para futuras investigaciones sobre arte, producción gráfica y acción directa. Así pues, *Rojo y más rojo* se inserta dentro de un proceso de transformación más amplio en la historiografía del arte en Colombia, en el que se busca reinterpretar y visibilizar los procesos políticos y sociales que han marcado la producción artística del país.

3.2. Análisis de *Despliegues gestuales*: Adolfo Bernal, Jorge Ortiz, María Teresa Cano (2017)

Despliegues gestuales es un libro publicado en 2017 por la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, escrito por Melissa Aguilar³¹ y Jorge Lopera³² como resultado del VIII Premio de Beca de Curaduría Histórica. Su investigación responde a una inquietud que ha cobrado relevancia en la historiografía del arte colombiano, especialmente en las dos últimas décadas: ¿cómo narrar aquellas prácticas artísticas que, por su naturaleza efímera, experimental o procesual, desbordan los métodos tradicionales de la disciplina?

Cuando me acerqué a *Despliegues gestuales*, lo primero que llamó mi atención fue su tono. No se trata de un libro de historia del arte convencional, ni de un catálogo que busca documentar con precisión formalista las obras de tres artistas colombianos: Adolfo Bernal, Jorge Ortiz y María Teresa Cano. Más bien, es un texto que se mueve con cierta libertad entre el análisis historiográfico, la crónica visual y la evocación sensorial.

Es precisamente a través del estudio de estos tres artistas que el libro enfrenta este desafío. Durante las décadas de los setenta y ochenta, sus prácticas expandieron los límites del arte moderno con acciones que desbordaban los formatos tradicionales de exhibición y los marcos institucionales de la época. A lo largo de este análisis, veremos cómo la investigación busca comprender de qué manera sus prácticas pueden ser historiadas sin reducirlas a una descripción técnica o a un mero archivo documental. Aguilar y Lopera despliegan una metodología archivística para su narración que se percibe flexible, atenta a los indicios, consciente de los vacíos y de las huellas que dejan estos gestos en el tiempo.

³¹ Melissa Aguilar es investigadora y curadora independiente. Magíster en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia, con estudios de posgrado en Gestión Cultural en la Fundación Ortega y Gasset (Buenos Aires, 2013). Entre 2010 y 2015 trabajó en el Museo de Arte Moderno de Medellín como coordinadora de producción y curaduría. Sus investigaciones han abordado el arte conceptual, la crítica y los espacios de circulación artística en Colombia, obteniendo reconocimientos como el VIII Premio Nacional de Curaduría Histórica de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (2015). Ha sido curadora invitada en exposiciones como *Programa C* (2016) y *Contrarrelatos* (2017) en el MAMM. Participó en programas de formación curatorial del Independent Curators International – ICI (2015) y el Curatorial Program for Research – CPR (2016). Actualmente es profesora en el programa de Artes Visuales del Instituto Tecnológico Metropolitano – ITM.

³² Jorge Lopera es diseñador de espacios escénicos, investigador y curador. Maestro en Estudios Humanísticos de la Universidad EAFIT, con estudios de posgrado en Gestión Cultural en la Fundación Ortega y Gasset (Buenos Aires). Ha trabajado en investigación, curaduría y museografía en el arte contemporáneo en Colombia, abordando temas como la instalación, la arquitectura y la institucionalidad del arte en América Latina. Entre sus investigaciones destacan *Posibilidades discursivas sobre la instalación, el espacio y la arquitectura en el Programa albo* (2015) y *La exposición artística en el linde de la historia. Conceptualismo e institucionalidad del arte en América Latina (1968-1981)*. En 2016, junto con Melissa Aguilar, obtuvo la Beca de Investigación en Artes Visuales del Ministerio de Cultura con el proyecto *Salón Atenas. Una historia crítica, 1975-1984*. Es profesor universitario y miembro del grupo de investigación en Estudios en Filosofía, Hermenéutica y Narrativas del Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT.

El libro parte de una revisión rigurosa de fuentes primarias y archivos, complementada con entrevistas a los artistas, lecturas cruzadas con otras investigaciones y un esfuerzo constante por situar las obras dentro de un marco más amplio de producción cultural. Este es un punto clave, a medida que avanza la lectura, la investigación revela su propósito de seguir rastros, mapear apariciones y comprender las resonancias de las obras y sus autores en el tiempo. Lo que se traduce en una escritura que, en muchos sentidos, se distancia de los relatos historiográficos modernos, donde predominan la aproximación formalista y el análisis estético, para dar paso a momentos en los que el lenguaje adquiere un tono casi poético y en los que el texto parece asumir la misma condición de las obras que estudia; es decir, permanece abierto a múltiples lecturas.

Desde el inicio, los autores dejan en claro su interés por rastrear y aproximarse a las fisuras que emergieron en las décadas de los setenta y ochenta entre el arte moderno y contemporáneo enfocándose en el trabajo experimental, efímero, corporal y gestual de Cano, Bernal y Ortiz. Para ello, los autores estructuran su investigación en torno a tres aspectos fundamentales que abordan la recuperación o la transformación del relato historiográfico sobre el arte producido desde la periferia. En primer lugar, analizan la historia del arte colombiano entre 1970 y 1990 desde una perspectiva que inserta las obras en su contexto social y político. Aunque el nivel de detalle varía según la obra abordada y las herramientas disponibles para su estudio, es significativo que en cada una de estas prácticas artísticas se contemple también el entorno en el que fueron concebidas.

En segundo lugar, los autores examinan la influencia de la academia en la consolidación de una nueva generación de artistas interesados en lo urbano y lo colectivo como soportes de sus obras. Este aspecto opera como una categoría de análisis transversal en los tres casos estudiados, desde allí emergen nuevas lecturas que enriquecen la interpretación de las piezas, integrando una dimensión transdisciplinar que explora más de cerca su contexto de producción y la participación de otros agentes en su desarrollo.

Por último, la investigación aborda la emergencia de estrategias representativas en el arte colombiano, es decir, los modos en que los artistas decidieron construir significados en sus obras mediante formas de expresión distintas a las convencionales: performance, instalación, uso del espacio público como soporte y arte participativo.

Algo especialmente interesante al leer el libro es la manera en que los autores enfrentan la dificultad inherente a su objeto de estudio. No es sencillo abordar obras que, en muchos casos, existen solo en el recuerdo de quienes las presenciaron, en fragmentos de archivo dispersos o en registros fotográficos que apenas logran capturar su dimensión temporal. Por ello, la investigación se inscribe en un esfuerzo

historiográfico y archivístico más amplio: recuperar aquellas prácticas artísticas que han quedado al margen de los relatos más consolidados sobre el arte en Colombia. Como menciona Aguilar: "Es necesario replantear la noción de centro y periferia, considerando la periferia no como un espacio de exclusión, sino como un territorio donde los artistas pueden explorar nuevas estrategias, lenguajes y soportes. Más que entender su obra como algo marginado de los centros artísticos, su trabajo en la periferia representa una oportunidad para experimentar con formas y discursos alternativos" (Video de archivo FUGA, Melissa Aguilar y Jorge Lopera, 2016).

Además de lo mencionado, este análisis mostrará cómo el libro—al igual que *Rojo y más rojo* y, como se verá más adelante, *Al mismo tiempo*—recupera, a través del levantamiento de archivo fotográfico, obras que previamente no eran conocidas dentro de la producción de estos artistas. Aunque la literatura sobre su trabajo no era particularmente extensa, su obra (antes del 2015) había sido incorporada en pequeña medida a los relatos historiográficos del arte en Colombia³³.

Antes de abordar el análisis de *Despliegues gestuales*, conviene detenerse en una cuestión: ¿cómo se construye una historiografía del arte desde la contemporaneidad? Lejos de ser un mero ejercicio retrospectivo, la historia del arte se enfrenta hoy con la paradoja metodológica de delimitar su objeto de estudio cuando las categorías tradicionales de clasificación, orden y jerarquización han sido puestas en crisis. Como señala Juan Albarrán Diego en *Historia del arte y tiempo presente*, "el arte actual escapa a cualquier tipo de definición, por lo que la Historia del Arte pierde uno de sus pilares disciplinares: la especificidad y superioridad del arte (definible, cuantificable, clasificable) frente a otros objetos de estudio" (2010, p. 39).

Desde esta perspectiva, *Despliegues gestuales* plantea un ejercicio que opera dentro de esta condición inestable de la historiografía del arte contemporáneo al proponer una lectura activa de las prácticas artísticas de Cano, Bernal y Ortiz en el presente, donde las obras funcionan como gestos en permanente reformulación, resistiendo su cristalización en un discurso cerrado. Así, lo que está en juego aquí no es únicamente el análisis de tres artistas y su producción, también la posibilidad de escribir la historia del arte sin las certezas que antes la definían.

³³ Para 2015, la producción de estos tres artistas había sido abordada en distintas publicaciones, aunque con desigual cobertura. Sobre Adolfo Bernal se habían publicado textos como *Adolfo Bernal: Señales* (Galería Casas Riegner, 2015), *Adolfo Bernal: imagen poética y especulaciones plásticas sobre el lenguaje* de Aguilar Restrepo (Co-Herencia, 2015) y *La señal de la palabra: Adolfo Bernal (1954-2008)* de Gloria Posada (Errata, 2010). En el caso de María Teresa Cano, destacan los estudios de Giraldo (*María Teresa Cano: Yo servida en imágenes*, *Revista Universidad de Antioquia*, 2012), López (*Las propuestas de María Teresa Cano: Toma de posición*, *Artes La Revista*, 2002) y Lopera Gómez (*Notas sobre el instante, la memoria y el gesto en la obra de María Teresa Cano*, Co-Herencia, 2017). Sin embargo, en el caso de Jorge Ortiz, no se encontraron textos o artículos que abordaran de manera individual su producción antes de 2015.

El reto de construir un relato desde el presente implica una transformación en los modelos narrativos, en palabras de Albarrán “solo parece pertinente, viable e incluso deseable una Historia del Arte que ya no taxonomice los de por sí inasibles objetos artísticos, pero que sí permita, en cambio, establecer diálogos multidireccionales entre las producciones artísticas del pasado y el presente” (Albarrán, 2010, p. 39). En sintonía con esta perspectiva, la investigación de Aguilar y Lopera se distancia de una concepción lineal y cerrada de la historia del arte, alineándose con tendencias que privilegian estructuras narrativas abiertas.

En lugar de construir un relato monográfico, *Despliegues gestuales* estructura su escritura en fragmentos que operan como detonadores de una historia más amplia. Los autores dejan claro desde las primeras páginas que su publicación “pone especial énfasis en trabajos asociados con el arte de acción, en donde la condición corporal y el papel del gesto tienen un rol preponderante, y no se ocupa, a manera de monografía, de la totalidad de las obras producidas por los tres artistas durante poco más de tres décadas” (Aguilar & Lopera, 2017, p. 28).

Este modelo historiográfico también transforma la noción del documento como prueba de verdad. Albarrán, siguiendo a Julio Aróstegui, advierte que “una de las pautas metodológicas que vinculan el trabajo del historiador con un pasado remoto y clausurado es la imperiosa necesidad de documentos sobre los que construir un discurso supuestamente objetivo e incontestable” (Albarrán, 2010, p. 40). Sin embargo, en esta investigación, el documento se asume como un punto de partida para una construcción discursiva extendida; es decir, la combinación de fragmentos de entrevistas, análisis visual y referencias al contexto sociopolítico de los artistas permite que el libro eluda una mirada positivista sobre la historia del arte y, en su lugar, adopte una postura más crítica y relacional.

Podría decirse que es “una historia capaz de generar diagramas móviles, flexibles y abiertos, que, en lugar de simplificar, desactivar y neutralizar, ocultando los pliegues que toda historia debe tener, nos permitan problematizar acerca de esas grietas de sentido que las prácticas artísticas contemporáneas pueden ayudar a replantear” (Albarrán, 2010, p. 39). La idea de *diagramas móviles*³⁴ resulta particularmente útil para pensar en la manera en que Aguilar y Lopera construyen su relato, ya que permiten que las obras de Bernal, Cano y Ortiz emerjan desde su lectura con significados que surgen de la interacción entre distintos registros discursivos.

³⁴ Albarrán plantea la idea de *diagrama móvil* como una alternativa a los modelos historiográficos rígidos y taxonómicos, proponiendo una estructura flexible en la que los acontecimientos, las obras y los discursos se articulan en relaciones dinámicas. En lugar de fijar un relato lineal, un *diagrama móvil* permite que las conexiones entre distintos elementos se reconfiguren continuamente, dando lugar a nuevas lecturas y problematizaciones; noción que resulta clave para abordar prácticas artísticas efímeras, experimentales o procesuales, en las que el sentido no está dado de antemano, sino que emerge en la interacción con distintos registros de archivo, testimonios y aproximaciones críticas.

El método desde la reconstrucción de lo efímero

El estudio de Melissa Aguilar y Jorge Lopera en *Despliegues gestuales* articula una metodología que combina la investigación de archivo, la recopilación de testimonios y una aproximación interdisciplinaria fundamentada en la teoría filosófica y semiótica, tres puntos que abordaremos en esta sección.

Nos daremos cuenta que la estructura metodológica de este libro no responde únicamente a la necesidad de documentar la obra de María Teresa Cano, Adolfo Bernal y Jorge Ortiz por parte de los investigadores, sino que bajo una capa de sentido más profunda, propone una reflexión sobre las formas en que la historiografía del arte puede abordar lo efímero y lo inmaterial, especialmente en la contemporaneidad. Para comprender este problema, es necesario detenerse en el papel del archivo, sus limitaciones y potencialidades, y la relación que este mantiene con la memoria, la pérdida y la interpretación.

El mal de archivo

Nuestro punto de partida para esta sección es entender que dado que muchas de las obras estudiadas en *Despliegues gestuales* fueron concebidas en formatos efímeros—acciones, intervenciones urbanas, performances—el archivo se convierte en un espacio de reconstrucción indirecta, donde la historia del arte se enfrenta a la dificultad de trabajar con registros fragmentarios. Con esta idea surge el problema central: el archivo de estos artistas no es un testimonio totalizador, uno de esos que abarca bocetos, pruebas de estudio, recortes de prensa o literatura preexistente, es más bien un conjunto de rastros parciales que permiten aproximaciones, pero no reconstrucciones definitivas. Lo podemos notar cuando los autores señalan que “Si bien el rastreo inicial del material de archivo fue una tarea titánica, pues la mayoría de obras y documentos producidos en las décadas estudiadas estaban dispersos, también es cierto que el encuentro con obras desconocidas, de las que solo quedan fotografías como soporte, delimitó el alcance de la muestra y acotó los intereses a desarrollar en el libro” (Aguilar & Lopera, 2017, p. 27-28).

¿Qué significa realmente conservar una obra que fue concebida para desaparecer? La pregunta y lo que plantean los autores de *fotografías como soporte* de algo que ya no existe resuena con lo que Derrida llamó *Mal de archivo*, donde el archivo sobrevive por la acumulación de huellas y se convierte en ese acto como un espacio de pérdida, represión y borradura. Como advierte Ricardo Nava siguiendo al filósofo francés: “El archivo se destruye para conservar(se). Conserva y abre el porvenir borrándose, destruyéndose, reprimiendo y sofocando el acontecimiento. De ahí que el archivo no es igual a la memoria. Mezcla sus cenizas, siempre con otra cosa” (Nava, 2012, p. 121).

Desentrañar las implicaciones de este enunciado, significa revisar los aportes de *Despliegues gestuales* con relación al problema metodológico al que se enfrentan cuando se trabaja con un archivo de estas características. Nava señala una paradoja esencial en la idea de archivo: conservar un acontecimiento no es un acto neutral ni garantiza su permanencia intacta. Al incorporarse en un archivo, un hecho –en este caso una fotografía de una obra, por ejemplo- pasa por un proceso de selección, eliminación e interpretación, lo que inevitablemente lo transforma.

Desde el planteamiento de Derrida, el archivo puede ser entendido como un dispositivo de omisión, un mecanismo que para sobrevivir al tiempo, a la vez reprime y excluye, de tal manera que en citas como esta: “Profundizar en su obra a través del estudio y la interpretación de este material ha sido, más que una manera de recuperar hechos, un encuentro con la vida en la experiencia artística” (Aguilar & Lopera, 2017, p. 15-16), encontramos una comprensión de la reconstrucción de los relatos historiográficos desde un archivo comprendido como un soporte sobre el cual se inscriben huellas.

Al intentar prolongar en el tiempo una obra efímera, el archivo genera un desfase inevitable entre la acción original y su registro. Este fenómeno puede observarse en varias obras estudiadas en *Despliegues gestuales*, pero para ejemplificarlo propongo examinar *Señal: Fuego* de Adolfo Bernal, una intervención *site-specific* realizada en 1991 en el Cerro El Volador³⁵. La acción consistió en la demarcación de tres triángulos con polietileno en la superficie del cerro, cuyos registros fueron enviados por fax a múltiples destinatarios. Esta obra, concebida como un acontecimiento efímero y participativo, en el momento en el que se hizo la investigación, y aún hoy, solo persiste en la documentación archivística, lo que genera una distancia entre la experiencia original y su reconstrucción historiográfica.

Melissa Aguilar y Jorge Lopera han abordado esta distancia proponiendo una lectura de la obra desde –evidentemente- el archivo: "lo singular de esta situación parecía ser, a primera vista, el carácter virtual de esta exposición [puesto que llegaba al lugar de exhibición exclusivamente por fax], pero en realidad, lo que resultaba más interesante era la manera en que Bernal lograba dismantelar los modelos convencionales de concepción y producción de la obra artística" (Aguilar & Lopera, 2017, p. 37). Al abordar la obra desde sus imágenes, los autores reconstruyen en parte su significado, pero también entienden las fotografías producto de la acción como un campo de resignificación; con esto último me refiero a la relación que tejen de la obra con el juego y la participación, dimensiones construidas y traídas al texto desde la percepción de Johan Huizinga.

³⁵ Aunque esta obra se elige aquí de manera arbitraria, el mismo desfase entre lo efímero y su documentación podría identificarse en muchas otras piezas abordadas en el libro.

Según el historiador neerlandés, el juego "permanece siempre, de extraña manera, aparte de todas las demás formas mentales en que podemos expresar la estructura de la vida espiritual y de la vida social" (Huizinga, 2005, p. 19). De acuerdo con el planteamiento de los autores, la obra de Bernal encaja dentro de este marco, pues su intervención en el paisaje es un dispositivo de juego colectivo en el que la participación es indispensable para su activación. En *Señal: Fuego*, la intervención va más allá de la instalación de los triángulos de polietileno, se extiende a los registros enviados por fax, los cuales implican un proceso de circulación y recepción que otorga nuevas capas de sentido a la obra.

