



**ARQUEOLOGÍA DEL SABER DE LA HISTORIA DEL ARTE  
PREHISPÁNICO EN COLOMBIA: UN ESTUDIO DE CASO 1988**

Luisa Angela Rincón Acuña

MAESTRA EN ESTÉTICA E HISTORIA DEL ARTE

Daniel García Roldan

Universidad Jorge Tadeo Lozano  
Facultad de Ciencias Sociales  
Departamento de Humanidades  
Maestría en Estética e Historia del Arte  
2016

## RESUMEN TRABAJO DE GRADO

El presente trabajo de maestría, hace un análisis de la historia del arte prehispánico en Colombia, tomando como estudio de caso “la Historia del Arte Colombiano” de Eugenio Barney Cabrera. Como método de análisis histórico para dicho estudio, se han tenido en cuenta los presupuestos de la *Arqueología del saber* de Michel Foucault, a manera de rastreo, e identificación de los elementos que incidieron en la construcción de las categorías de análisis empleadas y los enfoques utilizados, en la creación de los referentes del discurso sobre la historia del arte prehispánico. En este sentido de análisis, se ha determinado que la Historia del Arte Prehispánico en Colombia, se elaboró sobre una tradición científica y un discurso compartido con disciplinas como la arqueología, la antropología, la etnografía, etc. Construido sobre una compleja red de interpretaciones, que se van superponiendo hasta crear una continuidad, entre los discursos provenientes de éstas disciplinas y los discursos de la historia del arte, ante lo cual, se pone en consideración el hecho de que los discursos que se crearon, para dar respuesta a descripciones antropológicas y arqueológicas, fueron utilizados de igual forma, en el análisis artístico sin ninguna diferenciación, y existe la limitación evidente de categorías provenientes de los estudios artísticos en ésta historia. El análisis muestra la paradoja existente entre el pasado, del hombre prehispánico, artífice de una producción artística esplendida y la decadencia existente en las comunidades a la llegada de los españoles y la posterior tensión presente en la valoración de la producción indígena, como arte, para las comunidades del pasado y por el contrario, de artesanía, para las comunidades posteriores.

## **ABSTRACT**

The present work of Master's Thesis makes an analysis of the history of Pre-Hispanic art in Colombia. It took as a case study the "Colombian Art History" by Eugenio Barney Cabrera. As a method of historical analysis for this study, it has been taken into account the premises of The Archaeology of Knowledge by Michel Foucault, as a way of tracking and identifying the elements that contributed to the construction of the categories of analysis and the approaches used in the creation of the discourse referents about the history of Pre-Hispanic art. In this sense of analysis, It has been determined that the history of Pre-Hispanic art in Colombia was developed on a scientific tradition and a shared discourse among the archaeology, the anthropology, the ethnography, etc. It was built on a complex network of interpretations that superimpose themselves until creating a continuity between the discourses that come from those disciplines and the discourses of art history, thus it is placed in consideration the fact that the discourses that were created to give an answer to anthropological and archaeological descriptions were used in the same way as in the art analysis without any differentiation, so it exists the evident limitation of categories that come from art studies in that History. The analysis shows the paradox that exists between the past of the Pre-Hispanic man, author of a splendid artistic production, and the existing decadence due to the arrival of the Spanish in the communities; and the later tension showed in the appreciation of the indigenous production, as art to the communities of the past; on the contrary as handicrafts to the subsequent communities.

## Contenido

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>6</b>
<b>CAPÍTULO I.....</b>	<b>11</b>
<b>DISCURSO PARA EL INTERIOR Y DESDE EL EXTERIOR .....</b>	<b>11</b>
EL DISCURSO DEL ESTADO NACIÓN .....	12
EL DISCURSO REGIONAL Y GLOBAL.....	17
<b>CAPÍTULO II.....</b>	<b>24</b>
<b>EL DISCURSO ACADÉMICO .....</b>	<b>24</b>
I.    ANTECEDENTES .....	24
II.   ENFOQUE DE LA NUEVA HISTORIA .....	32
III.  LA INFLUENCIA DE LA NUEVA HISTORIA EN <i>LA HISTORIA DEL ARTE COLOMBIANO</i> .....	33
<b>CAPITULO III.....</b>	<b>35</b>
<b>CONDICIONES DE LA APARICIÓN DE LA <i>HISTORIA DEL ARTE COLOMBIANO</i></b>	
ESTRUCTURA GENERAL DE LA OBRA.....	46
<b>CAPITULO IV.....</b>	<b>49</b>
<b>EDIFICIO EPISTEMOLÓGICO .....</b>	<b>49</b>
I.    LA DIVISIÓN DE LA HISTORIA DEL ARTE PREHISPÁNICO COLOMBIANO, EN ÁREAS CULTURALES .....	51

II. EL TIEMPO Y LA UTILIZACIÓN DE LARGAS PERIODIZACIONES DE ACUERDO A LOS ENFOQUES TRADICIONALES DE LA ARQUEOLOGÍA.....	58
III. EL EXOTISMO COMO UNA MIRADA AL INTERIOR.....	60
IV. LA DECADENCIA DE LAS SOCIEDADES INDÍGENAS CUANDO LLEGARON LOS ESPAÑOLES.....	67
V. EL PARADIGMA DE LA GUERRA .....	70
VI. LAS EXPRESIONES DEL ARTE MÁGICO-RELIGIOSO.....	72
VII. LA ORGANIZACIÓN SOCIAL DE LAS SOCIEDADES PREHISPÁNICAS ESTABA JERARQUIZADA .....	74
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>77</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>82</b>

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo hace un análisis de la historia del arte prehispánico en Colombia, tomando como estudio de caso la *Historia del Arte Colombiano* de Eugenio Barney Cabrera. El trabajo pretende rastrear, identificar y analizar los elementos que incidieron en la construcción de las categorías de análisis empleadas y los enfoques utilizados, en la creación de los referentes del discurso sobre la historia del arte prehispánico en la obra de Eugenio Barney.

La primera edición del ejercicio enciclopédico de Eugenio Barney, la *Historia del Arte Colombiano*, data de 1975. Posteriormente y gracias a un esfuerzo titánico, su obra fue compendiada y ampliada en 1988, logrando resumir la historia del arte colombiano en siete volúmenes; los primeros dos de dicha colección hacen referencia al arte del periodo prehispánico.

La obra de Eugenio Barney es un ejercicio que no tiene antecedentes en la historia del arte colombiano ya que no fue realizada para un público experto y adicionalmente, por tanto, es un aporte a la didáctica de la enseñanza del arte. Es una obra importante para los historiadores y teóricos cuyo interés esté centrado en el arte prehispánico colombiano. Se hace referencia a esto ya que, a la fecha, no se encuentra en la historiografía una obra similar que alcance la rigurosidad del compendio de Eugenio Barney, salvo algunas excepciones. El autor afirma lo siguiente respecto a esta última cuestión:

No existe en la bibliografía del arte en Colombia libro alguno que intente informar, en forma global, la actividad artística. Hay ciertamente publicaciones de ponderada y prolija labor académica que, en parte, llenan ese vacío; pero concebidas como enciclopedias del conocimiento histórico y cultural, con amplias proporciones editoriales, resultan inaccesibles a la mayoría de los lectores, además de que la historia del arte, propiamente dicha, se distancia y dispersa a través de los volúmenes. (...) es menester señalar que la historia del arte en Colombia no ha sido escrita, hasta ahora, como un todo armónico de

carácter informativo y didáctico. Estos son justamente los objetivos que se ha propuesto Salvat Editores al publicar la HISTORIA DEL ARTE COLOMBIANO. Sin mengua de la seriedad científica o, cuando ello sea preciso, sin evitar el criterio valorativo, la obra va dirigida a todos los públicos, pero de manera primordial a los lectores no especializados y a quienes, en el campo de la enseñanza y del aprendizaje, buscan informaciones ciertas, seguras, de accesible consulta y de permanente importancia. Salvat Editores, los autores y colaboradores de la HISTORIA DEL ARTE COLOMBIANO están convencidos de que de esta manera y con esta obra han llenado el sensible vacío de que adolecía la bibliografía nacional en el campo histórico y cultural (Barney, 1975, p.4).

Sin embargo, cabe resaltar que se han realizado algunos intentos como la obra de Francisco Gil Tovar quien publicó “El Arte Colombiano” en 1985, en la tercera edición publicada en el 2002, aparece en su texto un capítulo llamado “el Periodo aborigen” con una extensión de 19 páginas, 6 de ellas siendo la presentación de obras de arte; también “3500 años de Historia” de Santiago Londoño, editada en el 2001, quien dedica 76 páginas de un volumen de su obra al arte prehispánico, incluyendo imágenes presentadas en gran tamaño. Adicionalmente, se encuentran en la historiografía algunos ejercicios de carácter regional en Latinoamérica como por ejemplo, “Colombia-Ecuador 3.000 años de arte prehispánico” de Carlos Armando Rodríguez, editado por la Universidad del Valle en el año 2013. En dicha obra, el autor trata la temática general del arte prehispánico en nueve capítulos, de las culturas: Llama, Yotoco-Malagana, Tumaco-Tolita, Quimbaya Tardío, Sonso-Quebrada Seca, Capulí, Piartal y Tuza, todas ellas originarias del suroccidente de Colombia y del noroccidente del Ecuador entre el 700 a.C. y 1.550 d.C. Tomando como base el estudio de la Colección Ziablof (Rodríguez, 2013), que contiene cerca de mil piezas cerámicas, que fueron recolectadas y conservadas por Paul Ziabloff y posteriormente (2011), entregadas en donación al Museo Arqueológico Julio Cesar Cubillos de la Universidad del Valle.

Frente a este panorama historiográfico, la historia del Arte Prehispánico de Eugenio Barney (1975) ha marcado un hito que tiene consecuencias epistemológicas ya que refuerza y mantiene una posición dentro de un dominio

multidisciplinar constituido y estructurado por enunciaciones que operan como estratos que se solidifican en una historia homogénea, ejemplo de ello es la clasificación y división cultural de las comunidades indígenas prehispánicas, realizada desde la arqueología. Una visión que tiende a generalizar la totalidad de un período del arte colombiano.

Un ejemplo de ellos es el uso de categorías como *complejo cultural* y *unidad cultural* que han sido empleadas para dar respuesta a problemáticas surgidas desde la antropología y la arqueología al querer separar o agrupar diferentes áreas culturales. Desde un análisis desde el punto de vista del arte, probablemente dichas categorías obedecerían más a un problema de estilo, en el cual prima el interés por la continuidad, el proceso, la secuencia y la prolongación formal y conceptual de las piezas. Ya George Kubler lo referenciaba cuando, en su historia del arte, marcaba una división de gran alcance: “La verdadera división cultural está, entre Mesoamérica y Suramérica, en el istmo de Panamá” (1986, p.28).

Gran parte de nuestro conocimiento de la antigüedad andina se basa en los estilos de la cerámica, y no tenemos conocimientos exactos de que la continuidad de las tradiciones alfareras refleje una continuidad en otros campos de la actividad histórica, o de que los cambios no simbólicos en los estilos de cerámica correspondan realmente a algo fuera del terreno de este arte. Cuando aparecen cambios simbólicos, y cuando estos coinciden con cambios importantes en la construcción, es razonable suponer que los reajustes étnicos por conquistas o conversiones tienen algo que ver en ello, pero su naturaleza exacta no es fácilmente deducible si no hay ningún texto que nos guíe (Kubler, 1986, p.32).

De igual forma, la historia del arte prehispánico en Colombia ha empleado “vastias unidades que se describen como periodos históricos” (Foucault, 2002, p.7)y, además, se empecina en continuar un discurso, utilizándolo de forma indistinta para diferentes sociedades prehispánicas: “(...) el problema no es ya de la tradición y del rastro, sino del recorte y del límite; no es ya el del fundamento que se perpetúa, sino el de las transformaciones que valen como fundación y renovación de las tradiciones” (p.7).

A través del análisis de la obra de Eugenio Barney (1975), el presente estudio pretende exponer algunos de los enunciados que ha dejado la interpretación de la historia del arte prehispánico colombiano. Dicha elucidación se propone bajo el presupuesto de los conceptos que Michel Foucault (2002) propone de discontinuidad, ruptura, umbral<sup>1</sup>. Los postulados de Foucault se muestran pertinentes en el momento de problematizar la continuidad planteada por la historia tradicional en Colombia, ya que ésta presenta el periodo prehispánico como una categoría temporal inabarcable: desde la prehistoria y la historia de América hasta la llegada de los españoles en 1492.

Desde hace décadas la atención de los historiadores se ha fijado preferentemente en los largos periodos, como si, por debajo de las peripecias políticas, y de sus episodios, se propusieran sacar a la luz los equilibrios estables y difíciles de alterar, los procesos irreversibles, (...) los grandes zócalos inmóviles y mudos que el entrecruzamiento de los relatos tradicionales había cubierto de una

Como método de análisis histórico para el presente estudio se ha tenido en cuenta, algunas herramientas propuestas por Michel Foucault, para determinar el discurso que se erigió en torno a la historia de arte prehispánico, utilizamos en el análisis, de forma puntual, la conceptualización en torno a las unidades del discurso, y en general las formaciones discursivas, propuestos en la *Arqueología del saber* (Foucault, 2002) a manera de rastreo de las unidades del discurso de la historia del arte prehispánico. Se busca así poner en evidencia los enunciados que la constituyen y su posible eficacia en la construcción e interpretación de éste período de la historia del arte prehispánico.

---

<sup>1</sup> “La puesta en juego de los conceptos de discontinuidad, de ruptura, de umbral, de límite, de serie, de transformación, plante a todo análisis histórico no sólo cuestiones de procedimiento sino problemas teóricos. Son estos problemas los que van a ser estudiados aquí (...). Aún así, no serán tratados sino en un campo particular: en esas disciplinas tan inciertas en cuanto a sus fronteras, tan indecisas en su contenido, que se llaman historia de las ideas, o del pensamiento, o de las ciencias, o de los conocimientos”(2002,p.33).

Hubo un tiempo en que la arqueología, como disciplina de los monumentos mudos, de los rastros inertes, de los objetos sin contexto y de las cosas dejadas en el pasado, tendía a la historia y no adquiría sentido sino por la restitución de un discurso histórico; podría decirse, jugando un poco con las palabras, que, en nuestros días, la historia tiende a la arqueología, a la descripción intrínseca del monumento (Foucault, 2002, p.11).

El análisis se ha dividido en los siguientes capítulos de acuerdo a las problemáticas que se plantean: en el capítulo I, se intenta una reflexión sobre los discursos tanto nacionales como regionales que estuvieron relacionados al estudio y conocimiento del arte prehispánico y de las comunidades indígenas, los intereses económicos y políticos involucrados en éstos; el capítulo II, reflexiona sobre los antecedentes y orígenes importantes en la conformación de la institucionalidad que hizo posible estudios relacionados con el pasado prehispánico en general y con el arte prehispánico en particular: en el Capítulo III, se realiza una descripción sobre la estructura de la obra la "Historia del Arte Colombiano" (Barney, 1975), sus características y el contexto que le dio origen; en el capítulo IV, se intenta analizar un conjunto de enunciados que configuran un discurso sobre el arte prehispánico en Colombia, presentes en la *Historia del Arte Colombiano* de Eugenio Barney (1975) y que continúan vigentes hasta hoy.

## CAPÍTULO I

### DISCURSO PARA EL INTERIOR Y DESDE EL EXTERIOR

En el discurso del arte prehispánico se han creado niveles de construcción, que lo constituyen como un ejemplo de “formaciones discursivas” que Michel Foucault, llamaría (1992. P.7.) “Un almacén del saber”, elaborada sobre en una compleja red de verdades (sistema de exclusión) “que están sostenidas por todo un sistema de instituciones que las imponen y las acompañan en su vigencia y que finalmente no se ejercen sin coacción y sin cierta violencia” (Foucault, 1992. P.8.), parte de ésta violencia está determinada por el estatus de obra de arte otorgada a la producción material prehispánica frente al estatus de artesanía de la producción de las comunidades vivas del territorio nacional, en un discurso que se consolidó a partir una institucionalidad creada para ponerlo en circulación. Es así como entendemos el discurso como “el discurso como una violencia que hacemos a las cosas, en todo caso como una práctica que les imponemos: es en ésta práctica donde los acontecimientos del discurso encuentran el principio de regularidad” (Foucault, 1992. P.33.). En la práctica del discurso se incluyen o se excluyen acontecimientos, y se ponen en circulación verdades que finalmente se solidifican a través de las instituciones.

Pues esta voluntad de verdad, como los otros sistemas de exclusión se apoya en un soporte institucional: esta a la vez y acompañada por una densa serie de prácticas como la pedagogía, como el sistema de libros, la edición, las bibliotecas, como las sociedades de sabios de antaño, más profundamente sin duda, por la forma que tiene el saber de ponerse en práctica en una sociedad, en la que es valorizado, distribuido, repartido y en cierta forma atribuido.” (Foucault, 1992. P.10.)

En éste capítulo, se exponen dos niveles asociados a la creación de una institucional que hizo posible la aparición, consolidación y distribución de la “Historia del Arte Colombiano”, se exponen dos formaciones discursivas: una nacional y otra regional, que hicieron posible la construcción de dicho discurso.

## EL DISCURSO DEL ESTADO NACIÓN

A manera de análisis general y desde la perspectiva de Michel Foucault, dentro del discurso de la historia del arte prehispánico, se pueden evidenciar dos ejes que se encuentran estrechamente relacionados y que pueden servir como base del presente análisis: el primero, situado en el discurso de *identidad nacional*, está unido a una necesidad de conservar las piezas prehispánicas como un legado ancestral; y el segundo, el discurso del *progreso*, está elaborado desde el proceso de “modernización” y “desarrollo” a partir de la explotación minera del país.

Estos ejes discursivos se encuentran relacionados de forma compleja en un discurso ambiguo que transita desde el concepto de identidad nacional hasta el de progreso. Estos últimos han buscado justificar el proceso de “modernización” del país, se han transformado para ocupar un lugar en la institucionalidad del arte y se han puesto en circulación, desde las políticas públicas, tanto en la historia de Colombia en general, como en la de la historia del arte en particular. Los intereses de dicho discurso se encuentran en la necesidad de impulsar un elemento de identidad nacional desde un pasado ancestral, dentro del proyecto de Estado Nacional moderno colombiano, sin embargo, dentro del mismo discurso, a las comunidades indígenas se les categoriza de estar en un “atraso” y “primitivismo”, según la concepción occidental de “progreso”.

Adicionalmente, esto da lugar a evitar toda relación con los herederos de ese pasado, como son las comunidades indígenas vivas en el país. En los primeros años de la república, cuando se conformó el Estado Nacional colombiano, el propósito de la fundación de instituciones como museos, a saber el Museo Nacional (se establece en 1823), estaba relacionado con la identidad y con el interés de mostrar una imagen del país ante el mundo. En este caso, el museo opera como un templo de la cultura y hace parte de una concepción lineal de civilización: un camino recorrido desde el pasado primitivo hasta el presente civilizado.

De acuerdo con la investigadora Clara Isabel Botero<sup>2</sup>, un elemento que contribuyó al surgimiento de la conciencia del pasado prehispánico fue, el interés de intelectuales y políticos, por mostrar a Colombia como una nación civilizada. Al respecto, Botero menciona la misión diplomática en Inglaterra, durante el siglo XIX, que fue designada por Simón Bolívar a Francisco Antonio Zea, en calidad de vicepresidente de la República (2006). Los objetivos de ésta eran aumentar la visibilización del Estado y obtener un reconocimiento del exterior como una nación autónoma y soberana. Además, se buscaba responder a la necesidad de lograr el desarrollo y progreso de la patria, por medio de la formación de jóvenes que estuvieran interesados en el campo científico y más específicamente, que fueran capaces de hacer realidad la explotación minera del país. La autora también hace referencia (2006) al hecho que Zea contrató en París como director, de lo que sería el Museo Nacional, al peruano Mariano Eduardo de Rivero, naturalista e ingeniero químico, especializado en la Real Escuela de Minas de Francia y como director de la escuela, a Jean Baptiste Boussingault, químico y mineralogista. En ambos casos, se trataba de científicos fuera del campo de las humanidades.

