

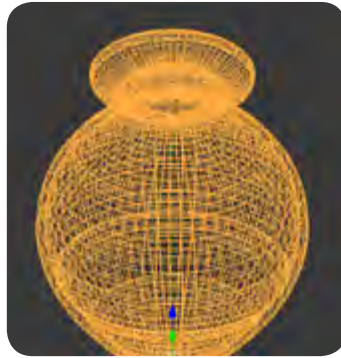


MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA

Cuadernos DE curaduría

BOGOTÁ, COLOMBIA. ISSN 1909-5929 MINISTERIO DE CULTURA DE COLOMBIA | 2021

**conte-
nido**



**cues-
tiones
de
museo**

Del patrimonio en la construcción de la historia: los objetos de Juan José Neira en el Museo Nacional de Colombia (1841)

Libardo Sánchez Paredes
CURADURÍA DE HISTORIA

[10]



Inscrito en el cuerpo: sexualidad, raza y medioambiente en el *performance* del Caribe colombiano

Valeria Posada Villada
CURADURÍA DE ARTE

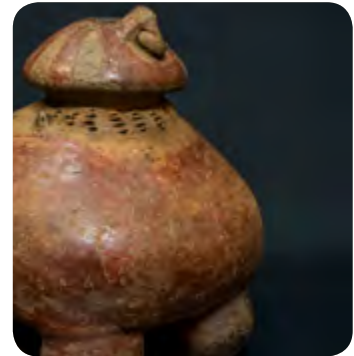
[38]



La colección de Corinto: una investigación arqueológica desde el Museo Nacional

Luis Felipe Agüero Mateus
Arnold Duval Daza Castaño

[72]



**patrimo-
nio en
estudio**

El busto de Comanche, o de cómo entró un habitante de calle al Museo Nacional de Colombia

Andrés Leonardo Góngora
CURADURÍA DE ETNOGRAFÍA

[112]





Presentación

En este nuevo número de *Cuadernos de Curaduría* ofrecemos a nuestros lectores cuatro trabajos que nacen, de una u otra manera, en el seno del Museo Nacional de Colombia y constituyen, además, investigaciones y reflexiones relativas a nuestras colecciones de etnografía, historia, arte y arqueología. En este sentido, esta decimonovena edición de la revista es, por un lado, una muestra representativa de la juiciosa labor académica que promueven nuestras cuatro curadurías y, por otro, una renovada ocasión para poner en circulación el conocimiento sobre nuestra cultura y patrimonio nacional que diariamente se cosecha y estimula desde este museo de todos los colombianos.

En la sección **Patrimonio en estudio**, Andrés Góngora, curador jefe de Etnografía, presenta en su artículo “El busto de Comanche, o de cómo entró un habitante de calle al Museo Nacional de Colombia” un análisis antropológico de una pieza escultórica que representa a un antiguo líder de los habitantes de calle de Bogotá. Desde diferentes fuentes teóricas y apoyado en el paradigma de la museología crítica, Andrés Góngora indica cómo este objeto, en la medida en que visibiliza un actor social marginalizado y excluido de múltiples narrativas dominantes, pone en entredicho la monumentalidad asociada con ciertos modos de rememoración histórica y representación social reproducidos en ámbitos culturales como los museos.

Por su parte, en la sección **Cuestiones de museo**, publicamos tres artículos. Dos de ellos fueron realizados por investigadores que pertenecieron hasta hace poco a la Curaduría de Historia y a la Curaduría de Arte, en tanto que el último fue elaborado por dos estudiantes de la Universidad Nacional que contaron con el apoyo de la Curaduría de Arqueología y el acceso a los acervos del museo para adelantar su trabajo de investigación de grado.

En el texto “Del patrimonio en la construcción de la historia: los objetos de Juan José Neira en el Museo Nacional de Colombia (1841)”, a través de un minucioso examen de fuentes primarias, el historiador Libardo Sánchez, antiguo miembro de la Curaduría de Historia, estudia el ingreso al Museo Nacional de algunos objetos del prócer Juan José Neira como un caso ejemplar de los procesos constitución de memoria histórica asociados a dinámicas de legitimación gubernamental. De acuerdo con el autor, por ser el espacio en el que se actualizaron tales procesos, el Museo Nacional fue durante la primera mitad del siglo XIX un escenario idóneo para la

producción de una imagen de la nacionalidad colombiana acorde con los intereses de las élites en el poder.

La historiadora y museóloga Valeria Posada, hasta hace poco investigadora de la Curaduría de Artes, nos ofrece en su artículo “Inscrito en el cuerpo: sexualidad, raza y medioambiente en el *performance* del Caribe colombiano” una mirada amplia sobre la obra de tres artistas del Caribe que se han destacado en el campo del *performance*. El análisis de los trabajos de Marta Amorocho, Nelson Fory y Oscar Leone Moyano son un punto de partida para constatar la relevancia que ha tenido el arte performativo en la región norte del territorio colombiano y cómo se han abordado, a través de la experimentación con el cuerpo, la imagen y el espacio, debates cruciales contemporáneos como la violencia de género, el racismo y las afectaciones ecológicas producto de nuestros actuales modos de vida.

Por último, en “La colección de Corinto: una investigación arqueológica desde el Museo Nacional”, los investigadores Luis Felipe Agüero Mateus y Arnold Duval Daza Castaño, estudiantes de último semestre de la carrera de Antropología de la Universidad Nacional de Colombia, ofrecen un detallado análisis estadístico descriptivo de varias piezas de la Reserva de Arqueología del Museo Nacional. Los objetos estudiados corresponden a las cerámicas funerarias de Corinto, Cauca. En palabras de los autores, el análisis de estas piezas constituye un aporte para el estudio de la estandarización y especialización artesanal de una cultura prehispánica particular localizada en la región sur del río Cauca.

Esperamos, pues, que este último número del año de *Cuadernos de Curaduría* despierte su interés y que las reflexiones que recogen estas páginas favorezcan las inquietudes y búsquedas de nuestros lectores.



preguntas de museo



Del patrimonio en la construcción de la historia: los objetos de Juan José Neira en el Museo Nacional de Colombia (1841)

Libardo Sánchez Paredes¹

Investigador de la Curaduría de Historia

Resumen

Se examina el ingreso de los objetos del prócer de la independencia Juan José Neira (1793-1841) al Museo Nacional de Colombia en el marco de un decreto de honores dictaminado por el Congreso de la República en 1841. ¿Por qué destinar los objetos de Juan José Neira al Museo Nacional de Colombia? La donación de los objetos de Neira muestra cómo se utilizó la figura del héroe para relacionar la historia nacional con una política conveniente al Gobierno de turno. El Museo Nacional tuvo un lugar preponderante en esta labor, como espacio de patrimonialización de la memoria histórica. La llegada de las piezas de Neira al Museo Nacional evidencia también una transformación en la función social de la institución desde que fuera fundada en 1823, ya que pasó de ser un museo dedicado a la investigación y enseñanza en ciencias a convertirse en un museo publicitario de los valores de historia patrios. A partir de fuentes primarias se muestra cómo el museo se constituyó en una vitrina de exhibición de la cultura política nacional con la que los gobernantes de turno buscaron la unificación del país construyendo una versión de la historia nacional favorable a sus intereses.