El análisis de la acción y su interpretación, todo desde las fotos que quedaron como registro –es decir, como archivo- les permiten a los autores argumentar y a su vez introducir en un relato en el que la obra de Bernal debe entenderse como una práctica vital, reforzando la noción de considerar que la acción por su ejecución en espacio público implicó la activación de una red de intercambio que desmaterializó aún más la obra, llevándola al plano de la comunicación mediada.

Aquí es donde el concepto derridiano de "la vida la muerte" cobra relevancia. Siguiendo a Nava "(...) el archivo no da a ver el acontecimiento, es el acontecimiento por-venir. Reprimidos, sofocados, los acontecimientos retornan, en el juego de la pulsión de muerte, en *la vida la muerte*" (Nava, 2010, p. 122). En el caso de *Señal: Fuego*, la obra no se ha conservado en su totalidad, pero sus huellas persisten en distintos niveles: en las fotografías de la intervención, en los documentos enviados por fax, en las palabras de quienes la describen y, ahora, en la interpretación propuesta por Aguilar y Lopera en *Despliegues gestuales*. Estas capas de transformación evidencian que el archivo puede ser concebido como un espacio de mutabilidad continua, donde las nuevas lecturas reconfiguran el sentido de la obra original.

Desde la realización de *Señal: Fuego*, hasta su registro, su escritura en *Despliegues gestuales* y su lectura por parte del público, la obra ha atravesado al menos tres capas de transformación. Cada una de estas instancias ha introducido nuevas interpretaciones y ha modificado su percepción. La obra en sí ya no existe en su forma original, pero sus rastros persisten en diferentes soportes que, aunque fragmentarios, mantienen abierta la posibilidad de su reactivación en nuevos contextos. Este proceso confirma la afirmación de Derrida sobre la paradoja del archivo: en su intento por conservar, transforma; en su deseo de fijar, introduce desplazamientos.

En última instancia y sobre el método archivístico, el trabajo de Aguilar y Lopera demuestra que el archivo no es un destino final, es un espacio de tránsito donde el significado de la obra sigue evolucionando en las palabras, imágenes y reflexiones que continúa generando.

Conceptos viajeros en la narrativa

Además del uso del archivo como herramienta metodológica, la investigación desarrollada por Melissa Aguilar y Jorge Lopera se inscribe en una metodología transdisciplinaria que integra conceptos provenientes de la filosofía, la semiótica y la narratología para profundizar en la gestualidad y la acción efímera dentro del arte contemporáneo. Al abordar la práctica artística de Adolfo Bernal, Jorge Ortiz y María Teresa Cano, los autores recurren a enfoques transdisciplinarios, incorporando las teorías de Paul Ricoeur, Roland Barthes y Mieke Bal para ampliar el marco interpretativo de las obras y la construcción de sus relatos historiográficos.

El uso de conceptos de disciplinas externas es un método estructural que, como nos daremos cuenta, les permite articular nuevas perspectivas sobre las prácticas artísticas efímeras y su inscripción en los relatos. En el caso de Paul Ricoeur, el concepto de *fenomenología de la memoria* se emplea en *Yo servida a la mesa* de María Teresa Cano para analizar la acción desde el recuerdo como un plano filosófico. Por su parte, la noción de *haikú* señalada por Roland Barthes es utilizada por los autores para interpretar *e Blanca* como un signo evocador. Finalmente, la teoría de Mieke Bal sobre los *conceptos viajeros* se aplica en *Calor de hogar* de Cano para explorar la relación de la obra con el lenguaje, lo que evidencia cómo los autores movilizan categorías analíticas de un campo disciplinar a otro.

Para analizar la pertinencia del uso de conceptos provenientes de otras disciplinas en esta investigación, se recurrirá a la teoría de Bal sobre los conceptos viajeros en las humanidades. De manera general, la teórica examina cómo los conceptos transitan entre distintas disciplinas, periodos históricos y tradiciones académicas, transformándose y adquiriendo nuevos significados según el contexto en el que se empleen.

Bal argumenta su teoría a partir de cinco reflexiones fundamentales. En primer lugar, desafía la idea de que los conceptos son categorías inamovibles, sosteniendo que “los conceptos no están fijos ni exentos de ambigüedad” (Bal, 2012, p. 29), lo que permite su reinterpretación en nuevos contextos. En segundo lugar, critica el academicismo tradicional por mantener ciertos conceptos sin someterlos a cuestionamiento: “La historia –en este caso la historia de los conceptos y sus sucesivos circuitos– puede convertirse en un peso inerte si se la apoya de forma no crítica en el nombre de la tradición” (Bal, 2012, p. 33). La teórica enfatiza que **los conceptos deben ser constantemente reexaminados para conservar su utilidad crítica**; de lo contrario, corren el riesgo de convertirse en jerga vacía o en instrumentos ideológicos sin profundidad analítica.

Asimismo, Bal destaca que los conceptos están intrínsecamente ligados a relaciones de poder, afirmando que “los conceptos juegan un papel crucial en el tráfico entre disciplinas gracias a dos consecuencias de su capacidad para propagar, fundar y definir un campo de objetos” (Bal, 2012, p. 44). En esta línea, advierte sobre la banalización de los conceptos cuando se usan de manera indiscriminada, sin un análisis profundo. Un ejemplo de ello es el uso excesivo de términos como "trauma" o "colonialidad", que en ocasiones se aplican sin considerar su origen teórico.

Por último, la teórica cuestiona la percepción de que la interdisciplinariedad genera confusión o caos metodológico. Al contrario, sostiene que, cuando se desarrolla con rigor, fortalece la precisión analítica en lugar de debilitarla: “Las discusiones de naturaleza interdisciplinar no conducen ni a una actitud de ‘todo vale’, ni a una incapacidad de decisión o aporía” (Bal, 2012, p. 44).

En síntesis, el tránsito de los conceptos entre disciplinas ofrece tanto posibilidades como riesgos: si se utilizan de manera irreflexiva, pueden perder precisión y volverse inoperantes; sin embargo, cuando se emplean de manera crítica, permiten articular nuevas formas de conocimiento. Bal enfatiza que la clave de un uso transdisciplinario efectivo radica en la ‘propagación’ y no en la ‘difusión’ de los conceptos. Es decir, estos deben integrarse a un nuevo contexto analítico sin perder su capacidad crítica ni su profundidad teórica.

Este proceso es ilustrado por Bal con el concepto de "hibridación", que inicialmente tenía un significado biológico y luego se convirtió en una noción clave dentro de los estudios postcoloniales. Tales desplazamientos conceptuales son esenciales para construir metodologías que expandan los límites disciplinares sin caer en la imprecisión o en un eclecticismo arbitrario. En este sentido, la investigación *Despliegues gestuales* representa un ejemplo acertado de la aplicación de estos principios, al movilizar conceptos de diversas disciplinas para enriquecer el análisis de las prácticas artísticas efímeras.

Paul Ricoeur y la fenomenología de la memoria en *Yo servida a la mesa* de María Teresa Cano



Figura 4. Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 29 de diciembre de 2016, *Melissa Aguilar y Jorge Lopera [Despliegues gestuales]* (Fotograma del video, YouTube), 1:42.

En el capítulo de *María Teresa Cano: acciones participativas, espacio doméstico y memorias del cuerpo*, la fenomenología de la memoria puede percibirse como un marco conceptual cuyo objetivo es interpretar la relación entre cuerpo, tiempo y experiencia en las prácticas artísticas efímeras de la artista; caso particular en el que podemos ver dicha relación es en *Yo servida a la mesa*, que puede ser analizada desde el pensamiento filosófico de Paul Ricoeur, para quien la memoria es un fenómeno dinámico; es decir, se deja atrás del acto de reproducir y/o recordar imágenes del pasado, para en cambio reelaboras constantemente en el presente. Es entonces una mirada donde el recuerdo se comprende como una evocación subjetiva y un proceso en el que la memoria individual y la memoria colectiva se confabulan, condicionando la manera en que el pasado puede ser reconstruido y resignificado en la acción de rememorarlo.

Aguilar y Lopera asocian la obra de Cano con la fenomenología de la memoria porque su performance revisita un recuerdo personal que es trasladado a una experiencia estética inscrita en una reflexión más amplia sobre el cuerpo femenino y la domesticidad. En *Yo servida a la mesa*, Cano trae al presente los recuerdos de su primera comunión y la imagen de su padre preparando tortas para la celebración, evento que, sin lugar a dudas, en su momento estuvo cargado de ritualidad y significado personal, y que ahora en la puesta en escena de su performance, ella transforma para dar espacio a un acto de exhibición de su propio cuerpo, dispuesto como un elemento central en un banquete. Bajo la mirada atenta de *Yo servida a la*

mesa podemos encontrarnos con el recuerdo, esta vez, hecho dispositivo para operar en esta -y muchas otras obras- dentro del campo del arte con el propósito de invitar al espectador a acercarse y reconstruir nociones sobre el sacrificio, el rol de la mujer en el hogar y las relaciones tejidas de la memoria individual y la construcción de relatos colectivos.

Desde la perspectiva de Jochen Dreher, quien amplía la teoría de Ricoeur en su ensayo *Fenomenología de la memoria. Superando el antagonismo entre memoria individual y memoria colectiva*, podemos comprender más atentamente que la memoria individual nunca es ni está completamente aislada, de hecho, está en constante interacción con estructuras de memoria colectiva (Dreher, 2017). En el caso de *Yo servida a la mesa*, el recuerdo infantil de Cano es resignificado a través de una acción que además de interpelar su experiencia personal, es situada dentro de un contexto social y cultural más amplio, uno en el que el cuerpo femenino ha sido históricamente objeto de control y regulación, de tal manera que la obra pasa por encima de una evocación nostálgica del pasado, para dar cuenta en términos de Ricoeur de una "memoria activa" que desvirtúa el significado del recuerdo en un nuevo escenario interpretativo (Ricoeur, 2004).

La fenomenología de la memoria se convierte entonces en un concepto viajero en los términos de Mieke Bal, dado que transita desde la filosofía a la sociología y, finalmente, al análisis del arte contemporáneo. Aunque en primera instancia pueda ser concebido dentro del marco de la reflexión filosófica sobre el tiempo y la subjetividad, la fenomenología de la memoria es adoptado por las ciencias sociales para establecer otra perspectiva de cómo nosotros, las sociedades, construimos nuestros propios relatos del pasado, para luego fugarse de allí y tomar otros caminos, por ejemplo, trasladarse al campo artístico para examinar cómo la memoria individual puede inscribirse en una práctica performativa con implicaciones políticas.

Roland Barthes y la noción de haikú en e *Blanca* de Adolfo Bernal

En el capítulo de *Adolfo Bernal: estética de lo vital*, el haikú es entendido como una forma de condensar la experiencia en una expresión mínima pero evocadora, una poética de la brevedad que abre el lenguaje a múltiples lecturas. Esta concepción proviene directamente de la reflexión de Roland Barthes, quien en su ensayo sobre el haikú japonés, *La factura del sentido*, señala que este tipo de poema opera mediante la suspensión del significado, evitando la metáfora o la explicación lógica, y dejando en cambio una imagen desnuda que provoca una impresión instantánea en el lector. Barthes destaca cómo el haikú se aparta de la tradición literaria occidental, donde el símbolo y la metáfora tienden a saturar de sentido la experiencia poética. En cambio, el haikú japonés, según el autor, se caracteriza por una economía de palabras que

sugiere sin imponer, permitiendo que el significado emerja en el acto mismo de la lectura sin necesidad de una interpretación discursiva (Barthes, 1981).

Desde esta perspectiva, *e Blanca* de Adolfo Bernal es asociada en *Despliegues gestuales* con el haikú, pues comparte con esta forma poética una estructura mínima y abierta que además es precedente de su libro *Antes del día* (1976). En la intervención, Bernal reduce el lenguaje a un signo esencial: la letra "e", que aparece en sus obras con una carga enigmática, sugiriendo múltiples interpretaciones sin fijar ninguna en particular. En lugar de un discurso narrativo o conceptual, Bernal deja la "e" suspendida en el espacio, de la misma manera en que el haikú deja una imagen flotante, sin explicación ni conclusión. Según Barthes, el haikú no se interesa por describir ni definir, sino por “adelgazarse hasta la sola y pura designación” (Barthes, 1981, p. 53). En *e Blanca*, la presencia aislada de la "e" funciona bajo una lógica similar: en lugar de señalar un significado preciso, se ofrece como un trazo mínimo que activa la percepción sin condicionarla.

La relación entre la obra de Bernal y el haikú también se manifiesta en la manera en que ambos dispositivos —el poema breve y la intervención tipográfica— resisten la interpretación cerrada. Según *Despliegues gestuales*, Bernal pretende que su "e" opere como un signo que se expande en el espacio y en la percepción del espectador. Esto se alinea con la idea barthesiana de que el haikú "no es una metáfora ni un razonamiento, sino una visión sin comentario" (Barthes, 1981, p. 50).

Desde la teoría de Mieke Bal, el haikú también puede ser entendido como un concepto viajero, pues transita de la literatura japonesa a la teoría semiótica y finalmente al análisis del arte conceptual. En su origen, el haikú es un arte de la condensación que surge en la tradición poética de Japón; sin embargo, con la lectura de Barthes, este concepto se desplaza hacia la reflexión teórica sobre la economía del lenguaje en la literatura occidental. En *Despliegues gestuales*, el término vuelve a viajar, esta vez hacia el campo del arte contemporáneo, donde es utilizado para analizar el trabajo de Bernal y su búsqueda de una expresión mínima y despojada.

Mieke Bal y la aplicación de conceptos viajeros en *Calor de hogar* de María Teresa Cano

Para cerrar el apartado del análisis metodológico de esta investigación, vale la pena que ahondemos en un ejemplo más: la teoría de los conceptos viajeros de Mieke Bal para escribir sobre *Calor de hogar* de María Teresa Cano, un caso en el que los autores abordan un tránsito conceptual interesante. La obra, en la que Cano marca una tela con una plancha caliente, es leída en *Despliegues gestuales* como un gesto que evoca significados ligados a la domesticidad, el cuerpo y la materialidad del lenguaje. A

través del concepto de Bal, Aguilar y Lopera proponen que este acto es un punto de intersección donde se cruzan nociones de género, memoria y discurso.

En su escrito sobre los conceptos viajeros, como lo abordamos anteriormente, Bal plantea que los conceptos son herramientas de análisis que se transforman a medida que son aplicadas en distintos campos del conocimiento. Es decir, un concepto solo conserva su potencia crítica si se propaga de una disciplina a otra manteniendo su capacidad de generar nuevas formas de comprensión. Idea que se revisa con *Calor de hogar*, ya que en ella se moviliza un acto cotidiano —pasar la plancha sobre la tela— que, en su contexto original, forma parte de la rutina doméstica, pero que en práctica artística adquiere nuevos significados. Así, el libro plantea que la acción de Cano puede entenderse como un acto de habla performativo, noción que en su origen pertenece a la teoría lingüística.

Este desplazamiento conceptual permite leer la intervención de la artista como una inscripción simbólica en la que la plancha actúa como un dispositivo de marcación que transforma la tela en un espacio de escritura visual. De este modo, la obra deja de ser un simple gesto de alusión a lo doméstico y se convierte en una interrogación sobre los límites entre lenguaje, cuerpo y acción.

Los casos de *Calor de hogar*, *E Blanca* y *Yo servida a la mesa* permiten comprobar cómo los conceptos viajeros pueden operar como herramientas metodológicas dentro del estudio de las artes visuales. En lugar de utilizar categorías predefinidas, Aguilar y Lopera proponen una metodología donde los conceptos se desplazan y se reformulan en función del objeto de estudio, demostrando que se puede construir un relato historiográfico flexible y abierto a nuevas lecturas. Al adoptar la propuesta de Bal, los autores expanden el abordaje y la escritura de las obras a nuevos terrenos y demuestran que es viable un modelo de investigación en el que la transdisciplinariedad se convierte en una vía para repensar las relaciones entre arte, lenguaje y conocimiento.

La escritura como parte de la experiencia

Desde las primeras páginas de *Despliegues gestuales*, es evidente que Aguilar y Lopera buscan abordar las prácticas artísticas de Bernal, Ortiz y Cano, sobre las cuales no se ha indagado lo suficiente y que, en su conjunto, permiten entender prácticas artísticas disidentes que complejizan de forma sustancial el relato de las rupturas que fueron dando existencia al arte contemporáneo en Colombia; de tal manera que el libro con miras a ese objetivo, apuesta por una narración que oscila entre lo descriptivo, lo evocador y lo conceptual. Frases como *la práctica artística como una práctica vital* que resulta tejer todas las historias, evidencian cómo los autores aunán conscientemente el arte a la vida, entendiéndolos como dimensiones interdependientes.

Formulaciones así nos recuerdan las preocupaciones de Susan Sontag en *Contra la interpretación*, donde plantea que el análisis del arte debería centrarse en la experiencia sensorial y material: “La función de la crítica debiera consistir en mostrar *cómo es lo que es, incluso qué es lo que es*, y no en mostrar *qué significa*” (Sontag, 1964, p. 39). Esta aproximación que construyo, aunque arriesgada, a mi parecer sigue esta lógica con la investigación de *Despliegues gestuales*, donde Aguilar y Lopera evitan hacer una exégesis rígida y, en su lugar, proponen una escritura que se despliega con el mismo ritmo con el que las obras de los artistas estudiados irrumpen en el espacio público.

Otro aspecto relevante sobre su recurso discursivo es la manera en que las descripciones de las obras intentan situar al lector dentro de la experiencia misma de la acción artística; en otras palabras, la escritura de Aguilar y Lopera busca transmitir la vivencia del espectador o del artista en el momento de la ejecución. Esto se ve reflejado en pasajes como: "Lo que resulta revelador en este grupo de acciones, más que la necesaria comparecencia de un transeúnte para ser activadas, es la complicidad de un caminante dispuesto a toparse con el dispositivo que el artista ha instalado como detonador. (...) La obra de Bernal se ofrece como un proceso-suceso que continuamente *está siendo*, en la medida en que permanece abierta a la construcción de sentidos y significados, puesto que requiere de un público no espectador, sino partícipe, para lograr su *contextura*." (Aguilar & Lopera, 2017, p. 75). “Su obra, emparentada en diferentes contextos (...) articula con ascetismo preocupaciones globales a través de temas locales, donde la ciudad se convierte en ese paisaje al que Ortiz constantemente recurre *en busca de los suyos*.” (Aguilar & Lopera, 2017, p. 94).