Los propósitos de su misión eran lograr el reconocimiento de la nueva república, (...) y contratar una misión de “jóvenes instruidos” para fundar en Bogotá un establecimiento científico. La intención era establecer un museo de Ciencias Naturales y una escuela de Minería bajo el modelo del Museo de Historia Natural de París para difundir entre los jóvenes colombianos el conocimiento de las ciencias y colaborar con el gobierno en los trabajos de explotación de las minas (Botero, 2006, p.102).

En este contexto, el Museo Nacional fue creado por el decreto 28 de julio de 1823 como Museo de Historia Natural con una escuela de minería adjunta. Su colección contenía objetos relacionados con intereses económicos y educativos: “La prioridad económica de la época, los metales preciosos y el énfasis científico en la

---

<sup>2</sup> Antigua Directora del Museo del Oro.

historia natural determinaron la primera colección del museo compuesta por un repertorio de minerales importado de Europa” (Botero, 2006, p.104). De igual forma lo describe un turista de la época:

En una casa de una calle retirada se encuentran reunidos una biblioteca nacional, un museo y un observatorio con un jardín botánico. (...) Entre los objetos del museo, que ocupa una sola sala, los más curiosos son las muestras de mineralogía, armas, fetiches y cerámica de los indios antiguos. (Le Moyne, 1880, p.173 citado en Botero, 2006, p.110).

En este sentido, una relación aún más esclarecedora se encuentra en el hecho que los mismos directores del museo y de la escuela como el señor Boussingault previamente mencionado, se encuentren vinculados a las empresas de explotación minera:

En compañía de Boussingault, Francois-Désiré Roulin (médico, pintor y naturalista) estuvo vinculado a las actividades de explotación minera de la Colombian Mining Association, entidad patrocinada por un grupo de británicos que invirtieron en las minas de oro de Marmato y Vega de Supía, Antioquia y en la mina de plata de Santa Ana, Mariquita (Botero, 2006, p.110).

De forma similar al pasado, en el presente, hay una relación evidente entre un discurso gubernamental de identidad y la modernización del país es concluyente cuando se percibe que, dentro del plan de desarrollo actual, la extracción minera continúa siendo una prioridad en Colombia: más de 80 millones de toneladas de carbón y 76 de oro salen del país año tras año.

Los hidrocarburos y los minerales juegan un papel esencial en las exportaciones del país y generan ingresos significativos. De hecho, su participación en el Producto Interno Bruto es cada vez más importante: en el 2012 representó un 7,7% mientras que sectores como el industrial y el agropecuario apenas alcanzaron 1,6 y 1,8 puntos porcentuales (Silva, 2014, párr.7).

De igual forma, la necesidad de preservar el patrimonio y la riqueza cultural nacionales parte de un discurso que busca internacionalizar la imagen de Colombia. Se encuentra estratégicamente ligada a intereses económicos que, a su vez, están relacionados con la forma de impulsar una imagen del país como productor tradicional de oro y recursos minerales, desde un pasado prehispánico hasta hoy. Por añadidura, pretende instituir la imagen de una estabilidad económica que se mantiene en el tiempo y que perfila al país como un estado nacional con riqueza, atractivo para la inversión de capital extranjero.

Un ejemplo de las instituciones del arte creadas para tal fin es el Museo del Oro que tuvo, desde su creación, el objetivo de preservar el patrimonio nacional: “El objetivo permanente del Banco de la República desde 1939, en relación con la colección del museo, ha sido la preservación Patrimonial” (Sánchez y Botero, 2007, p.260). Hace parte de la elaboración de un discurso de identidad que visibiliza, exalta y justifica la herencia prehispánica, representada en la colección que se convierte así en objeto de orgullo, no sólo a nivel nacional, sino también internacional<sup>3</sup>. Es un hecho que no deja de ser paradójico porque, dentro de la perspectiva del progreso, ese pasado prehispánico fue precisamente uno de los elementos problemáticos que nos ubicó en una situación de nación “incivilizada”. Barney Cabrera (1988) lo pone de manifiesto de la siguiente manera:

(...) Todavía en el siglo XVIII, el padre Finestrada recomendaba al virrey, como medida de sabio gobierno, que para “civilizar” a los indios, los redujese, injertándolos para hacerlos “hombres útiles y ocupados”. “Yo estoy –dice el buen capuchino- firmemente persuadido que es necesario injertarlos para que insensiblemente se acabe su casta y pasen al estado de zambos y mulatos. Si no degeneran de su ser, al cabo de mil años siempre serán indios y siempre vivirán con ellos sus pasiones naturales (p.29).

---

<sup>3</sup> “Al terminar 1943 el Banco de la República contaba con 3.489 objetos de orfebrería, lo que la constituía en la mayor y más importante colección de orfebrería prehispánica del país y del Mundo.” (Sánchez y Botero, 2007, p.260)

El antropólogo Michael Taussig (2013) introduce la problemática trazando una línea transversal de unión entre el pasado prehispánico y el presente de las comunidades negras del pacífico, con puntos de convergencia entre el oro y la minería:

Caminar en el museo del oro es tomar una vaga conciencia de cómo, por milenios, el misterio del oro ha sostenido las bases del dinero en todo el mundo a través de mitos y relatos. Pero falta un relato. El museo calla con respecto al hecho de que, por más de tres siglos de ocupación española, lo que la colonia representaba y de lo que dependía era del trabajo de esclavos de África en las minas de oro (p.18).

No se debe silenciar el hecho que la extracción minera proporciona dividendos a los grupos económicos vinculados al sector, al mismo tiempo que las poblaciones vecinas a las regiones de explotación se hunden en la pobreza a causa de la esquilación de los recursos naturales y la devastación de territorios sepultados: "Y aunque en ocasiones se espera que al menos esas problemáticas sean subsanadas con generación de empleo, un análisis muy distinto presenta la Contraloría.

Su participación es de apenas 1,2% (unos 238 mil puestos) a pesar de los grandes ingresos que genera. La exigua cifra contrasta con los trabajos que crea el sector agropecuario (3,6 millones) o el sector industrial (2,7 millones)." (Silva, 2014, párr.17).

Se puede afirmar que el tema minero es subyacente a los discursos fundacionales de la identidad colombiana y del progreso de la patria que circulan aún hoy en día en Colombia: "Con razón el museo está fijado en el objeto, poniendo fin al habla" (Taussig, 2013,p.19). Es así como, al parecer, los discursos han tenido cierta continuidad y han estado unidos al tan anhelado progreso como un elemento transversal que ha tejido una línea discursiva desde el pasado hasta el presente.

Se muestra necesario un acercamiento a las relaciones que establecen esos artefactos descontextualizados que son extraídos de sus propósitos originarios, y

que llevados al museo, proponen un discurso centrado en el objeto, el material y el vestigio que los aliena de las sociedades que les dieron origen.

## EL DISCURSO REGIONAL Y GLOBAL

Hay que mencionar que, unido a los discursos de la nación, a escala regional y global, hubo intereses económicos y políticos que estuvieron involucrados en el surgimiento de la institucionalidad del saber y la historia prehispánica. Se teje una red de intercambio cultural y científico, desde dos centros culturales principalmente, situados en Europa<sup>4</sup> y en Estados Unidos. Bajo ésta influencia se consolidaron disciplinas como la antropología, se establecieron “redes intelectuales y científicas” (Muñoz, 2009, p.9) y se crearon instituciones<sup>5</sup> que compartían un interés en la observación, sistematización, catalogación y colección de información sobre las comunidades indígenas en América del Sur. Fueron el resultado de iniciativas de centros de investigación, destinada a Latinoamérica y el Caribe.

En el caso colombiano, en la década de los treinta se crea toda una institucionalidad que trajo como resultado la consolidación de la Antropología y marcaría el comienzo de los estudios indígenas con participación del estado: entre 1936 y 1951 es el tiempo de creación y funcionamiento de la Escuela Normal Superior, con los institutos anexos; en 1937 se establece el Parque Arqueológico

---

<sup>4</sup> De la influencia Europea se hablará en el capítulo II.

<sup>5</sup> Institutos como el Instituto Latinoamericano para el Estudio de la Raza y la Cultura, impulsado por Vincenzo Petruccio (antropólogo Italo-americano) que, aunque tuvo una existencia corta de tan sólo dos años, es un ejemplo de los esfuerzos por conformar un andamiaje cultural de cooperación que contaba con el interés de estado. El propósito de este instituto era “coordinar la investigación antropológica realizada en América Latina y estimular la cooperación de investigadores a lo largo del continente. (...) Este proceso no tuvo lugar únicamente en Estados Unidos, donde no era una empresa homogénea, pues influyó varias instituciones e individuos -antropólogos, empleados del gobierno, filántropos, y hombres de negocios-, todos con incentivos diferentes” (Muñoz, 2009, p.10).

de San Agustín; entre 1934 y 1937 el Ministerio de Educación Nacional, elabora el manual compendio de etnografía sobre indígenas de Colombia; en 1938 se crea el Servicio Arqueológico Nacional, “con el fin de investigar, divulgar y proteger el pasado prehispánico” (Langebaeck, 2009, p.121). De igual forma se creó una red de científicos encargados de hacer las investigaciones necesarias para dicho fin: “La profesionalización de los científicos sociales también estuvo relacionada con dicha institucionalización, la cual permitió a quienes previamente eran *amateurs* independientes convertirse en investigadores dependientes de instituciones, museos, subvenciones públicas o privadas, entre otros” (Muñoz, 2009, p.13).

Es así como se muestra necesario establecer relaciones entre la conformación de centros de poder como Estado Unidos y Europa con los andamiajes culturales periféricos: “En las últimas décadas, el postmodernismo y la historia cultural han llevado aún más allá este primer reconocimiento del imperialismo estadounidense haciendo preguntas sobre las intersecciones entre cultura y poder” (Muñoz, 2009, p.9). En estos procesos, además de consolidar una disciplina que ha asumido la defensa de las comunidades indígenas en el país, se encuentran inmersas en las relaciones de poder orientadas hacia la sistematización del conocimiento que se tiene sobre las comunidades indígenas y los recursos naturales en América Latina.

(...) reconocer las ambigüedades y complejidades que representó el inicio del estudio profesional de los indígenas y el carácter político que éste implicaba. (...) entender por qué en la década de los treinta el tema indigenista adquirió tanta fuerza a lo largo y ancho del continente americano” (Langebaek, 2009, p.2).

En el mismo sentido, el autor Ricardo D. Salvatore (2006) hace referencia a la construcción del conocimiento que se tiene sobre América del Sur, especialmente en el periodo comprendido entre 1890 y 1945, propuesto como el apogeo del Panamericanismo. Dicha fase coincide con el periodo de creación, conformación y consolidación de una institucionalidad a través de disciplinas de las ciencias sociales como la arqueología y la antropología. Adicionalmente, es precisamente

durante este periodo que se realizaron la mayor cantidad de misiones arqueológicas y de investigación sobre las comunidades indígenas del pasado en Colombia.

Desde otra perspectiva de análisis, la autora Clara Isabel Botero en su libro *El Redescubrimiento del Pasado prehispánico de Colombia* (2006), menciona que en el período entre 1820 y la década de 1940, se originó en Colombia una tradición científica en la formación, investigación y divulgación de la arqueología. La autora expone también la forma como se fundaron las fuentes de esta tradición: la crónica, el relato de los viajeros, los tratados naturalistas y el trabajo de antropólogos e historiadores, entre otros. De igual forma, Botero (2006) presenta la influencia de las corrientes científicas en este período:

Durante ese largo período, el interés y curiosidad por las sociedades extintas en Colombia se movió entre Colombia y Europa. En el viejo continente, a partir de las últimas décadas del siglo XIX, el estudio de la cultura material de la América antigua y la conformación de colecciones prehispánicas americanas fue una de las facetas del americanismo, el estudio científico de América y de sus habitantes desde tiempos antiguos hasta el presente (p.16).

De igual forma, siguiendo al autor Luis Duque Gómez<sup>6</sup>, que sistematiza la labor arqueológica en el país y la gran cantidad de investigaciones y estudios realizados en la década los 40ta, en comparación con la escasa investigación en décadas anteriores o posteriores, es una década en que se despierta el interés por los centros arqueológicos del país y la sistematización de los hallazgos en museos e institutos, momento histórico que coincide con el apogeo del panamericanismo. Como lo menciona Duque (2015):

Fue a partir del año 1940 cuando se inició el reconocimiento y estudios técnicos de los principales sitios arqueológicos de Colombia, tareas patrocinadas directamente por el

---

<sup>6</sup> Luis Duque Gómez fue pionero de la antropología en Colombia, director del Museo del Oro, director de la Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, presidente durante ocho años el Instituto Etnológico y docente y rector de la Universidad Nacional en 1974, entre otros cargos de importancia. Murió a los 83 años el 27 de diciembre de 2000.

Gobierno Nacional, Los esfuerzos (...) anteriormente se debieron a la iniciativa particular o al interés científico de las instituciones culturales del exterior. (p.29).

Dichos estudios arqueológicos se podrían resumir de la siguiente manera: excavaciones intensivas en la zona de San Agustín desde 1935 hasta 1945; en 1941 se fundó el Instituto Etnológico Nacional; 1943 exploraciones intensivas en Sogamoso; 1943 y 1944 se organiza el Servicio Etnológico de la Universidad de Antioquia; 1945 se constituye el Parque Arqueológico Nacional de Tierradentro; entre 1949, 1950 y 1951 se efectuaron en la zona de Tierradentro trabajos de preservación de los monumentos descubiertos; 1946 fue constituido el Parque Arqueológico de Facatativá; 1946 se reorganiza el Instituto Etnológico del Cauca, que en sus comienzos fue museo Arqueológico (1942) anexo a la Universidad del Cauca); 1946 se crea el Instituto Etnológico del Magdalena; 1947 se funda el Instituto de investigaciones Etnológicas del Atlántico (Duque, 2015, pp.18-27).

De igual forma Duque (2015) sistematiza las exploraciones arqueológicas: entre 1943 y 1946 las expediciones a La Belleza (Santander), a San Agustín (uno de los sitios más explorados desde 1914), a Sogamoso, a Río Blanco (Tolima), al Valle del Alto Río, a la región del Quinchana, a Pueblito y la Paz (Magdalena), a la región de Tubará y otros sitios del Atlántico, a Ubaté, a Sibaté, al litoral; se lleva a cabo entre 1948 y 1949 una de las expediciones más importantes a Tumaco (otra en 1950); en 1949 en la Sabana de Bogotá; expedición a Guican en 1950; en 1951 a Paz del Río; en 1951 en Mosquera (Cundinamarca); en los años de 1949 y 1950 se realizan gran cantidad de expediciones arqueológicas a sitios de Antioquia (Necoclí, Turbo, Golfo de Urabá, Santa María la Antigua del Darién, Dabeiba, entre muchos otros).

En este plan de investigaciones arqueológicas sistemáticas en varias zonas del territorio colombiano y que dejamos reseñado en forma sumaria, han participado los investigadores extranjeros José de Recassens, Gerard Reichel-Dolmatoff, Henrich Lehmann, los técnicos nacionales Gregorio Hernández de Alba, Graciliano Arcila, Eliecer Silva Celis, Roberto Pineda, Julio Cesar Cubillos, Luis Duque Gómez, Carlos Angulo, Aquiles Escalante, Alberto

Ceballos, Rafael Reyes, Joaquín Parra, Luis Alfonso Sánchez, Vidal Antonio Rozo (Duque 2015, p.41).

Es interesante evidenciar, que si bien este proceso de estudios arqueológicos no termina, si disminuye notablemente, iniciando la década de los años 50, en la cual se disminuye la cantidad de exploraciones arqueológicas, y como lo menciona el arqueólogo Duque Gómez:

La enseñanza especializada de la arqueología en Colombia está a cargo del Instituto Etnológico Nacional, en el cual se dictaron hasta el año de 1951(...) En el año de 1952, las nuevas directivas de la institución, por motivos que se desconocen, suspendieron de forma definitiva esta tarea docente. (Duque, 2015, p.26).

Para el autor Ricardo Salvatore (2006), el campo cultural se construye como un campo más de intervención norteamericana, a través de lo que denomina como “la maquinaria representacional que organizó la diversidad de intervenciones, narraciones y descripciones de América del Sur” (p.15). Complementariamente, afirma también que:

(...) sí pretendo reposicionar el examen de la cuestión imperial dentro del territorio de las instituciones del conocimiento y sus producciones impresas (imágenes y textos), destacando las complicidades que existieron entre las corporaciones de negocios norteamericanas y el proyecto de “redescubrir” Sud-América en las primeras décadas del siglo XX. Es decir, desplazar el campo visual de las de la indagación hacia las universidades, las disciplinas, los “descubrimientos” y la construcción de un campo especializado de conocimiento regional (p.11).

Asimismo, expone la forma como los centros de investigación<sup>7</sup> influyeron en la conformación de la mirada científica que se estableció en la región, centros como:

---

<sup>7</sup> Según Roberto Pineda (2009), en 1935 a Gregorio Hernández de Alba, se le delegó por parte del Gobierno Nacional, una misión con la Universidad de Pensilvania a la Guajira, misión que produce como resultado la primera etnografía moderna escrita por un colombiano.

(...) la Smithsonian, Harvard, Yale, Chicago, Berkeley, Texas. Adicionalmente, incluye una mención a las instituciones fuera del ámbito político y militar que construyeron la imagen de América Latina a través de sus representaciones y llevaron a cabo “intentos de colonización espiritual encabezados por las sociedades misioneras, los relatos de viajeros y exploradores científicos, las actividades de instituciones filantrópicas y educativas, las visitas y los artículos periodísticos, la organización de ferias y museos, la circulación de libros, panfletos e imágenes etc. (Salvatore, 2006, p.12).

Ejemplo de estos intentos, se cuenta el de Marcelino de Castellvi<sup>8</sup>, quien desde la CIELAC, en 1933 se estableció en el valle de Sibundoy y “promovió entre los misioneros capuchinos, del sur de Colombia numerosas investigaciones en el campo de la lingüística, la historia, la etnografía, el montaje de un museo, una fototeca, y (...) dos manuales de investigación lingüística y etnográfica” (Pineda, 2009, p.120). En conclusión, se observa la forma como una gran cantidad de prácticas ejercidas por los centros académicos y culturales en Estados Unidos se institucionalizan en Colombia, estableciendo así relaciones directas entre el poder y la cultura.

Los especialistas han señalado la existencia de una renovada búsqueda de oportunidades de inversión en el extranjero, en rubros como la minería, el petróleo, la distribución de automóviles, la construcción de caminos y las finanzas durante el apogeo del panamericanismo. Menos conocidos el hecho de que, a lo largo de este periodo, una serie de intervenciones culturales y comunicativas, tanto privadas como gubernamentales, sirvieron para definir la naturaleza de la nueva articulación neo colonial como una reconfiguración de la vieja “empresa del conocimiento”. Entre ellas cabe mencionar las publicaciones de la Unión Panamericana, diversas giras organizadas y financiadas por el *Carnegie Endowment for Peace*, conferencias internacionales en distintos campos de la ciencia, congresos de misioneros protestantes en la región, así como los viajes de reconocimiento de mercados emprendidos por especialistas en publicidad y representantes comerciales (Salvatore, 2006, p.59).

---

<sup>8</sup> Misionero capuchino, fundador de la CIELAC (Centro de Investigaciones Lingüísticas y Etnográficas de la Amazonia Colombia), igualmente en 1940 fundó la revista *Amazonía Colombiana Americanista* para dar a conocer los resultados de sus investigaciones.