Palabras clave: historia del Museo Nacional de Colombia, Juan José Neira, Guerra de los Supremos, Joaquín Acosta, patrimonio, construcción de la historia.

¹ Filósofo de la Pontificia Universidad Javeriana y magíster en Historia de la Universidad de los Andes.

Juan José Neira, el azote de los
tiranos, el rayo de los usurpadores,
y la espada penetrante para los
jénios inquietos y caprichosos

Antonio María Amézquita, 1842

El 14 de enero de 1841 fueron conducidas en solemne procesión la espada, la lanza y la corona de laureles de Juan José Neira (1793-1841) hasta el Museo Nacional de Colombia. Una narración del evento lo describe de la siguiente forma:

La guarnición de la ciudad, con armas a la funerala, siguió la marcha de estos trofeos por la misma carrera que había traído [los restos de Neira]; i luego que llegó al término indicado, formose en batalla con sus jefes, oficiales i bandera en orden de parada, i presentadas las armas, vio pasar por su frente, conducidas por el presidente del consejo municipal i tres individuos más de la corporación, la espada i la lanza que fueron siempre el terror de los enemigos de la patria, i la corona cívica reservada al valor i á la fidelidad.²

El Gobierno nacional consideró que el lugar idóneo para guardar las armas de Neira y exponerlas al público en general era el Museo Nacional y lo hizo con la solemnidad de un acto que debía ser visto y recordado por todos. ¿Qué presupuestos e implicaciones tuvo la destinación de los objetos de Juan José Neira al Museo Nacional? Responder dicha pregunta es el objetivo principal del presente artículo.

Para 1841, a solo veinte años de lograda la independencia frente a la Corona de España y una década de la conformación de la República de la Nueva Granada (1831-1858) -actualmente Colombia-, el país enfrentó la primera de varias guerras civiles que padecería durante el siglo XIX, la llamada Guerra de los Supremos (1839-1842). Se trató de un conflicto en el que se redefinieron los poderes entre centro y periferia, así como también entre diversos caudillos regionales que habían ganado protagonismo durante las batallas por la independencia. En medio de esta guerra civil en que se puso a prueba la legitimidad del joven Estado, el Gobierno nacional concibió formas para consolidar una cultura histórico-política que le fuera favorable. La donación de los objetos de Juan José Neira al Museo Nacional coincide con esta coyuntura y manifiesta la intención del Estado de construir un relato de nación que validara su poder de *facto*.

La importancia de estos relatos para la existencia de una nación tiene un carácter fundamental, cuando no fundante. Lo que mantiene cohesionada la nación no es la ley que la instaure, pues ella entraña una contradicción

2 Varios autores, *Relación de los honores tributados por los habitantes de Bogotá a los restos mortales del coronel Juan José Neira. Con un apéndice de varias publicaciones i de la biografía del héroe* (Bogotá: Imp. De J. A. Cualla, 1841), 33. Como sucede en este caso y en adelante, en las citas textuales se mantiene la ortografía de la época.



Fabricante desconocido

Espada que perteneció a Juan José Neira

Ca. 1840

Forja de acero, latón y cuero

94,5 x 11,5 x 10 cm

Museo Nacional de Colombia, reg. 32

Remitida al Museo Nacional por orden del Congreso de la República según decreto de honores en su memoria (19.4.1841).

insalvable: la ley que afirma la existencia de la nación como objeto real tiene como fundamento a la nación misma en cuanto que sujeto enunciante. Se trata, entonces, de un círculo vicioso. De acuerdo con el teórico Homi K. Bhabha, la construcción de la nación se compone de relatos por los cuales los individuos adquieren y reafirman su identidad cultural³. Dichos relatos, para el siglo XIX, tuvieron como fundamento el ideal ilustrado de la universalidad del saber: un territorio, una lengua, una cultura. Esta pretendida universalidad ideal tiene en la realidad una negación manifiesta en la particularidad de sus distintos integrantes, puesto que se invisibilizan algunos relatos en pro de otros. Los relatos con que se unifica y (re)crea continuamente la nación son constitutivamente contingentes y obedecen a coyunturas culturales y políticas, y, por tal razón, exigen de una continua reafirmación⁴.

Tanto los monumentos como los héroes son dos tipos de relatos que simbólicamente recrean los valores nacionales y propician su continuidad. La figura de Neira convertida en héroe y sus objetos en el Museo Nacional fueron utilizados por las élites gobernantes como símbolos que presentaban una versión de la nación y de su historia ajustada a sus intereses. A ello contribuyó el hecho de que el Museo⁵ desde la década anterior había atravesado un proceso de transformación en su función social: de un museo dedicado a la investigación y enseñanza en ciencias,

3 Homi K. Bhabha, "DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation", en *Nation and Narration* (Londres: Routledge, 1990), 292.

4 Bhabha, "DissemiNation...", 294.

5 En adelante, cuando se haga referencia al Museo Nacional, se empleará la palabra Museo con mayúscula en la inicial.

cambió a un museo dedicado a la promoción de valores representados en los honores patrios y la producción nacional, tanto manufacturera como científica.

En la primera parte del artículo se analizan las condiciones particulares que permitieron a un sector de la población convertir a Neira en un héroe nacional, condiciones muy específicas, propias de su época, tras las cuales su persona cayó en el olvido. Como señala Jorge Orlando Melo, la figura del héroe nacional fue un recurso simbólico practicado por las élites políticas y económicas para mantener su hegemonía política y cultural⁶. De esta forma, recordar al héroe y ennoblecerlo se transformó en una cierta forma de hacer política. La pretensión de las élites políticas de preservar la figura de Neira convertido en héroe, a través de la conservación y exposición de sus objetos, denota un uso intencional de la cultura y sus símbolos para construir la historia del país.

Bhabha afirma también que la constitución cultural de la nación presenta una temporalidad que resulta problemática. El lenguaje con el que se denota el presente de la nación tiene una referencia semántica al pasado, a un pasado constituido a partir de las necesidades del presente⁷. El historiador francés François Hartog denomina esta relación con el tiempo, propia de la modernidad, como presentismo. Es el presente el que ilumina la comprensión que tenemos del pasado y, a su vez, el presente se comprende a partir de un ideal a realizar en el futuro, como la prosperidad, el progreso o el desarrollo: “El presente se convirtió en el horizonte”. La institución museal participa en esta ambivalencia temporal que propiciaría el surgimiento de un *ethos* cultural fundacional para la nación, en la medida en que es el lugar donde se exhiben las huellas/indicios del pasado, organizadas a partir de una configuración dada en el presente, un pasado narrativamente construido que surge de necesidades consideradas como actuales.

Siguiendo esta idea, en la segunda parte del artículo se analiza la situación del Museo Nacional para 1840, la cual no difería mucho de la que atravesaban algunos museos de Latinoamérica y Europa. Como señala el historiador Tony Bennett, esta transformación, que llevó a poner la educación moral de los ciudadanos como objetivo principal de los museos, se expresó en una disposición particular del espacio y las cosas, esto es, de las salas de exhibición y sus colecciones⁸. En esta segunda parte se muestra que a medida que el Museo Nacional se transformaba, desarrollaba nuevos dispositivos de comunicación y exhibición para responder a las necesidades de la cultura política.