Aquí, el texto reproduce en su propia estructura la apertura interpretativa que caracteriza a estas prácticas artísticas. La elección de palabras como “complicidad”, “detonador”, “dispositivo” y “contextura”, o frases como “en busca de los suyos”, introduce un nivel de activación en la escritura que resuena con la performatividad de las obras. Susan Sontag decía que interpretar es empobrecer, reducir el mundo para instaurar un mundo sombrío de significados (Sontag, 1964). Por ello, no es descabellado relacionar este uso del lenguaje con la idea de Sontag, pues veremos que, en cada uno de los abordajes de las obras de los tres artistas no encontraremos rastro de significados ocultos. Será a través de la escritura, para los autores, y de la lectura, para los lectores, que las narraciones formen una experiencia evocativa y vivencial.

Ahora bien, el énfasis en la inmediatez en *Despliegues Gestuales*, es decir, la manera en que Aguilar y Lopera construyen su discurso para que los lectores experimentemos las obras como prácticas aún activas, es un punto clave en la disección de sus formas de escritura. Este énfasis se refleja en el modo en que los autores utilizan ciertas

palabras como si fueran la aguja —herramienta— de un tejido —soporte— que sostiene la construcción conceptual del libro.

Términos como *azar*, *despliegue* y *paisaje* aparecen de manera recurrente en la investigación, formando una red de significantes que operan como nodos y se despliegan en distintas capas discursivas a lo largo del texto. Por ejemplo, el *azar*, además de ser un factor metodológico en las prácticas de Bernal y Ortiz, se inscribe en la propia narración del libro, en su manera de tejer referencias, citas y descripciones dentro de una estructura abierta y no lineal. La palabra *azar* es clave tanto en la construcción de las obras como en el discurso del libro. En la práctica de Jorge Ortiz, por ejemplo, el azar se convierte en un método de producción visual, como cuando el artista descubre por accidente que el contacto de ciertos químicos con papel fotográfico genera efectos cromáticos inesperados:

“Esta técnica es producto del azar, pues el artista recuerda que un día, trabajando en su taller, cayó químico sobre un pedazo de papel fotográfico que tenía encima papel crepé, haciendo que el color del segundo se transfiriera a la superficie del primero” (Aguilar & Lopera, 2017, p. 114).

En el caso de Adolfo Bernal, el término se asocia a la interacción entre cuerpo y entorno dentro de su práctica artística: “El cuerpo interviene, acciona, soporta, juega, entra en fricción, se subordina, se proyecta, se anula, para dejar visible solo el rastro, las ruinas de un acto que, individual o colectivo, señala el desbordamiento de una experiencia artística que no es tal, sino que lo va siendo en tanto proceso de despliegue continuo, inacabado y solo operable con el concurso de otros copartícipes o con el azar de la naturaleza” (Aguilar & Lopera, 2017, p. 19).

Por otro lado, el término *paisaje* en *Despliegues Gestuales* plantea una transformación conceptual que se aleja del modelo convencional heredado de la modernidad artística. Siguiendo las discusiones del *land art* y el arte ambiental, la idea de paisaje se convierte en “un proceso de relaciones continuas que se dan en un lugar físico y que, a su vez, están determinadas por los usos sociales del entorno, así como por los complejos entramados históricos y culturales” (Kastner, 2005, citado en Aguilar & Lopera, 2017, p. 105). A lo largo del libro, esta noción se despliega como un hilo conductor, estableciendo un marco de lectura en el que el espacio, el cuerpo y la temporalidad son ejes centrales de reflexión en los corpus artísticos de Bernal, Ortiz y Cano.

Desde el inicio del libro, los autores plantean que los *despliegues gestuales* rompen con los modelos tradicionales de producción artística y alteran la relación entre creación y recepción: “Se trata, podríamos decir, del uso de despliegues gestuales que rompen con los paradigmas heredados de la modernidad estética para interpelar los

modos de creación y de recepción en un momento histórico lleno de fisuras, pero también de búsquedas” (Aguilar & Lopera, 2017, p. 19); lo que implica que el término *despliegue*, que encabeza el título del libro, atraviesa tanto el análisis como la metodología, funcionando como un concepto en expansión que convierte la lectura en un proceso de interacciones abiertas; afirmación que pone en evidencia que el despliegue es una estrategia que transforma el espacio y genera nuevas relaciones con el entorno.

En las prácticas de Ortiz y Cano, el despliegue implica directamente el cuerpo como agente de interacción con el entorno. En el caso de Ortiz, se manifiesta como un acto en curso, vinculado a la acción performativa: “El despliegue corporal de esta acción [*Barrido fotográfico*] muestra, a la luz de esta investigación, la imbricación del conceptualismo con el cuerpo, que se involucra en la realización de obras en las cuales se privilegia el proceso más que el resultado final” (Aguilar & Lopera, 2017, p. 114).

En la obra de María Teresa Cano, el despliegue se presenta como una inquietud dentro de su proceso creativo. En una entrevista incluida en el libro, los autores le preguntan directamente: “¿Cómo aparece en tus intereses ese despliegue gestual?” A lo que ella responde: “La condición de ser mujer importa. Todo está marcado por un asunto de lo femenino sin ser feminista. (...) Lo cotidiano aparece en la obra porque estuve en una familia tradicional donde las mujeres hacen unas cosas y los hombres otras.” (Aguilar & Lopera, 2017, p. 222).

Ambas citas nos permiten comprender que el *despliegue* define la manera en que el libro se articula, permitiendo que el lector descubra conexiones entre ideas que emergen en distintos momentos del texto. La expansión y el desdoblamiento configuran el propio método discursivo que los autores proponen en el desarrollo del texto; de tal manera que el estudio de las obras continúa extendiéndose a medida que el lector avanza en él.

Por una escritura diferente

De los aportes fundamentales de *Despliegues gestuales* es su capacidad para recuperar y resignificar la recepción original de las obras que estudia, situándolas dentro de un marco de interpretación más amplio. En el caso de *Yo servida a la mesa* (1981), de María Teresa Cano, los autores incluyen como material de referencia una crónica publicada el 17 de octubre de 1981 en el periódico *El Colombiano*, en la que la obra aparece mencionada dentro del contexto del *Salón Rabinovich*. Aunque los autores no comentan directamente este documento, su inclusión permite reconstruir el entorno inmediato en el que la obra fue exhibida y entendida en su momento.

Desde una perspectiva historiográfica, este tipo de documentos de archivo ofrecen pistas sobre cómo ciertas prácticas artísticas fueron percibidas en su época. En el caso de *Yo servida a la mesa*, la crónica publicada enfatiza su materialidad y su impacto visual a partir de un lenguaje predominantemente descriptivo: "Sobre una mesa desfilan los platos comestibles con formas de cara, adornados con ingredientes naturales: arroz con pelo de cilantro, natilla, gelatina, ensaladas y galletitas". Este tipo de observaciones sugieren una aproximación que privilegia el asombro ante la novedad de la propuesta sin articular una reflexión sobre sus implicaciones conceptuales. La obra es mencionada dentro del evento, pero no se problematiza su sentido ni su relación con la tradición artística.

Casi cuatro décadas después, *Despliegues gestuales* aborda esta misma pieza desde un ángulo distinto, enfocándose en su proceso de concepción y en las condiciones que hicieron posible su producción. Aguilar y Lopera la insertan dentro de una discusión sobre el *no objetualismo* y la memoria como eje estructural de la acción: "Quizás la clave para comprender esta primera obra de Cano, a la luz del término no objetualismo, radica no solo en el modo de concreción de la obra, sino, sobre todo, en el proceso de concepción de la acción, un acto que tiene en la memoria su punto de anclaje" (Aguilar & Lopera, 2017, p. 145). Considerándola así, *Yo servida a la mesa* es una acción que ha seguido desplegando significados en el tiempo, permitiendo bajo su interpretación constante lecturas que antes no eran posibles.

La distancia entre el registro inmediato de 1981 y el análisis en *Despliegues gestuales* se manifiesta como una transformación del discurso sobre el arte, más que como una oposición entre enfoques, la crónica es un documento de época que permite reconstruir el contexto en que la obra fue mostrada; *Despliegues gestuales*, en cambio, retoma esa información para ampliar su sentido y situarla dentro de un proceso historiográfico más amplio. Como señala Albarrán: "El archivo, no como contenedor de la verdad histórica, sino como elemento a través del cual reactivar la memoria del pasado en el presente" (Albarrán, 2010, p. 50). Desde esta lógica, la recuperación de la crónica resalta cómo una obra puede resignificarse con el tiempo a medida que nuevas herramientas de análisis permiten interpretar su impacto en la historia del arte.

Algunos despliegues sobre los hallazgos

Hablar del gesto en el arte performático, conceptual o de acción implica situarse en una zona de inestabilidad, un espacio donde la obra deja de ser un objeto para convertirse en un acto, una irrupción en el tiempo y en el espacio, una estructura conceptual que interroga su propia inscripción en la historia. En este sentido, el trabajo de Adolfo Bernal, Jorge Ortiz y María Teresa Cano se articula a partir de una materialidad que se despliega en la acción, en la relación con el territorio y en la construcción de nuevas narrativas, más allá de los márgenes de la representación. No

es casual que sus prácticas hayan emergido en un momento en el que Medellín —entre las décadas de 1970 y 1990— atravesaba una transformación profunda, donde la crisis sociopolítica afectaba la vida cotidiana y en consecuencia los modos de producción artística.

La narración de este tipo de prácticas encarna un problema que no es menor si consideramos que la historiografía del arte ha dependido, tradicionalmente, de una noción de permanencia. Sin embargo, Aguilar y Lopera nos invitan a repensar esta cuestión. En el análisis que sigue, veremos cómo la investigación sitúa las acciones de estos artistas en una tensión constante entre archivo y efimeridad, intervención y desaparición, documento y experiencia.

El gesto como estructura conceptual del arte

En *Despliegues gestuales*, la investigación concibe el gesto como una clave conceptual que transforma la manera de entender el arte en el contexto histórico colombiano, desplazando su función como recurso meramente formal. La relación entre arte y gesto ha sido ampliamente debatida en la historia del arte, pero en el caso de la producción de Adolfo Bernal, Jorge Ortiz y María Teresa Cano, el gesto se convierte en un dispositivo de acción y significación que rompe con la noción del objeto artístico cerrado y autosuficiente: "(...) el trabajo de los tres artistas de esta investigación funciona como una incursión de modelos alternativos a los cánones provenientes del arte moderno en el país. (...) El cuerpo y el paisaje, en las décadas de los setenta y ochenta en Colombia, asumieron el papel de medios de representación de manera expandida, desligando las posturas y fórmulas recurrentes en el discurso crítico y cultural establecido a principios de la segunda mitad del siglo XX" (Aguilar & Lopera, 2017, p. 26).

Lo relevante de esta afirmación es que la representación deja de ser el centro del arte para ceder espacio a la acción misma del artista en relación con el territorio y el contexto social. Este cambio implica que el gesto en las obras de Bernal, Ortiz y Cano sea la médula estructural de sus prácticas. En otras palabras, el arte ya no consiste en la producción de objetos, sino en la activación de relaciones entre cuerpo, espacio y público. Esta misma premisa es explorada por Mildred Durán en su estudio sobre la performance como práctica artística. La autora enfatiza que las estrategias performativas en América Latina han estado marcadas por una búsqueda de desmaterialización del objeto artístico, priorizando el acto y la presencia como elementos fundamentales de la obra: "La performance, disciplina marginal, es una de las prácticas artísticas más complejas y radicales en la historia del arte. Ella prosigue el camino iniciado a través de los procesos de desmaterialización del objeto artístico, en la que los artistas buscaban desligarse de todo tipo de estetización gratuita gracias al gesto de un cuerpo específico, en un instante preciso y efímero. Es en lo real que los

artistas de la performance despojan toda narración inútil de la obra, depuran el signo y trasvierten los códigos semánticos y temporales privilegiando el gesto, un acto, una presencia" (Durán, 2016, p. 19).

Esta idea podemos vincularla directamente con la propuesta de *Despliegues Gestuales*, ya que Aguilar y Lopera afirman que en la producción de estos tres artistas: "señala el desbordamiento de una experiencia artística que no es tal, sino que lo va siendo en tanto proceso de despliegue continuo" (Aguilar & Lopera, 2017, p. 19). Aquí, la noción de "desbordamiento" adquiere una connotación predominante en el sentido en que no se trata solo de gestos visuales o simbólicos, sino de acciones que alteran el espacio y el tiempo de la obra. La diferencia fundamental entre este enfoque y el arte moderno es sencilla: el gesto no está confinado a la superficie, en contraposición se expande hacia el entorno urbano y social.

De hecho, los autores señalan que la investigación comenzó por un interés en comprender la emergencia de algunas prácticas artísticas en su ciudad natal, Medellín, puesto que en la década de los setenta se había concentrado en algunos actores del ámbito artístico, nuevas búsquedas conceptuales que compartían una "condición reivindicativa del valor gestual" (Aguilar & Lopera, 2017, p.19). A pesar de que los medios eran diversos y sus intereses heterogéneos, el cuerpo siempre estaba atravesado en sus prácticas como aquello que acciona, soporta, juega, se subordina y más. Entonces el gesto, en este contexto, es entendido como una forma de desplazamiento continuo dentro de la obra de arte que a su vez adquiere un carácter dinámico y efímero.

El gesto en relación con el contexto sociopolítico de Medellín

El énfasis en el gesto dentro de la producción de estos artistas no puede analizarse sin considerar el contexto en el que desarrollaron su obra. Medellín, en las últimas tres décadas del siglo XX, vivió un proceso acelerado de transformación urbana y crisis sociopolítica, marcado por el crecimiento de la violencia y la reconfiguración de los espacios públicos. Durante estos años, la ciudad se convirtió en uno de los epicentros de la violencia en Colombia, debido al auge del narcotráfico, el conflicto armado y el deterioro de la vida urbana. Las dinámicas del territorio estaban atravesadas por la fragmentación del espacio público, la militarización de ciertas zonas y el aumento de los desplazamientos forzados dentro de la ciudad. Esto generó una reconfiguración del paisaje urbano, donde el miedo, la vigilancia y la fragmentación social modificaban la manera en que los habitantes se relacionaban con el espacio.

Dentro de este panorama, la obra de Bernal, Ortiz y Cano cobra un sentido particular. No es casualidad que sus trabajos estén profundamente marcados por el uso del cuerpo, el espacio público y los materiales precarios. Su insistencia en el gesto como

elemento central del arte es, en parte, una respuesta a la crisis del objeto artístico dentro de un contexto de inestabilidad política y social. Durán menciona que, en América Latina, la performance y las prácticas gestuales han estado ligadas a contextos de represión y crisis sociopolítica: "En los años setenta y ochenta en América Latina, el contexto sociopolítico represivo y dictatorial en la mayoría de los países de la región da lugar a uno de los momentos más fecundos de la expresión performativa en la que el cuerpo del artista se conjuga en un cuerpo social politizado" (Durán, 2016, p. 19).

Si bien Colombia no vivió una dictadura como en otros países latinoamericanos, la violencia sistemática en Medellín generó una sensación similar de control, censura y riesgo en la esfera pública. En este sentido, el gesto en las obras de estos artistas puede entenderse como una forma de resistencia contra la homogeneización del espacio urbano y contra las narrativas oficiales de orden y progreso. Bernal, por ejemplo, trabajó con la intervención del espacio público a través de gestos mínimos pero significativos. Obras como *Señal: Reflejos* (1984-1987) consistían en colocar pequeños espejos en distintos puntos de la ciudad para reflejar la luz, generando una alteración sutil en la percepción del entorno; intervención alejada del carácter monumental o espectacular, que *a posta* se inscribía en la lógica del gesto mínimo que altera la cotidianidad.

Este principio de la intervención también puede encontrarse en la obra de Jorge Ortiz, particularmente en su trabajo con la fotografía en la que convierte la imagen en un proceso de experimentación en el que el gesto del artista transforma la relación con el espacio y con el medio fotográfico en sí mismo. La investigación destaca la manera en que Ortiz trabaja la fotografía como un soporte de acción que involucra procesos materiales y químicos: "La fotografía no ha sido un medio sino el objeto mismo de sus investigaciones" (Aguilar & Lopera, 2017, p. 127); sugiriendo así que en la obra de Ortiz el gesto ocurre en la manipulación misma de los materiales fotográficos. En este sentido, podemos establecer un paralelo con el trabajo de Bernal: mientras este introduce pequeñas alteraciones en el espacio urbano mediante la luz y los reflejos, Ortiz introduce modificaciones en la imagen mediante procesos fotográficos no convencionales, desdibujando los límites entre el medio y la intervención en el entorno.

Bajo una cotidianidad alterada, el trabajo de estos artistas es el resultado de un gesto que en la contemporaneidad podríamos traducir como una acción silenciosa pero eficaz, que introduce rupturas en el paisaje urbano y en las dinámicas de percepción de los ciudadanos. La selección de estos tres artistas para la investigación y por supuesto para su puesta en escena en las salas de exposición de la FUGA, tuvo que ver en gran medida porque trabajan con gestos sutiles -una letra sobre un entorno, un cartel dispuesto en el centro de la ciudad, una fogata que saluda a un cometa, un salón

cubierto de algodón de azúcar, unas hormigas de chocolate- que generan dislocaciones en la manera en que el espectador percibe su territorio.

El espacio público como soporte de acción artística

La relación entre el arte y el espacio urbano ha sido objeto de múltiples investigaciones en Colombia, especialmente en Medellín, donde el territorio ha estado atravesado por disputas simbólicas, políticas y sociales. *Despliegues Gestuales* aporta una lectura particular sobre la producción de Bernal, Ortiz y Cano, mostrando que sus prácticas tuvieron lugar en la ciudad y contribuyeron a convertirla en un espacio de experimentación artística.

En la investigación previa de Efrén Giraldo y Óscar Roldán *Le Corbusier en el río Medellín. Arquitectura ficción y cartografías en las obras del grupo utopía (1979-2009)*, ganadora de la Beca de Curaduría Histórica dos ediciones antes que *Despliegues Gestuales*, los autores analizan cómo en los años noventa las estrategias cartográficas y la acción en el contexto urbano dominaban la teoría y la práctica artística. Sin embargo, Aguilar y Lopera retoman este estudio para precisar que Adolfo Bernal ya desarrollaba estas estrategias desde la década de 1980, cuestionando la idea de que este tipo de prácticas surgieron en los noventa. En *Despliegues Gestuales*, los autores sostienen: "No obstante, la decidida ocupación del espacio público y la voluntad por privilegiar la participación como ejercicio indispensable para accionar la experiencia artística estaban ya presentes en la obra de Bernal una década antes. Así lo atestiguan trabajos como *Señal: Bienvenida al Cometa Halley (1985)* y *Señal: Reflejos (1984-1987)*" (Aguilar & Lopera, 2017, p. 46).