Sin embargo, hay que resaltar que el intercambio cultural desde centros como Europa y Estados Unidos, hizo viable en Colombia la creación de una institucionalización, que de no ser así, y sólo con el concurso y la voluntad del estado, no se hubiera realizado. De igual forma hizo posible la reflexión y estudio del mundo prehispánico, y la creación de disciplinas que históricamente se han encargado, no solo de visibilizar la problemática indígena, sino han asumido la labor de defensa de las comunidades indígenas, en muchos territorios del país.

## CAPÍTULO II

### EL DISCURSO ACADÉMICO

El presente capítulo se encuentra dividido en dos partes; en la primera se expondrán elementos relacionados con los antecedentes de la historia del arte prehispánico y, en la segunda, se abordará el enfoque desde el cual escribe Eugenio Barney la *Historia del Arte Colombiano* (1975).

#### I. ANTECEDENTES

La producción material de las comunidades prehispánicas en Colombia, fue destruida en su inmensa mayoría, así como también las tradiciones, ritos y manifestaciones culturales. La única huella en la tradición escrita sobre los pueblos indígenas, quienes transmitían su conocimiento oralmente de generación en generación, se encuentra en las crónicas de los españoles conquistadores y doctrineros que llegaron al territorio americano. Como lo menciona Botero<sup>9</sup>, “para tal efecto, en 1526, la Corona creó el cargo de Cronista Oficial, al que en 1571 se

---

<sup>9</sup> “Entre los cronistas más importantes para el territorio de la Nueva Granada se destacan Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, *Historia general y natural de las Indias*(1535); Gonzalo Jiménez de Quesada, a quien se le atribuye el *Epítome de la Conquista del Nuevo Reino de Granada* (1538); Pedro Cieza de León, *Crónica del Perú*(1553); fray Pedro Aguado, *Recopilación historial de Santa Marta y del Nuevo reino de Granada* (1582); Juan de Castellanos, *Elegías de varones ilustres de Indias* (1589); fray Pedro Simón, *Noticias Historiales de las conquistas de Tierra Firme de las Indias Occidentales* (1627); Juan Rodríguez Freyle, *El Carnero* (1636); Lucas Fernández de Piedrahita, *Historia General del Nuevo reino de Granada*, (1668); fray Alonso de Zamora *Historia de la provincia de San Antonio del Nuevo reino de Granada*(1701); Antonio Julián, *La Perla de América, la provincia de Santa Marta* (1787). Otras importantes colecciones de documentos son *Colección de documentos inéditos sobre la geografía y la historia de Colombia* de Antonio Basilio Cuervo(editor), 4 vol. Bogotá, 1891-1894 y *Documentos inéditos para la historia de Colombia*, de Juan Friede (editor), 10 vols. Bogotá, 1955-1160” (2006, p.19).

le dio el nombre de Cronista Mayor adscrito al Consejo de Indias con la función de acopiar y registrar la información americana” (2006, p.19).

El interés, las actitudes y el conocimiento sobre el mundo prehispánico, como lo estableció Clara Isabel Botero (2006), tienen sus raíces en la colonia, en variadas fuentes del mismo periodo y se deben tener en cuenta para la comprensión de una arqueología del arte prehispánico. Algunos ejemplos de estas fuentes son las crónicas, los objetos producto del “anticuarismo”<sup>10</sup> y aquellos pertenecientes a coleccionistas particulares dentro y fuera del país.

Preliminarmente, se pueden mencionar algunas reflexiones centradas en un interés particular por el mundo indígena como lo fue la “Disertación sobre el Calendario de los Muyscas”, escrita por el sacerdote de la iglesia de Gachancipá José Domingo Duquesne en 1795; en ésta, se realiza un intento temprano de interpretación de un objeto indígena Muisca, sustentado en una descripción etnológica. Otro ejemplo es el informe publicado en el “*Semanario del Nuevo Reino de Granada*” de una visita realizada por Francisco José de Caldas en 1797 a San Agustín; en éste, se describe detalladamente una escultura.

En el periodo republicano, en las primeras décadas del siglo XIX “surgió la prehistoria como una nueva disciplina académica que se nutrió de técnicas novedosas para fechar hallazgos arqueológicos utilizando seriación y estratigrafía” (Botero, 2006, p.15). De igual forma se fundaron diferentes institutos culturales como el Instituto Nacional de Ciencias y Artes en 1853, a partir de la ley 18 de Abril que, como refiere Duque Gómez, “ordenó la investigación científica en varias disciplinas, entre ellas la arqueología, ésta contiene igualmente las primeras normas para la adecuada protección de los monumentos” (2005, p.20).

---

<sup>10</sup>Según Clara Isabel Botero, el anticuarismo es considerado como el primer enfoque para interpretar las sociedades de la antigüedad y su cultura material: “El concepto central del anticuarismo fue considerar los objetos y monumentos antiguos como análogos a los registros escritos y utilizarlos para la reconstrucción y explicación sobre la vida de los seres humanos en tiempos muy antiguos” (p.15).

En éste periodo es importante hacer mención al académico Liborio Zerda, quien realizó un estudio histórico, etnográfico y arqueológico titulado “El Dorado”, que fue publicado por entregas en el “Papel Periódico Ilustrado” en 1882.

Sin embargo, fueron las comisiones científicas instauradas en el país las que produjeron la mayor cantidad de documentación y acumularon una vasta experiencia científica. Se hace referencia a dos ejemplos importantes: por un lado, la Expedición Botánica iniciada en 1783 y que estaba a cargo de José Celestino Mutis. De igual forma, se reconoce también el valor de un estudio sistemático de mucha importancia para las comunidades indígenas del país, la Comisión Corográfica (1853-1863). Siendo Agustín Codazzi la figura principal de dicha iniciativa, fue de gran relevancia el informe que presentó en 1857 sobre un viaje que realizó a San Agustín. El escritor Pablo Gamboa (2002) cataloga dicha expedición como el primer viaje de estudio de una cultura indígena: “Codazzi viajó expresamente a San Agustín en 1853(...). El informe que presentó titulado *Antigüedades Indígenas. Ruinas de San Agustín, descritos y explicados por A. Codazzi*, fechado en Bogotá en 1857” (p.37).

Son igualmente importantes los antecedentes de científicos extranjeros que se interesaron por el mundo prehispánico en la segunda mitad del siglo XIX, como por ejemplo Reís y Stübel, André Eduardo y Jean Chaffanjon. También deben ser mencionados Teodor Grumberg, quien estuvo en el Vaupés estudiando el arte y la lingüística de 1911 a 1913 y recorrió el Orinoco desde las Guayanas hasta Manaos; y el cartógrafo Alemán Karl Stoepel, quien moldeó 18 esculturas para el Museo de Múnich y realizó un informe para el XVIII Congreso de Americanistas en Londres en 1912.

El etnólogo Alemán Konrad Theodor Preuss, quien llegó a Colombia en 1913 y permaneció en el país por seis años, publicó el libro *Arte Monumental Prehistórico. Excavaciones hechas en el Alto Magdalena y San Agustín* (1974), como resultado de su estadía en San Agustín desde finales de diciembre de 1913 hasta principios de abril de 1914. Se reconoce como una de sus publicaciones

más importantes, en la que incluye una mirada estética en el análisis de las piezas, calcificándolas como arte.

En 1914, llegó al país el etnólogo sueco Gustaf Bolinder y fue contratado por Luis López Mesa como profesor de la Universidad Nacional (1934): “Bolinder era ya para la época un reconocido investigador que había realizado un estudio pionero en Colombia entre los indios ijka de la Sierra Nevada de Santa Marta.”(Pineda, 2009, p.118)

Tres décadas después, llegaron huyendo del régimen nazi varios científicos de gran importancia: Paul Rivet, quien llegó exiliado a Colombia por invitación del presidente Eduardo Santos en 1941 y, asimismo, Ernesto Guhl y Justus Wolfram Schottelius. Este último dictó clases de etnología en la Escuela Normal Superior y así fueron descritas sus labores: “Su influencia fue importante, pues difundió corrientes de pensamiento diferentes a la escuela francesa, como la norteamericana, aunque su presencia fue efímera, debido a su muerte, causada por enfermedad contraída en una de las salidas de campo.” (Herrera, 2009, p.99)

Un hito importante para la Historia del Arte Prehispánico y que es puesto en evidencia por el crítico e historiador del arte Álvaro Medina, fue la aparición de la *Bachué* (1925) del escultor colombiano Rómulo Rozo. Este artista influyó al movimiento que lleva su mismo nombre y que fue creado en 1943: “movimiento artístico literario que tenía como propósito la revaloración de lo propio, de lo autóctono, lo indoamericano” (Pineda, 1979 citado por Perry, 2009, p.79). Surge así un interés por el arte prehispánico donde se destacan autores como Luis Alberto Acuña con los escritos que datan de 1935<sup>11</sup> y el libro “El Arte de los Indios Colombianos”, publicado en la Ciudad de México en 1942.

Otras de las fuentes de gran importancia se encuentran en la documentación que trata sobre algunas de las celebraciones “patrias” ya que se han convertido,

---

<sup>11</sup>“introducción al estudio de nuestro arte precolombino”(1935,abril). *Revista Senderos*, vol. III, núm. 15. Abril 1935, Bogotá. Y “Escultura y orfebrería de los indios colombianos” (1935, julio y agosto), *Revista Senderos*, IV (18 y 19.)

dentro de la historia del país, en nodos a partir de los cuales se ha vuelto a poner en discusión, reflexión y evidencia, el pasado prehispánico a través de representaciones y actos culturales. Probablemente, el caso más emblemático al respecto sea la exposición Arqueológica y Etnográfica de 1938, en ocasión del IV centenario de la fundación de Bogotá, organizada por Gregorio Hernández de Alba<sup>12</sup>. En dicho evento, no sólo se realizó una exposición de objetos prehispánicos excavados en distintas comisiones arqueológicas, sino que también hubo diferentes presentaciones de tipo cultural como bailes y muestras étnicas de distintas comunidades indígenas del país. Para la antropóloga Jimena Perry, “gracias a ella la antropología pudo consolidarse como una disciplina reconocida en Colombia” (2006, p.78).

Se trata de una tradición que sólo se consolidaría con carácter científico en las primeras décadas del siglo XX, con la creación de una institucionalidad desde la fundación de centros de investigación y de formación académica como la Academia de Historia y Antigüedades (1902), la Escuela Normal Superior (1931-1951), el Instituto Etnológico Nacional fundado por Gregorio Hernández de Alba y Paul Rivet como anexo a la Escuela, la Sociedad Geográfica de Colombia, el Servicio Arqueológico Nacional<sup>13</sup>(1938), la Sociedad arqueológica de estudios arqueológicos y etnográficos, fundada por el médico Guillermo Fischer y Gregorio Hernández de Alba (1935) y el Museo de Arqueología (1941). Se cuentan en otras

---

<sup>12</sup>“Organícese una exposición de objetos indígenas de Colombia, consiguiendo para ella apoyo del Museo Nacional, los coleccionistas particulares y los vendedores de antigüedades del país, para la mayor recolección de piezas, Y solicítese apoyo del Ministerio de Educación Nacional, la Dirección Nacional de Bellas Artes y la Alcaldía de Bogotá. Esta exposición deberá ser arreglada de manera de presentar las piezas clasificadas por culturas indígenas, con sus correspondientes tarjetas de detalle de origen, propietarios etc.; será servida por los miembros de la sociedad y por empleados especialmente adiestrados para el efecto de servir como guías a los visitantes, y se complementará con conferencias científicas de los socios que se inscriban en el ramo de su especialidad y por los hombres de ciencia del país cuya colaboración se solicitará. Con la exposición arqueológica se presentarán grupos indígenas de distintas tribus o pueblos como guajiros, paeces, guambías, tunebos, sibundoyes, etc., agrupaciones que se harán venir a la capital con sus utensilios, vestidos e instrumentos musicales propios” (Hernández de Alba, s.f. citado en Perry, 2009, p.80).p.

<sup>13</sup> Fue fusionado en con el Instituto Etnológico Nacional y la Comisión Nacional de Folklore para convertirse, posteriormente, en el Instituto Colombiano de Antropología en 1953. (Herrera, 2009, p.99).

regiones del país un museo<sup>14</sup> en Popayán (1942) a cargo del etnólogo francés Henri Lehmann y un museo Arqueológico en los terrenos del Templo del Sol en Sogamoso (dependiente de la Universidad de Tunja) por iniciativa de Eliecer Silva Celis. Adicionalmente, la Universidad de Antioquia comenzó la gestión para un museo Arqueológico (1943-1944) y, posteriormente, creó el Servicio Etnológico (1945) como anexo al museo Arqueológico, gracias al empeño de Graciliano Arcila Vélez. Otras instituciones que merecen una mención son el Instituto Etnológico de Popayán (1946) fundado por Gregorio Hernández de Alba, el Instituto de Investigación Etnológico del Atlántico en Barranquilla (1947) y el Instituto Etnológico del Magdalena (1946), creado por iniciativa de Gerardo Reichel Dolmatoff y Alicia Dusan, bajo la dirección técnica del instituto con el mismo nombre basado en Bogotá (Botero, 2009, p.207).

Continuando con el proceso de institucionalización de la arqueología, en décadas posteriores, cercanas a la primera edición de la “Historia del Arte Colombiano”, se fundan los primeros departamentos de Antropología del país, el de la Universidad de los Andes (1964), el de la Universidad Nacional de Colombia (1966), el de la Universidad de Antioquia (1966), y el de la Universidad del Cauca (1970).

Es así como gracias al esfuerzo realizado por todos los pioneros en el campo de las ciencias sociales como: Gregorio Hernández de Alba, Roberto Pineda, Eliecer Silva Celis y Luis Duque Gómez, Virginia Gutiérrez, Gerardo Reichel Dolmatoff, Alicia Dusan entre otros, se empezaron a realizar estudios sociales sobre las comunidades indígenas en Colombia. Dichos autores fueron utilizados por Barney Cabrera (1975) como base para sus análisis. Sin embargo es de aclarar que si bien los trabajos realizados por éstos pioneros en el campo de la arqueología, hacen parte de un discurso que institucionaliza la arqueología en Colombia, es importante tener en cuenta la diversidad de enfoques que contempla “la arqueología colombiana”, pero que no son competencia de éste trabajo.

---

<sup>14</sup>Este museo entró a formar parte del Instituto Etnológico del Cauca y, posteriormente, Hernández de Alba aumentó su colección.

Podemos establecer en un análisis general sobre los antecedentes de los estudios prehispánicos, dos fenómenos fundamentales que estuvieron relacionados con las problemáticas indígenas en Colombia y que impulsaron la consolidación científica de disciplinas como la antropología y la arqueología: el Americanismo que tuvo como representante fundacional a Paul Rivet, “eminente etnólogo y lingüista francés, fundador del Museo del Hombre y secretario general del Instituto de Etnología de Paris” (Botero, 2009, p.204) y el Indigenismo, cuya piedra angular fueron Juan Friede y Antonio García.

El enfoque científico de Rivet era el Americanismo, corriente francesa que se interesó por las evidencias prehispánicas americanas, los estudios etnológicos, lingüísticos e históricos desde la perspectiva interdisciplinaria; enfoque, metodología y práctica que fueron impulsados en Colombia por Rivet entre 1941 y 1943 mientras dirigió el IEN en Colombia, y que transmitió a sus discípulos de la Escuela Normal Superior (Botero, 2009, p.205)

De esta forma, se marcó un precedente importante para la realización de una historia alejada de las prácticas tradicionales, de la historia de héroes. Se le abrió paso a la construcción de una historia social de las comunidades en general y de los grupos indígenas en particular. Se trata de un proceso relativamente reciente que surgió a partir de los estudios de autores como Antonio García quien publicó en 1939 “*Pasado y presente del indio*” y, principalmente, Juan Friede con su obra “*El indio en la lucha por la tierra*” publicada en 1944. Se afirma sobre esta última y su autor que “es una historia de los resguardos del macizo central colombiano desde la colonia hasta ese momento, Friede llamaba la atención, sobre la actualidad e importancia del problema indígena –para el cual se proponía aportar algunas soluciones- que contrastaba con la indiferencia del país ante tal problema y la despreocupación general por su historia” (Tovar, 1990, p.168).

Es necesario resaltar un ejercicio académico e histórico de compilación como la “Historia Extensa de Colombia”, publicada por la Academia Colombiana de Historia en 1965. En dicha obra, “Los Diez primeros tomos salieron a la luz en

Octubre de 1965, con el fin de conmemorar el descubrimiento de América”<sup>15</sup>, que contemplan en varios apartados, la historia prehispánica en general y el arte prehispánico en particular de la siguiente manera: Volumen I, “Prehistoria”, tomos 1y 2 dedicados a la Etno-historia y Arqueología y escritos por Luis Duque Gómez; tomo 3, “Lenguas y Dialectos Indígenas en Colombia” de Sergio Elías Ortiz y volumen II, “Descubrimiento y Conquista del Nuevo Reino de Granada. Régimen de Gobernadores 1499-1550” de Juan Friede. Merecen una mención especial el volumen XX dedicado a “Las Artes en Colombia, Pintura. Escultura. Música. Arquitectura. Artes menores” y el tomo 3 de dicho volumen que está dedicado a la Escultura. Fue escrito por Luis Alberto Acuña y cuatro de los diecinueve capítulos están dedicados a la época prehispánica.

Todos los autores que estuvieron relacionados con la compilación antes mencionada fueron pioneros en el campo de la investigación sobre problemáticas indígenas en el país.

Es por esto que se puede decir que el análisis artístico se ha empleado un corpus teórico heredado de la arqueología, como ya se ha aclarado previamente, de las corrientes francesa, alemana y del americanismo<sup>16</sup>. Se ha logrado así determinar que la historia del arte prehispánico surge de los estudios arqueológicos.

---

<sup>15</sup> Modernidades divergentes. III Seminario Internacional Eugenio Barney Cabrera. “Luis Alberto Acuña en La historia Extensa de Colombia”. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2010, pág. 22.

<sup>16</sup>Como lo afirman Clara Isabel Botero(2006), Jimena Perry (2009), Roberto Pineda (2009), Jorge Morales (2009), Christin Laurière(2009), José Eduardo Rueda Enciso (2009) y Carl Langebaek(2009).

## II. ENFOQUE DE LA NUEVA HISTORIA

El tipo de historia que surgió dentro de nuevas corrientes historiográficas para la década de los 60, se consolidó como la Nueva Historia:

Con este nombre, el cual se presenta a discusión, se han querido designar en forma global las más recientes investigaciones que constituyen una significativa novedad en la historiografía nacional. Se trata de un acervo de investigaciones realizadas desde diferentes puntos de vista, que han comenzado a desarrollar en profundidad y en forma especializada los diversos temas de la historia económica y social. (Tovar, 1990, p.174).

Esta nueva aproximación inspiró trabajos e investigaciones de historia política, económica y social del país. Estas iniciativas dieron lugar a la publicación de las primeras colecciones de documentos y a la elaboración de manuales y obras de historia regional que se presentaron como una alternativa al panorama nacional. Dicho proceso estuvo mayoritariamente dominado por la historiografía oficial de la Academia Colombiana de Historia y, según el historiador Bernardo Tovar (1990), respondía a las exigencias del estado con una fuerte influencia de la historiografía académica tradicional. Adicionalmente, la Nueva Historia ofreció un acercamiento multidisciplinar de diferentes ramas del conocimiento como la economía, la antropología y la filosofía; éstas contribuyeron con sus aportes a través de la utilización de diversas metodologías de investigación. Tovar (1990) lo expone de la siguiente manera:

Esta ascensión de la historia económica supone la captación del proceso económico como relativamente autónomo en el contexto de la organización social, lo cual le otorga un amplio poder explicativo en el proceso histórico global, de ahí la importancia radical de esta historia. La reconstrucción de la historia nacional debía comenzar entonces por la construcción de su historia ausente pero fundamental (p.180).