Comprender los presupuestos e implicaciones que tuvo la destinación de los objetos de Juan José Neira al Museo Nacional, basándose en el análisis de fuentes primarias, revela cómo un objeto patrimonial participa en la

6 Jorge Orlando Melo, “Bolívar en Colombia, las transformaciones de su imagen”, en *Entre el olvido y el recuerdo. Íconos, lugares de memoria y cánones de la historia y la literatura en Colombia*, eds. Carlos Rincón, Sarah de Mojica y Liliana Gómez (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2010), 107.

7 Bhabha, “DissemiNation...”, 294.

8 Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics* (Londres: Routledge, 1995), 6.

construcción de la historia y cómo el Museo se convirtió en un punto de referencia para la construcción de la historia nacional, tema que se trata en el apartado final del artículo.

Primera parte

Neira, héroe en la coyuntura de la Guerra de los Supremos

Las armas y el retrato del coronel Juan José Neira ingresaron al Museo Nacional en el contexto de la primera guerra civil que afrontó el país y que es conocida como la Guerra de los Supremos (1839-1842), acaecida durante el régimen político de la República de la Nueva Granada. Las características particulares de esta guerra civil hicieron que las acciones de Neira cobrasen particular relevancia y que, tras su muerte, fuera considerado como un héroe de la patria, un ejemplo digno de ser emulado por los habitantes de la Nueva Granada. A continuación, se expone brevemente el contexto en el que surgió esta guerra civil, el papel que desempeñó en ella Neira y por qué al morir fue considerado un héroe cuyos objetos debían fungir como testimonios de su memoria para la posteridad.

Para el historiador David Bushnell, las causas que motivaron la Guerra de los Supremos son complejas y a menudo contradictorias⁹. En Latinoamérica, Perú y Argentina experimentaron en esta misma época guerras civiles similares a la Guerra de los Supremos, en las cuales ocurrieron redefiniciones de la distribución del poder político entre caudillos o entre centro y periferia¹⁰. Con respecto a la Guerra de los Supremos, esta redefinición del poder político, que sustentó en principio distintas justificaciones y que luego se unificó alrededor de una exigencia por la implementación del federalismo como forma de gobierno nacional, tuvo como característica principal el hecho de que fue encabezada en las distintas regiones por militares que habían luchado en las batallas de independencia de las décadas de 1810 y 1820 y que, a la hora de levantarse en armas, lo hicieron declarándose *jefes supremos* de las localidades a las cuales pertenecían¹¹. Neira compartía con los llamados supremos muchas características, pero, contrario al proceder de estos, fue un aliado fundamental del Gobierno para mantener el orden.

La Guerra de los Supremos inició en el sur del país, en la ciudad de Pasto, los días 2 y 3 de julio de 1839, cuando diversos sectores sociales salieron a las calles a protestar por la decisión del Congreso proferida en la distante capital Bogotá, el 5 de junio del mismo año, que decretaba el cierre en Pasto de varios conventos menores en los que habitaban menos de ocho religiosos¹². Para finales de año, estas protestas ya habían sido controladas en su mayor parte. Sin embargo, el problema resurgió y tomó otra

⁹ David Bushnell, *Colombia, una nación a pesar de sí misma. De los tiempos precolombinos a nuestros días* (Bogotá: Editorial Planeta, 1994), 132. Fernán E. González, "A propósito de 'Las palabras de la guerra': los comienzos conflictivos de la construcción del Estado nación y las guerras civiles de la primera mitad del siglo XIX", *Estudios Políticos* n.º 25 (2004): 48. Frank Safford y Marco Palacios, *Colombia: Fragmented Land, Divided Society* (Nueva York: Oxford University Press, 2002), 231 y ss.

¹⁰ Víctor Guerrero Apráez, *Guerras civiles colombianas. Negociación, regulación y memoria* (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2016), 28.

¹¹ Safford y Palacios, *Colombia: Fragmented Land...*, 131.

¹² Luis Ervin Prado Arellano, "La Guerra de los Supremos en el Valle del Cauca: ascenso y caída de una guerra civil (1840-1842)", *Anuario Historia Regional y de las Fronteras* 8, n.º 1 (2003), 6.



Luis García Hevia (1816-1887) – atribuido

Juan José Neira

1841

Óleo sobre tela

93,8 x 78 cm

Museo Nacional de Colombia, reg. 235

Ordenado por decreto de honores expedido por el Congreso de la República para ser colocado en el Museo Nacional en una sala con su nombre (19.4.1841).

dimensión cuando el general José María Obando (1795-1861), destacado durante las batallas por la independencia, se levantó en armas apoyando la rebelión de Pasto y declarándose a continuación el supremo director de la guerra en dicha región¹³.

El ejemplo de Obando fue seguido por varios caudillos regionales, quienes exigieron la implantación del federalismo como sistema político para la nación. En la costa atlántica, el levantamiento fue dirigido por el general Francisco Carmona (ca. 1790-1853), quien movilizó la población de la ciénaga y luego se declaró jefe supremo de la región. En el nororiente, en Antioquia, el liderato fue del coronel Salvador Córdoba (1801-1841); en la región central, en Tunja, el general Juan José Reyes Patria (1785-1872); y en el noroccidente, en Socorro, el coronel Manuel González. Todos fueron nombrados jefes supremos de sus respectivos terruños. Para 1840 había líderes supremos en Cauca, Vélez, Casanare, Tunja, Socorro, Antioquia, Santa Marta, Cartagena, Mompo y Panamá, y solo Bogotá y Neiva permanecieron leales al Gobierno¹⁴.

La principal amenaza para el Gobierno en Bogotá durante esta primera parte de la guerra provino de las llamadas provincias del norte: Socorro, Tunja, Vélez y Casanare. Sería contra estas provincias que las acciones de Neira le granjearían fama y honores. Manuel González, el supremo del Socorro, fue elegido por un grupo de notables como jefe supremo de toda la provincia. Su primera acción fue la creación del Estado Soberano del Socorro¹⁵.

El primer enfrentamiento armado del Gobierno en Bogotá contra los rebeldes de las provincias del norte se produjo el 29 de septiembre de 1840 en la quebrada la Polonia, cercana a dicha población. Las fuerzas oficiales fueron atacadas por hombres comandados por Manuel González y Juan José Reyes Patria, este último nombrado jefe supremo de la división de Tunja¹⁶. El ejército oficial fue derrotado, lo cual le dio a los levantados en armas la idea de que era posible derrotar al Gobierno en Bogotá. Para el 25 de octubre, el periódico oficial del Gobierno, la *Gaceta de la Nueva Granada*, informó que los rebeldes habían ingresado en la provincia de Bogotá y que se procedería a utilizar la fuerza para “repeler aquella agresión”¹⁷.

Manuel González avanzó hacia Bogotá con una fuerza de tres mil hombres, bajo el mando del general Juan José Reyes Patria. Bogotá se dio por perdida por no contar con una fuerza suficiente para detener a los rebeldes¹⁸. En este contexto se encargó a Neira la defensa de la ciudad. El enfrentamiento definitivo contra las provincias unidas bajo el mando de Manuel González se produjo el 28 de octubre de 1840.