El estudio de Melissa Aguilar titulado *Adolfo Bernal: imagen poética y especulaciones plásticas sobre el lenguaje*, dos años antes de la publicación de *Despliegues Gestuales*, refuerza esta perspectiva al señalar que la intervención en el espacio público fue una necesidad derivada de la transformación del campo artístico en Medellín. A partir de los años setenta, las dinámicas de la ciudad comenzaron a desplazar las estructuras culturales tradicionales, generando una apertura hacia nuevas prácticas que eliminaban los límites entre arte, arquitectura, comunicación y urbanismo (Aguilar, 2015).

Estas deducciones reposicionan a Bernal como un pionero en el uso del espacio urbano como campo de acción artística en Colombia, antes de que esta estrategia fuera reconocida en el discurso académico. Mientras que Giraldo y Roldán analizan las prácticas espaciales en la última década del siglo XX, *Despliegues Gestuales* demuestra que Bernal anticipó estas exploraciones desde la década anterior, incorporando la participación, el lenguaje y la intervención como formas de alterar la relación con la ciudad y quienes la habitan: "La condición transdisciplinar de la obra de

Adolfo Bernal inaugura, a partir de mediados de los setenta, una radical y revolucionaria forma de trabajo en el medio artístico local y nacional. Su proyecto artístico constituye una propuesta que, claramente, se inscribe dentro de los principios del arte contemporáneo pues no solo incursiona en el campo de las estrategias extra-artísticas, sino que, además, promueve un nuevo modelo de creación: abierto, co-participativo e integrador de la experiencia del arte al ámbito de la vida cotidiana y de la urbe" (Aguilar, 2015. p. 268).

Adolfo Bernal y la transformación del espacio público

En la investigación los autores marcan una primera ruptura de Bernal con el arte moderno a partir de dos factores fundamentales; en primera instancia, el carácter experimental de su obra puesto que desde los años ochenta y noventa, Bernal trabajó con estrategias de formalización no convencionales y con materiales industriales de bajo costo o encontrados, práctica que lo alejaba de la noción de la obra como un objeto estético tradicional. En segunda instancia, el uso del espacio urbano como emplazamiento artístico, ya que sus proyectos *site-specific* se desarrollaban fuera de los museos y galerías, insertándose directamente en la estructura de la ciudad, lo que implicaba una transformación en la relación entre arte y territorio.

Los autores destacan que estas estrategias eran sobre todo respuestas a las tensiones del entorno, en las que el paisaje y la ecología urbana juegan un papel central: "A partir de los años setenta, la noción del paisaje sufre una serie de transformaciones que cada vez más lo alejan de los modelos convencionales en los que este era asumido como una naturaleza ideal. Por el contrario, en su nuevo significado, el paisaje empieza a bordarse como un proceso de relaciones continuas que se dan en un lugar físico y que a su vez están determinadas por los usos sociales del entorno, así como por los complejos entramados históricos y culturales, propios de la ecología del lugar" (Aguilar & Lopera, 2017, p. 105).

Este cambio de perspectiva nos permite entender con mayor profundidad la obra de Bernal. Sus intervenciones, además de ocupar el espacio urbano, operaban dentro de sus dinámicas sociales e históricas, incorporando al espectador como co-partícipe de las obras y a la ciudad misma como soporte de la acción. Evidentemente, en el trabajo de Bernal se refuerza la idea de que el arte inscrito y sucedido en el espacio público representa un proceso que evidencia y responde a las transformaciones del territorio. *Bienvenida al cometa Halley* es un referente de lo anteriormente planteado; en esta intervención, el artista convocó a un grupo de amigos al cerro Nutibara con el fin de celebrar el paso del astro por el cielo. Para ello, Bernal dispuso una gran hoguera alrededor de la cual se reunieron las personas. De esta manera, las dimensiones y la intensidad del fuego generaban una señal visible a la distancia que evocaba la misma potencia lumínica que el cometa.

Otro de los aspectos que la investigación de Aguilar y Lopera desarrolla con especial énfasis es el uso del lenguaje en la obra de Bernal. Lo interesante de sus intervenciones es que el recurso discursivo se liberaba de la mera expresión para convertirse en una forma de diálogo con la ciudad misma, tomando forma en carteles, placas y códigos que se integraban al espacio público.

Si bien este enfoque sobre las obras de Bernal ya había sido abordado en la literatura preexistente—como en la primera edición de *Errata*, donde Gloria Posada analiza, de manera general, algunas de sus acciones urbanas a lo largo de tres décadas, vinculando la ciudad con el signo y la pulsión—es con esta investigación donde se introduce un giro en la lectura de sus intervenciones. En lugar de concebir estas intervenciones como una mera inscripción del lenguaje sobre la ciudad, *Despliegues Gestuales* propone que Medellín misma se convierte en un espacio de experimentación lingüística, donde el lenguaje se despliega en su dimensión textual, sonora y codificada.

Este uso del lenguaje, al insertarse en el entorno urbano, rompía con las lógicas convencionales de la señalización y la comunicación visual al generar interrupciones en la percepción cotidiana del espacio, y como señala Aguilar, el interés de Bernal por estas intervenciones se vinculaba directamente con las circunstancias concretas de su tiempo, más que con una preocupación meramente conceptual, algo que se manifiesta en una obra profundamente comprometida con el trabajo colectivo, con la relación activa entre arte y ciudad, y con la construcción de sentidos nuevos para el espacio público a partir de signos, códigos y gestos que alteraban la experiencia habitual del entorno.

En suma, sobre este hallazgo, podemos establecer tres aspectos fundamentales. Primero, el espacio urbano en la obra de Bernal, Ortiz y Cano es un elemento constitutivo de su práctica artística, un territorio de significación que alberga la acción, que la condiciona y la transforma. Segundo, sus intervenciones son estructuras abiertas que se despliegan en el tiempo y en la experiencia de quienes las habitan. Tercero, el arte en el espacio público, más que una reacción al contexto sociopolítico fue una búsqueda activa por reconfigurar el sentido de la ciudad y sus usos. Imaginar lo que Medellín podía ser. En la sutileza de una señal efímera, en la luz reflejada de un espejo, en la palabra impresa sobre un muro, en las fotografías de un muro, estos artistas abrieron fisuras en la percepción cotidiana del territorio.

Jorge Ortiz y la transformación de la fotografía como concepto

En la literatura tradicional, Jorge Ortiz es de los tres artistas el menos explorado; por ello su inclusión en una investigación de esta envergadura ya resulta de por sí ser una acción clara para llenar un vacío en el relato. Aún así, uno de los aportes centrales de

Despliegues Gestuales es la redefinición del lugar de la fotografía en la obra de Jorge Ortiz. Aunque en algunos discursos previos su trabajo ha sido asociado con la fotografía tradicional, Aguilar y Lopera argumentan que su práctica nunca estuvo anclada en la imagen como registro, sino la fotografía como un proceso de experimentación material y técnica en el que investiga la naturaleza de la imagen misma y los mecanismos que la producen.

En su ensayo *Jorge Ortiz. Alquimia e imagen*, Melissa Aguilar argumenta que "Ortiz, experimental a un nivel como pocos dentro de su generación y erróneamente encasillado hasta hace no mucho como fotógrafo, ha especulado sin reservas sobre el medio mismo y sobre las nociones históricas y teóricas de la fotografía, subvirtiendo las lógicas convencionales del ejercicio en las que el fotógrafo es entendido como determinante y único controlador del proceso técnico" (Aguilar, 2018, p. 331).

Este hallazgo es valioso para el relato historiográfico porque demuestra que su trabajo radica en la exploración del dispositivo fotográfico, los procesos químicos y la relación de la imagen con el tiempo; de esta manera Ortiz desarrolla un laboratorio experimental en el que el papel, la luz y los químicos se convierten en los verdaderos protagonistas de su obra. Esta idea se reafirma con lo que mencionan los autores: "Las tres obras, [*Blanco y negro, Cable-Boquerón y Boquerón*], pueden considerarse como un punto de inflexión en la carrera de Ortiz. En ellas, su trabajo se inscribe de lleno en el territorio de las ideas y la fotografía deja de ser accionada a través de la mecánica inmanente de la cámara para convertirse en un terreno vasto de experimentación conceptual a través de los elementos que la constituyen" (Aguilar & Lopera, 2017, p. 113).



Figura 5. Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 29 de noviembre de 2016, Jorge Ortiz [*Despliegues gestuales*] (Fotograma del video, YouTube), 1:21.

Bajo ese riguroso estudio, *Despliegues gestuales*, al igual que sucedió con *Rojo y más rojo*, revisa las imprecisiones de la catalogación a lo largo del tiempo, y en su proceso, los investigadores encuentran una imprecisión geográfica de la serie *Boquerón* (1979). Durante años, diversos textos afirmaron que estas fotografías fueron tomadas en el sector de Boquerón, pero la investigación demuestra que, en realidad, las imágenes fueron capturadas desde la casa del artista Alberto Uribe, ubicada en el barrio Santa Mónica, en la zona centro-occidental de Medellín: "Aunque en diversos textos se ha generalizado la idea de que dichas fotografías fueron tomadas en el mismo sector de Boquerón, de acuerdo con el mismo Ortiz, la serie surgió de forma casual, más no gratuita, estando de visita en la casa del también artista Alberto Uribe ubicada en el barrio Santa Mónica" (Aguilar & Lopera, 2017, p. 102). Este hallazgo es significativo porque demuestra que la fotografía en la obra de Ortiz funciona como un campo de exploración en el que la referencia espacial es ambigua y mutable.

Otro aspecto central en la obra de Ortiz es su relación con el cuerpo y el gesto dentro del proceso fotográfico. "A partir de los ochenta, su trabajo se inscribe de lleno en los no objetualismos y en el campo de las ideas; la fotografía se convierte para él en un vasto territorio para la experimentación conceptual por medio de los mismos elementos que la constituyen" (Aguilar, 2018, p. 335). En este período, Ortiz desarrolla piezas en las que los químicos y el papel fotográfico son parte fundamental del proceso y el resultado, dando a conocer obras como *Barrido fotográfico*, en la que el artista tomaba un rollo de papel, químicos y una escoba y comenzaba a barrer con el líquido preparado sobre la superficie, generando imágenes de manera performativa.

La investigación se preocupa por distanciar la práctica de Ortiz de la fotografía convencional, en la que el artista dispara la cámara para capturar un instante; en cambio sus procesos –desde los más incipientes a los consolidados- desplazan el foco de atención hacia la experimentación con los químicos, los rollos y la misma materialidad del dispositivo fotográfico "Por otro lado el despliegue corporal de esta acción muestra, a la luz de la investigación, la imbricación del conceptualismo con el cuerpo que se involucra en la realización de obras en las cuales se privilegia el proceso más que el resultado final" (Aguilar & Lopera, 2017, p. 114).

Relación con investigaciones previas: un relato historiográfico “tradicional”

Si bien en los últimos años ha habido un creciente interés por el periodo comprendido entre 1970 y 1990 por parte de investigadores como Carmen María Jaramillo, Miguel Antonio Huertas, Efrén Giraldo, María Mercedes Herrera, Imelda Ramírez y Carlos Arturo Fernández, los trabajos de Adolfo Bernal, Jorge Ortiz y María Teresa Cano han sido escasamente considerados dentro del panorama nacional del arte. *Despliegues Gestuales* pone en evidencia esta omisión y busca subsanarla, indagando en las razones por las cuales estas prácticas no han sido revisadas en profundidad por la historia del arte en Colombia.

¿Por qué esta ausencia? Una posible respuesta es la naturaleza efímera de sus obras, que las aleja del tradicional sistema de archivo y colección que ha definido el relato historiográfico del arte en el país. Otra posible razón es su condición experimental, que escapa a las categorías convencionales del arte moderno y desafía los parámetros con los que se ha construido el canon en el país. En coherencia con ello, los autores de *Despliegues Gestuales* trabajaron en el rescate de estos artistas para la historiografía eso sí proponiendo una relectura de los criterios con los que se ha narrado el arte colombiano, poniendo en discusión los límites entre lo documentable y lo que permanece en la acción, la memoria y el gesto.

Conclusiones: Más allá del objeto, nuevas formas de hacer y habitar el arte

Por último, solo me resta decir que *Despliegues Gestuales* evidencia cómo las prácticas artísticas de Adolfo Bernal, Jorge Ortiz y María Teresa Cano marcaron una ruptura con las concepciones tradicionales del arte en Colombia. A través de sus propuestas, los autores identifican tres transformaciones fundamentales en la manera de entender la práctica artística y su relación con el público: Bernal amplía los límites de los géneros artísticos al desarrollar acciones efímeras sobre el paisaje; Ortiz desplaza la fotografía de un medio de registro a una exploración conceptual; y Cano introduce nuevas formas de participación e interacción, incorporando materiales y situaciones cotidianas en su obra.

Más allá de estas individualidades, la investigación resalta un giro significativo en la relación entre la obra y el público, que deja de ser un espectador pasivo para convertirse en activador y co-creador. En este sentido, la práctica artística en los años ochenta y noventa se aleja de la noción de la obra como objeto cerrado para asumir un carácter procesual y colaborativo. Como señalan Aguilar y Lopera: “Cuando el público deja de lado su rol de espectador pasivo para convertirse en activador y productor de la obra, se dislocan los límites del régimen autoral del artista. La obra se convierte en una construcción conjunta que tiene sentido solo por la participación durante un periodo de tiempo, a veces difuso” (Aguilar & Lopera, 2017, p. 158).

Esta transformación se manifiesta tanto en el uso de materiales efímeros como el azúcar, la cal o los químicos, como en la incorporación del tiempo y la acción como dimensiones esenciales de la obra. Asimismo, la investigación subraya el papel que jugó la academia en la consolidación de estas nuevas exploraciones, señalando que las acciones participativas no necesariamente surgen de manera espontánea, pueden llegar a darse en diálogo con la formación artística universitaria.

En definitiva, esta investigación ofrece más que una lectura detallada de las obras de Adolfo Bernal, Jorge Ortiz y María Teresa Cano, puesto que pone en cuestión los marcos historiográficos que han narrado el arte colombiano desde coordenadas centrales o institucionales, al mostrar cómo ciertas prácticas surgidas en los márgenes urbanos de los años ochenta y noventa introdujeron formas de hacer que alteraron la relación entre arte y ciudad, desplazaron la figura del autor individual, redefinieron el lugar del espectador y activaron otros modos de significar el espacio público desde lo efímero, lo colectivo y lo gestual.

3.3. Análisis de *Al mismo tiempo: historias paralelas del videoarte en Colombia (2019)*

El noveno proyecto ganador de la Beca de Curaduría Histórica en el año 2017 fue otorgado a un estudio riguroso sobre las prácticas artísticas relacionadas con el video: una investigación llevada a cabo por los autores Paola Peña³⁶ y Juan Bermúdez³⁷. Para iniciar este análisis del libro *Al mismo tiempo: historias paralelas del videoarte en Colombia*, es fundamental destacar que, desde el comienzo, Peña y Bermúdez dejan en claro que no buscan transformar su investigación en una especie de enciclopedia que requiera incluir un registro minucioso y exhaustivo de todo lo escrito sobre el videoarte desde 1970.

Esta decisión responde, en gran medida, al distanciamiento que los autores mantienen con la literatura previa, especialmente con la investigación de Guilles Charalambos, titulada *Aproximación a una historia del videoarte en Colombia*. En su análisis, Peña y Bermúdez consideran que “el riesgo de escribir una aproximación de este tipo es el agotamiento de los lectores” (Peña & Bermúdez, 2019, p. 12), lo que los lleva a optar por una estructura diferente.

En lugar de construir un relato de esos que podríamos llamar “abarcador”, los autores presentan múltiples historias que suceden simultáneamente —de ahí el título del libro—, abordando fragmentos de un recorrido en el que convergen diversos caminos. Esta perspectiva resulta especialmente relevante desde el enfoque de la curaduría histórica, pues, como se expone en el primer capítulo de esta investigación, la importancia de situar las obras, los artistas y los demás agentes del circuito artístico

³⁶ Paola Peña es socióloga de la Universidad de Antioquia y magíster en Historia del Arte de la Universidad de Salamanca. Investigadora, docente y curadora independiente, ha recibido reconocimientos como la Beca de Investigación en Artes Visuales del Ministerio de Cultura (2014), la Beca en Crítica del Arte (2014) y la Beca en Curaduría de la Alcaldía de Medellín (2015). En 2016, junto a Juan Bermúdez, obtuvo el Premio Nacional en Curaduría Histórica de la Fundación Gilberto Álzate Avendaño. Ha colaborado con espacios independientes en Medellín, como Campos de Gutiérrez y Casa Tres Patios, y ha sido docente en la Universidad de Antioquia en áreas de historia del arte y sociología del arte. Su trabajo escrito busca ampliar el debate sobre las prácticas artísticas contemporáneas.

³⁷ Juan Bermúdez es licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana y magíster en Historia del Arte de la Universidad de Barcelona. Investigador y docente, ha impartido cátedra en la Universidad de Antioquia y la Universidad Pontificia Bolivariana en áreas de arte y literatura. Participó en el seminario *On Mediation: teoría y prácticas curatoriales en el arte global* en Barcelona (2014-2015) y fue investigador curatorial en el Centre d'Art Contemporani Fabra i Coats. Ha recibido reconocimientos como la Beca de Investigación en Patrimonio Cultural de la Secretaría de Cultura de Medellín (2015) y fue finalista de *Los Reconocimientos a la Crítica y el Ensayo: Arte en Colombia* del Ministerio de Cultura y la Universidad de los Andes (2015). En 2016, junto a Paola Peña, obtuvo el Premio Nacional en Curaduría Histórica de la Fundación Gilberto Álzate Avendaño. Ha publicado artículos académicos sobre arte contemporáneo, hermenéutica y teoría de la imagen. es licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana y magíster en Historia del Arte de la Universidad de Barcelona. Investigador y docente, ha impartido cátedra en la Universidad de Antioquia y la Universidad Pontificia Bolivariana en áreas de arte y literatura. Participó en el seminario *On Mediation: teoría y prácticas curatoriales en el arte global* en Barcelona (2014-2015) y fue investigador curatorial en el Centre d'Art Contemporani Fabra i Coats. Ha recibido reconocimientos como la Beca de Investigación en Patrimonio Cultural de la Secretaría de Cultura de Medellín (2015) y fue finalista de *Los Reconocimientos a la Crítica y el Ensayo: Arte en Colombia* del Ministerio de Cultura y la Universidad de los Andes (2015). En 2016, junto a Paola Peña, obtuvo el Premio Nacional en Curaduría Histórica de la Fundación Gilberto Álzate Avendaño. Ha publicado artículos académicos sobre arte contemporáneo, hermenéutica y teoría de la imagen.

en marcos significativos es, sin lugar a dudas, una práctica vital tanto en la curaduría como en la investigación histórica.