Cabe anotar que la obra de Juan Friede, antecedente importante dentro de La nueva Historia, tuvo una gran influencia en Barney Cabrera quien lo utiliza como

una de las fuentes de mayor relevancia y hace referencia a ella en reiteradas ocasiones. Un ejemplo de esto es cuando Cabrera presenta sus análisis sobre la lengua inga, hablada por los grupos de la región de San Agustín: “probablemente – como señala el historiador y antropólogo Juan Friede- aprendida debido a la comunicación con los indios del sur traídos por los españoles”(1988, p.90) o en un apartado más adelante: “Pero investigadores tan autorizados como Juan Friede han demostrado que no serían los mismos agustinianos esta tribu ni tampoco, como se ha dicho, quienes poblaron aquel horizonte en el siglo XVI”(1988, p.90).

De esta manera se explica el surgimiento de un tipo de historia social vinculada a preocupaciones políticas, económicas y demográficas, entre otras. Y, asimismo, se puede evidenciar cómo influyó la escritura de una historia rigurosa al tener en cuenta la estructura social, las categorías y las estratificaciones particulares de las comunidades.

### III. LA INFLUENCIA DE LA NUEVA HISTORIA EN *LA HISTORIA DEL ARTE COLOMBIANO*

En las temáticas tratadas por Eugenio Barney, en *La Historia del Arte Colombiano* (1988) del periodo prehispánico, se evidencia una fuerte influencia del americanismo, el indigenismo y la Nueva Historia en la forma como se presentó la historia social del país, en éste sentido. Pedro Gómez Valderrama en la revista *la Nueva Frontera* resalta el vínculo de la obra de Cabrera con la Historia social: "La historia del arte es parte fundamental de la historia social, que hasta ahora comienza a escribirse en forma seria y sistemática. Debe destacarse también la oportunidad del patrocinio Colombiano de Cultura a una obra de esta naturaleza" (Gómez, 1975, p.7).

Es recurrente en todo el texto de Eugenio Barney (1988) la utilización de fuentes provenientes de los pioneros en los estudios arqueológicos y etnográficos como Gregorio Hernández de Alba, Luis Duque Gómez, Gerardo Reichel

Dolmatoff y Silva Celis E, entre otros. Estos autores, en su gran mayoría, discípulos de Paul Rivet, egresados de la Escuela Normal Superior investigadores y fundadores de diferentes museos e institutos etnológicos como el de Popayán, Magdalena y el Instituto Etnológico Nacional en Colombia.

De igual forma, Cabrera se refiere con cierta frecuencia a los trabajos adelantados por el geógrafo Ernesto Ghul Nimtz y algunos arqueólogos de gran importancia como José Pérez de Barradas, Konrad Theodor Preuss, Carlos Cuervo Márquez C.

Influido por la corriente histórica de la Nueva Historia, Eugenio Barney se apoya también en los estudios de los historiadores Germán Colmenares, Francisco Posada y Jaramillo Uribe J, entre otros, en el momento de proponer un análisis económico y social sobre las estratificaciones, procesos y ciclos económicos de diferentes grupos sociales. Asimismo, Barney realiza periodizaciones basadas en consideraciones económicas y las superpone a las sociedades prehispánicas de América. Es así como podemos concluir que la *Historia del Arte Colombiano* (Barney, 1988), está influida por las nuevas corrientes historiográficas, que en el contexto histórico, se proponen como una historia social, desde enfoque interdisciplinarios, que se erigen como un alternativa y ruptura con la historia tradicional del país.

Una obra que refleja esta ruptura con la historia tradicional en Colombia es el Manual de Historia de Colombia, publicado en 1979 en tres volúmenes, dirigida por Jaime Jaramillo Uribe, editado por Colcultura, y que se convirtió en un hito historiográfico de la historia en nuestro país y que reúne el trabajo multidisciplinario de investigadores reconocidos, Eugenio Barney contribuye en esta compilación, en el lo referente al arte del siglo XIX.

### CAPITULO III

#### CONDICIONES DE LA APARICIÓN DE LA *HISTORIA DEL ARTE COLOMBIANO*

En el presente capítulo se realizará una breve descripción histórica del momento en el que se produjo la *Historia Del Arte Colombiano*, de su importancia y de la estructura general de la obra.

La *Historia del Arte Colombiano* fue elaborada por un grupo de escritores e investigadores bajo la dirección científica de Eugenio Barney Cabrera y fue publicada en Bogotá por Salvat Editores en 1975. El 28 de Septiembre del mismo año, Eduardo Caballero Calderón escribió: “Salvat Editores Colombiana S.A.” ha comenzado a distribuir en fascículos, que posteriormente compondrán cinco volúmenes en octavo menor:

La Historia del Arte Colombiano desde la época precolombina hasta la contemporánea pasando por la virreinal, la barroca, la del rococó y la del primer tercio de este siglo, todavía impregnada de neoclasicismo y del llamado "art nouveau" (Caballero, 1975).

Puede decirse que esta obra es emblemática por varias razones; la más importante tiene que ver con el hecho que fue el primer ejercicio sistemático y organizado de compilación de la multiplicidad de manifestaciones artísticas, colombianas y que comprende todos los periodos de la historia nacional. Sin embargo hay que hacer mención a dos antecedentes importantes en la historia del arte prehispánico en Colombia, los dos realizados por Luis Alberto Acuña: el primero de 1942 en su libro *El Arte de los Indios Colombianos*. Si bien Eugenio Barney reseña éste libro en su bibliografía, no toma en cuenta los trabajos de Acuña dentro de su análisis sobre la historia del arte prehispánico.

La obra de Luis Alberto Acuña difiere sustancialmente, de la obra de Eugenio Barney, entre muchos aspectos, el autor, no divide el objeto de su estudio en las áreas culturales, sino se detiene en el estudio de técnicas, manifestaciones o formas de representación (arquitectura, escultura, pintura, orfebrería, cerámica), sin detenerse como lo hace Eugenio Barney en aspectos geográficos, sociales, económicos de las comunidades, así como también, renuncia a utilizar categorías como barroco para referirse al arte de algunas comunidades, y más bien emplea otras, como “mutable”, extraño” o ‘patético”, de igual forma, hace referencia al carácter único del arte de los indios colombianos, al carácter original de su mentalidad y sensibilidad; y el segundo antecedente es el realizado en *La Historia extensa de Colombia*, en 1965, en el volumen XX, referido a “las artes en Colombia”, en donde no solamente se refiere al periodo prehispánico sino que se extiende hasta mediados del siglo XX, pero, a diferencia Eugenio Barney quien formula un espectro amplio de manifestaciones artísticas, Acuña se limita al estudio de la Escultura.

De tal forma que podemos mencionar que el ejercicio que hace Eugenio Barney es pionero en muchos aspectos, como lo menciona Caballero en el diario *El Tiempo* en 1975:

(...) podría agregarse que es la primera vez que se intenta, por lo que hace al estudio de las etapas sucesivas de nuestra historia cultural en cuanto se refiere a la escultura, la orfebrería y la pintura, una obra que sin duda tiene mayor densidad científica y ordenación mejor articulada y coherente que la "Historia Extensa de Colombia. (Caballero, 1975)

Por su diversidad y extensión de la publicación, se convierte en un ejercicio colosal y es por esto que se reconoce como un aporte de gran importancia para la historiografía ya que no se había realizado un intento similar: “una obra sobre la historia del arte en Colombia nunca antes había sido escrita como un todo armónico de carácter informativo y didáctico. Por tal razón, esta viene a llenar un sensible vacío en el campo de la bibliografía nacional" (*La república*, 1975, p.8).

Esta edición se construyó a partir de entregas semanales. Este mecanismo, sumado al valor por el cual se vendía cada fascículo, indica que la obra estuvo

pensada para abarcar un amplio y variado tipo de público, logrando llegar a diversos hogares colombianos:

Cada semana, se venden en todos los puestos de periódicos y revistas del país un nuevo fascículo. El precio módico que tienen los fascículos y la facilidad de adquisición debida a la gran cantidad de expendios, hacen que la obra pueda llegar a una inmensa cantidad de hogares colombianos, con lo cual se cumple ampliamente el objetivo de gran difusión cultural que se persigue (Gómez, 1975. p.8).

Los primeros fascículos de la obra aparecieron por primera vez en 1975, y a juzgar por el precio y la facilidad en la adquisición, por entregas, tuvo una amplia recepción por parte del público.

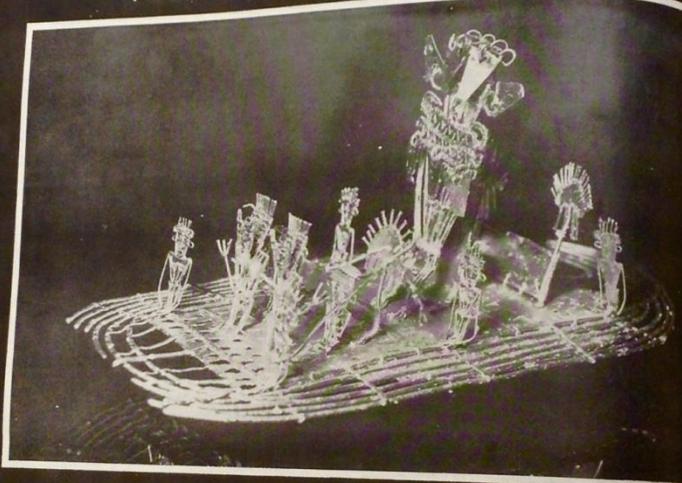
El número de fascículos proyectados -84- da una extensión adecuada para una historia detenida, si se tiene en cuenta que buena parte de ellos irá cubierta por el material gráfico, que por la muestra que se ve hasta ahora, está escogido del modo más cuidadoso. (Gómez, 1975, p.7)

De igual forma se encuentra una referencia en el diario La República: "La editorial Salvat publica la obra en fascículos semanales. Historia del Arte Colombiano está compuesta por 84 fascículos" (Gómez, 1975, p.8).

desde su pasado más remoto la

# Historia del Arte colombiano

viene hacia nosotros...



El pasado y el presente de nuestro pueblo en brillante y vigorosa investigación nunca antes realizada y jamás escrita hasta ahora como un todo armónico de carácter informativo y didáctico.

"Historia del Arte Colombiano" nos llega desde su pasado más remoto con los increíbles hallazgos de las culturas indígenas. Con sus mitos, sus conceptos religiosos, sus ritos y ceremonias y la valiosa expresión de su arte.

"Historia del Arte Colombiano" nos llega con nuestra escultura, nuestra pintura, nuestra arquitectura, desde la prehistoria hasta nuestros días.

Nos llega en ajenos fascículos semanales a todo color, realizados por uno de los equipos más competentes de historiadores, artistas y arqueólogos nacionales.

Nos llega para que en todos los hogares colombianos este presente como valioso e inestimable testimonio.

**Sólo \$25**  
Con el número 1  
lleva gratis el 2

Historia del Arte colombiano

Historia del Arte colombiano

Cada jueves un nuevo fascículo en puestos de revistas y librerías.

Ya está a la venta

con la garantía SAL

Foto tomada de la revista Nueva Frontera  
No. 42 de 9 de Agosto de 1975

Adicionalmente, se resaltó la importancia de la trayectoria de los investigadores que participaron en el proyecto: "El grupo de colaboradores científicos que encabeza Barney, es de primera línea, e igualmente los demás colaboradores que

participan en la obra" (Gómez, 1975, p.7). A continuación, otra mención del diario La República:

La dirección científica estuvo a cargo del doctor Eugenio Barney Cabrera, profesor titular de la Universidad Nacional, autor de varios libros sobre historia y cultura de Colombia y actual director del Centro Nacional de Restauración. El grupo de especialistas que colaboró con el profesor Barney fue integrado por las siguientes personas: Coordinación general: Silvia Mallarino de Rueda. Coordinación de temas arquitectónicos: Jorge Rueda G. Colaboradores científicos de toda la obra: Leonardo Ayala, Eugenio Barney Cabrera, Dicken Castro, Pablo Gamboa Hinestroza, Francisco Gil Tovar, Carlos Morales, Germán Rubiano caballero, Jorge Rueda G. y Germán Téllez. El equipo de fotógrafos estuvo constituido por: Luis Fernando Barriga, Dicken Castro, Nina S. Friedeman, Ricardo Gamboa, Perilla, Jorge Rueda G., Germán Téllez, Sergio Trujillo y Fernando Urbina(*La República*, 1975. p.8).

Indiscutiblemente, una de las particularidades de mayor importancia de la obra es el carácter multidisciplinar, el recorrido académico y la trayectoria investigativa de los colaboradores de la publicación: "No está de más recordar que este tipo de obra enciclopédica, compuesta con la colaboración de eminentes antropólogos, etnólogos, sociólogos, americanistas y artistas y fotógrafos colombianos, jamás se habían emprendido entre nosotros." (Caballero, 1975) Complementariamente, en el diario La República también se encuentra una mención al respecto:

La "Historia del Arte Colombiano" es fruto del esfuerzo conjunto de un grupo de autores y fotógrafos colombianos que, convocados por iniciativa de Salvat Editores y con el adecuado apoyo que en el campo editorial dicha empresa aportó se impuso la tarea de reunir una obra extensa, con objetividad crítica y claridad formal, la información gráfica y teórica de la secuencia histórica del arte colombiano (*La República*, 1975. p.8).

La calidad de las investigaciones y la idoneidad del equipo de escritores contribuyeron en la grandeza de la publicación que sorprendió por el excelente trabajo tipográfico y la gran cantidad de imágenes que contenía: "es una excelente oportunidad para realizar el estudio de la evolución del arte en Colombia, y presentarlo, como se ha empezado a hacer, con abundancia de ilustraciones, la

aproximación visual a las etapas de nuestra evolución" (Gómez, 1975, p.7). Eduardo Caballero (1975) también lo reseñó de la siguiente manera: "nunca, antes de ahora se había alcanzado tan alto nivel tipográfico por la belleza y profusión de las reproducciones y la limpieza de la presentación del texto". Al respecto, también Pedro Gómez Valderrama,<sup>17</sup> hace mención la calidad de la edición en Nueva Frontera.

Las colecciones de fascículos presentadas por Salvat tienen la característica de la edición pulcra y el buen material. Con estos primeros fascículos de la Historia del Arte Colombiano, comienza una obra de indudable importancia, la cual patrocina el Instituto Colombiano de Cultura. Aparece con material gráfico muy bien seleccionado y textos serios y sobrios, escritos, en esta primera parte, por Eugenio Barney Cabrera, quien a lo largo de mucho tiempo ha trabajado con tesón envidiable, y muy distinguida calidad intelectual, en este campo de la historia del arte, y que ahora es el Director de la Publicación (Gómez, 1975, p.7).

Posteriormente, la obra se publicó en dos versiones de cinco y siete volúmenes en 1977, para luego ser compilada, revisada y ampliada con el capítulo "Ciudad Perdida. Una población serrana de los taironas", escrito por Ana María Groot de Mahecha (p.441). Para la edición de 1988<sup>18</sup>, como Barney Cabrera falleció en 1980, la sección de la obra que estaba a su cargo, casi todo relacionado con el Arte Prehispánico, se publicó sin modificaciones como se especifica en el prólogo de la edición de dicho año.

---

<sup>17</sup> Gómez Valderrama, "doctor en derecho y ciencias políticas, ha ocupado cargos públicos de gran importancia, como el Ministerio de Educación (1962), de Gobierno (1966) embajador ante la OEA (1967). Fue Consejero de Estado (1961), embajador en la URSS (1969) y, finalmente embajador en España (1986). Tuvo su oficina de abogado y es prolífico periodista. En forma paralela ha ejercido un importante magisterio cultural y escrito su obra narrativa y crítica: un libro de poemas, cuatro libros de cuentos, una novela y cuatro libros de ensayos" (Carranza, 1992).

<sup>18</sup>Esta edición apareció en el contexto histórico marcado por la violencia generalizada en el país, en la etapa final de lo que Frank Safford y Marco Palacios denominaron como el periodo de la violencia de las guerrillas revolucionarias y el inicio del periodo de la violencia de los años noventa: "Empieza hacia finales de los años ochenta y no termina aún. Ofrece una combinación fluida de situaciones y teatro de guerra insurreccional de baja intensidad y de guerras mafiosas" (2002, p.632).

Según Eugenio Barney, el objetivo principal de su obra estaba orientado hacia la divulgación cultural del patrimonio histórico y artístico nacional, y es por esto que se convirtió en un compendio de conocimientos necesarios para promover su conservación. Es un aspecto de gran importancia porque hizo parte de la elaboración de un discurso de identidad que visibilizó, exaltó y justificó la herencia prehispánica en Colombia:

Por todo ello, los autores y los editores de esta HISTORIA DEL ARTE COLOMBIANO siguen creyendo que cumplen con los propósitos señalados, atentos a las exigencias de los estudiosos y curiosos de éstas manifestaciones de la cultura. Y estiman también que seguir divulgando tan ampliamente por todo el país y a todos los niveles intelectuales y sociales, lo que fue y lo que es el patrimonio histórico y artístico nacional, contribuye no sólo a su conocimiento sino también a despertar el necesario interés hacia a él, imprescindible para desear conservarlo y aumentarlo (Prólogo).

Es así que la obra es ampliamente reconocida como un aporte que visibiliza el patrimonio y ofrece una información detallada, amplia y de calidad sobre el acontecer artístico colombiano, y que en muchos aspectos supera las obras anteriores. De tal forma que el arte prehispánico, toma vigencia como un elemento de identidad nacional, digno de cuidado y preservación para la memoria nacional. El periodista Eduardo Caballero lo describió de la siguiente forma:

La introducción a la "Historia del Arte Colombiano" termina con estas palabras: Editores y autores esperan haber cumplido con los propósitos y objetivos propuestos. Y particularmente quieren expresar que con esta obra rinden homenaje de admiración a todos los creadores de arte y al inteligente pueblo de Colombia, de quién es el patrimonio artístico que aquí se estudia y del cual en esta obra se ofrece amplia y detenida información (Caballero, 1975).

Sobre los primeros fascículos de la obra, se hace énfasis en que fueron más que una reflexión teórica, que se pasó de una forma de presentación en que prima la información enciclopédica, como es el caso realizado en la *Historia Extensa*, en el

caso de la *Historia del arte Colombino*, hubo un trabajo acompasado entre la imagen de la obra y su contexto, la información detallada de las comunidades indígenas, por primera vez se exponen las obras en un conjunto a color. Hay que mencionar que la obra *El arte De Los indios Colombianos* de Luis Alberto Acuña solo contiene imágenes en blanco y negro, casi todas en dibujo y muy pocas fotografías, y comparada con la obra de Eugenio Barney, salta a la vista la enorme diferencia, la novedad de la fotografía a color, tal vez no hay en todo el texto una página que no tenga una o varias fotografías de gran tamaño. En éste sentido, la obra se conformó como una galería, al alcance de todos, lo que permitió contemplar de primera mano el arte prehispánico y además difundirlo de forma amplia. Tan amplio debió ser su alcance, y la recepción de la obra que se menciona como parte de todo un andamiaje cultural, dedicado a la difusión y preservación, un periódico hace mención a lo siguiente:

En el primer volumen, dedicado al arte precolombino -y del cual tenemos la primicia en nuestras manos-, al contemplar lo que fueron capaces de hacer nuestros abuelos aborígenes pensamos, con melancolía, en lo que por ignorancia y estupidez dejamos deteriorar en la indiferencia y el olvido, lo que debieron destruir los guaqueros, lo que dejamos escapar al exterior en las faltriqueras de viajeros y diplomáticos. Nuestra preocupación por la conservación, catalogación y rescate de nuestro tesoro artístico es todavía muy reciente. Comenzó cuando el Banco de la República primero, después el Cafetero, por último el Banco Popular, al margen de su actividad puramente mercantil y económica se dieron a organizar y construir unos museos que hoy son el principal atractivo intelectual de la capital de la república. Pues obras como esta de Salvat y como las publicaciones del Banco Cafetero, del Popular y de la biblioteca Luis Ángel Arango, son muestras trashumantes que llevarán por todo el mundo el testimonio de nuestra cultura (Caballero, 1975).