13 Safford y Palacios, *Colombia: Fragmented Land...*, 230.

14 Safford y Palacios, *Colombia: Fragmented Land...*, 231.

15 Juan Pablo Quintero Sarmiento. La Provincia del Socorro en la Guerra de los Supremos. La acción política y militar de Manuel González (Tesis para el grado de historiador, Universidad Industrial de Santander. 2009), 52.

16 *Gaceta de la Nueva Granada*, “Sucesos del Socorro”, noviembre 18, 1840.

17 *Gaceta de la Nueva Granada*, “Provincias del Norte”, noviembre 25, 1840.

18 Antonio María Amézquita, *Discurso pronunciado por el joven patriota presbítero Dr. Antonio María Amézquita en memoria del esclarecido ciudadano Jenera Juan José Neira en la Iglesia parroquial de la ciudad de Honda, el día 7 de febrero de 1841* (Bogotá: Imprenta de J. A. Cualla, 1842), 14.

A las ocho de la mañana del día 28 del próximo pasado [octubre] se avistaron parte de las tropas del Gobierno, al mando del intrépido coronel Juan José Neira, con las de los facciosos, en número de más de setecientos hombres de la infantería i caballería acaudillados por Juan José Reyes Patria en el callejón de Buenavista.¹⁹

La infantería de las fuerzas del Gobierno tenía setenta hombres, los cuales resistieron hasta la llegada de la caballería que, liderada por Neira, contaba doscientos hombres²⁰. Con el mismo Neira a la cabeza, la caballería cargó contra los hombres de Juan José Reyes Patria y los venció. Las fuerzas del Gobierno perdieron siete hombres, mientras que los rebeldes más de cien, doscientos resultaron prisioneros y muchos otros fueron heridos²¹.

Juan José Neira había nacido el 23 de diciembre de 1793 en Gachantivá, provincia de Bogotá, donde su familia poseía varias haciendas. Cuando en 1810 inició el proceso independentista, Neira se unió a la milicia patriota para dirigir las fuerzas acantonadas en Guachetá y Lenguazaque, ubicadas en la misma provincia. Con la llegada de Pablo Morillo (1775-1837) a América en 1816 para apaciguar el levantamiento patriota en contra de una restauración monárquica, Neira formó un ejército para combatirlo, financiado con sus propios recursos y en el que fueron enlistados los arrendatarios de sus tierras. En los años sucesivos correría la suerte de muchos otros patriotas, escapó de sus captores, luchó como guerrillero y permaneció escondido un tiempo para salvar la vida. Tras el triunfo de los independentistas en la batalla de Boyacá en 1819, Neira fue nombrado Juez político y comandante militar de Chocontá.

Destacado militar independentista, en 1831 Neira se unió de nuevo al ejército para defender el Gobierno ante la dictadura (1830-1831) de Rafael Urdaneta (1788-1845). Fue herido de un balazo en Ubaté. En 1836 aceptó el ofrecimiento para postularse como senador de la república. Aunque fue electo para ocupar dicha magistratura, el mismo año pidió licencia por enfermedad. Vivió en su hacienda hasta 1840, año en el que nuevamente empuñó las armas para defender al Gobierno oficial en la Guerra de los Supremos²².

Neira pertenecía a un estamento social elevado, condición que le permitió acceder a altos grados militares con los que defendió a la república desde la gesta por la independencia. Según destacan sus biógrafos, nunca aprovechó sus preeminencias militares para arrogarse poderes por encima de la ley; por el contrario, entregó su vida a la defensa del Gobierno. Fiel a este proceder, fue herido de gravedad durante el combate de Buenavista y llegó a Bogotá en "cama entoldada, pues la herida que recibió en Buenavista le impedía el manejo de los pies"²³. Fue recibido como un héroe y el 24 de noviembre se efectuó una ceremonia pública en su honor en la

19 *Gaceta de la Nueva Granada*, "Acción de Buenavista i conducta leal i jenerosa observada por los habitantes de la capital i la Sabana a Consecuencia de la agresión de los facciosos del Norte", noviembre 1, 1840.

20 Amézquita, *Discurso pronunciado por el joven patriota...*, 14.

21 *Gaceta de la Nueva Granada*, "Acción de Buenavista...".

22 Varios autores, *Relación de los honores tributados...*, 41 y ss. Noticia biográfica, *Registro Municipal*, diciembre 23, 1893, 627

23 Amézquita, *Discurso pronunciado por el joven patriota...*, 14.

que le fue impuesta una corona de laurel²⁴. En palabras de Ignacio Gutiérrez Vergara (1806-1877), entonces presidente de la Cámara de Representantes que llegaría a ser presidente encargado de la Nueva Granada en 1861, el 28 de octubre, en la batalla de Buenavista, “salvó Neira la República”²⁵.

La invención de héroes fue una práctica de política cultural extendida a lo largo del siglo XIX en Latinoamérica. Personajes como los indígenas fueron heroizados y unos años después convertidos en villanos, contrario a lo ocurrido con los conquistadores que, de villanos durante los inicios de las jóvenes repúblicas, pasaron a héroes al final de la centuria²⁶. Resumir la historia de una época sobre un personaje fue una propedéutica política común. En el caso de los primeros años de la república, se asistió a una sacralización del mito del origen republicano cifrado en los combatientes de la independencia²⁷. En el culto al héroe se legitimaba, por vía del pasado glorioso, unas condiciones específicas en el presente. Este poder cultural del héroe fue aprovechado por el mismo Bolívar, quien inició esta práctica en 1818, en el periódico fundado a instancias suyas, titulado *El Correo de Orinoco*, en el cual exaltó la memoria de los militares muertos en guerra²⁸.

El héroe es un personaje que cumple con determinadas condiciones que lo hacen merecedor de tal gloria. El héroe recupera un sistema de valores considerados en riesgo o ya perdidos, se opone a unas condiciones injustas para con su lucha restituir un estado de pureza y, con ello, ser un símbolo de lo mejor de la comunidad a la cual representa²⁹. Por sus acciones, Neira fue revestido de todas estas condiciones, glorificadas por la prensa del periodo. Fue considerado de inmediato por sus contemporáneos como ejemplo de un militar que había luchado honrosamente durante la época de la independencia y que se había mantenido fiel a las leyes durante los primeros años de la república. Un hombre valiente que no utilizó su fuerza para ganar favores para sí mismo. Neira representaba, para el Gobierno oficial, las virtudes que debían tener los demás jefes que se habían rebelado proclamándose supremos en diversas regiones:

Preguntaba una vieja qué diferencia había de los Jenerales Herrán, Mosquera y Vélez a Mantilla y Obando, y el valiente Neira, a tantos coronelitos que no han asomado las narices en estos días por la plaza; y respondió un progresista: que los primeros, como unos bestias retrógrados debían servir a las armas, mientras los segundos que van con el siglo se reservaban para los destinos que requieren luces, siendo una prueba el estar Obando de Juez Cantonal en la Mesa.³⁰

La nota da una idea del comportamiento esperado de un militar durante el régimen liberal moderado de Márquez: el acatamiento del orden constitucional. Neira se había mantenido fiel, más allá de su propia

24 Varios autores, *Relación de los honores tributados...*, 41.

25 Ignacio Gutiérrez Ponce, *Vida de don Ignacio Gutiérrez Vergara y episodios históricos de su tiempo (1806-1877)*, tomo I (Londres: Imprenta de Bradbury, Agnew & CIA LDA, 1900), 320.