Lo mencionado hasta aquí ya nos ofrece indicios sobre la construcción del libro: una estructura pensada en los lectores, evitando que la obra se convierta en una suerte de guía telefónica, en la que las páginas se consulten únicamente para extraer datos específicos (Peña & Bermúdez, 2019), es decir, un libro cuya escritura y contenido refleja más una narración accesible y enganchante sobre aquello que se escribe. Y por otro lado una investigación que sitúa, contextualiza y aborda los corpus artísticos de siete artistas del videoarte –algunos de ellos considerados claves dentro de esta práctica y otros que son una suerte de agentes desconocidos-, que surgió a mediados de los años sesenta y alcanzó su auge en los setenta. Los artistas estudiados son Miguel Ángel Cárdenas, Raúl Marroquín, Joiner Marín, Omaira Abadía, Ana Claudia Múnera, Santiago Echeverry y Rodrigo Facundo. Sobre el proceso de selección de los siete artistas Juan Bermúdez comentó:

JB: Lo que hicimos Paola y yo fue partir del texto de Charalambos y, a partir de ahí, buscar qué artistas nos parecía relevante explorar. Hicimos una lista muy grande de artistas y empezamos a indagar sobre la importancia que tuvieron en la historia del videoarte en el país. Algo que me parece relevante de la investigación es que no nos enfocamos en videoartistas con una carrera dilatadísima en el video o cuya propuesta girara en torno a este medio, no. En cambio, revisamos a aquellos artistas cuyas obras fueron determinantes en la historia del videoarte en el país, ¿cierto?

Evidentemente, en ese proceso hubo que descartar nombres como el de José Alejandro Restrepo, porque ya estaban muy expuestos. Fue una decisión orientada a evocar personajes que hubieran marcado la historia del videoarte y que, sin embargo, habían pasado relativamente desapercibidos o habían sido olvidados (Entrevista, febrero 2025).

El libro sigue un recorrido cronológico que permite comprender el desarrollo del videoarte en Colombia a través de tres generaciones de artistas. La primera generación, que podríamos denominar pionera, está conformada por Miguel Ángel Cárdenas, Raúl Marroquín y Jonier Marín, quienes emigraron del país durante la década de 1970 y fueron de los primeros en explorar el video como plataforma de producción artística. La segunda generación, que consolidó el videoarte en el ámbito nacional a mediados de los años ochenta, estuvo marcada por la participación en bienales y exposiciones que contribuyeron a la institucionalización de esta práctica. Dentro de este grupo se encuentran Omaira Abadía, desde la Universidad Nacional en Bogotá, y Ana Claudia Múnera en Medellín, quienes no solo impulsaron la producción artística, sino que también introdujeron el videoarte en los currículos académicos. Finalmente,

la tercera generación corresponde a artistas cuya práctica en el videoarte surge desde su formación académica en la década de los noventa. En este grupo se encuentran Santiago Echeverry y Rodrigo Facundo, quienes se aproximaron al medio desde escenarios periféricos como el cine; en el caso de Echeverry, fue parte de la primera generación del programa de Cine de la Universidad Nacional.

La inclusión de artistas como Omaira Abadía, cuya figura ha sido en ocasiones relegada al olvido, y de personajes como Rodrigo Facundo, cuya obra en video ha sido menos estudiada, responde a la necesidad de ampliar la comprensión del videoarte colombiano más allá de los nombres más canonizados como lo explicaba anteriormente Bermúdez. Este enfoque se inscribe dentro de una historia mayor de exploraciones y desplazamientos que definieron la expansión del videoarte como medio, tanto en Colombia como a nivel internacional.

Como señala Don Foresta en *Los comienzos del videoarte* (2024), este medio emergió en los años setenta dentro de un contexto de experimentación interdisciplinaria, donde artistas, cineastas, músicos y performers colaboraban para redefinir los límites de la imagen en movimiento. La circulación de estos experimentos en redes internacionales —como las que Foresta ayudó a consolidar desde el *Centre Culturel Américain* en París— permitió que el videoarte se estableciera como una práctica global en diálogo con múltiples escenas locales. En este sentido, el recorrido trazado en *Al mismo tiempo* además de revisar el desarrollo del videoarte en Colombia nos permite comprender cómo los artistas nacionales se insertaron en esta cartografía internacional de la imagen electrónica.

El caso de Jonier Marín en Francia, de Miguel Ángel Cárdenas y Raúl Marroquín en Holanda, y de Santiago Echeverry en Estados Unidos, demuestra que el videoarte en diferentes generaciones fue desarrollándose en constante intercambio con otros circuitos. A la vez, la labor de artistas como Abadía y Múnera en la institucionalización del videoarte en el ámbito académico recuerda la importancia que Foresta atribuye a la enseñanza y la formación de nuevas generaciones en este medio. A través de estos ejes, el libro logra reconstruir historia del videoarte en Colombia por medio de historias paralelas para situarlo en un entramado más amplio a nivel global.

Narrativas compartidas: enfoques metodológicos en la historia del videoarte

La investigación *Al mismo tiempo* sigue una estructura metodológica que responde a una construcción a cuatro manos, donde la colaboración entre Paola Peña y Juan Bermúdez potencia las búsquedas personales de los investigadores dentro del marco del análisis del videoarte en Colombia. Como los propios autores señalan en el prefacio del libro: “La concepción general de este trabajo, la selección de las fuentes y el desarrollo de temas ha sido una labor conjunta, y su redacción fue realizada a dos

manos. Los análisis correspondientes a las obras de Miguel Ángel Cárdenas, Raúl Marroquín y Santiago Echeverry fueron escritos por Paola Peña. Los análisis correspondientes a Jonier Marín, Omaira Abadía, Ana Claudia Múnera y Rodrigo Facundo fueron escritos por Juan Bermúdez” (Peña & Bermúdez, 2019, p. 13). La distinción explícita de los ensayos escritos por cada autor responde a una decisión metodológica que, a diferencia de investigaciones previas como *Despliegues gestuales* y *Rojo y más rojo*, hace visible la relación entre las herramientas interpretativas y discursivas de cada investigador con el objeto de estudio.

Es decir, en la escritura del texto se evidencia quién escribió qué, una decisión que, si bien podían haber omitido, como lo hicieron Jorge Lopera y Melissa Aguilar, o como en cambio nunca se mencionó en relación con la escritura colaborativa dentro de un mismo texto—salvo en las entrevistas de María Sol Barón y Camilo Ordóñez—, en *Al mismo tiempo* los autores nos permiten identificar estas diferencias y, si quisiéramos, incluso comparar los enfoques con los que cada uno aborda a los artistas en cuestión. Su narrativa, como veremos más adelante, no es homogénea ni busca un único recurso discursivo como soporte para narrar las historias. Desde esta perspectiva, la división del trabajo responde a una práctica pedagógica que reconoce los distintos enfoques que los investigadores aportan a la construcción del relato.

JB: Fue una decisión pedagógica y de practicidad, porque Paola y yo provenimos de campos muy diversos en cuanto a formación. Aunque ambos tenemos estudios de posgrado en historia del arte, nuestras carreras de pregrado son distintas: Paola es socióloga y yo estudié filosofía y literatura. Esto generaba discusiones frecuentes, ya que mi escritura tendía a ser más abstracta, mientras que Paola tenía un enfoque más concreto. En algún momento nos preguntamos: ¿qué quieres hacer tú y qué quiero hacer yo? Así, Paola se inclinó por trabajar con Echeverry, Marroquín y Cárdenas, pues le resultaban especialmente interesantes, y yo asumí el resto. En última instancia, fue una decisión metodológica y práctica (Entrevista, febrero 2025).

Por su parte, Paola Peña enfatiza la dinámica de colaboración como un proceso de negociación en el que la investigación compartida mantiene márgenes de autonomía en la escritura:

Paola Peña (PP): En nuestro caso, fue un proceso de colaboración y negociación también. Hay un tema que nos convoca, que en ese momento era indagar en otras historias del videoarte en Colombia. Escogimos los artistas, pero también trabajamos en equipo y de forma individual. Por ejemplo, en la autoría de los textos, escribimos a dos manos, pero cada uno redactó distintos textos sobre distintos artistas. Son siete textos; yo escribí tres y Juan escribió cuatro, y yo me encargué, por ejemplo, de hacer la museografía de la

exposición. Entonces, fue un proceso de colaboración, orgánico en algún punto, pero que también mantiene cierta autonomía en la escritura (Entrevista, septiembre 2023).

Esta metodología dialógica que aplican los autores se inscribe en las reflexiones de Ivonne Pini sobre los desafíos de la crítica y la historia del arte en América Latina cuyo objetivo es ver cómo los estudios historiográficos han transitado desde modelos tradicionales y eurocéntricos hacia enfoques que reconocen la heterogeneidad de tiempos y procesos en la construcción de narrativas sobre el arte latinoamericano. Como señala la autora, “Quienes trabajaban en la crítica y la historia del arte debían ser conscientes de la diversidad de procesos que están implícitos en la obra; procesos que implican analizar no solo los aspectos productivos y distributivos de las mismas, sino la necesidad de hacer públicas sus reflexiones y darle al lector elementos válidos para que pueda percibirlos y valorarlos por sí mismo” (Pini, 2010, p. 68).

Desde esta perspectiva, la decisión metodológica de Peña y Bermúdez de dividir la escritura y visibilizar sus enfoques particulares contribuye a la idea de que la historia del arte es una construcción que debe cuestionar los agrupamientos tradicionales por género, época y tendencia. En este sentido, *Al mismo tiempo* además de analizar la transformación del videoarte y su desarrollo en Colombia, centra sus esfuerzos en experimentar con nuevas formas de articular los relatos históricos sugiriendo otras maneras de entender la sucesión de rupturas y continuidades dentro de la disciplina.

La investigación, al no estructurarse en una única voz autoral, se aleja del modelo canónico de historiografía del arte en América Latina, donde la figura del crítico o historiador –por lo menos en las décadas de los sesenta y setenta- tuvo un rol centralizado en la construcción del relato. En palabras de Pini, “el discurso no es sobre América Latina, sino desde América Latina, es decir, desde un particular soporte cultural. Si partimos de la base de que toda historia supone una construcción en la que quien escribe elige tiempo, espacio, protagonistas, entonces uno de los desafíos a los que se enfrenta el historiador del arte latinoamericano hoy es desarmar la temporalidad tradicional, sugiriendo tanto nuevos modos de mirar como de conectar las complejas experiencias artísticas que se viven en la región” (Pini, 2010, p. 82). Esta reformulación metodológica, en la que la historia del videoarte colombiano se cuenta desde perspectivas diversas pero complementarias, permite a *Al mismo tiempo* desarmar la temporalidad tradicional y dar a conocer aquellas formas que conectaron en algún momento la experiencia con la práctica del videoarte.

Para finalizar, me parece preciso hablar sobre los alcances y delimitaciones metodológicas que hicieron los autores a la hora de abordar esta investigación. Para la construcción de los relatos de los siete artistas, tanto Peña como Bermúdez esclarecen que las historias narradas no condensan la totalidad de la práctica artística

ni el corpus completo involucrado en la exploración del videoarte de cada uno de ellos. Para ellos, resulta especialmente necesario detenerse en piezas significativas y detonantes, por lo que veremos a lo largo de los capítulos que la construcción de sus historias está mediada por determinados proyectos, en especial aquellos atravesados por la experimentación, la corporalidad y, en algunos casos, el humor o lo irónico.

En cuanto a las herramientas metodológicas utilizadas, este libro, a diferencia de los otros dos que enfatizan el archivo fotográfico y las entrevistas, se ve mediado por la búsqueda constante de referentes hemerográficos y el apoyo en archivos específicos. Entre ellos, se destacan el archivo de In-Out-Center, así como los archivos de galerías como Espacio Continuo y el Proyecto Bachué, los cuales proporcionan una base documental clave para la reconstrucción de estas historias.

Cuestión de escritura

Uno de los aspectos narrativos más valiosos de *Al mismo tiempo* es la manera en que sus autores construyen una escritura afectiva que humaniza a los artistas sobre los que escriben. Lejos de crear análisis formal o estilístico de sus obras, también por la naturaleza de las mismas, Peña y Bermúdez se preocupan por caracterizar a las personas detrás de las obras, mostrando cómo piensan, qué matices alberga su vida y en qué causas creen. Estas aproximaciones, que prioriza la subjetividad y la experiencia vital de los artistas, se inscriben en lo que Mariela Solana denomina el *giro afectivo* en historiografía queer; es decir, la transformación en la manera de hacer historia que incorpora las emociones, los afectos y la subjetividad como elementos centrales en la construcción de conocimiento. De acuerdo con Solana el giro afectivo en palabras de Heather Love, no solo se pregunta “¿hubo personas gays en el pasado?”, sino que explora “¿qué relaciones con estas figuras esperamos cultivar?” (Love citado en Solana, 2016, p. 136).

El giro afectivo en los ensayos de Cárdenas y Echeverry



Figura 6. Imagen de registro exposición *Al mismo tiempo: Historias paralelas del videoarte en Colombia*, realizada en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, octubre 13 a noviembre 30, 2017. Fotografía cortesía de Juan Bermúdez y Paola Peña.

El primer ensayo del libro, dedicado a Miguel Ángel Cárdenas, ejemplifica esta forma de escritura. Desde el primer párrafo, Paola Peña deja en claro la orientación sexual del artista: “Para Cárdenas, reafirmar su homosexualidad fue una forma de ser fiel a sí mismo, confirmar su yo más auténtico y, a su vez, la imagen de artista exhortador que se atribuía” (Peña & Bermúdez, 2019, p. 19). Sus palabras evidencian que este no es un simple dato biográfico, sino un aspecto fundamental para comprender su producción. En este sentido, Peña adopta un enfoque que se acerca a una historiografía donde los aspectos vitales que rodean al artista se relacionan con lo que la literata inglesa Elizabeth Freeman define como erotohistoriografía, una forma de narrar el pasado que reconoce el deseo, el afecto y la subjetividad como ejes centrales del discurso histórico (Freeman, 2010). Así, el ensayo sobre Cárdenas documenta su obra pero en igualdad de proporciones retrata su identidad como un artista cuya búsqueda de autenticidad y experimentación en el videoarte estuvo atravesada por su experiencia como un hombre abiertamente homosexual.

La autora no evita mostrar los claroscuros de la personalidad de Cárdenas. Por ejemplo, resalta tanto su gusto por el reconocimiento y la atención —“varios coinciden en que el artista tenía una personalidad bastante narcisista” (Peña & Bermúdez, 2019, p. 23)— como su afición por los objetos suntuosos y el placer estético: “Allegados al

artista señalan su gusto por los objetos suntuosos y la buena comida; era innegable su interés por llevar un estilo de vida lujoso, inclinación que nos puede ayudar a entender por qué ubica su arte del lado del placer y del disfrute, y no del dolor y el aburrimiento" (Peña & Bermúdez, 2019, p. 36).

Con el giro afectivo, el archivo se convierte en un espacio que permite a los autores revivir y resignificar experiencias pasadas. Desde este lugar de reflexión, Peña aborda la búsqueda hemerográfica con el objetivo de otorgar una dimensión más cercana y emotiva al lenguaje. Esto se evidencia, por ejemplo, en su acercamiento a la práctica pictórica de Cárdenas, donde incorpora pequeñas citas de periódicos como *El Tiempo* o *El Espectador*: "Entré a la escuela con la ambición de copiar la naturaleza exactamente, pero el arte no consiste en esta copia servil sino en su transformación creativa y me convencí de que lo mejor es tratar de crear formas que me pertenecieran exclusivamente a mí [...] Me propongo resolver problemas de color, de composición, etc., ya sea por triadas o por una monocromía tratando de explotar un color al máximo" (Torres, 28 de junio de 1959). De manera similar, en otra cita señala: "[...] él fue el que me escogió a mí. Llegué a ese estilo intuitivamente cuando buscaba en él, color, ritmo y nuevas formas" (*El Tiempo*, 19 de junio de 1960, p. 13).

El espíritu vanguardista de Cárdenas, entendido como un impulso hacia la experimentación y la apertura a nuevas sensibilidades, le permite a una autora como Peña tejer vínculos en el ámbito historiográfico para, a su vez, abordar y desentrañar su práctica artística. En su análisis, la autora inscribe su obra dentro de una historia de resistencia y exploración de identidades disidentes: "El breve acercamiento aquí propuesto al universo de creación de la obra de Cárdenas [...] nos demuestra que su vida y obra estuvieron marcadas por la apertura y una constante búsqueda. Una apertura a entender sexualidades disidentes y una búsqueda por comprender y evidenciar los prejuicios sociales y culturales que recaen sobre estas" (Peña & Bermúdez, 2019, p. 41).

Esta manera de narrar la trayectoria del artista evidencia un giro afectivo en la escritura historiográfica haciendo evidente la relación indisoluble entre su vida y su producción artística. Con base en lo anterior, la narración del momento de su muerte en Holanda en 2015 añade un matiz que profundiza la dimensión humana del relato: "Cuando el artista, con su cuerpo cansado y adolorido por un Parkinson degenerativo terminal, a la edad de 81 años, decide someterse en Holanda, el 2 de junio de 2015 a la eutanasia, país en el que el procedimiento es legal desde 2002" (Peña & Bermúdez, 2019, p. 41). Todas las referencias abordadas anteriormente refuerzan el vínculo explícito del relato entre la historia personal y la forma en que su obra se construyó como una constante afirmación de libertad, desafiando los prejuicios sociales y culturales que rodeaban su identidad.

Algo similar ocurre en el texto dedicado a Santiago Echeverry, en el que Paola Peña enfatiza la manera en que su identidad sexual y su activismo influyeron en su producción artística. En este caso, la escritura adopta un tono íntimo y reflexivo, evidenciando la relación entre el arte y los procesos sociales que atravesaban a las comunidades queer en los años noventa. Peña destaca cómo la crisis del VIH/SIDA marcó la obra de Echeverry, inscribiéndola dentro de un contexto de miedo, estigma y resistencia: “Este ambiente altamente politizado influyó para que Echeverry asumiera abiertamente su homosexualidad y para que posteriormente hiciera activismo a favor de su comunidad. Para la comunidad LGBT de la época, la Constitución Política de 1991 fue una coyuntura importante. (...) Su trabajo es una prueba de que no existe una sola masculinidad, sino una multiplicidad de masculinidades históricamente cohibidas por el modelo normativo dominante, el cual niega el valor de otras formas [la del homosexual] mediante la discriminación, la negación y la abyección” (Peña & Bermúdez, 2019, pp. 127-128).