Historia del Arte Colombiano (edición de 1988)<sup>19</sup>

En términos generales, la obra fue aceptada como una contribución bibliográfica a la historia del arte colombiano y una reflexión sobre la necesidad de preservar el patrimonio nacional: "En cuanto escritor y amante de los bellos de libros y las obras bellas, reconozco que los editores y autores de la "Historia del Arte Colombiano" han cumplido con creces su propósito" (Caballero, 1975).

Al realizar la comparación de los dos primeros volúmenes de la obra en lo que respecta al arte prehispánico, no se observa ningún cambio en el contenido de las ediciones de 1975, 1977 y 1988, a excepción de la adición del capítulo "Ciudad Perdida. Una población serrana de los taironas", escrito por Ana María Groot de Mahecha para la edición de 1988 (p.441), en el cual hay un cambio de enfoque, el capítulo se expone como un estudio de caso "Ciudad Perdida" y marca una ruptura con la estructura general de la obra. Se trata de la única ampliación y cambio significativo de los dos primeros tomos de la obra.

Las ediciones de 1975 y 1977 son iguales en lo que respecta al contenido, imágenes, cuadros, mapas, diagramación y paginación; en la versión de 1988, las imágenes, contenido y cuadros contienen la misma información que las ediciones anteriores, salvo algunos casos específicos:

---

<sup>19</sup>Tomado de la web mundial el 7 de Junio del 2015 de:  
<http://www.antigbook.com/boox/ara/009653.shtml>

1. En las ediciones de 1975 y 1977 el color es notablemente más saturado en la utilización del rojo para resaltar el título “Arte Colombiano”; la edición de 1975 utiliza, además, una imagen prehispánica de gran tamaño con fondo naranja para acompañar el índice; dicha ilustración reaparece en la contraportada de la edición de 1988, concluyendo que éstas ediciones fueron elaboradas para un gusto más popular, utilizando colores cálidos y atractivos a la vista. La presentación de las ediciones de 1974 y 1977 contrasta con la de 1988, ya que esta última es mucho más sobria porque predomina el color negro en la fuente utilizada, el empastado es azul con letras doradas y se incluye un grabado de una pieza indígena en bajo relieve, propios, de una obra de carácter enciclopédico.
2. En la edición de 1988, la diagramación se modifica a partir de la página 440, mientras que en las ediciones de 1975 y 1977 se mantiene igual.
3. La adición del capítulo “Ciudad Perdida. Una población serrana de los taironas” modifica la diagramación de la edición de 1988 partir de la página 441.
4. A diferencia de la edición de 1988, las siguientes páginas no sufrieron ninguna alteración en su diagramación en las ediciones de 1975 y 1977: 442, 443, de la 446 a la 449, 454, 455, de la 462 a la 471 y de la 476 a la 480. Adicionalmente, las dos ediciones de la década de los años 70 contienen la misma información, incluso al presentar más imágenes que en la edición de 1988.
5. En la sección dedicada a los créditos fotográficos, en la edición de 1977 se mencionan algunos nombres propios y de instituciones que no aparecen en la edición de 1988: J. Amarla, O. Amaral, Archivo general de Indias, Corturismo, P.Daguet, V. Englebert, Ernst A. Jahn, Photo Explorer, R. Rozo, Shostal, A. Soto, J. Webb, P.Witkin. Hay que resaltar la importancia del trabajo fotográfico, no solo por la gran cantidad de imágenes y el tamaño, sino por la calidad de las mismas. De igual forma es importante mencionar, el cuidado en la elaboración de las fichas técnicas, la

información de cada una de las piezas, referidas al tamaño, técnica, procedencia, etc.

6. La información editorial en las ediciones de 1975 y 1977 es diferente a la de 1988 ya que sólo en esta última se mencionan los siguientes colaboradores: Ana María Falchetti, Ana María Groot de Mahecha, Elena Iriarte, Silvia Mallarino de Rueda, Clemencia Plazas, y Pablo Solano. Sin embargo, los aportes de estos investigadores no se ven reflejados en los dos primeros tomos de la obra, salvo en el capítulo adicionado de Ana María Groot de Mahecha en la edición de 1988.
7. Mientras que para las ediciones de 1975 y 1977 el último capítulo del primer tomo es "Tumaco. Escultura en arcilla", para la de 1988 el cierre del mismo tomo lo hace el capítulo "Expresiones del arte calima" e incluye tres capítulos más de las ediciones anteriores. Sin embargo, en las ediciones anteriores a 1988 se retomaron los capítulos faltantes en el segundo tomo.

De lo anterior es posible concluir que la obra no tuvo mayores modificaciones desde las primeras ediciones a la edición de 1988, asunto que es lamentable, si se tiene en cuenta que hay 13 años de diferencia, quedando limitada a la fecha de 1974, sin tener en cuenta las múltiples manifestaciones artísticas de éstos años, en contraste con la enorme diferencia que existe entre la *Historia Extensa* y la *Historia del Arte colombiano*, que propone una nueva elaboración conceptual y formal en tan solo 10 años, de diferencia.

## ESTRUCTURA GENERAL DE LA OBRA

La Historia del Arte Colombiano se encuentra organizada de forma cronológica y es presentada de la siguiente manera: "Será algún gran interés poder conocer en su totalidad esta historia, en la cual se presentará en cuatro grandes periodos el arte colombiano, arrancando de la época precolombina, para pasar después al arte de la colonia, luego al siglo XIX y a nuestro siglo XX" (Gómez, 1975, p.7). Se puede interpretar como un reflejo de la visión histórica lineal occidental: se comienza con los primeros pobladores americanos, le sigue la actividad indígena hasta el siglo XV y se termina en el segundo tomo con la comunidad Chibcha en el capítulo titulado "Arte y Artesanías de los Chibchas" (capítulo en donde termina este análisis). Luego continúa la presentación de las manifestaciones artísticas de las comunidades indígenas vivas en Colombia para el momento de la publicación. Hay que anotar, que en éste último capítulo deja la denominación de arte, para referirse a la producción indígena del pasado prehispánico y en el siguiente capítulo, "Supervivencia de lo Indígena" se comienza a utilizar la denominación de artesanía para la producción indígena actual. La primera parte, pues, abarca el arte hasta el siglo XV y finaliza con la mención de las artesanías y de los objetos artísticos que elaboran las comunidades aborígenes actuales (Barney, 1988, p.4); la segunda parte transcurre en el periodo entre los siglos XVI y XVII (periodo de la colonia); la tercera parte acontece en siglo XIX (periodo republicano) y, por último, el arte del siglo XX. Hay que decir que en este orden de ideas, en el que se agrupa la historia del arte colombiano, continúa con los bloques temporales, que ha marcado la historia tradición nacional, y en el arte prehispánico, plantea una tensión existente entre las múltiples manifestaciones artísticas posteriores y la casi inmovilidad del arte indígena, Así fue presentado por el diario La República:

El plan de la obra comprende cuatro épocas la primera se refiere a la actividad artística indígena, a las sociedades precolombinas; la segunda abarca el arte hispánico y virreinal; la tercera ocurre en el siglo XIX, o sea durante el periodo llamado republicano, y, por

último, la fase contemporánea, es decir el arte del siglo XX hasta 1974(*La República*, 1975. p.8).

En el presente análisis sólo se tendrán en cuenta como objetos de estudio, los dos primeros volúmenes correspondientes al arte prehispánico. Estas secciones de la obra están estructuradas a partir de extensas unidades culturales que, a su vez, han sido el punto de referencia para dividir el análisis del mundo prehispánico. Esto se ve reflejado en la estructura general de la obra, a excepción de algunos capítulos que aparecen de forma intercalada y que tienen un enfoque temático específico: “Tierradentro, la serranía de los muertos” (p.149) y “Las Tumbas pintadas de Tierradentro” (p.189) escritos por Leonardo Ayala, “Los artífices de la sierra y el mar” (p.387) escrito por Leonardo Ayala y por el antropólogo e historiador del arte Pablo Gamboa y “Ciudad Perdida. Una población serrana de los Tayronas” (p.441) escrito por la Antropóloga Ana María Groot.

En el primer volumen se hace una breve introducción al arte colombiano, para luego detenerse en un capítulo que contiene una extensa descripción del medio geográfico, “El hombre y el paisaje”. Allí, la presentación del paisaje colombiano incluye sus bondades y algunas impresiones de escritores y viajeros coloniales, para finalizar con una exposición del panorama demográfico del país:

(...) valles de fertilidad admirable, climas buenos para la vivienda del hombre y el beneficio de la fauna y la flora, yacimientos de metales preciosos, canteras, bosques, fuerza hidráulica, ¿qué no existe en las zonas bañadas por los ríos tutelares de Colombia? La vertiente del pacífico, con más de 240 ríos, como el Mira y el Patía el Iscuandé, (...) es zona legendaria tanto por las riquezas en minerales y maderas como por las culturas indígenas que allí florecieron y aún perviven al margen de la tecnología moderna (Barney, 1988, p.15).

Posteriormente, se hace un breve recuento de la prehistoria del arte indígena en el capítulo “La prehistoria del arte indígena” (p.33) que inicia con una enumeración de técnicas y métodos de datación, para continuar con un recuento de los

primeros pobladores de América. Asimismo, se establece una cronología de zonas arqueológicas donde se muestra la evolución cultural del hombre americano.

La obra continúa con la exposición de la cultura de San Agustín en tres capítulos: “San Agustín, un pueblo de escultores” (p.61), “San Agustín, centro religioso y artístico” (p.95) y “El universo del mito” (p.121). Le siguen dos capítulos que se enfocan en la cultura Tumaco, “Tumaco, la escultura en arcilla” (p.213) y “Tumaco, realidad y abstracción” (p.241) y otros dos capítulos dedicados a la cultura Calima, “Calima, el Dorado prehispánico” (p.269) y “Expresiones del arte Calima” (p.297).

En el segundo volumen se continúa con la presentación de diferentes culturas como la Quimbaya, “Los Quimbayas, ceramistas y orfebres” (p.321), la Tolima, “La geometría del oro en el Tolima” (p.361) , las culturas andinas del sur, “Las culturas del maíz” (p.515), para terminar con el capítulo sobre el “Arte y artesanías de los chibcha” (p.549).

## CAPITULO IV

### EDIFICIO EPISTEMOLÓGICO

En la “Historia del Arte Colombiano” es recurrente el uso de categorías geográfico-físicas, geográfico-humanas, económicas, sociales, políticas y/o mítico-religiosas, entre otras, como un recurso teórico para estructurar el análisis de las manifestaciones culturales de las diferentes comunidades indígenas.

Dicha organización que es similar a todas las comunidades indígenas y tiene varios componentes que se pueden explicar de la siguiente manera: el primero de ellos, el espacio geográfico, es un componente primordial, tal vez influenciado por la obra de Eugenio Barney *Geografía del Arte colombiano*, obra que antecedió a la *Historia del Arte colombiano*, desde éste componente el autor presenta, al inicio, un contexto general geográfico en el que se incluyen las bondades del territorio colombiano, elaborada a partir de las impresiones de escritores y viajeros coloniales. Adicional a ello, en cada uno de los capítulos, de igual forma, hace una descripción del medio y una ubicación geográfica del territorio de cada una de las culturas estudiadas. En una visión que define el territorio como un elemento externo y separado del ser humano, y como una despensa de recursos aprovechables. Esta última visión está alejada de las concepciones indígenas, presentes en las distintas representaciones hombre-pájaro, hombre-caimán, hombre-murciélago, etc. En las cuales se observa la extensión y unión del hombre con la naturaleza, en una relación simbiótica, con el entorno, es posible, que las comunidades indígenas del pasado, concibieran el territorio como un organismo vivo integrador de todas las criaturas, como lo manifiestan las comunidades actuales.

En el segundo componente, tiene que ver con la economía, enmarcada en las bondades y el potencial del espacio geográfico, en lo referente a los recursos que ofrece. En este aspecto, se hacen equivalentes las prácticas modernas de

producción e intercambio de bienes a las prácticas de intercambio de las comunidades indígenas del pasado. Esta unidad del discurso, con un marcado acento económico se encuentra latente en toda la obra de Eugenio Barney (1988). Se puede identificar en la forma como se aborda el texto desde un enfoque económico y social que tiene sus raíces en la nueva historia y en la visión marxista y materialista de la historia.

Un tercer componente es la Sociedad, en el cual, expone la caracterización de las estructuras sociales, altamente jerarquizadas, de las diferentes culturas. Un cuarto componente está conformado por el aspecto religioso, explicado desde la óptica de los cultos mágico-religiosos de las primeras comunidades, con la influencia del historiador de las religiones Mircea Eliade. Finalmente, cabría señalar un quinto componente dedicado al Arte, el cual es abordado tangencialmente y se enfoca en el análisis de los materiales, las técnicas, el uso, la simbología y la caracterización del estilo de la producción artística encontrada.

Adicionalmente a ésta estructura temática general, de la obra, de igual forma es posible determinar un conjunto de enunciados que se ha superpuesto para hacer una amplia formación discursiva a lo largo de los dos tomos de la *Historia del Arte en Colombia*. Además, se podría decir que dicha tendencia ha configurado un marco teórico estable, que ha permanecido en el tiempo hasta la actualidad, al determinar las categorías de análisis desde donde se continúan abordando los estudios del arte de este periodo, como son:

## I. LA DIVISIÓN DE LA HISTORIA DEL ARTE PREHISPÁNICO COLOMBIANO, EN ÁREAS CULTURALES

En su obra, Eugenio Barney utiliza el concepto de áreas culturales, introducido por Gregorio Hernández de Alba en la primera mitad del siglo XX:“(…) las áreas culturales que ordenarían, al menos espacialmente, la presentación de vestigios arqueológicos, fueron formalmente definidas en 1938 por un pionero la institucionalización de la arqueología colombiana: Gregorio Hernández de Alba” (Gómez, 2005, p.208). Dicha categoría se puede entender como una herencia del enfoque de la arqueología de las escuelas europeas, más específicamente de la corriente americanista con teóricos como Paul Rivet. Estos científicos establecieron las “áreas culturales” e influenciaron con éstas a la mayoría de antropólogos pioneros colombianos, entre ellos Gregorio Hernández de Alba, Luis Duque Gómez y Roberto Pineda, quienes se formaron en la Escuela Normal Superior<sup>20</sup>.

Desde otra perspectiva, el arqueólogo José Pérez de Barradas en su obra “Orfebrería Prehispánica de Colombia” propone un estudio guiado por un enfoque en lo que él denomina “estilos”. En su análisis sobre la orfebrería a partir de los estilos, Pérez de Barradas retoma los postulados de Meyer Shapiro, por tratarse de objetos bellos, Pérez de Barradas cambia el tratamiento de los mismos e integra la categoría de “estilo”<sup>21</sup> a la historia del arte por medio de la definición del objeto prehispánico como Arte.

---

<sup>20</sup> “Este importante centro educativo había sido organizado en 1936 siguiendo el modelo de la Escuela Normal Superior de Francia. Mediante la ley 39 de la facultad de ciencias de la educación de la Universidad Nacional se convirtió en Escuela Normal y pasó a depender directamente del Ministerio de Educación Nacional.” (Santiago Díaz Piedrahíta (presidente de la Academia Colombiana de Historia) citado en Duque, 2005, p.XII.)

<sup>21</sup> Al parecer, José Pérez de Barradas había utilizado previamente esta categoría en 1953 y 1955: “En 1957, cuando realicé el estudio de objetos del Museo del Oro presentados en esta obra, tropecé con una serie de dificultades que no se me habían presentado en años anteriores (1953 y 1955) en estas ocasiones había trabajado sobre estilos bien determinados: el calima, eltolima y el muisca. Los cuales además, habían aparecido en zonas geográficas bien marcadas.” (Pérez, 1965, p.9)

Cuando la herencia del pasado es bella, la arqueología cede el paso a la historia del arte y el estilo se convierte en el objeto esencial de la investigación. Entonces tienen que estudiarse, según Shapiro, sus relaciones internas, su historia, y los problemas tanto de su formación como de sus cambios. El estilo se utiliza entonces como criterio para fijar la fecha y el lugar de origen de las obras y como medio de establecer las relaciones entre las escuelas artísticas. Al mismo tiempo, el estilo es un sistema de formas con cualidades y expresiones llenas de significado, a través de las cuales se conoce la personalidad del artista y del grupo social. También es un vehículo de expresión dentro del grupo que comunica y fija ciertos valores sociales y religiosos a través de las sugerencias emotivas de las formas (Pérez, 1958, p.X).

De esta manera, José Pérez de Barradas, teniendo a su disposición la colección del Museo del Oro como material de investigación, es el primer autor que define los estilos Quimbaya, Muisca, Calima, Tolima, Sinú, Tairona, Coclé, Vereaguas, Chiriquí, Costa Rica, Darién, Popayán e invasionista.

Se deja el interrogante sobre ¿Por qué Eugenio Barney no empleó la noción de estilo que ya había aparecido en los trabajos de Pérez de Barradas? y plantea la noción de áreas culturales, para diferenciar las manifestaciones artísticas del arte prehispánico en Colombia. Sin embargo, se debe mencionar que el autor utiliza recurrentemente el concepto de “culturas” para denominar dichas manifestaciones que, a su vez, están, definidas de acuerdo a los sitios en donde se encontraron los hallazgos arqueológicos:

Tales culturas, en cuanto hacen relación con el área colombiana, pueden reducirse a los siguientes grupos enumerados de acuerdo con la ubicación geográfica, de sur a norte: Pasto, Quillacinga, en las faldas del volcán Galeras principalmente; Tumaco, en el litoral del océano pacífico; San Agustín, en el alto magdalena, estribaciones del Macizo colombiano; Tierradentro, sobre la cordillera central, en el departamento del Cauca; culturas Cauca, sobre esta misma ramificación andina, en el centro y norte del departamento; Calima, al noroeste de Cali, en la cordillera occidental; Tolima, en el valle del Alto Magdalena, y vertientes de la Cordillera Central, tributarias del Magdalena; Quimbaya, al norte del departamento del Valle, y en la región del Quindío, departamento del Valle, y en la región del Quindío, departamento del Quindío, Risaralda y Caldas; Muisca, en regiones de

Cundinamarca y Boyacá, extendiéndose con la cultura Guane, hasta las cuencas del Chicamocha, Santander; norte de Antioquia y Sinú, sobre el río de este nombre y sus afluentes; bajo Magdalena, Ranchería y Tairona, en las estribaciones de la Sierra Nevada de Santa Martha y las vertientes de los ríos Cesar, Ranchería y Magdalena (Barney, 1988, p.58).

Esta delimitación obedece más a accidentes geográficos que a la caracterización del estilo de las piezas de arte o a los códigos culturales de las comunidades indígenas que las crearon. Igualmente, Leonardo Ayala, autor de la *Historia del Arte Colombiano*, se refiere al caso de la cultura Tumaco de la siguiente manera: “La zona arqueológica, conocida con el nombre de Tumaco por el puerto de mayor importancia en la región, está ubicada en la sección más meridional del litoral, o sea aquella que se caracteriza por el “cinturón de mangle” (Ayala, 1988, p.215).

En el mapa de Colombia que se muestra a continuación, se presentan las zonas arqueológicas donde se ubican las culturas que Cabrera menciona a lo largo de los dos tomos de su obra. Cabe resaltar que Cabrera siguiendo la tradición de la arqueología y la antropología ha utilizado conceptos como zonas arqueológicas, áreas culturales y complejo cultural, entre otras, de forma indiferenciable e intercambiable.