26 Nikita Harwich Vallen, “La historia patria”, en *Inventando la nación. Iberoamérica siglo XIX*, coords. Antonio Annino y François-Xavier Guerra (México, Fondo de Cultura Económica, 2003), 542.

27 Germán Colmenares, *Las convenciones contra la cultura. Ensayos sobre la historiografía hispanoamericana del siglo XIX* (Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1997), 67.

28 Germán Carrera Damas, “Del heroísmo como posibilidad al héroe nacional-padre de la patria”, en *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, eds. Manuel Chust y Víctor Domínguez (Valencia: Universitat de Valencia, 2003), 41.

29 Danuta Teresa Mozejko de Costa, “La construcción de los héroes nacionales”, *Estudios*, n.º 6 (1995-1996): 80.

30 *El Huzar de Buenavista*, diciembre 10, 1840, 20.

seguridad. A causa de la herida recibida en Buenavista, el 7 de enero de 1841 falleció en horas de la madrugada. Tras su muerte, las comparaciones con Bolívar no se hicieron esperar:

¡Salve tres veces, bienhadado día!
Tú, nuestra historia bastas a ilustrar:
A ti sus hechos y alta nombradía
Neira y Bolívar vienen á asociar.
Bolívar nace, y á la patria llega
Su era de glorias, y de libertad:
Neira, muriendo, con su ejemplo lega
La de virtud y cívica lealtad.³¹

La estrecha relación entre antiguos cabecillas del ejército patriota y los levantamientos armados en distintas regiones del país tuvo como consecuencia el ennoblecimiento del actuar desinteresado de Neira. El Gobierno nacional, azotado por insurrecciones en todo el país, erigió la figura de Neira como el prototipo de héroe, de un supremo que obedece a la ley. El pedestal escogido para su exhibición fue el Museo Nacional, cuya definición y función social se había venido transformando desde su fundación en 1823: pasando de un museo de ciencias a uno museo de honores patrios.

Segunda parte

Un museo en transformación para un país en construcción: la década de 1830

Colombia inició la década de 1830 con una crisis institucional y política de tal envergadura que implicó su final como república integrada por los actuales territorios de Venezuela, Ecuador, Panamá y Colombia. A partir de 1831 el país tomó el nombre de República de la Nueva Granada. Bolívar, el adalid de la lucha por la libertad, cuya fama al finalizar las batallas por la independencia no tenía par, paulatinamente fue cayendo en descrédito entre los sectores liberales y civiles de la sociedad. Considerado como un dictador, Bolívar murió en Santa Marta en 1830, cuando el sueño de la Gran Colombia se desvanecía y el Libertador intentaba de alcanzar Europa en un exilio autoimpuesto. Tras su muerte, las facciones contrarias radicalizaron sus discursos y las armas se terminaron imponiendo al final de la década de 1830 en la guerra civil de los supremos.

Esta crisis tuvo un impacto directo en el Museo Nacional y propició un cambio en su función social. El país necesitaba estabilidad, unidad en torno a un ideal de nación basado en un fundamento común. Tras el fracaso de la Gran Colombia y el surgimiento de la Guerra de los Supremos que mostró

31 R. A. L., *Himno*. 1841. Biblioteca Nacional de Colombia, Fondo Vergara, 14.

la fractura de un poder central frente a los poderes regionales, se impuso la necesidad de unidad para que el país no continuara fragmentándose. Como se verá, el Museo Nacional respondió a este objetivo de unidad, motivado por los intereses de su director, de promotores y del Gobierno mismo.

En los albores de la república, la investigación científica debía contribuir a la formación de un buen Gobierno³². En consonancia con ello se fundó el Museo Nacional. Inaugurado el 4 de julio de 1824, en la noticia de prensa que publicitó su fundación se lo denominó como “museo de historia natural”, nombre que se repitió en la Ley Orgánica de Educación de 1826 (“Museo o gabinete de historia natural”), títulos que ponen de manifiesto su función social: “indispensable para propagar las luces, y al mismo tiempo ver reunidas en la capital todas las producciones de la República”³³. El museo fue fundado como parte de un complejo de locaciones dedicadas a la investigación científica. Estuvo formado por una escuela de minas, un observatorio, un jardín botánico, una sala de dibujo y un laboratorio de química. Como señala María Paola Rodríguez, en el momento de su fundación, el museo fue constituido como una institución para la investigación y la instrucción de élites científicas³⁴.

En la misma noticia de fundación, se señalaba que el Museo Nacional contaba con colecciones que en su mayoría eran para el estudio, además de algunas curiosidades. Era referida una colección de minerales provenientes de Europa y de otras partes “remotas”, muchos huesos de animales sacados de Soacha, “muy curiosos por su tamaño”, una momia encontrada en Tunja, algunos insectos, mamíferos, reptiles y peces³⁵.

Las colecciones de historia ingresaron al Museo Nacional a partir de 1825, cuando el Gobierno consideró que la medalla de platino que representaba a Bolívar debía estar en el Museo, además de en universidades y colegios, en conmemoración de las batallas de Junín y Ayacucho. Se trataba de un testimonio de “gratitud nacional”³⁶. Este tipo de colecciones históricas o sociales, que en los siguientes años irían incrementándose con donaciones de otros objetos recordatorios de la gesta independentista, hicieron que paulatinamente el Museo Nacional adquiriese también el carácter de museo de la nación, compaginando así su vertiente científica e investigativa con una identitaria³⁷.

Para 1840, el panorama político había cambiado radicalmente. Desde 1831 la nación tenía el nombre de República de la Nueva Granada y su territorio era similar al que actualmente ocupa Colombia, además de integrar a Panamá. Los seguidores de Bolívar habían caído en el descrédito, con lo que los liberales tomaron el poder, nombrando a Santander como su primer presidente³⁸.

32 Véase Lina Del Castillo, *La invención republicana del legado colonial. Ciencia, historia y geografía de la vanguardia política colombiana en el siglo XIX* (Bogotá: Universidad de los Andes y Banco de la República, 2018), capítulo 1.

33 *Gaceta de Colombia*, “Museo Colombiano”, julio 18, 1824.

34 María Paola Rodríguez Prada, *Le Musée National de Colombie 1823-1830* (París: L’Harmattan, 2013), 17.

35 *Gaceta de Colombia*, “Museo Colombiano”, julio 18, 1824.