El enfoque de la autora en este ensayo subraya una dimensión que, en muchas ocasiones, es desatendida en los estudios historiográficos sobre la práctica artística: la manera en que el arte puede ser una herramienta de resistencia y un canal para visibilizar problemáticas sociales. En este sentido, la mención del contexto colombiano en relación con la crisis del VIH/SIDA resulta fundamental para entender la carga simbólica de la obra de Echeverry: “En Colombia, la enfermedad hace aparición en 1983. (...) A mediados de la década de 1980 ya existían organizaciones como el Grupo de Ayuda e Información y la Liga Colombiana de Lucha contra el SIDA, que luchaban por la defensa de los derechos de los pacientes con la enfermedad y de comunidades afectadas. Sin embargo, esta lucha ha estado marcada por el estigma y la presión social que genera la ignorancia frente al VIH y el SIDA. Es una lucha que no ha sido fácil y en la cual muchos han arriesgado su integridad por cuenta de la intolerancia de sectores de derecha” (Valencia citado en Peña & Bermúdez, 2019, p. 130).

Con todo esto, la autora demuestra un especial tacto al abordar los ideales y postulados del artista tanto al analizar su práctica artística como al contextualizarla dentro de los procesos sociales que afectaban a poblaciones vulnerables. La escritura de Paola Peña sobre la identidad sexual de Santiago Echeverry y Miguel Ángel Cárdenas se inscribe en una historiografía del arte que, además de incorporar el giro afectivo en el análisis de los artistas, ha desplazado en el siglo XXI las narraciones biográficas tradicionales hacia un enfoque que entiende la identidad como un campo en constante transformación y tensión.

Desde la experiencia del lector, esta aproximación es totalmente acertada y cobra sentido desde la primera página, cuando los hechos y las obras se articulan dentro de un contexto político y cultural que condicionó sus experiencias y sus producciones. La

comprensión de este giro afectivo en la narrativa también puede vincularse con las reflexiones de Paul B. Preciado, quien señala que la contemporaneidad es un momento de mutación epistemológica, en el que las categorías de identidad son reconfiguradas a través de discursos que desafían la normatividad sexual y de género (Preciado, 2019). Desde esta óptica, los relatos sobre Echeverry y Cárdenas, además de recuperar voces queer en la historia del arte colombiano, activan una escritura historiográfica que desestabiliza la centralidad de la heteronorma como marco de interpretación, visibilizando otras formas de existencia que han sido históricamente marginalizadas.

De Paul Martí Manen a Juan Bermúdez

De los siete ensayos que componen *Al mismo tiempo*, hay uno que me resulta especialmente significativo para explorar en este análisis escritural: el capítulo *Tiene que ver con video: glosario acerca de Jonier Marín*, escrito por Juan Bermúdez. Este ensayo destaca por el recurso discursivo que emplea: la construcción de un glosario. Se trata de una propuesta audaz e ingeniosa que permite tejer significantes y significados de manera poco convencional para reconstruir, a grandes rasgos, la vida y obra de un personaje tan particular como Marín, a quien el propio Bermúdez llamaría tiempo después “un personaje literario”. En una entrevista con el autor, comentó sobre el proceso creativo detrás de este ensayo, los referentes que lo inspiraron y las razones que lo llevaron a utilizar este recurso:

JB: Yo entré a la historia del arte básicamente por puro accidente y gracias a Paola. Pero lo que yo realmente quería era ser escritor, escribir cuentos y cosas así. Entonces, a mí me parecía muy tedioso el formato convencional de la historia del arte, esa historia formalista que solo analiza la obra en vitrina, en términos de formas y composición, sin considerar otros textos o maneras de pensar la escritura. En ese momento yo estaba buscando nuevas formas de escribir y me encontré con un catálogo de una exposición que hizo el curador Martí Manen en España. No sé si lo ubicas.

VP: No, no lo ubico.

JB: Es un curador español relativamente joven. Hizo una exposición que me pareció muy interesante porque el catálogo no era un catálogo típico, sino una novela. En el texto, él va narrando la historia como si fuera una ficción y, en medio de la narración, inserta notas al pie que contextualizan las obras. Por ejemplo, dice: “Nos encontramos en un lugar y en ese lugar había una montaña gigante de chocolates”, y luego pone la nota al pie: “Esta es la obra de Félix González-Torres, formada por chocolates”. Y así, la descripción se convierte en un relato.

Obviamente yo pensé: “no soy capaz de hacer algo así”, pero quería intentar otra cosa. Entonces dije: “voy a hacer un glosario”. Porque Jonier Marín es una figura muy particular, difícil de clasificar en los esquemas aburridos de la historia del arte o de alguna disciplina teórica. Él es como un personaje huidizo, casi inatrapable, y el contacto con él también lo era: a veces te respondía un día y luego se desaparecía un mes. Yo dije: “Este tipo es un personaje literario”. Así que pensé en crear un glosario que rompiera con la forma discursiva tradicional de la historia del arte, pero que al mismo tiempo diera información precisa sobre el artista (Entrevista, febrero 2025).

La novela-catálogo a la que hace referencia Bermúdez es *Contarlo todo sin saber cómo* (2012), un proyecto presentado en el Centro de Arte Dos de Mayo, cuyo objetivo era reflexionar sobre qué se puede y qué se quiere contar desde el arte a partir de una exposición homónima en la que participaron artistas como Rosa Barba, Keren Cytter y Kajsa Dahlberg, entre otros. Se trata de una perspectiva particularmente valiosa para este tipo de investigaciones, donde el soporte no necesariamente es un lienzo, una piedra o una cámara. Además de la exposición, la novela—escrita por el curador—incorpora en su trama todas las obras presentadas en la muestra, convirtiéndose en un elemento discursivo clave cuando las obras dejan de ser solo piezas materiales y pasan a ser un material literario y leído.

Cuando Juan Bermúdez mencionó su referencia, fue inevitable pensar en libros como *Tú que deliras* (2013), del escritor Andrés Arias, donde la vida de Carolina Cárdenas es narrada en un vaivén entre la realidad y la ficción, o en *Los nombres de Feliza* (2025), de Juan Gabriel Vásquez, que, al igual que con Carolina Cárdenas, establece algunas relaciones entre la vida real y su dimensión literaria.

No obstante, estos libros se distancian del escrito por Manen en el sentido de que *Contarlo todo sin saber cómo* responde, en su narrativa, a una lógica curatorial, algo que también sucede con los libros que han surgido en el marco de la Beca de Curaduría Histórica. La escritura del texto de Bermúdez es audaz y divertida, porque, de una u otra manera, logra abordar el videoarte, la vida de Marín, sus viajes, su historia y los rumores que lo rodean a partir de 16 conceptos. Resumir la vida en conceptos. Resumir la obra en conceptos. ¿Resumir o contar?

El formato del glosario cobra aún más sentido si se piensa en la imposibilidad de encasillar a Jonier Marín dentro de una categoría fija dentro de la historia del arte. Como menciona el ensayo sobre Marín: "Tal vez por ello un glosario sea el instrumento discursivo más útil para acercarse al trabajo de Marín, esto es, esparcir conceptos sin buscar encadenamientos demasiado evidentes entre ellos, ir ubicándolos como pequeñas luminarias en diversos puntos de una gran estancia, a medida que se avanza a través de ella" (Peña & Bermúdez, 2019, p. 72).

En este sentido, el ensayo no solo reconstruye la trayectoria del artista, sino que lo hace a partir de una estructura que imita la lógica de su pensamiento artístico: expansivo, fragmentario y abierto a la interpretación. El relato también traza una serie de rumores—como designó Bermúdez el apartado—y curiosidades que lo acercan al lector:

"Jonier Marín estudió arquitectura en la Universidad de Colombia a finales de la década de 1970. Viajó al Festival de Teatro de Nancy en Francia; para llegar, cruzó la selva y tomó una embarcación en un puerto brasileño. Todos los colores que existen, los más de mil ciento once millones, le gustan a Jonier Marín. (...) Jonier Marín no tiene obsesiones. Jonier Marín se perdería en una isla desierta con el poeta nadaísta Gonzalo Arango. (...) A Jonier Marín le gustaría leer las mentes. (...) Al artista no le interesa ver ni en pintura al inventor de las camisas sin bolsillo. (...) Marín fue el inventor del neologismo amazonidad y uno de los primeros artistas colombianos en realizar instalaciones ambientales" (Peña & Bermúdez, 2019, p. 87).

Además, el humor y la ironía en la escritura de Bermúdez resuenan con la manera en que Marín concebía el arte como una herramienta crítica y provocadora. Su manera de narrar evita la solemnidad y se aproxima más a la oralidad y a la construcción de un personaje vivo, en sintonía con la naturaleza escurridiza del propio Marín.

Aunque el recurso discursivo de Bermúdez es inteligente, el formato, o en su defecto el contenido, a veces resulta insuficiente para comprender plenamente el entramado que intenta construir. Un gran interrogante queda dibujado al margen del apartado "Arte incomunicable", ya que las palabras allí expuestas son, en su mayoría, una extensa cita de una Helena que escribió en 1974 y que parece contener una declaración del artista.

A pesar de esta crítica, veremos en el resto de este ensayo que el recurso discursivo de Bermúdez es valioso en tanto que el formato dialoga directamente con la forma en que Marín pensaba. Su obra, caracterizada por la experimentación, el desplazamiento y la fragmentación, encuentra en el glosario una traducción de su lógica artística, consolidando así una metodología que expande las formas tradicionales de narrar la historia del arte.

Sobre el lenguaje subversivo y erótico

Los relatos presentes en *Al mismo tiempo*, especialmente cuando vinculan al artista con su obra, reivindican una escritura del arte más sensible y cercana. En el caso de Paola Peña, y especialmente en su abordaje de la obra de Miguel Ángel Cárdenas, resulta llamativo el lenguaje directo con el que formula sus propias interpretaciones sobre las piezas del artista. Es evidente que, desde comienzos del siglo XXI, el giro

hacia una escritura más libre en la historia del arte ha ido ganando espacio: un lenguaje sin tapujos, sin temor de nombrar las cosas y las acciones por su nombre.

Un ejemplo de esto se encuentra en su análisis sobre las connotaciones sexuales en la obra de Cárdenas: “Durante el transcurso del video es difícil dejar de asociar *la boca con un ano*. En general, el total de las obras hacen explícito en mayor o menor grado un trasfondo sexual” (Peña & Bermúdez, 2019, p. 26). “En este video, puntualmente *Un cube se transforme en cercle par la chaleur de Cárdenas*, es evidente la connotación sexual que tiene escupir el helado derretido, asociándose a *fluidos sexuales como el semen*” (Peña & Bermúdez, 2019, p. 28).

A lo largo de su ensayo, Peña cita a otros investigadores colombianos que han escrito sobre Cárdenas, entre ellos María Wills. Sin embargo, la diferencia en sus estilos de escritura es notoria: “(...) entendida como algo sagrado y bello, ya sea gay o hetero. En el mismo sentido, palabras como ‘fuck’ (follar), ‘cunt’ (coño) o ‘dick’ (verga) se convirtieron en elementos clave, en piezas que buscaban revelar lo sublime en la relación sexual entre hombres y mujeres, hombres y hombres, mujeres y mujeres” (Wills, s.f, p. 8).

Paola Peña: “El cocinero le sirve la ‘caliente’ sopa a Cárdenas, quien se encuentra sentado frente a una mesa. A medida que Cárdenas va tomando la sopa, se empieza a excitar—o mejor, a ‘calentar’—, lo vemos cada vez más excitado y, en medio de gemidos y frases de aprobación—‘*Oh! Fantastic, Wonderful soup, It’s delicious, this is too much*’—llega al clímax. Agotado, deja caer su cabeza hacia atrás y con esta imagen termina el video. Su excitación no es actuada; debajo de la mesa, alguien le está realizando una felación (...). En definitiva, un cuerpo sexual siempre encuentra una forma de escape, encuentra una fisura para no dejarse encasillar. Para el artista, el video fue su forma de escape, con este medio pudo transgredir y reflexionar acerca de lo bello que puede llegar a ser lo que socialmente se considera abyecto” (Peña & Bermúdez, 2019, p. 31).

Esta comparación entre ambas autoras no es menor. Mientras Wills conserva un tono más moderado y académico, Peña introduce un estilo de escritura más sensorial y directo, lo que permite que el lector experimente de forma más visceral el impacto del videoarte de Cárdenas.

De esta manera, la narrativa de Peña y Bermúdez se caracteriza por introducir las obras con una descripción detallada de lo que en ellas acontece. ¿Por qué optar por una narración descriptiva? A diferencia de *Rojo y más rojo* en la que la descripción rigurosa de los autores estaba contemplada por describir lo que puede pasar desapercibido para el lector, en este libro la respuesta radica en el soporte mismo de las obras. Se trata de imágenes en movimiento que, trasladadas al formato escrito, corren el riesgo

de perder su sentido si no son acompañadas de una descripción minuciosa. Así, el medio—el video—condiciona inevitablemente la manera en que se escribe sobre él.

Otro aspecto que resalta en los ensayos de *Al mismo tiempo* es la estrategia discursiva utilizada para captar la atención del lector. En la escritura académica más tradicional, los inicios de los ensayos suelen ser un elemento subestimado; sin embargo, en el contexto digital y sobre todo en términos de divulgación y/o mediación de las obras de arte y las prácticas artísticas, el comienzo de un texto es clave para atrapar al público ajeno a estos medios. Este principio parece estar presente en la estructura de algunos de los ensayos del libro, como lo demuestra Peña en su análisis de Cárdenas: “Pocos lo imaginarían, pero uno de los artistas que primero se interesó por el videoarte en Europa comenzó su carrera como estudiante de Bellas Artes en la Universidad Nacional de Colombia en la década de 1960” (Peña & Bermúdez, 2019, p. 42).

Este tipo de apertura genera un efecto de sorpresa en el lector, que contrasta con la rigidez de la historiografía tradicional. Más que una simple introducción, se trata de una estrategia discursiva que busca involucrar al público en la historia que se está por contar. El recurso no es casual, es una decisión consciente de la autora para ampliar el alcance de su ensayo y conectar con un público más diverso.

En definitiva, los ensayos de *Al mismo tiempo* demuestran que es posible escribir sobre historia del arte desde una perspectiva más humana, accesible, directa y sin tabúes, todo ello sin sacrificar el rigor académico. Queda entonces una pregunta en el aire, dirigida tanto a lectores como a autores: ¿No es momento de cuestionar la distancia que impone la academia y exigir relatos que nos acerquen a la experiencia humana detrás del arte?

Incertidumbres y estrategias en la escritura

Una parte fundamental de esta investigación radica en explorar las idas y venidas que implica escribir historia del arte; se trata de preguntarse cómo los autores enfrentan el reto de escribir y que ello se convierta en historias; revisar qué estrategias se emplean en ese proceso. Evidentemente, cada autor, aún dentro de una misma investigación o trabajando sobre un mismo artista, se aproxima al tema de manera distinta. En *Al mismo tiempo*, esta pluralidad de voces y metodologías resulta evidente en la diversidad de estructuras narrativas que se despliegan a lo largo del libro.

Paola Peña, a lo largo de sus ensayos, cautiva por su escritura sensata y sin excesos estilísticos. Su aproximación a las obras es directa y, en muchas ocasiones, se desarrolla a través de preguntas que activan una reflexión en el lector. Estas interrogantes, aunque sencillas en su formulación, son esenciales para desentrañar las capas de significado de las obras y su contexto. Podemos tomar un ejemplo al azar

de esta estrategia y darnos cuenta que es útil. En su análisis de *About the News* (1974) de Raúl Marroquín, Peña plantea cuestiones fundamentales sobre la recepción y el consumo mediático: “¿Qué acontecimientos resultan relevantes? ¿Cómo entendemos e interpretamos la cantidad de información a la que estamos expuestos diariamente? ¿Somos capaces de tener una actitud crítica frente a los acontecimientos?” (Peña & Bermúdez, 2019, p. 55); las preguntas construidas funcionan como una herramienta metodológica para analizar la obra e invitan al lector a asumir un papel activo en la construcción del significado de esa pieza y del resto del relato, nos invita de manera indirecta a interpelar.

En lo que respecta a Juan Bermúdez, el autor adopta un enfoque que enfatiza la naturaleza fragmentaria del conocimiento histórico, él es consciente de que no todo se puede abarcar y ser condensado en la escritura y lo deja claro, porque entiende la subjetividad y las limitaciones de una narración. En el capítulo dedicado a Omaira Abadía, su interés recae en evidenciar que la historia del arte tiene la oportunidad de referirse a un conjunto de miradas parcializadas que dependen de los marcos interpretativos de cada investigador: “Abordar la diversidad de la producción de Omaira Abadía no es, evidentemente, una tarea sencilla. De hecho, cualquier ensayo que se lo proponga debe comenzar haciendo notar que todas las miradas son parcializadas, y más las miradas proyectadas sobre la totalidad de una producción artística, a la que se accede por medio de observaciones obtenidas a partir de recortes arbitrarios” (Peña & Bermúdez, 2019, p. 92). Este gesto de autoconciencia historiográfica encuentra resonancia en los estudios críticos sobre la curaduría y la historiografía del arte, en los que el cuestionamiento del archivo y sus límites se ha vuelto central.

En este capítulo, Bermúdez establece una metáfora entre el libro *Regreso al tapiz que se dispara en múltiples direcciones* (2002) y la obra de Abadía, sugiriendo que su producción no sigue una evolución gradual y que la idea de lo híbrido adquiere un carácter subversivo al apuntar en direcciones opuestas (Peña & Bermúdez, 2019, p. 96). Esta estrategia de escritura, que asume la heterogeneidad como eje articulador del discurso, recuerda las aproximaciones curatoriales contemporáneas en las que la construcción de relatos no sigue un orden lineal, sino que emerge a partir de conexiones rizomáticas entre conceptos, prácticas y contextos.

La dimensión afectiva de la escritura de Bermúdez también se hace presente en el ensayo sobre la obra de Ana Claudia Múnera, donde resalta la carga emocional que impregna su producción: “En fin, esta es una obra emocionalmente vertiginosa, porque más allá de sus inusuales exploraciones técnicas, la artista recorre un camino de reflexiones personales que inciden en los relatos colectivos” (Peña & Bermúdez, 2019, p. 122). Todo esto para mencionar que la escritura de Bermúdez y Peña, en parte intenta replicar su intensidad expresiva a través del lenguaje.