Zonas Arqueológicas(Cabrera, 1988, p.56)

De igual forma, esas divisiones del territorio, han sido cuestionadas incluso por los primeros investigadores que hicieron arqueología en nuestro país. A manera de ejemplo, se puede mencionar a José Pérez de Barradas quien realizó una comisión científica en la región de San Agustín en el año de 1937, con el patrocinio del Ministerio de Educación Nacional, presidido por el ministro Darío Echandía. Contó también con el apoyo del Servicio de Arqueología, dependencia de la Dirección de Extensión Cultural de Bellas Artes, y el instituto Etnológico bajo la rectoría del profesor Paul Rivet. La misión de Pérez de Barradas permitió esclarecer el orden de las dependencias institucionales y la relación estrecha que se ha tejido en Colombia entre diferentes disciplinas como la arqueología y el arte.

Así mismo, el etnógrafo Konrad Theodor Preuss realizó excavaciones en San Agustín desde finales de diciembre de 1913 hasta comienzos de abril de 1914<sup>22</sup>. En su obra “Arte monumental prehistórico” (1974), obra que se encuentra comentada por Eugenio Barney y a la que éste hace referencia continuamente en los capítulos sobre San Agustín, describe las comunidades prehispánicas y la zona donde se encontraban de la siguiente manera: “*la civilización que produjo una obra tan maravillosa*”, “*la región de San Agustín*”, “*los artistas de San Agustín*”, “*los viejos pobladores de san Agustín*”, “*el arte de San Agustín*”, “*la región de San Agustín*”, “*el pueblo de San Agustín*” “*cultura de San Agustín*”. Sin embargo, el término más utilizado por el autor es “*la civilización de San Agustín*” que, probablemente, es el único término empleado para delimitar culturalmente la región. Los demás conceptos cumplen la función de ser simples indicadores del lugar donde se llevaron a cabo las excavaciones. De la misma manera, Pérez de Barradas hizo referencia a la incomodidad que le generaba el hecho de utilizar el término Cultura Agustiniana, al considerar que éste no tenía una connotación directa con las características esenciales de las piezas resultantes de sus hallazgos:

Incluso los nombres de “cultura agustiniana” o de “cultura de San Agustín” son impropios puesto que aunque los alrededores de este pueblo hayan sido, a juzgar por el estado actual de las investigaciones, el foco principal de la misma, ninguno de los dos señala los caracteres esenciales de la cultura. Pudiera llamársele *cultura megalítica septentrional andina*, con lo cual se indicaría el carácter de los monumentos y su situación geográfica, así como sus relaciones con la rama meridional de la misma cultura (Tiahuanaco y Chavín). Pero este nombre sería sumamente largo, por lo cual no nos decidimos a emplearlo. La dificultad radica también al buscar un nombre justo en que no sabemos qué pueblo fue el que desarrolló la cultura, así que seguiremos usando el nombre de cultura de San Agustín o cultura agustiniana, aunque no nos agrade, puesto que no refleja sus peculiares características (Pérez, 1934, p.137).

---

<sup>22</sup> De acuerdo a los itinerarios establecidos en el libro “Arte monumental prehistórico” de K.T.H. Preuss y a las notas comentadas que hace Barney Cabrera en el mismo libro (1988).

Complementariamente, en uno de los capítulos de “La Historia del Arte Colombiano”, en el apartado dedicado a Tierradentro, Leonardo Ayala menciona que:

(...) no todas las manifestaciones artísticas del área pertenecen a una misma cultura ni parecen tener la misma edad. De todas maneras, por sus características más sobresalientes corresponde a una cultura andina, aunque algunos rasgos parecen tener su origen en las remotas tierras del Amazonas” (Barney, 1988, p.183).

Esta afirmación es de gran pertinencia para ejemplificar la arbitrariedad en la utilización de estas divisiones culturales en el estudio del arte prehispánico.

En estas divisiones culturales se reconoce una estela de estabilidad y de eternidad que, en palabras de Serge Gruzinski, pueden definirse como “*conjuntos impecablemente estructurados*”, de los cuales se esperaría que delimitaran pautas culturales, sistemas de pensamientos e identidades simbólicas, entre otras categorizaciones. De hecho, se reconoce que tienen una dinámica interna que limita otras interpretaciones al tener un carácter de tinte caótico e incoherente.

Es así como se puede afirmar que las “Áreas Culturales”, introducidas en la historiografía desde 1938, jugaron un rol fundacional en el nacimiento de las escuelas de antropología en nuestro país. Han logrado mantenerse hasta la actualidad en el discurso elaborado por *La Historia del Arte Colombiano* (Barney, 1988) en lo que respecta al periodo prehispánico. Adicionalmente, se reconoce que han conservado su vigencia como elementos estructuradores y de división cultural en los estudios de la historia del arte, pese a que obedecen más a los criterios previamente mencionados, que a la producción artística de estas zonas. A manera de ejemplo, en el capítulo que Eugenio Barney dedica al estudio de la cultura Calima, se establece una relación entre el estilo de las piezas y las complejas dinámicas comerciales que tienen lugar en todo el territorio que corresponde a dicha cultura: “Estos hallazgos y esas muestras del estilo Calima dispersas por todo el territorio precolombino demuestran que el comercio de esta cultura fue intenso y sus influencias muy marcadas y permanentes” (1988, p.278).

Lo anterior ofrece la posibilidad de cuestionar la utilización de las unidades adecuadas en el momento de querer abordar el estudio de diferentes áreas de influencia. Sin olvidar que, como lo menciona Eugenio Barney mismo, las semejanzas son notorias:

De inmediato valga decir que son notorias las semejanzas entre los símbolos y los mitos, esto es, entre el mundo religioso de San Agustín, Tumaco, y Calima. En consecuencia parece ser que los tres complejos tuvieron orígenes comunes o parentescos y contactos cercanos. Por ejemplo, en las tres zonas se repiten el simbolismo de los colmillos felinos, las máscaras geométricas, los significados del Doble Yo o de las figuras descendentes, las formas serpentarias, la dualidad de los rostros, y otros muchos símbolos sagrados ascendientes mesoamericanos (barney,1988, pp.295-296).

Es importante resaltar que esta forma de delimitación cultural desde la geografía es un ejemplo de la influencia que, ha suscitado la realización de investigaciones científicas. Para el caso específico de Cabrera, el análisis de su obra deja entrever la fuerte influencia que recibió de diferentes disciplinas de las ciencias naturales a través de menciones recurrentes a autores como Agustín Codazzi, Ernesto Guhl, el geólogo Georg Burg y el marqués Robert de Wavrin, entre otros. A continuación, algunos ejemplos de dicho recurso discursivo que alude a Ernesto Guhl y sus conocimientos sobre la mayoría de las culturas indígenas. En este caso, la Tumaco:

Como lo denomina el geógrafo Guhl, por donde, desde tiempos inmemoriales se ha realizado la navegación (...). También allí se forma “el cinturón de mangle”, del cual aquel mismo geógrafo dice: “El mangle es la zona de transición anfibia entre el mar y la tierra en las costas tropicales húmedas de mares cálidos. Esta zona se extiende desde cabo corrientes hasta el límite con el Ecuador (...) en la parte que corresponde al territorio colombiano pasa de 1.000 km (Barney, 1988, p.214).

Otro ejemplo se refiere al énfasis puesto sobre la zona correspondiente al río Saldaña en el capítulo “La Geometría del oro en el Tolima”

Formando un perímetro que independiente que el geógrafo Ernesto Guhl señala así: “Se extiende entre la desembocadura del río Saldaña en el Sur y la Dorada en el norte. Se caracteriza por dos épocas de lluvias durante el año, suelos buenos, y condiciones físicas que la convierten en la mejor para la vida humana (...) (Barney, 1988, p.366).

En este punto se muestra necesario hacer un llamado a la reflexión en torno a la eficacia de la utilización de estas divisiones culturales, de trasfondo geográfico, en el estudio de piezas, que para un análisis desde el punto de vista del arte, por sus características visuales y formales, parecen semejantes, conformando conjuntos más amplios y diversos, que contrastan con la división cultural que se ha naturalizado en la historiografía del arte.

## II. EL TIEMPO Y LA UTILIZACIÓN DE LARGAS PERIODIZACIONES DE ACUERDO A LOS ENFOQUES TRADICIONALES DE LA ARQUEOLOGÍA

En “La Historia del Arte Colombiano”, Eugenio Barney (1988) utiliza las periodizaciones de la arqueología tradicional que se han consolidado como estructuras en el estudio del arte prehispánico, manteniendo siempre una mirada crítica hacia las mismas.

El estudio de las comunidades indígenas está enmarcado en una concepción lineal del tiempo que inicia con el periodo paleoindio, pasa por el arcaico, continúa con el formativo y culmina en el clásico. Logra así establecer una línea temporal del carácter evolutivo de las estructuras sociales de los pueblos que pasaron de rudimentarias a complejas con el paso del tiempo. Consecuentemente, esta temporalidad contribuyó a la idea del “progreso” al determinar la forma como se sucedieron las diferentes sociedades desde el punto de vista de la “evolución”. Una visión que, además, permitía calificar las sociedades de *atrasadas* o *adelantadas*, estando estas últimas en niveles superiores de “civilización”. Eugenio

Barney lo denominó como las “*culturas medias*” y “*las altas culturas*” al referirse a las comunidades de México, Perú y parte de Colombia (1988, p.XXX).

La concepción tradicional del tiempo occidental es el producto de un sistema de pensamiento moderno influenciado por las ciencias naturales de los siglos XVIII y XIX, que estuvo fuertemente afectado por las ideas darwinianas del proceso evolutivo. Esta corriente construyó una idea lineal y progresiva del tiempo en la cual las comunidades prehispánicas se encontraban en un estado “primitivo”, en las primeras etapas de la evolución. Por lo tanto, se ubicaban “atrás” de las sociedades y los imperios europeos adelantados que cumplían el rol de ser el punto de comparación desde donde se medían los niveles de progreso del resto de comunidades alrededor del mundo.

Este tipo de análisis ha favorecido visiones colonialistas que han encontrado la forma de explicar y justificar el sometimiento, la explotación y el dominio de unos pueblos “civilizados” frente a otros “atrasados”. Proceso en el cual se ha justificado como válido el hecho que unos pueblos se conviertan en abanderados del “progreso” y lo esgriman como herramienta de dominación. Esta comprensión particular del paso de tiempo en los sucesos históricos fue denominado por el físico Ilya Prigogine como “la flecha del tiempo”: un tiempo que transcurre en una trayectoria lineal ascendente, siempre hacia delante y sin la posibilidad de retorno; es decir, sin brindar la posibilidad de entender y habitar el mundo de diversas maneras.

En este punto es importante resaltar la tensión que se genera al interior del discurso de Barney, entre la forma del orden del discurso que impone la geografía, y las semejanzas visuales de las piezas correspondientes a distintas culturas, tema que es de interés para la historia del arte.

A partir de estas consideraciones, se puede afirmar que el estudio de estos discursos permite poner en evidencia la paradoja que existe, en la *Historia del arte Colombiano*, entre el pasado del hombre prehispánico, artífice de una producción artística esplendida y el presente de las comunidades indígenas sumidas en la pobreza y el abandono. De lo cual se deriva una tensión existente entre una

producción anterior denominada Arte y una posterior a la cual se le califica de Artesanía, desconociendo el vínculo conceptual que vincula la cosmogonía, las pautas, patrones y estructuras culturales de una comunidad con la realización plástica formal de estas piezas. Como lo menciona Eugenio Barney el arte prehispánico no se ajusta al canon europeo, tal vez, es la razón por la cual en su capítulo sobre la producción de las comunidades indígenas actuales a esa fecha, se les denominada como artesanía.

### III. EL EXOTISMO COMO UNA MIRADA AL INTERIOR

El análisis que propone Eugenio Barney en la Historia del Arte Colombiano y que hace referencia al periodo prehispánico determina un marco de pensamiento en el que se mira desde el exterior, para explicar el mundo indígena desde su interior.

Una de estas miradas desde afuera está relacionada con la posición que es asumida por el historiador al momento de acercarse al mundo indígena desde una concepción de exotismo, instaurada desde observaciones personales y los relatos de cronistas que son utilizados como fuentes primarias.

La ausencia de fuentes primarias indígenas se explica, en gran medida, por el exterminio físico e ideológico (extirpación de la idolatría) emprendido por los conquistadores desde su llegada al continente americano. Fueron medidas que resultaron en la fundición, incautación y destrucción de piezas en Colombia, así como también en la destrucción de documentos valiosos para la reconstrucción de la historia como fue el caso de los códices en México, de los cuales sobrevivieron sólo unos ejemplares del periodo prehispánico. Esta conquista, en el sentido amplio de su definición, fue presentada por el historiador Rodolfo de Roux en su libro “Dos Mundos Enfrentados” (1990) con la “cruz y la espada”; simbología que hace referencia no sólo a una conquista territorial a través de la fuerza, sino también una del alma a través de las creencias cristianas.

Estas últimas terminaron por sustituir y proscribir la cosmología indígena, lo cual resultó en la persecución de ídolos. El historiador Serge Gruzinski definió este proceso caracterizado por el reemplazo de los ídolos indígenas por la imagen cristiana como *idoloclastia*: Sin embargo, es importante aclarar que la idea del ídolo<sup>23</sup> que, según Gruzinski, es una herencia “cultural pagana y judeocristiana” resucitada en América, también es invención y deseo de los mismos españoles, fruto de su fervor religioso ¿o ambicioso? como lo dice Gruzinski, citando al cronista López de Gómara: “*assí fue imagen sin el cuerpo y el alma*”. *Los españoles vieron ídolos por doquier, como “desseavan” ver por doquier oro y plata*” (2000, p.53). Complementariamente, Gruzinski (2000) hizo la siguiente afirmación:

La invasión de los españoles –“dioses” para los indios- provocó así la irrupción de la imagen occidental. La iconoclastia –o, si se prefiere la idoloclastia- dio a esta invasión un ambiente veterotestamentario. La acción destructora despertó la agresividad a menudo temeraria de los profetas de Israel frente a los ídolos (2007, p.45).

Se pone así en evidencia que, ante el fervor religioso guiado por una mirada de aprecio y desprecio, no fueron extraños: la destrucción de la producción indígena, ni tampoco, el castigo como deber católico para combatir el culto a los ídolos. En este sentido Cabrera hace referencia a las apreciaciones de fray Pedro Simón y, a partir de ellas, se puede comprender la mirada del español frente al mundo indígena en general y a la cultura Quimbaya en este caso particular: “*Tenían en sus casas grandes ídolos de madera con rostros de cera, feísimos, y les daba traza que los hiciesen, en cuyos cuerpos se entraba (el demonio) y les daba respuestas*” (Barney, 1988, p.337).

---

<sup>23</sup>Se utiliza el concepto en el sentido que lo expone Serge Gruzinski, quien se apoya en los estudios de Tapia (1971), Tomo II p.555; Cortes (1963), p.251. “Pero ¿qué significan los ídolos a los ojos de los Españoles? Objetos falsos, máquinas de engaño concebidas para facilitar las supercherías, pero así mismo diablos, “cosas malas que se llaman diablos” –lo que explica que los ídolos tengan miedo a la imágenes cristianas-; o bien asimismo, objetos en que se introduce el demonio” (Gruzinski, 2007, p.53).

En la misma línea de análisis, se presenta a continuación un fragmento del texto del cronista Fray Pedro de Aguado donde se describe con la ilusión redentora característica de los conquistadores, una expedición realizada en 1562. En esta se presentaron enfrentamientos con los Paeces, quienes ofrecieron una admirable resistencia pero que no pudieron escapar del “castigo”(término con un fuerte sentido religioso): *“hecho del castigo y allanada la tierra se poblase un pueblo en que descansasen y tuviesen de comer los soldados que en castigar la maldad de esos pexaos (paeces) estuviesen algún tiempo ocupados.”* (Barney, 1988, p.163) Dichas puniciones, tan salvajemente ejecutadas, terminaron por reducir el número de integrantes de las comunidades indígenas. Claro está que estas consecuencias no fueron descritas por Eugenio Barney.

El rol de la iglesia en estos procesos históricos estuvo liderado por los innumerables enviados a América, cuyos relatos y crónicas han sido utilizados como fuentes primarias. Cabrera menciona muchos de estos autores: Juan de Castellanos, Fray Pedro de Aguado, fray Juan de Santa Gertrudis, fray Pedro Simón, Cieza de León y Jiménez de Quesada para el territorio de la actual Colombia, Pedro Sarmiento para el caso de lo que ahora se conoce como Perú y Bernal Díaz del Castillo para la región del actual México.

Hay que tener en cuenta que, como lo menciona Barney, los autores de estas fuentes estaban matizados por el ideal de considerarse los guerreros que libraron la lucha contra los “moros” infieles por casi un siglo. Una batalla religiosa que se trasladó de España a América desde finales del siglo XV. Cabrera se refiere a las apreciaciones de Santa Gertrudis para poner en evidencia la creencia en el origen judío de los indígenas:

El fundamento que tengo es que he notado que los indios tienen todas las propiedades de los judíos. Son muy golosos, propensos a comer dulce y queso; propensos a la idolatría; fáciles de dejar la religión cristiana; gente que no cría barba; de natural ladrones; muy inclinados a lavarse muchas veces y a pintarse el cuerpo (Barney, 1988, p.20).

Complementariamente, el historiador Serge Gruzinski hace la crítica a la mentalidad conquistadora del guerrero religioso en los siguientes términos:

La conquista pertenece igualmente a la línea de la Reconquista de la península ibérica, lucha secular contra los reinos moros que había terminado con la toma de granada en 1492. Los primeros observadores se apresuraron a comparar a los indios de México con los moros y los judíos (1994, p.43).

El nuevo espacio geográfico americano también determinó las interpretaciones de los españoles: es un territorio totalmente extraño e inabarcable. Cabe recordar que la extensión de España corresponde a menos de la mitad de la colombiana; el continente Americano es cuatro veces más grande que toda Europa; y el clima americano es diferente al europeo al estar afectado por su cercanía al trópico. Como lo reitera Eugenio Barney (1988), estas grandes diferencias explican la mirada aterrorizada que caracteriza los discursos narrativos de las crónicas:

La carencia de las estaciones fue parte, acaso de la más influyente, para encender la imaginación, de suyo alada, de quienes saliendo de la guerra con los moros se enfrentaron a la aventura del Nuevo Mundo. En efecto, el encuentro con la América Indígena fue, antes que nada, el choque de dos exotismos opuestos unidos a la postre merced al híbrido comportamiento del mestizo. Pero el exotismo, la fantasía de lo exótico, presidió aquel encuentro y determinó el carácter fantasioso, la ponderación de los hechos, la exagerada manera de calificar las situaciones. Quizás algunas formas del arte que bien pueden calificarse como barrocas americanas tienen su origen, o al menos, su motivación principal en la mezcla de aquellos exotismos enfrentados (p.17).

*Exótico, mestizo, híbrido, mezcla:* términos que se entrecruzan y se utilizan casi como sinónimos, en una mirada unidireccional y sin embargo, como lo menciona Eugenio Barney, habría que advertir que el historiador de arte no se enfrenta a un exotismo sino a dos exotismos enfrentados. La historia del arte del mundo prehispánico tiene que establecer un diálogo con obras, pero también, con la interpretación, la mirada del cronista, pues, es precisamente a partir de estos

relatos que se resignifica y se construye la mirada del indígena y del mundo prehispánico.