36 Rodríguez Prada, *Le Musée National...*, 384.

37 Rodríguez Prada, *Le Musée National...*, 386.

38 Bushnell, *Colombia, una nación...*, 125.



Autor desconocido

Joaquín Acosta

Ca. 1845

Óleo sobre tela

69 x 57 cm

Museo Nacional de Colombia, reg. 498

Donado por Soledad Acosta de Samper (ca. 1890)

Joaquín Acosta fue nombrado por Santander director del Museo Nacional el 16 de noviembre de 1832. En el decreto de su nombramiento se afirmaba que era deber del Estado velar por la conservación y aumento de las colecciones del museo fundado por decreto del 28 de julio de 1823. Es decir, que debía darse continuidad y desarrollo al museo fundado en la década anterior. Así mismo, el decreto especificaba que Acosta debía encargarse, además del museo, del “gabinete de historia natural, [d] el observatorio astronómico, i [de] todos los instrumentos, máquinas, libros i demás enseres que pertenecen al museo”³⁹. Se le conminaba a la recuperación del observatorio, a que conservara y aumentara las colecciones y a que realizara “observaciones meteorológicas, las cuales publicadas de tiempo en tiempo por la gaceta, pondrán al alcance de todos una multitud de resultados importantes en las ciencias i en las artes”⁴⁰.

En el momento en que Acosta recibió la dirección del Museo Nacional, la institución se encontraba en decadencia. Acosta inició su gestión con la recuperación del observatorio astronómico y de la estructura de la casa que alojaba al Museo. Ubicó el Museo en dos salas, una de mineralogía o minerales⁴¹ y otra de historia natural y curiosidades, en la que se resguardaban las colecciones botánicas y algunos objetos históricos⁴². Durante sus dos primeros años de gestión, Acosta realizó el cambio de los bastidores de exhibición de los objetos de ambas salas, instaló vidrieras para todos los bastidores y rejas en las ventanas de la sala de historia natural⁴³. Del observatorio astronómico reparó las paredes, en 1836 cambió las 218 “vidrieras en todas las ventanas” del edificio y en 1837 cambió de ubicación la puerta⁴⁴. Además, formó la biblioteca del observatorio.

En abril de 1833, la *Gaceta de la Nueva Granada* publicó un aviso en el que se afirmaba que el edificio del Museo Nacional había

sido reparado i mejorado considerablemente a esfuerzos del director. Se abrirá al público los segundos i ultimos domingos de cada mes, de las 11 de la mañana a las dos de la tarde i los lunes siguientes a los domingos espresados.⁴⁵

La apertura del Museo al público general muestra su nueva orientación: las colecciones se organizaron en bastidores y se convirtió en una institución abierta no solo para la educación de las élites, sino también para la instrucción moral de todos los ciudadanos.

El cambio que experimentó el Museo Nacional no era un fenómeno exclusivo de la Nueva Granada. Para el caso de Inglaterra y otros países de Europa, Bennett afirma que a principios del siglo XIX el Estado optó por una concepción paternalista de gobierno. Las instituciones culturales fueron cooptadas por el Estado y utilizadas como medios para conseguir

39 *Gaceta de la Nueva Granada*, “Sobre la relación y aumento del Museo Nacional”, noviembre 25, 1832.

40 Alejandro Velez, “Comunicación al teniente coronel Joaquín Acosta, avisandole su nombramiento de director del Museo Nacional”, *Gaceta de la Nueva Granada*, diciembre 9, 1832.

41 Víctor Cano, “Recibo de pago por la composición de un bastidor”, 24 de octubre de 1837, AGN, Sección República, Instrucción Pública, Leg. 126, Fol. r. 24; Joaquín Acosta, “Cuenta de los gastos del Museo en el año de 1833 al 15 de junio de 1834”, AGN, Sección República, Instrucción Pública, Leg. 126, Fol. r. 32.

42 Joaquín Acosta, “Cuenta documentada de los gastos hechos para reparar, ordenar y asegurar los objetos que encierra el Museo Nacional”, AGN, Sección República, Instrucción Pública, Leg. 126, Fol. r.58; Lusiano Serrano, “Cuenta de los cristales que se an puesto para la Botanica”, febrero 16 de 1835, AGN, Sección República, Instrucción Pública, Leg. 126, Fol. r. 68.

43 José María Martínez, “Recibo de pago por la hechura de un tablero, ocho bastidores para la sala de Minerales”, 5 de diciembre de 1833, AGN, Sección República, Instrucción Pública, Leg. 126, Fol. r. 44; Joaquín Acosta, “Cuenta de los gastos del Museo en el año de 1833 al 15 de junio de 1834”, AGN, Sección República, Instrucción Pública, Leg. 126, Fol. 32.

44 Estevan Madero, “Recibo por una puerta, chapa y bastidores”, 14 de octubre de 1837, AGN, Sección República, Instrucción Pública, Leg. 126, Fols. r. 22; Francisco Sanchez, “Recibo de pago por un jornal de trabajo”, noviembre 8 de 183, 7 r. 23.

45 *Gaceta de la Nueva Granada*, “Museo Nacional”, enero 13, 1833.

el bienestar de los ciudadanos a través de la modificación de sus costumbres. Se pretendía crear hábitos propios de un sistema económico en crecimiento que exigía una forma de producción distinta a la del antiguo régimen⁴⁶. Los museos participaron en esta lógica y fueron adaptados para dar cabida a una ideología burguesa en consolidación. El museo al servicio de un ideal gubernamental de producción se convirtió en un espacio ejemplarizante, que transmitía códigos de conducta apropiados y civilizatorios. Las personas de condición social baja podían aprender por imitación las formas apropiadas del vestir y del comportamiento exhibidos por sus superiores sociales⁴⁷.

Esta tendencia a modificar la función social de los museos a inicios del siglo XIX también se presentó en otros lugares de Latinoamérica. En la capital de Argentina se inauguró el Museo Público de Buenos Aires en 1823 con una orientación científica. Estuvo constituido por un Colegio de Ciencias Naturales, una Escuela de Agricultura y un Jardín de Aclimatación⁴⁸. Para 1830, el museo fue adscrito a la Facultad de Medicina y pasó a depender del rector y del consejo directivo de la Universidad de Buenos Aires. En 1836 la universidad fue reorganizada y las materias de ciencias humanas fueron suprimidas. El museo funcionó apenas con un encargado y un portero⁴⁹.

En México, la noción de patrimonio cultural nacional que debía ser conservado por el Estado surgió muy pronto a inicios del siglo XIX, debido a la importancia que otras naciones de Europa dieron a los restos del pasado prehispánico mexicano y su deseo de sacarlos del país. Desde 1825, en el Congreso de México se habló de la necesidad de fundar un museo que preservara los restos del pasado mexicano, además de todas las producciones naturales del país⁵⁰. Es por ello que el Museo de México, fundado en 1825, surgió junto con una escuela de minas y un jardín botánico, y fue concebido desde un inicio como una institución que debía moldear los hábitos y el carácter de las personas⁵¹. Funcionó en el interior de la Universidad de México, en un aula de matemáticas. Hasta 1831 logró obtener un protocolo para su funcionamiento aprobado por el Gobierno. En dicho protocolo fue considerado como un establecimiento de promoción de las ciencias con tres ramas: antigüedades, producción industrial e historia natural, además de un jardín botánico. Al ser una institución para la educación moral de los habitantes, estuvo abierto desde su fundación al público general⁵².

El Museo Nacional de Perú, fundado en 1822, inició su funcionamiento en 1826 con Mariano Eduardo Rivero y Ustáriz (1798-1857), su primer director y también primer director del Museo Nacional de Colombia. La orientación del museo en el momento de su fundación fue científica, como bien lo demuestra el hecho de que el director del museo lo era

46 Bennett, *The Birth of the Museum...*, 18.

47 Bennett, *The Birth of the Museum...*, 28.

48 Irina Podgorny y María Margaret Lopes, *El desierto en una vitrina. Museos e historia natural en la Argentina, 1810-1890* (Rosario: Prohistoria Ediciones, 2014), 51.