Lo vemos también con Santiago Echeverry, donde Peña redefine una estrategia eficaz para sintetizar y esclarecer el contexto social, político y cultural que enmarca la producción del artista. Lo hace a través de una narración concreta pero efectiva estableciendo un panorama que sirve como antesala para comprender la obra de Echeverry. Su método se basa en una combinación de datos históricos y elementos de la cultura popular, ensamblando fragmentos que evocan una época específica:

“¿Cómo describir someramente el comienzo de la convulsionada década de 1990 sin caer en un mero reduccionismo? Quizá no hay opción, al ser una década fundamental en la historia social y política del país es difícil dar cuenta de ella sin dejar de lado aspectos importantes. No nos queda más opción que esbozar fragmentos o hechos para intentar hacer una breve radiografía del contexto que influyó en la producción artística del momento. (...) En 1991 se convocó la Asamblea Nacional Constituyente para promulgar una constitución política, (...) se estrenó *Rodrigo D: no futuro* (1991) de Víctor Gaviria, (...) junto con *La estrategia del caracol* (1993) de Sergio Cabrera, (...) ambas películas revelaron sensibilidades que emanaban de la ciudad en su vida cotidiana. (...) En 1990, las nuevas generaciones bailaron al ritmo del rock. En 1994 se realizó, por primera vez en la ciudad de Bogotá, un festival internacional de rock: Rock al parque. (...) En definitiva, fue una década movida, donde el joven universitario que era Santiago Echeverry por ese entonces se vio sacudido por las complejas circunstancias que atravesó el país en lo político, lo social y lo cultural.” (Peña & Bermúdez, 2019, p. 126).

Si bien *Al mismo tiempo* no se propone explícitamente como un experimento historiográfico, las estrategias discursivas de Peña y Bermúdez evidencian una inquietud por repensar la escritura de la historia del arte. En sus ensayos, la incorporación de preguntas, la fragmentación del relato y la recuperación de la dimensión afectiva son herramientas discursivas que expanden las posibilidades interpretativas. Al final, la escritura de esta investigación refleja esa incertidumbre propia del arte contemporáneo y del videoarte en particular. Al asumir la duda como un motor de la investigación y la narrativa, los autores proponen un modelo de escritura que abre nuevos caminos de interpretación, gesto que constituye una de las principales fortalezas del libro, pues permite que su lectura se mantenga siempre abierta a nuevas posibilidades de sentido.

Hallazgos y nuevas lecturas sobre el videoarte en Colombia

Al mismo tiempo. Historias paralelas del videoarte en Colombia pone en evidencia una serie de hallazgos significativos, tanto en términos historiográficos como en la reinterpretación de los artistas abordados. Veremos aquí que, a lo largo del texto, sus autores, Paola Peña y Juan Bermúdez, dejan en claro que el ejercicio de investigar

además de documentar y contextualizar implica cuestionar, corregir y descubrir aspectos que han sido pasados por alto o malinterpretados en estudios anteriores.

Uno de los elementos más valiosos de esta investigación es que permite ver cómo la historia del videoarte en Colombia ha sido narrada de manera fragmentaria, con lagunas y omisiones que, hasta el momento, han dificultado una comprensión global de la práctica. Así, los hallazgos presentados dan cuenta del esfuerzo por la recuperación de datos o eventos inéditos que abren el camino para generar nuevas lecturas sobre los artistas y sus obras, desplazando ciertas narrativas que se han vuelto dominantes en la historiografía del arte colombiano que para el videoarte y de acuerdo con sus autores se ha constituido sobre todo en un catálogo de artistas que han abordado de una manera u otra el video como expresión pero que, sin embargo, no han sido explorados en su complejidad con excepción de aquellos más conocidos.

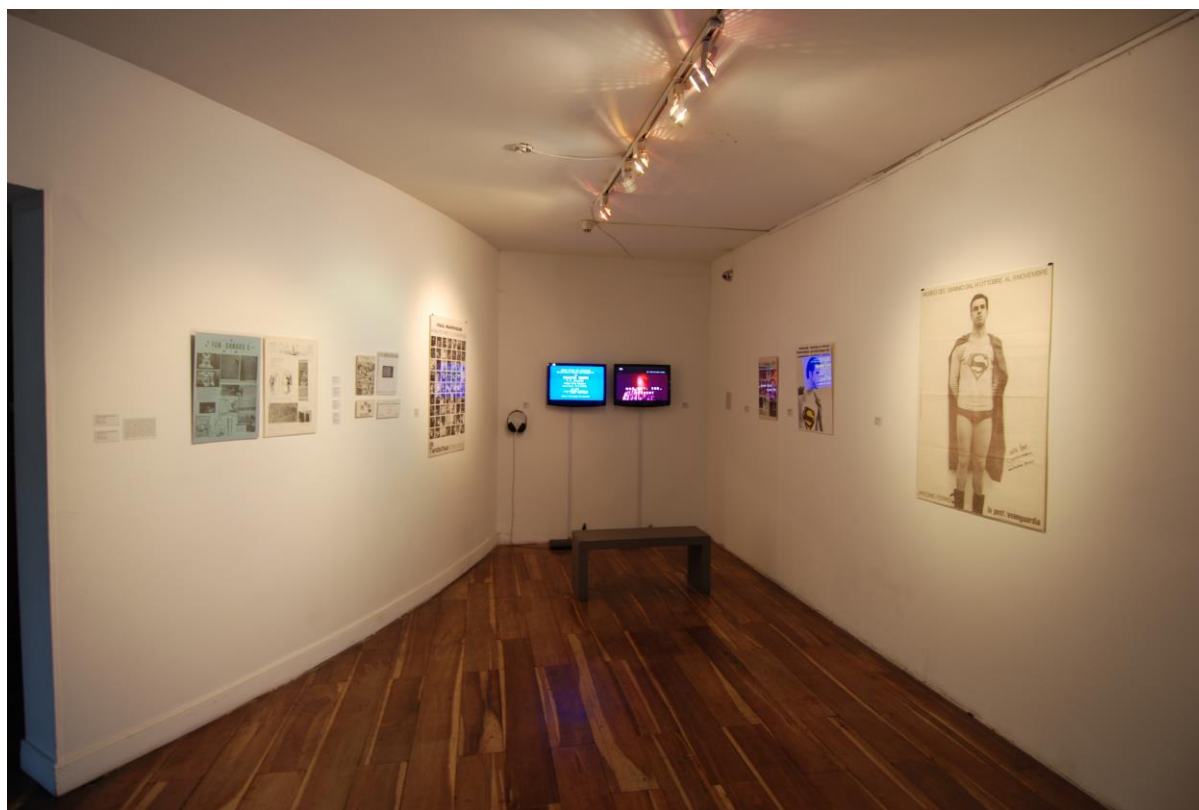


Figura 7. Imagen de registro exposición *Al mismo tiempo: Historias paralelas del videoarte en Colombia*, realizada en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, octubre 13 a noviembre 30, 2017. Fotografía de Juan David Laserna. Cortesía de Juan Bermúdez y Paola Peña.

Correcciones historiográficas y precisiones documentales

Uno de los primeros hallazgos dentro del libro tiene que ver con la corrección de datos erróneos en estudios previos, algo que, si bien puede parecer menor, resulta crucial dentro del ejercicio historiográfico. En el caso de Miguel Ángel Cárdenas, Peña señala la corrección del título de una de sus obras, mostrando cómo los errores en la denominación de piezas pueden afectar la trazabilidad de su producción: “El video

aquí referido en el libro de López aparece con el nombre *Cardena réchauffe en vain famille B. a Hilversum* (*Cardena caliente a la familia B. en Hilversum*), sin embargo, el nombre que aparece en el video es el que aquí utilizamos (*Opwarming enzhovoort Centrale*), video al que tuvimos acceso a través de la plataforma de LIMA Ámsterdam” (Peña & Bermúdez, 2019, p. 24).

Este tipo de hallazgos también se presentan en otras investigaciones como *Despliegues gestuales* y *Rojo y más rojo*, donde la revisión minuciosa de documentos y archivos permite clarificar datos que habían sido registrados de manera incorrecta en estudios previos. Aunque estos ajustes no sean llamativos en términos de narrativa o que, incluso pasen desapercibidos para la mayoría de los lectores, son esenciales para la precisión historiográfica y para la correcta catalogación de las obras dentro del videoarte colombiano.

Más allá de estos aspectos técnicos, también se confirma la condición pionera de algunos artistas. En el caso de Cárdenas, por ejemplo, su trabajo ha sido descrito en varias ocasiones bajo la categorización de “*el primero en*”, lo que refuerza su papel como una figura clave en la experimentación con el medio. Su innovación en la técnica del *split screen*, su participación en la creación del In-Out Center en Ámsterdam y su exploración de registros performativos a través del video demuestran cómo su práctica fue fundamental para la consolidación del videoarte en Holanda y en Colombia (Peña & Bermúdez, 2019).

Por su parte, Raúl Marroquín ha sido identificado como “*heredero del Fluxus*”, un aspecto que la historiografía del arte colombiano no había explorado con suficiente profundidad. Peña señala que, si bien Marroquín no se autodefine como un artista Fluxus, su actitud experimental y su manera de entender el arte como una extensión de la vida lo sitúan dentro de esta tradición: “Cuando se revisa la obra de este artista, es fácil encontrarlo especialmente cercano al movimiento Fluxus. Esta afirmación se fundamenta en que los artistas Fluxus no se consideraban parte de un movimiento ni promotores de un estilo concreto, sino, sobre todo, partidarios de una actitud alternativa hacia la creación del arte, la cultura y la vida” (Peña & Bermúdez, 2019, p. 43). Este hallazgo es significativo, ya que rompe con la tendencia historiográfica de evitar filiaciones directas entre artistas colombianos y movimientos internacionales.

En tercer lugar, otro carácter que se resalta inédito en esta investigación tiene que ver con la recuperación de la revista *Fandangos*, una de las primeras revistas de artista en Europa, editada por Marroquín. Hasta este libro, las menciones sobre *Fandangos* eran escasas, limitándose a registros en archivos del MACBA, el Stedelijk Museum de Ámsterdam o el libro *Una breve historia del videoarte en Holanda* de Sebastián López (2005). Peña y Bermúdez traen esta publicación al centro de la discusión, mostrando

su papel en la articulación de redes de videoartistas y en la circulación de prácticas experimentales (Peña & Bermúdez, 2019).

Nuevas interpretaciones sobre el videoarte

Un aspecto crucial del libro es la manera en que se distancia de ciertas lecturas establecidas en torno al videoarte. Peña, por ejemplo, cuestiona la idea de que el video tenga una cualidad intrínsecamente “masiva”, señalando que su alcance siempre ha estado determinado por los circuitos de distribución: “El hecho de que el video fuera mostrado en televisión pone en evidencia un aspecto problemático: el videoarte no es ‘masivo’, como se ha afirmado algunas veces, y no debido a las cualidades internas de las obras, sino por los circuitos de difusión y distribución” (Peña & Bermúdez, 2019, p. 38). La afirmación es relevante si se tiene en cuenta que muchas veces se ha asumido que el videoarte, por su relación con la imagen en movimiento, necesariamente tiene una llegada amplia al público, cuando en realidad su acceso ha sido históricamente restringido a museos, galerías y festivales especializados.

Otro punto de interés es la forma en que el libro resitúa la obra de Omaira Abadía dentro del desarrollo del videoarte en Colombia, enmarcándola dentro de un momento clave en el que el medio comenzaba a institucionalizarse y, paradójicamente, a mostrar signos de agotamiento. Bermúdez señala cómo su práctica de videoperformance y multimedia no solo expandió las posibilidades narrativas y técnicas del videoarte, sino que ofreció una respuesta crítica a sus limitaciones. A diferencia de los primeros exponentes del video en Colombia—como Miguel Ángel Cárdenas o Raúl Marroquín, cuyas exploraciones se insertaban dentro de circuitos internacionales de experimentación—, el trabajo de Abadía surge en un momento en el que el videoarte comienza a consolidarse dentro de estructuras más rígidas y académicas.

El ensayo dedicado a la artista subraya cómo, en los años ochenta, el video colombiano pasó por una transformación que lo llevó de la exploración libre a un lenguaje cada vez más sistematizado. Bermúdez describe este proceso como un "agotamiento del videoarte", ya que, al volverse una práctica reconocida dentro de las instituciones culturales y educativas, empezó a perder parte de su carácter experimental. Se trataba de una paradoja: lo que antes era un medio radicalmente nuevo y alternativo comenzó a repetirse a sí mismo, encerrándose en sus propias reglas (Peña & Bermúdez, 2019, p. 105). Este fenómeno ha sido analizado en otros contextos por teóricos como Gene Youngblood (1970), quien argumentaba que el video, al ser asimilado por las instituciones, corría el riesgo de convertirse en un lenguaje codificado y predecible.

En este escenario, la obra de Omaira Abadía aparece como una fisura dentro de esa lógica, introduciendo una práctica híbrida que revitaliza el medio a través de la combinación de performance, instalación y experimentación tecnológica. Bermúdez sugiere que Abadía opera como un antídoto contra el agotamiento del videoarte, ya que su obra rompe con la estructura cerrada del video monosemántico y lo abre a nuevas interacciones con el espacio, el cuerpo y la materialidad (Peña & Bermúdez, 2019, p. 105).

Uno de los aspectos más reveladores del ensayo es el énfasis en la dimensión sensorial y performativa del video en la obra de Abadía, lo que la aleja del videoarte como un simple registro visual y la acerca a una práctica donde la corporalidad y la interacción con el espectador se vuelven fundamentales, permitiendo entender cómo el video dejó de ser una mera extensión del cine o la televisión para convertirse en un medio autónomo con su propia gramática y posibilidades expresivas. En este sentido, su obra representa una ruptura con las narrativas hegemónicas del videoarte colombiano y se inserta en una discusión más amplia sobre la necesidad de revisar las historias del video más allá de sus figuras canónicas.

Este punto se vuelve aún más relevante si consideramos que la obra de Abadía ha sido, en muchos casos, relegada a un segundo plano dentro de la historiografía del arte colombiano. *Al mismo tiempo* recupera su trabajo y lo sitúa en diálogo con un contexto más amplio de transformación dando cuenta de cómo sus exploraciones anticiparon algunas de las preocupaciones que definirían el videoarte en la década de los noventa y 2000: la hibridez de medios, la inmersión sensorial y la performatividad del cuerpo en el espacio videográfico.

Asimismo, en el capítulo sobre Ana Claudia Múnera, Juan Bermúdez explora la relación entre su obra y el arte contemporáneo global, argumentando que su trabajo se inscribe dentro de la tendencia que problematiza el espacio doméstico como territorio de experimentación artística. Tal perspectiva es particularmente relevante dentro del videoarte, ya que permite alejarse de la noción tradicional del video como un medio de registro o documentación para entenderlo, en cambio, como un dispositivo de inmersión en espacios íntimos y cotidianos. En este sentido, *Al mismo tiempo* vincula la práctica de Múnera con discusiones más amplias sobre la relación entre arte, vida cotidiana y memoria.

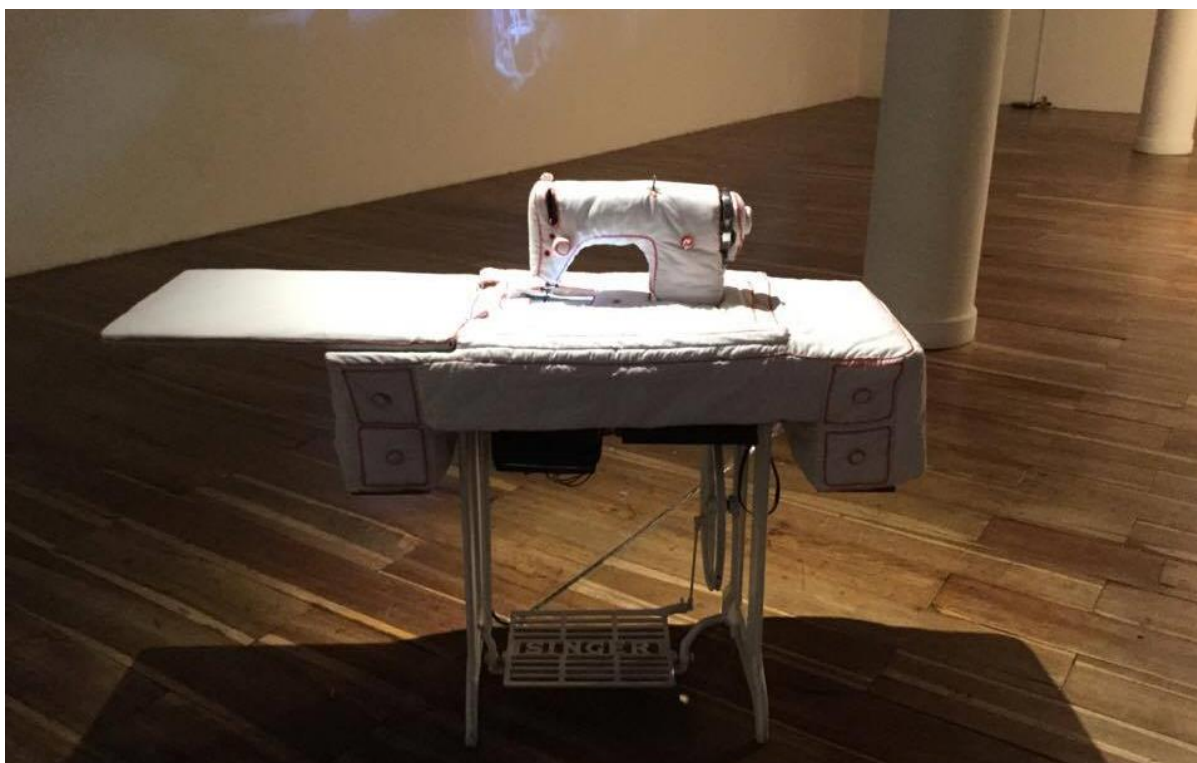


Figura 8. *Maquina* (video escultura), de Ana Claudia Múnera, 1996. Imagen de registro exposición *Al mismo tiempo: Historias paralelas del videoarte en Colombia*, realizada en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, octubre 13 a noviembre 30, 2017. Fotografía de Paola Peña. Cortesía de Juan Bermúdez y Paola Peña.

Bermúdez destaca que, en las últimas décadas, las referencias al espacio doméstico en el arte han tomado un giro significativo. Si bien en el modernismo el hogar había sido concebido como un lugar de resguardo y orden, el arte contemporáneo ha desmantelado esa idea, explorando la casa como un territorio de tensiones, donde lo personal se entrelaza con lo político: “En las últimas décadas, los materiales del espacio doméstico—tropos e imágenes ligadas a las nociones de hogar, casa o familia—se han convertido en una de las líneas maestras del arte contemporáneo. A través de las más variadas poéticas y disciplinas, un gran número de artistas de lugares y contextos diversos problematizan asuntos ligados a la condición doméstica, sino que también crean propuestas que, paradójicamente, no pueden remitirse exclusivamente al espacio (doméstico y local), esto es, obras que no tienen la intención de quedarse en casa” (Peña & Bermúdez, 2019, p. 108).