El nuevo contexto americano, extraño y desconocido, fue leído desde las explicaciones de los viajeros que lo interpretaron desde una mirada europea y católica, empleando relatos de fantasías para describir tierras y pobladores. Este fragmento de la crónica de fray Pedro Simón citado por Eugenio Barney es de gran utilidad para explicar la utilización de materiales como la guadua en las construcciones de los Quimbayas:

A las entradas de sus pueblos acostumbraban hacer grandes casas y en la puerta dellas una plaza cercada de guaduas, que son las cañas gruesas (cuyos cañutos de algunas cabe una arroba de agua), en cuyas puntas tenían muchas cabezas de indios que habían muerto en la guerra y se habían comido sus cuerpos y los pellejos llenos de ceniza colgados de barbacoas (Barney, 1988, p.336).

Lecturas de las prácticas indígenas como esta, le abrieron paso a Eugenio Barney para expresar los resultados de sus análisis de la siguiente manera:

(...) en esos lugares, encerrados y defendidos al mismo tiempo, ejercían su señorío colectividades de diferente estado económico y distinta condición cultural. No una ni dos o tres comunidades homogéneas, en período de auge y de dominación, sino copiosa muestra de sociedades excluyentes, en cambiantes relaciones de guerra y de paz, que no les permitía unificarse ni formar ligas en defensa común. Pero, aun así, es evidente que entre ellas existían rutas de comunicación (1988, p.23).

Sin embargo, no es suficiente para un historiador de arte prehispánico, hablar de la arquitectura o de las técnicas de construcción, resulta necesaria una búsqueda para dar explicación a los procesos de conquista y colonización.

Adicionalmente, Cabrera expone detalladamente la forma como se construyó esa mirada del guerrero español que desconocía las dinámicas del mundo prehispánico.

De manera que lo exótico europeo no lo fue tanto si se consideran las tradiciones indígenas que lo anunciaban y tenían como preludio. En cambio todo era extraño, todo nuevo, todo diferente en América si se lo compara con el Viejo Mundo. Ningún canon, ninguna costumbre, ningún hecho se asemejaba a los conocidos con anterioridad. Ni las fantasías más alocadas pudieron presumir situaciones y circunstancias, aventuras y condiciones como las que día a día ofrecía el nuevo mundo. Y entre ellas, la primera y más sorprendente: la maravilla de la naturaleza y los caprichos del clima. Bestias desconocidas en Europa, desde las grandes y pesadas (...) hasta las mínimas que por modos misteriosos se introducían en la piel (...) Árboles de troncos que varios hombres no alcanzaban a abarcar, lianas que producían agua potable (...) flores carnívoras, lagunas encantadas (1988, p.20).

Para reforzar su línea argumentativa, Eugenio Barney también incluye un fragmento de una descripción hecha por Juan de Santa Gertrudis en el libro "Maravillas de la Naturaleza" que data del siglo XVIII: "*Las lagunas –dice- crecen y menguan como la luna; y así digo yo una de dos: o tiene manantial vertiente muy copioso, o es que están encantadas, y a esto tengo yo por más cierto*" (1988, p.20).

Cabrera continúa su análisis mencionando al cronista Juan Cárdenas y sus narraciones sobre el territorio que es hoy México y que se encuentran en el libro publicado en 1591 que lleva por nombre "Problemas y Secretos Maravillosos de los indios":

Cosa por cierto es digna de grande admiración y espanto ver más en las Indias que en otra cualquier parte o provincia del mundo, hallarse en menos distrito de media legua, una parte de tierra fría y otra de muy caliente; podría acerca de esto como testigo de vista afirmar con verdad que he visto en muchas tierras de las Indias (...) como es posible que el sol caliente y encienda esta parte de la tierra, y le falte fuerza para dar calor a la que está junto a ella, supuesto que está junto a ella, supuesto que están ambas en un mismo sitio, y altura de grados por orden a la línea equinoccial, donde es imposible poderse variar la fuerza y la virtud del sol (1988, p.20).

Dentro de las descripciones que hace Cabrera de algunos elementos culturales de las comunidades indígenas, hay una de gran importancia que trata específicamente el tema de las casas. El autor se apoya en las crónicas de Cieza de León que hablan de la calificación y valoración de las viviendas pertenecientes al “*ámbito americano*”:

(...) no debe olvidarse, sin embargo, que en todo el ámbito americano los indígenas simplificaban al máximo sus viviendas, mientras acentuaban la importancia de los depósitos funerarios. Aquellas siempre fueron austeras y de suma pobreza (...). Aun en México, en Yucatán y en el Perú, la vivienda fue de tipo leñoso, de dimensiones precarias y de menguada funcionalidad, de manera que contrasta con la monumentalidad arquitectónica de los centros ceremoniales (1988, p.75).

Un poco más adelante en su análisis, Eugenio Barney continúa presentando apartados del mismo cronista para sustentar la argumentación: “a la verdad, en la mayor parte de la Indias se tiene más cuidado de hacer y adornar la sepultura donde han de meterse después de muertos, que no en aderezar la casa en que han de vivir siendo vivos” (1988, p.75). Las crónicas de viajeros han sido herramientas de gran importancia para leer el pasado prehispánico. Se podría afirmar que por medio de la reiteración, se ha terminado por naturalizar dicha mirada, como un devenir propio.

La historia del arte colombiano se ha preocupado por explicar el mundo prehispánico desde afuera. Al utilizar las crónicas de viajeros como fuente para la realización de futuros análisis, es posible que se pueda lograr un acercamiento más eficaz al pasado, siempre y cuando haya una rigurosidad en el momento de hacer una lectura dialéctica de las mismas. Se debe tratar de un ejercicio que involucre una mirada desde América hacia España y que interroge los intereses, imaginarios y contextos sociológicos y culturales de los cronistas. De igual forma, es importante realizar estudios tanto etnológicos como etnográficos, como un medio de considerar las piezas desde la cosmovisión de las comunidades indígenas actuales.

#### IV. LA DECADENCIA DE LAS SOCIEDADES INDÍGENAS CUANDO LLEGARON LOS ESPAÑOLES

Eugenio Barney (1988) expone una suposición que es transversal para el análisis de la mayoría de las culturas que fueron objeto de estudio a lo largo de su obra: los procesos de decadencia en el que se encontraban las comunidades indígenas en el periodo de la conquista, confirma que la producción de las piezas de arte prehispánico que se conocen en la actualidad, no puede ser atribuida a dichos grupos sociales. Y por el contrario, se expone una visión negativa de las sociedades indígenas a la llegada de los españoles. Lo cual involucra un modelo temporal que, tal vez, tiene inmerso una idea de las ciencias naturales, en cuanto a que entiende las sociedades como organismos vivos que nacen, crecen se reproducen y mueren. El autor profundiza en su reflexión al describir a estas sociedades como:

Archipiélago etnológico, concurso disperso y homogéneo de gentes sin unidad idiomática, sin el mismo régimen socioeconómico, con interrelaciones ocasionales, en sistema evolutivo lento, con absoluta incapacidad defensiva y de supervivencia ante las fuerzas de mejores y para ellos desconocidas tecnologías; ése era el mundo indígena finales del siglo XV, cuando se inició la empresa conquistadora. Ya, sin embargo, habían desaparecido o se encontraban en periodos de aguda extinción o estaban combinadas por la simbiosis con otras tribus, las comunidades que, hasta el siglo XII, produjeron un arte de admirable autenticidad y de evidente importancia en el concurso indígena prehispánico (p.25).

Asimismo, se alude recurrentemente al auge de esas culturas, en un tiempo muy anterior a la conquista, y se establece una imagen negativa, de las comunidades actuales, a la llegada de los españoles: las descripciones contenidas en las crónicas dan a entender que la producción artística no pudo haber tenido lugar en el seno de las comunidades indígenas que encontraron los conquistadores en su llegada al territorio: “San Agustín, Calima, Tumaco, Tierradentro, por ejemplo, alcanzaron su mayor auge antes de la conquista española y para ese entonces

habían caído en el olvido o fueron superadas por gentes de diferente sistema cultural” (1988, p.26).

Eugenio Barney (1988) menciona tres etapas de desarrollo del mundo indígena y afirma que las comunidades sobrevivientes en la tercera de ellas, se encuentran en un proceso de decadencia:

La tercera fase, por último, hay que ubicarla en las tribus sobrevivientes que, en apartadas regiones, aun resisten el impacto “civilizador”. A ellas diseminadas en selváticos retiros, les ha tocado, en la última hora, dar el tributo de sus artesanías que, con el apremio de los mercaderes, son cada vez más pobres y menguadas e inauténticas (p.26).

En el enunciado anterior, se puede observar un elemento que está relacionado, como la posible causa de la “decadencia”, que se podría encontrar en la probabilidad que los indígenas se hubieran visto obligados a abandonar sus sitios de vivienda y su producción material huyendo de los españoles. Además, merece una mención el hecho que, para los españoles, el mundo material de éstas comunidades no tenía mucho valor, el valor de las piezas indígenas estaba medido únicamente por el material con el cual habían sido elaboradas, no por lo que representaban los objetos en sí mismos. Se puede ejemplificar esta tendencia con dos hechos históricos: la quema (el equivalente a toneladas de libros liderada) por el obispo Diego de Landa (el 12 de Julio de 1562) de una gran cantidad de Códices Mayas en Maní México y la fundición de las fraguas fabricadas por diferentes comunidades indígenas en Colombia.

Estas prácticas españolas permiten identificar el valor material dado a las piezas, sin tener en cuenta el valor simbólico otorgado por las comunidades, dos formas de ver el objeto, que entran en contradicción. A partir de estas, se explica también la tendencia de las comunidades indígenas de huir e internarse en zonas inaccesibles. Es por esto que se podría afirmar que, más allá de haber sido comunidades en decadencia en el momento que llegaron los españoles, se trataba de poblaciones huyendo de la guerra y el saqueo. Grupos sociales que encontraron en los traslados a lugares inhóspitos el único mecanismo de

resistencia para sobrevivir; proceso que hoy en día se reconoce como exitoso ya que, 500 años después, perviven en el territorio nacional.

No existe todavía ninguna certeza sobre quiénes fueron los autores de la cultura de Tierradentro, es decir, los constructores de la hipogeos, los escultores en piedra y los ceramistas. Aunque cada vez parece más seguro que no fueron los actuales habitantes de la región, los paeces (Barney, 1988, p.173).

Se puede decir que con lecturas como esta se está contribuyendo a la enajenación de las comunidades indígenas actuales y de su patrimonio histórico. Adicionalmente, se refuerza la idea de una exoneración de responsabilidad histórica a los españoles, al haber ellos esquilmo y devastado las “civilizaciones” americanas. Con esto se quiere decir que dentro de las narraciones históricas, es “más fácil” hablar de la desaparición de comunidades indígenas que de un exterminio de las mismas.

La idea del progreso se establece como regla general en los estudios históricos tradicionales pero, cuando se trata del análisis de comunidades prehispánicas, la involución es lo más recurrente: se tiende a presentar a las civilizaciones más florecientes en un pasado anterior a la llegada de los españoles y, aquellas que los conquistadores encontraron, se definen en un estado de desarrollo “en decadencia”. Habría que plantear temporalidades distintas, más allá de un modelo unidireccional, como el que plantea las sociedades en decadencia, acorde a las circunstancias particulares del proceso de conquista.

## V. EL PARADIGMA DE LA GUERRA

La mentalidad guerrera del español se trasladó a América en un discurso que buscaba explicar la dinámica de las sociedades a partir del recuento histórico de las guerras; estas últimas eran entendidas como una sucesión progresiva de diferentes estructuras de poder. Este paradigma de la guerra en el mundo occidental terminó por extenderse y generalizarse a todas las comunidades indígenas como lo afirma Eugenio Barney:

Tribus aguerridas poblaban el norte del país y la dilatada cuenca del río Magdalena; ejercían su principal señorío, en la zona del Tolima, los pijaos, los paeces y los panches, y más al sur, sobre el mismo río y sus vertientes, los yalcones y andakíes, de legendarias hazañas (1988, p.24).

A partir de estas interpretaciones y si se tiene en cuenta que el río Magdalena atraviesa todo el territorio nacional, se podría afirmar que la mayoría de las comunidades indígenas eran guerreras.

Involucrando una definición actual de la guerra, como una forma de control cultural, político o territorial, se percibe que no hay un campo delimitado para un uso alternativo de la concepción de la guerra, como por ejemplo, a la guerra ritual. Son conocidas en Mesoamérica, las guerras floridas en las cuales, en acuerdo de varias comunidades indígenas se organizaban combates para la captura de prisioneros. Contrario a eso en el texto de Eugenio Barney, se percibe la guerra siempre como una forma de control y dominio territorial.

(...) vicisitudes propias de tribus y comunidades que se disputan la tierra. Tal dominio se manifiesta desde entonces en centros territoriales que son verdaderas marcas, lugares cerrados, "países" exclusivos que es menester defender constantemente de los vecinos en periodos de expansión. Por ello esta fase de guerra y paz, alternativamente; la guerra como defensa del territorio ya poseído o para conquistar nuevas zonas y ciertos artículos, y la paz obtenida gracias a precarios pactos comerciales o como mutua convivencia defensiva. En siglo XVI, cuando llegan los europeos, éste es el panorama económico y social del

mundo indígena, (...) Aquella situación, hábilmente utilizada por los conquistadores, propicia el allanamiento de los pueblos nativos americanos (Barney, 1988, p.55).

La cita anterior hace parte de un debate teórico actual que gira en torno a la facilidad con la cual fueron conquistados los pueblos americanos. Es de gran dificultad hallar respuestas a tales cuestionamientos cuando se desconoce si las comunidades afectadas tuvieron alternativas a los procesos de guerra y paz que llegaron con los españoles.

Este discurso sobre la guerra identificado en la Historia del Arte Colombiano sustenta dos lecturas del proceso histórico: por un lado, establece una forma de explicar la dinámica del mundo americano y, por el otro, impide nuevos acercamientos e interrogantes. En el primer caso, la obra no cuestiona la intención del discurso y si éste no utiliza la visión colonial guerrera de la historia para justificar el dominio español en América. Como se mencionó anteriormente, es “más fácil” explicar discursivamente el exterminio cuando se considera al oprimido como un guerrero y no como un poblador dedicado a labores domésticas. En el segundo caso, se opone una fuerte resistencia a considerar la inmensa producción prehispánica, que una sociedad en permanente estado de guerra no podría haber logrado, y esto se puede explicar por el vasto número de piezas que incluyen: las que sí están mencionadas en las crónicas, las que se fundieron, las que se destruyeron, las que han desaparecido por razones naturales, las que han sido encontradas en hallazgos arqueológicos, que se encuentran en los museos, las que hacen parte de colecciones particulares fruto de la g.uaquería, y las que todavía están sepultadas.

Con base en esta lista y en la naturaleza de las obras de arte, se debe reconocer que dichas comunidades indígenas poseían un conocimiento altamente especializado: la calidad y el tamaño de las piezas, pero sobre todo, la inmensa cantidad de producción, nos deja el interrogante sobre una población abundante y organizada, con una división del trabajo muy clara, e incluso nos brinda la oportunidad de confirmar la existencia de talleres y escuelas dedicadas a los

oficios en diferentes regiones del país. Una producción material cuantiosa, con una gran diversidad de técnicas y materiales que no es propia de sociedades que se encuentran en estados de guerra permanente.

## VI. LAS EXPRESIONES DEL ARTE MÁGICO-RELIGIOSO

En *la Historia del Arte Colombiano*, el arte prehispánico en su totalidad es presentado como una manifestación del pensamiento religioso de las comunidades indígenas de la siguiente manera: “*Es decir, culturas agrícolas medias, de alfareros, con desarrollado culto a los muertos, prácticas mágicas y de shamanismo*” (Barney, 1988, p.53). Con esta explicación, el arte que corresponde al periodo prehispánico queda englobado dentro de la categoría de arte religioso y con él, toda la organización social de las diferentes comunidades. Cabrera (1988) define la forma como quedó establecido el vínculo entre arte y religión en el periodo prehispánico en el capítulo “Expresiones del Arte Calima”: “En cuanto a los asuntos tratados en la elaboración de las joyas de oro, imperó, como es de suponerlo, el mismo pensamiento religioso que fue inspiración en todas las culturas prehispánicas” (p.298).

Este tipo de análisis se puede extender a todas las otras comunidades indígenas y es así como Eugenio Barney (1988) se refiere al mismo vínculo arte – religión para la región de San Agustín: “El de San Agustín fue, antes que todo y en especial, arte religioso que, por tanto dejó la imagen de los dioses y de las creencias de ese pueblo enigmático” (p.88).

Eugenio Barney (1988) continúa con este tipo de análisis desde un enfoque religioso, para explicar el sentido del arte prehispánico, que se ha mantenido inalterado desde la llegada los primeros exploradores a la región de San Agustín: “el primer descubridor de este adoratorio, el cartógrafo italiano Agustín Codazzi, tuvo la impresión, hace ya 70 años, de que se halla en un distrito sagrado”(Preuss, 1974, p.31). Aunque Codazzi no fue el descubridor como lo

menciona Preuss, sí fue el primero en realizar un estudio sistemático de la región que visitó en 1857. De las 34 obras artísticas que reseñó, afirmó que “*Todas aquellas estatuas diferentes entre sí, un sistema, pero indudablemente un sistema religioso con aplicación a la vida social*” (Preuss, 1863 citado en Pérez, 1863, P.30

En el mismo sentido, Preuss en el capítulo I de su obra se hace la siguiente pregunta: “¿De dónde les vino esa pasión por una obra, al parecer tan poco razonable, como la que observamos en todos estos monumentos escultóricos? Creo estar en lo justo al pensar que solo se trata en este caso de una manifestación del sentimiento religioso” (Preuss, 1974, p.30). De igual forma, en las consideraciones que hace el autor alemán sobre sus hallazgos en el apartado dedicado a la religión, en el tercer capítulo de su obra menciona que:

El primer paso, que nos acerca a la comprensión de las místicas estatuas de San Agustín, es, por lo siguiente, la convicción de que estando al lado de ellas, nos encontramos en un bosque ignorado de creencias, cuya comprensión, faltándonos por completo toda tradición viva sobre la concepción del mundo en el pueblo escultor y en sus cosas peculiares, sólo se hace posible conocer por un análisis cauteloso, que guíe nuestros conocimientos, en todo caso, muy imperfectos, acerca de la religión en las tribus americanas(1974, p.162).

De forma similar, el vínculo entre el arte y la religión es compartido por arqueólogo José Pérez de Barradas (1943), cuando propone el siguiente postulado:

En el caso concreto de la cultura agustiniana, hay que tener presente que la religión –como en los pueblos del mismo grado de cultura- domina toda la vida, que no hay un mundo profano, ni un quehacer, ni una acción cualquiera, aun de la mayor trivialidad, que no esté impregnado de espíritu religioso. Por eso mismo la densidad de templos y de estatuas de dioses (p.147).

Los símbolos que explican y generan el vínculo entre el arte y la religión son ampliamente explicados por Eugenio Barney quien, en el caso del arte de san Agustín, comparte los postulados de Pérez de Barradas en cuanto a la concepción y simbología de la obra realizada en la fuente de Lavapatas. Esta última es uno de los ejemplos más representativos del arte Agustiniano y se ha relacionado desde

el momento de su descubrimiento con las divinidades acuáticas: “Descubierta esta fuente en 1937 por la comisión científica que presidía el arqueólogo José Pérez de Barradas, a la vez que ha sido aceptada como centro ceremonial dedicado al culto de las deidades acuáticas”(Cabrerera, 1988, p.85).

Estos apartados ejemplifican la relación del arte simbólico con un concepto mágico-religioso y su uso se ha generalizado en el tratamiento de todo el arte colombiano del periodo prehispánico, restringiendo la posibilidad de realizar interpretaciones y estudios de las piezas como expresiones profanas del arte.