49 Podgorny y Lopes, *El desierto en una vitrina...*, 53.

50 Miruna Achim, *From Idols to Antiquity. Forging the National Museum of Mexico* (Nebraska: University of Nebraska Press, 2017), 47.

51 Achim, *From Idols to Antiquity...*, 34.

52 Achim, *From Idols to Antiquity...*, 94.

también de la sección de Minería y Agricultura del Gobierno. En 1836, tras la renuncia de Rivero y merced a la incorporación progresiva de nuevas colecciones, de las cuales el mismo Rivero fue gestor, el museo llevó a cabo una modificación de su función social, que inició a partir de la reorganización sus colecciones en dos grandes secciones: colecciones naturales y de antigüedades⁵³.

La necesidad de forjar ciudadanos, de configurar un sentido de identidad y unidad que pusieran fin a los continuos conflictos políticos, gestó en los museos de las recientes naciones latinoamericanas una progresiva inclinación que los llevó a priorizar la historia y la arqueología por sobre la investigación científica. Así sucedió con el Museo Nacional de Colombia que abrió su exhibición al público para que los visitantes observaran las colecciones, siguiendo parámetros de conducta normativos, que les permitían ver sin tocar, con lo cual se creaba un aura de respeto y se propiciaba la admiración alrededor de las colecciones. La educación impartida por el Museo con el paso del tiempo sobrepuso lo comportamental a lo disciplinar. Con el propósito de proyectar un nuevo sujeto, las colecciones del Museo Nacional cambiaron y dieron paso a la introducción de piezas que referenciaran nuevas ramas del conocimiento y de la producción nacional: industria, arte, numismática y antigüedades indígenas.

Si bien la figura del héroe militar, del prócer de la patria no se configuró en el Museo durante la década de 1830, sí se incorporaron “los retratos de los virreyes que a mi solicitud se hicieron pasar de la Tesorería de la provincia [además de] la cota de malla de uno de los conquistadores”⁵⁴. Esto se llevó a cabo en un intento de fundamentar la historia patria que iniciaba con la independencia, así como con el pasado colonial en el que también se podían encontrar grandes funcionarios.

Un primer ejemplo del retrato de un héroe en el Museo lo constituyó el cuadro de Francisco José de Caldas (1768-1816) pintado por José Manuel Groot (1800-1878) “de que carecía el museo”⁵⁵ y que Acosta encargó. Con este cuadro inició la pinacoteca del Museo Nacional con la que se rindió homenaje a la memoria de un prohombre, un prócer de la independencia y, al mismo tiempo, un hombre con excelsas virtudes científicas. La persona de Francisco José de Caldas, ajena al partidismo político posindependentista, fue ensalzada también con una donación hecha en 1833 por Luis Ayala y Román Ponce, albaceas testamentarios de Caldas, quienes legaron al Museo Nacional una lápida que este último trajo de sus viajes por Quito. La lápida había sido hecha por los “académicos franceses para perpetuar la memoria de la importante expedición científica que vino a Quito a principios del siglo 18° a medir los grados del meridiano”⁵⁶. Este encomio de un personaje científico en el Museo fue acompañado también con el retrato de Cristóbal Colón, otro de la madre de Napoleón Bonaparte,

53 Carmen Arellano Hoffmann, “El Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia como espejo de la historia y sociedad peruana”, *Revista Museos*, n.º 1 (2011): 26 y ss.

54 Achim, *From Idols to Antiquity...*, 94.

55 Joaquín Acosta, “Cuentas de los gastos de este establecimiento desde el 15 de junio de 1834 a 1 de diciembre de 1835”, AGN, Sección República, Instrucción Pública, Leg. 126, Fol. r.60

56 *Gaceta de la Nueva Granada*, “Museo Nacional”, enero 13, 1833.

Leticia Ramolino, además de un facsímil de una carta de Colón, recibida en su momento como original⁵⁷. Estas donaciones ponen de manifiesto la aparición en el Museo de personajes relacionados con la historia nacional y la historia universal.

Si bien Acosta efectuó un cambio fundamental en el Museo Nacional, durante su dirección no se separó de los valores fundacionales del museo fundado en 1823, ya que mantuvo el laboratorio, la clase de química y la de botánica, continuando con la investigación científica. La transición definitiva, que no fue otra cosa que una conclusión natural de lo que Acosta inició, se produjo durante un breve periodo en que tuvo que ausentarse de la dirección, pues fue nombrado “ajente diplomático cerca del gobierno del Ecuador, con el carácter público de Encargado de Negocios”⁵⁸. Mientras Acosta cumplía con esta misión diplomática, el laboratorio de química del museo fue encargado al médico bogotano Benito Osorio (1792-1848)⁵⁹. Como se mostró anteriormente, el decreto que nombró a Acosta director del Museo Nacional afirmaba que el encargado del laboratorio de química sería también el director del Museo y, por ello, Osorio pasó a ocuparse del museo y sus colecciones desde 1837 hasta 1839, fecha en que Acosta regresó de su misión. En diciembre de 1838, Osorio recibió el encargo de boticario del hospital San Juan de Dios ante el retiro de su titular María Álvares, con lo cual quedó a cargo de los reactivos y otras sustancias químicas de dicho lugar⁶⁰. Así, el regente de la cátedra de química, director del Museo Nacional, se convirtió también en el apoderado de los reactivos y sustancias de la botica del hospital San Juan de Dios. A continuación, Osorio ubicó la cátedra de química, el laboratorio y la botica en un solo lugar: en el hospital San Juan de Dios. El traslado del laboratorio de química del Museo Nacional con destino al hospital se efectuó entre el 5 y el 12 de junio de 1839⁶¹, tan solo un mes antes del regreso de Joaquín Acosta a Bogotá.

En 1839 Acosta retomó la dirección del Museo Nacional, sin embargo, no encontró la misma institución que había dejado. Con el traslado del laboratorio y de la cátedra de química, última clase de ciencias impartida dentro del Museo de la cual se tenga conocimiento, la institución perdió el carácter de centro de enseñanza e investigación y pasó a convertirse en un espacio dedicado a la construcción e instrucción de un relato de nación que incluía ciencias, historia, antigüedades (colecciones prehispánicas) y diversas producciones del país, además de otras curiosidades.

En 1840 el Museo Nacional tenía un carácter público, que ya no estaba destinado a la investigación científica, sino a la promoción de la historia, la ciencia y la industria del país. El cambio definitivo, que consolidaría al Museo como un lugar de construcción del relato nacional, vendría con la incorporación de las piezas de Neira. La función social del Museo entonces

57 Fidel Pombo Rebolledo, *Breve guía del Museo Nacional* (Bogotá: Imprenta de Colunje i Vallarino, 1881), 5.

58 *Gaceta de la Nueva Granada*, “Relaciones exteriores”, noviembre 19, 1837.