En este marco, la obra de Ana Claudia Múnera se inscribe en una tradición artística que ha explorado el cuerpo y lo doméstico como campos de resistencia. Bermúdez plantea que su trabajo establece una relación con artistas internacionales que han recurrido al videoarte para deconstruir los imaginarios del hogar, como lo han hecho artistas feministas y *queer* a través de videoinstalaciones y performances que cuestionan la estructura de la vida doméstica: “Aunque para muchos historiadores y críticos de arte el nombre de Ana Claudia Múnera no parece ser tan rutilante como el de Alejandro Restrepo o Rolf Abderhalden, no hay duda de que sus obras son de las más

representativas del videoarte colombiano en la década de 1990. No solo fue una de las primeras artistas colombianas en focalizar la mirada en líneas de trabajo que integraban la imagen electrónica al campo de experimentación de las artes visuales, sino también en desplazar la mirada hacia un territorio del arte cuyo espacio de sentido se encontraba a medio camino entre lo escultural, lo escenográfico y lo audiovisual” (Peña & Bermúdez, 2019, p. 113).

En las narrativas oficiales, los nombres más mencionados tienden a ser los de artistas hombres o aquellos cuya producción se ha vinculado con los grandes centros de exhibición y circulación. En contraste, la obra de Múnera—más experimental, híbrida y anclada en una exploración sensorial del espacio—ha permanecido en un margen relativo dentro de los estudios del videoarte en Colombia.

Finalmente, Bermúdez deja abierta una pregunta sobre la manera en que se ha abordado el trabajo de Múnera hasta ahora. Si bien su ensayo logra insertar a la artista dentro de un giro del arte contemporáneo que alude a lo doméstico, se reconoce que todavía falta profundizar en el contexto de creación de sus obras y en un análisis minucioso de sus piezas específicas. En este sentido, el libro plantea la necesidad de seguir ampliando la discusión sobre su producción, evitando que su obra quede relegada a una nota al pie dentro del relato del videoarte colombiano.

Por último, A lo largo del libro, Juan Bermúdez insiste en algo que llama la atención y que parece ir en contravía con muchos de los relatos actuales de la historia del arte: la práctica artística no debe medirse por la cantidad de obras realizadas, vale más la profundidad conceptual y el impacto de las mismas, de allí que el ensayo sobre Rodrigo Facundo sea una reivindicación de aquellas figuras que han sido marginadas en las narrativas hegemónicas del videoarte debido a su escasa producción, pero cuyas contribuciones resultan cruciales para entender la expansión del lenguaje videográfico en Colombia.

Bermúdez establece una comparación con el campo de la literatura para reforzar esta idea, argumentando que la importancia de un autor no debería determinarse en función del número de libros publicados, sino en términos formales, narrativos o estéticos: “Algo similar podría decirse del videoarte colombiano, ya que de su historia no es apropiado marginar a creadores que han contribuido, aunque sea con pocas obras, a construir este relato” (Peña & Bermúdez, 2019, p. 151).

Un argumento que nos permite reflexionar sobre los mecanismos de validación dentro de la historia del arte y, en particular, del videoarte. Tradicionalmente, las figuras más mencionadas en la historiografía han sido aquellas con una producción sostenida y visible dentro de circuitos expositivos institucionales, lo que ha llevado a la exclusión

de artistas cuyo trabajo, aunque reducido en número, ha aportado nuevas perspectivas y experimentaciones técnicas fundamentales para el desarrollo del medio.

En el caso de Rodrigo Facundo, su obra es valiosa por la manera en que desdibuja los límites entre historia, memoria y archivo, proponiendo una lectura del video que trasciende la mera experimentación técnica para adentrarse en un territorio conceptual donde el tiempo y la imagen se reúnen. “No se trata de considerar a ocasionales autores de obras apenas recordadas por figurar en la pequeña letra de las cronologías, catálogos, historias o memorias, sino de valorar un trabajo riguroso que ha extendido las posibilidades del video a ámbitos muy poco explorados” (Peña & Bermúdez, 2019, p. 151).



Figura 9. Detalle de dispositivo de proyección de *En la punta de la lengua* (video instalación), de Rodrigo Facundo. Exposición *Al mismo tiempo: Historias paralelas del videoarte en Colombia*, realizada en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, octubre 13 a noviembre 30, 2017. Fotografía de Juan David Laserna. Cortesía de Juan Bermúdez y Paola Peña.

Al mismo tiempo no solo revisa la historiografía del videoarte en Colombia, sino que lo hace desde una perspectiva que asume las particularidades del medio, su relación con el archivo y su compleja condición dentro del arte contemporáneo. A diferencia de otras aproximaciones más tradicionales a la historia del arte, este libro reconoce que el videoarte es un campo en constante transformación, afectado tanto por su propia materialidad tecnológica como por los circuitos de circulación que han condicionado su recepción. A la luz de esta interpretación, la investigación de Peña y Bermúdez por supuesto que amplía el corpus historiográfico del video en Colombia, pero no se puede

dejar atrás tal vez el grueso de su trabajo que en mayor medida es reinscribir una genealogía más compleja, integrando artistas que previamente habían sido marginados o poco estudiados.

Uno de los aportes más significativos del libro es la manera en que introduce un nuevo régimen de visibilidad en la narración del videoarte colombiano. Como se menciona en el libro, este medio ha tenido la capacidad de “hacer quiebres a la mirada cultural dominante, permitiéndole crear sus propias imágenes y visiones de lo social, introduciendo otras imágenes y otras narrativas que confrontaron al espectador a nuevas subjetividades” (Peña & Bermúdez, 2019, pp. 148-149). En este sentido, los artistas abordados en la investigación participan de un proceso de desplazamiento respecto a los sistemas convencionales de representación, generando una ruptura con las categorías estéticas impuestas y estableciendo nuevas formas de subjetivación dentro del campo artístico.

Relación con investigaciones previas: un relato historiográfico “tradicional”

Uno de los aspectos más relevantes de *Al mismo tiempo* es su diálogo con fuentes historiográficas previas, particularmente con *Una breve historia del videoarte en Holanda* de Sebastián López (2005) y con *Aproximaciones a una historia del videoarte en Colombia, 1976-2000* (s.f) de Gilles Charalambos Bruyère. En el caso de la obra de López, el libro reconoce su importancia como una de las primeras sistematizaciones del videoarte en los Países Bajos, especialmente al incluir una videografía extensa de Raúl Marroquín, donde se documentan 261 videos realizados entre 1968 y 2005. No obstante, *Al mismo tiempo* delimita su análisis a las dos primeras décadas de producción del artista, argumentando que su interés radica en los periodos formativos y de consolidación del videoarte en el contexto colombiano y su intersección con las prácticas de Marroquín en Europa (Peña & Bermúdez, 2019). Este enfoque permite que el libro evite convertirse en una recopilación exhaustiva de datos, como ocurre en algunos estudios historiográficos tradicionales, para en su lugar priorizar un análisis crítico sobre la manera en que el videoarte se inscribió en circuitos transnacionales y cómo la figura de Marroquín, lejos de operar en un marco puramente local, articuló su trabajo dentro de dinámicas más amplias de producción, difusión y recepción del medio.

Por otro lado, el proyecto *Historia del Videoarte en Colombia*, resultado de la investigación de Gilles Charalambos Bruyère, se convierte en una referencia ineludible dentro de *Al mismo tiempo*, ya que su estructura cronológica y su compilación de datos sobre artistas, eventos y producciones es uno de los pocos intentos sistemáticos por construir un relato historiográfico del videoarte en el país. Sin embargo, a pesar de ser una fuente fundamental para la investigación de Peña y Bermúdez, el libro toma distancia de la lógica catalogadora de Charalambos, evitando la tentación de

estructurar un relato de manera lineal o enciclopédica. Si bien reconoce el valor de la sistematización de nombres y fechas, *Al mismo tiempo* propone una aproximación que fragmenta y problematiza las narrativas dominantes para construir un discurso más crítico sobre la manera en que se han contado estas historias. Esta diferencia metodológica es clave para entender el aporte del libro dentro del campo historiográfico del arte en Colombia, pues mientras Charalambos apuesta por la acumulación de información como estrategia para narrar el videoarte, Peña y Bermúdez sugieren que las historias del videoarte no pueden comprenderse sin atender a los quiebres, los silencios y las omisiones que han moldeado su historia en el país.

Repensar el videoarte: narrativas en construcción y desafíos historiográficos

La lectura de *Al mismo tiempo* permite una reflexión sobre la escritura de la historia del arte en el siglo XXI y los desafíos que enfrenta al narrar prácticas artísticas que han operado en los márgenes de la institucionalidad. A partir del análisis de los ensayos de Paola Peña y Juan Bermúdez se pueden extraer algunas conjeturas sobre su método de escritura y las estrategias discursivas que emplean para abordar la producción de estos artistas. Uno de los primeros aspectos que se hacen evidentes es la escasez de referencias a autores colombianos, más allá de nombres puntuales como María Wills, Halim Badawi y Efrén Giraldo. Este vacío no es un descuido, es un síntoma del escaso trabajo historiográfico que se ha realizado en torno a estos artistas, lo que obliga a los autores a buscar referentes fuera del ámbito local.

Otro elemento que define la escritura de ambos autores es su marcado interés por describir detalladamente lo que sucede en las obras, una estrategia que responde a la naturaleza misma del videoarte. Al tratarse de un medio que opera en el tiempo, la descripción minuciosa se vuelve una herramienta indispensable para trasladar la experiencia de la imagen en movimiento al soporte escrito. Esto plantea un reto metodológico: cómo narrar una obra audiovisual sin reducirla a una simple descripción técnica, pero sin perder la riqueza de su dimensión visual y performática. Ambos autores optan por un equilibrio entre análisis formal y contenido conceptual, asegurando que la escritura no traicione la materialidad del video ni su impacto en el espectador.

Finalmente, la importancia de *Al mismo tiempo* dentro de la historiografía del videoarte en Colombia además de radicar en la información que aporta, hace evidente una postura crítica frente a los relatos previos y en su capacidad de proponer nuevas formas de leer y escribir la historia del arte. A diferencia de estudios anteriores que han abordado el videoarte desde una perspectiva cronológica, Peña y Bermúdez presentan una investigación que fragmenta y complejiza los relatos existentes, permitiendo que nuevas voces y enfoques emerjan en el campo. En este sentido, el libro es una

invitación a seguir interrogando el videoarte desde perspectivas cada vez más abiertas, críticas y sensibles a la transformación de las imágenes y sus significados en el tiempo.

Consideraciones finales

Durante más de una década, la Beca de Curaduría Histórica operó como una plataforma de producción de relatos, un espacio donde la historiografía del arte colombiano pudo ensanchar sus límites a través de la revisión de archivos, la realización de entrevistas y el desarrollo de nuevas lecturas críticas. Lo que antes permanecía sumergido en los márgenes de la historia, en documentos dispersos, en prácticas artísticas apenas mencionadas en la literatura especializada, ha salido a la superficie, permitiéndonos corroborar que, en efecto, los proyectos abordados por la Beca —que suman ya doce investigaciones— han funcionado como un llamado a repensar nuestro papel como historiadores del arte.

Este ejercicio de relectura y resignificación no es un proceso neutral ni distante. Al contrario, en cada una de las investigaciones financiadas por la Beca encontramos una huella personal y colectiva, unas voces que estructuran la narrativa desde una posición situada, desde preguntas específicas que interpelan el pasado, pero también desde las inquietudes del presente. Aquí, los relatos son historias mediadas por las ideas, por las apreciaciones y, en muchos casos, por los propios prejuicios de quienes los han escrito. Y es precisamente esa impronta subjetiva la que dota de singularidad a cada investigación producto de la Beca, porque desde la concepción curatorial y su consecuente investigación nos damos cuenta de que está la construcción de la historia del arte que nos moviliza.

A lo largo de esta investigación hemos podido constatar que la Beca de Curaduría Histórica no solo ha servido para recuperar episodios poco explorados en la historiografía del arte colombiano, sino que también ha sido un espacio de experimentación metodológica y narrativa. Los proyectos analizados han demostrado que la curaduría histórica puede operar como un dispositivo de producción de conocimiento historiográfico, articulando el análisis crítico con la exploración de formatos expositivos y discursivos que expanden la manera en que entendemos y contamos la historia del arte.

Los casos de *Rojo y más rojo. Taller 4 Rojo* (2012), *Despliegues gestuales: Adolfo Bernal, Jorge Ortiz y María Teresa Cano* (2017) y *Al mismo tiempo: historias paralelas del videoarte en Colombia* (2019) dan cuenta de una tendencia recurrente: el interés por visitar las décadas de 1970, 1980 y 1990, periodos que aún guardan vacíos historiográficos y que han sido objeto de una relectura constante en los últimos años. Esta insistencia en el pasado cercano no es casual. Nos habla de la necesidad de los investigadores contemporáneos de volver sobre esos años para entender su contexto, la forma en que su legado sigue permeando y las prácticas artísticas y curatoriales de hoy.

De manera más amplia, la Beca ha permitido constatar que la historiografía del arte es una arena donde diferentes perspectivas, voces y sensibilidades entran en diálogo para dar forma a nuevas narrativas. Las investigaciones emprendidas bajo este estímulo ha sido una invitación a comprender que la historia del arte se compone de relatos que elegimos contar. No obstante, en este recorrido también hemos identificado desafíos pendientes. La falta de una sistematización rigurosa de los resultados de la Beca, la ausencia de un seguimiento a largo plazo de los proyectos ganadores y la discontinuidad en oferta dentro del Portafolio de Estímulos han limitado su capacidad de consolidarse como un referente permanente en la historiografía del arte colombiano. Si bien su impacto es innegable, su futuro como espacio de producción de conocimiento depende de la voluntad institucional para fortalecerlo, asegurar su continuidad y ampliar sus mecanismos de difusión.

A pesar de estas dificultades, el legado de la Beca de Curaduría Histórica queda como un testimonio de la importancia de narrar la historia del arte desde múltiples perspectivas. Si algo nos deja esta investigación es la certeza de que la historiografía del arte sigue en construcción y que nuestra labor como historiadores es seguir cuestionando aquello que dábamos por sentado. Porque al final del día, lo que se escribe sobre el arte no solo es un reflejo del pasado, sino también una declaración sobre el presente y un gesto que proyecta el futuro de la disciplina.

Referencias

- Aguilar, M., & Lopera, J. (2017).** *Despliegues gestuales: Alfonso Bernal, Jorge Ortiz, María Teresa Cano*. Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Aguilar Restrepo, M. (2015).** Adolfo Bernal: imagen poética y especulaciones plásticas sobre el lenguaje. *Revista Co-herencia*, 12(23), 267-283. <https://doi.org/10.17230/co-herencia.12.23.11>
- Aguilar Restrepo, M. (2018).** Jorge Ortiz: Alquimia e imagen. *Revista Co-herencia*, 15(28), 325-335. <https://doi.org/10.17230/co-herencia.15.28.15>
- Bal, M. (2002).** *Conceptos viajeros en las humanidades* (Y. Hernández, Trad.). University of Toronto Press. (Trabajo original publicado en inglés como *Travelling Concepts in the Humanities*).
- Barón, M. S., & Ordóñez Robayo, C. (2010).** Literatura: Sobre el Taller 4 Rojo. *Errata*, (1), 45-60.
- Barón Pino, M. S., & Ordóñez Robayo, C. (2012).** *Rojo y más rojo: Taller 4 Rojo; producción gráfica y acción directa*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Barthes, R. (1981).** El haikú. *Xul: Revista de Poesía*, (3). Recuperado de <http://www.bc.edu/research/xul/numeros.htm>.
- Cerón, J. (2007).** Contraindicaciones del discurso: Sobre escribir el arte. *Errata*, (2), 105-119.
- Cordero Reiman, K. (2007).** La escritura de la historia del arte: sumando(se) subjetividades, nuevas objetivaciones. *Errata*, (2), 20-30.
- Díaz Vargas, M. (2007).** *Miguel Díaz Vargas: una modernidad invisible*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Durán, M. (2015).** Más allá del instante. La performance: una práctica desde el margen. *Errata*, (15), 18-24.
- Foresta, D. (2015).** Los comienzos del videoarte. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (52), 123-131.
- Gama Chirolla, X., & Cerón Castilla, C. (Eds.). (2023).** *Lo curatorial desde el sur*. Primera edición. *Beca de Investigación en Artes Plásticas y Visuales 2021*. Instituto Distrital de las Artes - Idartes.

- Kottow, A. (2019).** Entre significantes y significados: algunas encrucijadas del pensamiento de Susan Sontag. *Aisthesis*, (66), 251-267.
- Malosetti Costa, L. (2010).** Curaduría e investigación. Historias en tiempos largos. *Errata*, (2), 86-103.
- Marco, J. (2023).** La voz del historiador. El 'yo' en los relatos historiográficos (1980-2023). *Anuario de la Escuela de Historia*, (39). <https://doi.org/10.35305/aeht.vi39.402>
- Martel, R. (2015).** Arte acción y performance: ¡Periferias sin centro! *Errata*, (15), 26-41.
- Matiz, P. (2018).** *Ricardo Moros Urbina: imágenes de una Bogotá en cambio*. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
- Méndez, M. (2015).** *Seducción: realismo extremo en la década del setenta en Colombia*. En R. Angulo García, E. Astudillo, L. Caballero, J. Cárdenas Arroyo, S. Cárdenas, G. Cuartas, C. Delgado, et al. *Investigaciones del Arte Colombiano - FUGA*. Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Nava Murcia, R. (2012).** El mal de archivo en la escritura de la historia. *Historia y Grafía*, 19(38), 95-126.
- Ordóñez Robayo, C. A. (2017).** *Relatos de poder: curaduría, contexto y coyuntura del arte en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá - Instituto Distrital de las Artes (Idartes).
- Ordóñez Robayo, C. A., & Barón Pino, M. S. (2018).** Historiografía y curaduría: relatos visuales a partir de imágenes de archivo. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 13(2), xx-xx. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-2.hycr>
- Peña Ospina, P., & Bermúdez Tobón, J. (2019).** *Al mismo tiempo: historias paralelas del videoarte en Colombia*. Bogotá: Alcaldía de Bogotá.
- Pini, I. (2007).** Reformulando relatos histórico-críticos en el arte de América Latina. *Errata*, (2), 61-85.
- Pinto Siabatto, Ó., & Gómez Rincón, M. B. (2022).** *FUGA 50 años: 1970-2020*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá - Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Posada, G. (2007).** La señal de la palabra: Adolfo Bernal (1954-2008). *Errata*, (2), 139-143.
- Sánchez, F. (2019).** Regímenes de visibilidad y producción de subjetividades. *Revista Barda*, 5(8), 211-237.

Sontag, S. (1996). *Contra la interpretación*; traducción de Horacio Vázquez Rial. Madrid: Santillana.

Solana, M. (2016). Reflexiones sobre el giro afectivo en historia queer. *Mora*, (22), 135-150.

Wills Londoño, M. (2018). *Los cuatro evangelistas: Cuatro hombres que cambiaron el arte en Colombia*.