## VII. LA ORGANIZACIÓN SOCIAL DE LAS SOCIEDADES PREHISPÁNICAS ESTABA JERARQUIZADA

Un planteamiento heredado de la corriente de pensamiento del materialismo histórico propone que a dinámica de la historia está determinada por el enfrentamiento de las diferentes clases sociales y ha sido así desde las primeras sociedades que existieron: *“Pero desde la fase de los primeros horticultores y ceramistas, con su magia germinante, el grupo humano principió a marcar, cada vez con más fuerza, la estratificación social con el característico diseño piramidal”* (Barney, 1988, p.49). Esta dinámica que encuentra su lugar en la necesidad de apropiarse de los medios de producción, ha sido adaptada a las comunidades prehispánicas. Eugenio Barney (1988), a lo largo de los capítulos de su obra, expone ampliamente la forma como la economía, entendida como las condiciones materiales de supervivencia de los pueblos, es la que hace que la sociedad alcance niveles de desarrollo cada vez más altos:

(...) Alrededor de los 4.000 años (...) aparece la cerámica. Esta industria y la agricultura, que le antecede y supone, son los dos adelantos radicales en el proceso económico. Las germinantes formas de vida cobran nuevos e ilimitados grados de proyecciones sociales y culturales. (...) Se realiza de manera definitiva, el sedentarismo, la posesión de la tierra y, por ende, su transformación y dominio por parte del hombre (p.46).

De igual forma, los objetos de arte hacen parte de la estratificación social en la medida en que su uso está limitado a los altos jerarcas de las comunidades, generando así un uso restringido de las piezas de arte:

El arte del oro produce joyas y objetos con que se revisten los jerarcas de la tribu cuando ejercen las más altas dignidades de la vida y de la muerte. Ellos mismos, en estos actos supremos, están transformados en divinidades, en seres superiores, en materia hecha por el mito; son como estatuas vivas que ostentan con las joyas toda la trascendencia religiosa y el poder que representa, ordena, y guía a la tribu. No es pues, el arte de los orfebres calimas, simple y vana expresión de adorno personal, ni muestra de riqueza, ni símbolo de orgullo individual; es un arte mayor, concebido para las más altas necesidades colectivas individualizadas en el adorno de quienes llevan las dignidades de aquella estratificada sociedad. (Barney, 1988, p.298)

No obstante, estas dinámicas suelen ser diferentes, como se refleja en la siguiente cita que hace Cabrera del arqueólogo Luis Duque Gómez, de la que se puede inferir cierta autonomía en la forma de organización social, en la cual operan relaciones diferentes de percibir la comunidad, que hacen surgir formas colectivas de ayuda mutua como por ejemplo la minga indígena:

(...) puede decirse que en cada loma, en cada valle, imperaba un jefe de familia o de tribu, casi siempre independiente de su vecino, no obstante compartir muchas de sus pautas culturales y de estar unidos a veces por lazos de parentesco. Sólo en caso de guerra se confederaban para luchar contra el enemigo común. (1988, p.332)

En conclusión, es arriesgado proponer, niveles tan altos en la concentración de la producción indígena, y el uso restringido de la piezas, a una clase social con poder, haciendo extensivas categorías de análisis del materialismo histórico moderno a sociedades prehispánicas, sin un estudio particular de las circunstancias y relaciones sociales específicas de los procesos históricos. uso la percepción del territorio sea diferente, es difícil plantear relaciones de control y

dominio, sobre una percepción del territorio integrada al individuo, y cuya asimilación más notable, es que se percibe como la madre para todos, que es la forma como al parecer, se perciben se regulan, las comunidades indígenas en la actualidad, herederas directas de esas forma ancestrales de organización.

## CONCLUSIONES

En el sentido del análisis de Michael Foucault, la Historia del Arte Prehispánico en Colombia, se habría escrito sobre una compleja red de interpretaciones, a partir de enunciaciones realizadas desde diversas miradas, que se van superponiendo hasta crear una continuidad, entre los discursos provenientes de distintas disciplinas y los discursos de la historia del arte.

Como resultado de la investigación realizada es evidente la forma como una gran cantidad de Prácticas ejercidas a partir de los centros académicos y culturales en Estados Unidos, y Europa, se institucionalizan en Colombia, situación que es compartida con la historia del arte prehispánico, que se apoya en una tradición científica, desde la cual se ha elaborado un discurso compartido con disciplinas como la arqueología, la antropología, la etnografía, las ciencias naturales, las ciencias sociales, la botánica, la historia, etc. Disciplinas que son ajenas a su propio campo de estudio, pero que comparten el mismo “corpus” científico de las disciplinas modernas.

De tal forma que los discursos que se crearon para dar respuesta a descripciones antropológicas y arqueológicas, fueron utilizados de igual forma, en el análisis artístico sin ninguna diferenciación, aun tratándose de elaboraciones distintas, George Kubler lo menciona cuando establece diferencias en la forma de abordar el objeto de estudio “Los arqueólogos de formación antropológica suelen realizar reconstrucciones divididas en compartimientos separados. Los historiadores del arte de formación humanista hacen normalmente descripciones de un discurrir continuo” (Kubler, 1986, p.32).

Resultado de lo anterior, en *La Historia del Arte Colombiano* Eugenio Barney continúa, no sin hacer algunas anotaciones críticas, el uso de las periodizaciones de la arqueología tradicional, que se han consolidado como estructuras en el estudio del arte prehispánico.

Por otro lado las “Unidades Culturales” establecidas desde 1938, influenciadas desde la Geografía, que son fundacionales con el nacimiento de las escuelas de antropología en nuestro país, se han mantenido hasta la actualidad en el discurso elaborado en *La Historia del Arte Colombiano* prehispánico, y continúan vigentes como elementos estructuradores y de división cultural en los estudios de la historia del arte, pese a que obedecen más a criterios geográficos, que a la caracterización formal y conceptual de la producción artística de éstas zonas, ejemplo de la influencia, que desde el inicio han tenido las investigaciones científicas, provenientes de las ciencias naturales, como la idea de evolución y progreso del positivismo extendido a los estudios sociales y por supuesto del Arte del mundo prehispánico.

Sumado a lo anterior, en *La Historia del Arte Colombiano* Se han utilizado de forma indiferenciable e intercambiable conceptos como: zonas arqueológicas, áreas culturales, complejo cultural etc. Para englobar la producción artista prehispánica.

Es así como se encuentra latente, en toda la obra de Eugenio Barney, un marcado énfasis en aspectos geográficos (se percibe en el texto una amplia influencia por las investigaciones de Codazzi, Ernesto Guhl, Georg Burg (geólogo), el marqués Robert de Wavrin, etc) y económicos, en detrimento de un análisis formal y conceptual las obras. El autor no utiliza estudios anteriores, en un intento de análisis desde el arte como los de Luis Alberto Acuña (a quien apenas menciona en la bibliografía) y Perez de Barradas (quien realizo un intento de definición de estilos, y solamente retoma sus estudios arqueológicos).

En un análisis general se pueden presentar dos líneas argumentativas comunes y recurrentes en la historiografía del arte prehispánico: por un lado, aquella que afirma que el arte de las comunidades indígenas fue un arte religioso; y por el otro, que la mayoría de las manifestaciones artísticas, generalmente las más elaboradas, han sido atribuidas a comunidades indígenas que desaparecieron antes de la llegada de los Españoles a lo que hoy es el territorio colombiano. El análisis, muestra una tención contraria a la doctrina del progreso

(en la que se sustentan las disciplinas modernas) entre el pasado, del hombre prehispánico artífice de una producción artística esplendida y el presente de la comunidades indígenas sumidas en la pobreza y el abandono.

De acuerdo con la primera línea argumentativa, en la *Historia del Arte Colombiano* el arte prehispánico en su totalidad es una manifestación del pensamiento religioso de las comunidades, De tal forma que ésta la relación arte simbólico, mágico-religioso se ha generalizado a todo el arte colombiano prehispánico, sin que se contemple la posibilidad de expresiones profanas del arte.

De igual forma en la primera línea argumentativa, es evidente que la posición de la iglesia, establecida a través de sus innumerables enviados a América, cuyos relatos y crónicas son utilizados como fuentes primarias, continúa ejerciendo influencia en la interpretación del arte prehispánico, que se cataloga desde un sentido religioso.

Hay que tener en cuenta que los autores de estas fuentes, como lo establece Barney en una situación tensionante, están matizados, por la mentalidad de un guerrero que acaba de llegar de librar una lucha religiosa en España y que fue trasladada a América, proceso en el cual, la obra sufre transformaciones e intervenciones conceptuales como lo establece un dominio en el que se cataloga como “ídolo”, y “obra de arte”, dominio que lo clasifica en una posición de inferioridad, es posible que tal situación, sea motivo de la tensión existente entre arte y artesanía.

Como resultado de todo lo anterior, la imagen que recibimos de las comunidades indígenas, en parte heredada de los españoles, es tan negativa, que creemos que las comunidades que hicieron tal producción no pueden ser las mismas que se encontraban a su llegada. Es así que el mundo americano, en parte, es un discurso que el español estableció y que se fusiono con una amplia gama de matices del imaginario medieval europeo.

A partir de la segunda línea argumentativa, en el estudio de las comunidades indígenas se establece un tiempo lineal, estable y evolutivo, de tal forma que

pueblos que vivían en sociedades rudimentarias, culminan en organizaciones con un mayor grado de complejidad, lo que determina una sucesión de sociedades en “evolución” contribuyendo a la idea del progreso, en la cual hay sociedades atrasadas y otras adelantadas, con niveles superiores de “civilización”, como Cabrera lo denominó: “culturas medias” y “las altas culturas” (para referirse a las de Centroamérica, México, Yucatán o del Perú y parte de Colombia).

Pese a la gran cantidad de fuentes que utiliza la *Historia del Arte Colombino*, en cuanto a los últimos trabajos de antropólogos y arqueólogos, y a la gran riqueza de las fuentes primarias que emplea, carece de un análisis a la luz de complejos artísticos. Es lamentable que no se intente emplear categorías construidas desde un análisis cercano a interpretaciones del arte prehispánico americano. Son limitados los ensayos de interpretación plástica de las piezas, salvo algunos intentos muy tímidos, en el caso de las comunidades de San Agustín y Tumaco.

Otro aspecto recurrente, en la historiografía del arte del periodo prehispánico, tiene que ver con un discurso sobre la guerra, identificado como una forma importante de imposición de unas culturas sobre otras, sustenta dos lecturas: por un lado establece una forma de explicar la dinámica del mundo americano e impide nuevos acercamientos e interrogantes, alrededor de la cantidad de la producción prehispánica; y por otro lado, deja el interrogante sobre la intención en el discurso, si este no encubre la visión colonial de la historia, para justificar el dominio Español en América, en la medida en que si se considera al oprimido como un guerrero y no como un poblador dedicado a labores domésticas, justificando un posible genocidio.

En *La Historia del Arte Colombiano*, se consolida el objeto prehispánico como arte, y además como una parte constitutiva en la estratificación social del momento histórico, en la cual, su uso corresponde a los altos jefes de las comunidades, planteando como relación lógica, el uso restringido de las piezas de arte, que no corresponde con la inmensa producción indígena en el periodo prehispánico.

En consecuencia el análisis de la *Historia del Arte Colombiano*, en lo que tiene que ver la historia del arte prehispánico, evidencia la necesidad de realizar un acercamiento a las relaciones que establecen estos artefactos, descontextualizados que son extraídos de sus propósitos originarios, con la cosmovisión de las comunidades indígenas actuales en Colombia, que formule nuevos interrogantes, y plantee estudios comparativos, que establezcan líneas de correspondencia entre las interpretaciones de los cronistas, las narraciones de los pueblos actuales y la cuantiosa producción indígena. Del tal forma que se realice una lectura dialéctica que involucre interpretaciones, de las piezas, desde estudios etnográficos y etnológicos, sobre las comunidades indígenas actuales.

Tal vez sea necesario para la historia del arte, hacer un estudio de las fuentes en sí mismas para corroborar la existencia de los objetos y emplear categorías alternativas para su análisis, que sean reflejo de las necesidades culturales que les dieron origen.

Para terminar es pertinente plantearnos la pregunta ¿la historia del arte prehispánico es autónoma en su disciplina, o es simplemente un recuento de estudios de carácter arqueológico y antropológico?

## BIBLIOGRAFÍA

Acuña, L. (1967). *Las Artes En Colombia*. Historia Extensa de Colombia. Volumen XX. Tomo 3. Bogotá: Ediciones Lerner.

Acuña, L. (1942). *El arte de los indios colombianos*. México D.F.: Ediciones Samper Ortega.

Anderson, B. (1983). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo De Cultura Económica.

Arango, T. (1963). *Precolombia*. Bogotá: Editorial Minerva Ltda.

Bernand, C. y Gruzinski S. (1992). *De la Idolatría: una arqueología de las ciencias religiosas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Botero, C. (2006). *El Redescubrimiento del Pasado prehispánico de Colombia: viajeros, arqueólogos y coleccionistas 1820-1945*. Bogotá: Instituto Colombiano de Historia y antropología Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales.

Barney, E. (Dir.) (1988). *Historia del Arte Colombiano*, vol. I y II. Barcelona: Salvat Editores S.A.

Barney E. (Director) (1975). *Historia del Arte Colombiano*, vol. I y II. Barcelona: Salvat Editores S.A.

De Roux, R. (1990). *Dos Mundos Enfrentados*. Bogotá: CAPACITAR, CINEP.

Dolmatoff, R. (2005). *Orfebrería y Chamanismo: un estudio iconográfico del Museo del Oro del Banco de la República* (2da edición). Bogotá: Villegas Editores.

Dumbarton, O. (1963). *Handbook of the Robert Woods Bliss Collection of Pre-columbian Art*, New York: The Spiral Press.

Duque, L. (2005). *Colombia: monumentos históricos y arqueológicos*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia.

Eliade, M. (2005). *Tratado de Historia de las Religiones*. México, D.F: Ediciones Era, S.A.

Foucault, M. (2002). *La Arqueología del Saber*. Argentina: Siglo XXI Editores Argentina S.A.

Friede, J. (1965). *Descubrimiento y Conquista del Nuevo Reino de Granada*. Historia Extensa de Colombia, vol II. Bogotá: Ediciones Lerner.

Gamboa, P. (2002). *El tesoro de los Quimbayas: Historia, identidad y patrimonio*. Bogotá: Editorial Planeta S.A.

Gil, F. (2002). *El arte colombiano*. Bogotá: Plaza & Janes.

Gruzinski, S. (2007). Mezclas y mestizajes. En *Pensamiento mestizo*. España (pp.45-73) :Paidós.

Gruzinski, S. (2000). La guerra. En *La guerra de las imágenes*. México: FCE (pp.40-70).

Guhl, E. y Otros (1963). *Indios y blancos en la Guajira*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.

Jaramillo, J (Dir.) y otros. (1989). *Nueva Historia de Colombia*, vol. I y II. Bogotá: Editorial Planeta.

Kubler, G. (1986). *Arte y arquitectura en la América Precolonial*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Langebaek, C. (2009). *Los Herederos del Pasado: Indígenas y pensamiento criollo en Colombia y Venezuela*. Bogotá: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes.

Langebaek, C y Botero, C. (compiladores). Muñoz, C. Perry, J. Medina, A. Herrera, M. Pineda, R. Morales, J. Laurière, Christine. Rueda, J. (2009). *Arqueología y etnología en Colombia: La creación de una tradición científica*. Bogotá: Ediciones Uniandes.

León, M. (2012). *Visión de los Vencidos, Relaciones Indígenas de la Conquista*. México D.F.:Universidad Nacional Autónoma de México.

Londoño, S. (2001). *Arte Colombiano: 3.500 años de historia*. Bogotá: Villegas Editores.

Matos, M. (1993). *Reflexiones en el Tiempo, una Mirada al arte prehispánico*. México, D.F.:Universidad Nacional Autónoma de México.

O'Gorman, E. (2002). *El arte o de la monstruosidad*. Conaculta. México D.F: Editorial Planeta.

Pérez, J. (1943). *Arqueología Agustiniiana*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.

Pérez, J. (1954- 1966) *Orfebrería Prehispánica de Colombia*. Madrid: Talleres Gráficos Jura.

Pini, I. y Suarez S. (editoras) (2011). *Eugenio Barney Cabrera y el arte Colombiano del siglo XX: Antología de Textos críticos (1954-1974)*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia.

Pini, I. (Comp.). (2010) *Modernidades divergentes. III seminario Internacional Eugenio Barney Cabrera. Rutas sin resistencia: historiografía del arte colombiano sobre las dos primeras décadas del siglo XX*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia.

Preuss, K. (1974). *Arte Monumental Prehistórico*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.

Rodríguez, C. (2013). *Colombia-Ecuador 3.000 años de arte prehispánico: La Colección Ziablof*. Cali: Editorial Universidad del Valle.

Safford, F. y Palacios M. (2002). *Colombia: país fragmentado sociedad dividida*. Bogotá: Norma.

Salvatore, R. (2006). *Imágenes de un imperio: Estados Unidos y las formas de representación de América Latina*. Buenos Aires: Sudamericana.

Salvatore, R. (2005). *Culturas imperiales: Experiencia y representación en América, Asia y África*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora.

Schapiro, M. (1962). *Estilo*. Buenos Aires: Ediciones 3.

Sánchez, E. & Botero, C. (2007). Historia del Museo del Oro. En *Museo del Oro*(p.258-265). Bogotá: Coedición Banco de la República – Fondo de Cultura económica.

Silva, E. (1968). *Arqueología y Prehistoria de Colombia*. Tunja: Prensas de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

Taussig, M. (2013). *Mi Museo de la Cocaína*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.

Tovar, B. (1990). *La Colonia en la Historiografía Colombiana*. Bogotá: Editorial Presencia.

### **Periódicos:**

Caballero, E. (Septiembre 28 de 1975). El arte colombiano. *El Tiempo*.

Cabrera, E. (Junio 9 de 1968). Romanticismo, artes populares y primitivismo. *Lecturas Dominicales*, p.5.

Gómez, P. (Septiembre 4 de 1975) Historia del arte colombiano para la promoción turística. *La República*, p.8.

Lozano, P. (18 de Septiembre de 1975). Eficaz Labor Cultural Ha Cumplido Salvat en Colombia. *El Espectador*, p. 4B

### **Revistas:**

Acuña, L. (Julio-Agosto de 1935). Escultura y orfebrería de los indios colombianos. *Senderos*, IV (18 y 19), 16-25.

Acuña, L. (1935). Introducción al estudio de nuestro arte precolombino. *Senderos*, III (15), 493-508.

Cabrera, E. (1967). El arte agustiniano. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, X (6), 1388-1389.

Camacho, E. (1964). Barney Cabrera, Eugenio: Geografía del arte en Colombia. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, VII (2) 277-278.

Dolmatoff, G. y Dussán A. (1957). Reconocimiento Arqueológico de la Hoya del Rio Sinú. *Revista Colombiana de Antropología*, VI, 31-160.

Friede J. (1964). La Investigación Histórica en Colombia. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, VII (2), 120-122.

Gómez, P.(1975). Los Libros: Historia del Arte Colombiano. *Nueva Frontera* (42), 7.

Pini, I. y otra (20015). Profesor agudo y crítico singular. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, XLIX (87), 108-109.

### **Artículos web:**

Duquesne, J. (1795). Disertación sobre el calendario de los Muyscas: Indios naturales de este Nuevo Reino de Granada.

Recuperado de Recuperado el 16 de Noviembre del 2015 de:

<http://www.accefyn.org.co/proyecto/Documentos/Duquesne/Calendario.pdf>

Silva, S. (19 de noviembre de 2014). La minería en Colombia: la maldición de los recursos naturales. El Tiempo.

Recuperado el 13 de octubre del 2015 de:

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13366835>

Zerda, L. (1947). El Dorado. Bogotá: Editorial Cahur.

Recuperado el 2 de Julio del 2016 de:

<http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/87219/brblaa302323.pdf>

### **Boletín**

Gómez, A. (2005). *Arqueología colombiana: Alternativas conceptuales recientes* En Boletín de Antropología Universidad de Antioquia, Medellín: Vol. 19 (pp.198-23).