59 Benito Osorio, “Cuenta y razón de lo que he gastado en el aula de química desde el 23 de noviembre de 1837 que me hize cargo de ella como sustituto, hasta hoy [papel roto] de julio de 1839, que ha quedado á cargo del Sñr Joaquín Acosta, Catedratico en propiedad”, AGN, Sección República, Instrucción Pública, Leg. 126, Fol. r. 2.

60 Benito Osorio, “Reactivos y otras sustancias químicas recibidas del señor María Álvares. Botica del San Juan de Dios”, diciembre 1838, AGN, Sección República, Instrucción Pública, Leg. 126, Fol. v.18, r. 18.

61 AGN, Sección República, Instrucción Pública, Leg. 126, Fols. v14, v.15, v16.

se dedicó a rendir honores patrios y de esta manera integró a la diversidad de los recursos naturales y producciones del país un relato histórico común y acorde con la necesidad de unidad nacional.

Tercera parte

Un museo de honores patrios, el caso de los objetos de Juan José Neira

La donación de las armas de Juan José Neira ocurrió durante el periodo de crisis que dio origen a la Guerra de los Supremos y fue revestida de la máxima pompa para proyectar un mensaje claro en la población asistente a las honras fúnebres acerca de quiénes debían considerarse como los verdaderos héroes nacionales. Neira murió el 7 de enero de 1840 como producto de las heridas que recibió por haber defendido al Gobierno oficial en el combate de Buenavista. Las autoridades decretaron luto general durante tres días, su cuerpo fue embalsamado y expuesto en el Palacio de Gobierno, custodiado además por diez soldados de la guardia nacional. Se le invistió con todas las insignias militares posibles, además de la corona de laurel que le habían impuesto a su llegada triunfal a la ciudad el 24 de noviembre del año anterior. Para el traslado del cuerpo del Palacio al cementerio, se enlutaron las calles por donde debía pasar⁶². Entre los discursos fúnebres pronunciados en su sepelio el 14 de enero, se lo llegó a comparar con Dios, afirmación que luego hubo de ser rectificada⁶³.

Los funerales de los hombres relacionados con la independencia y que representaban los valores de la época, fue una forma de mostrar que el nuevo orden social era real, encarnado, y no solo un cúmulo de ideas abstractas⁶⁴. Así, el día del sepelio de Neira el mismo carro que transportó el cuerpo de Neira hasta el camposanto, condujo luego su lanza, espada y corona de laurel con destino al Museo Nacional. El presidente del Consejo municipal, al entregar estos objetos al director del Museo, de quien no se cita nombre, le dirigió un breve discurso:

Esta espada cuyo brillo empañan hoy las lágrimas de todo un pueblo, es su más rica presea, i yo tengo el honor de venir a nombre de él a depositarlas en este recinto consagrado a las ciencias i las artes, para que en él se conserve como monumento imperecedero de la gloria del coronel Neira, i de la gratitud del pueblo bogotano ácia su ilustre y malogrado caudillo.⁶⁵

El retrato de Neira en el Museo Nacional inauguró no solo una sala, sino la pinacoteca de héroes nacionales que se exhibió en el Museo durante el siglo XIX. A diferencia de México o de Brasil, que tuvieron academias de arte desde finales del siglo XVIII o principios del XIX y que, además, desarrollaron una destacada producción de pinturas históricas⁶⁶, en el caso de la

⁶² Varios autores, *Relación de los honores tributados...*, 34.

⁶³ Varios autores, *Relación de los honores tributados...*, 26.

⁶⁴ Harwich Vallen, *La historia patria...*, 542.

⁶⁵ Varios autores, *Relación de los honores tributados...*, 27.

⁶⁶ Laura Malosetti Costa, "Aesthetic Artefacts or Documents? Museums of Art and History in Late Nineteenth-Century Buenos Aires", *Museum History Journal* 9, n.º 1 (2016): 109.

Fabricante desconocido

**Lanza utilizada por Juan José Neira
en el combate de la Culebrera**

Ca. 1840

Madera con hierro forjado

2,8 x 88 cm

Museo Nacional de Colombia, reg. 62

Remitida al Museo Nacional por orden del Congreso de la República según decreto de honores en su memoria (19.4.1841).



Luis García Hevia (1816-1887) [detalle] - atribuido

Juan José Neira

1841

Óleo sobre tela

93,8 x 78 cm

Museo Nacional de Colombia, reg. 235

Ordenado por decreto de honores expedido por el Congreso de la República para ser colocado en el Museo Nacional en una sala con su nombre (19.4.1841).

Nueva Granada las pinturas de los héroes nacionales ingresaron de forma sistemática al Museo hasta la segunda mitad del siglo XIX. Un ejemplo paradigmático en este sentido se encuentra en la incorporación al Museo de la efígie de Simón Bolívar. Si bien Bolívar tiene una iconografía profusa, en parte realizada aún en vida, solo hasta 1844 (14 años después de su muerte) ingresó a las colecciones del Museo el primer retrato y lo hizo, más que por el personaje retratado, por ser un objeto producto de la artesanía e industria nacional⁶⁷.

El caso de Neira fue el de un personaje convertido en héroe a conveniencia del Gobierno que decretó sus honores. Siguiendo nuevamente a Gutiérrez Vergara, nunca antes se había visto un funeral con la grandiosidad del de Neira⁶⁸, ni siquiera Francisco de Paula Santander, la figura política más importante después de Bolívar, muerto el 6 de mayo de 1840, mereció la honra de que se colocara un retrato suyo en el Museo Nacional⁶⁹. La escogencia del Museo como lugar de exposición obedece a la necesidad de afianzar estos valores en una población cuya mayoría era analfabeta. Las manifestaciones populares, celebraciones, inauguraciones de monumentos o estatuas, los entierros y las exposiciones en los museos fueron oportunidades de reproducir una concepción particular de la historia y los valores patrios⁷⁰.

El retrato de Neira enfatiza el mensaje que quiso proyectarse sobre el público visitante del Museo. La pintura ha sido atribuida a Luis García Hevia (1816-1887)⁷¹, artista consagrado principalmente por el retrato y la fotografía, quien aprendió su técnica de Pedro José Figueroa (1778-1836), pintor colonial que vivió el tránsito entre el régimen virreinal y la república⁷². Se trata de un retrato que conserva varios elementos vistos en la pintura colonial de nobles personajes, como los retratos de virreyes. Neira está representado de tres cuartos, su gesto carente de emociones mira directamente al espectador interpeándolo. Su mano derecha enguantada empuña el sable, con un gesto que nos hace creer que se encuentra listo para desenvainar. Su mano izquierda sostiene la vaina, enfatizando el movimiento que inicia con su otra mano. Viste el traje característico de los coroneles de caballería, grado militar con el que murió, aunque de manera póstuma le fue otorgado el grado de general. El retrato de Juan José Neira cumple con el propósito de realzar su persona y lo hace recurriendo a un lenguaje visual heredado de la Colonia. Sus principales atributos, la espada y el uniforme, ponen de relieve que, por la defensa del orden y por atender a su deber como militar, le fue conferida la gloria.

De acuerdo con Bennett, podemos afirmar que un evento como el sepelio de Neira hizo parte de las ceremonias referenciales del poder que surgieron desde el siglo XVI, en las cuales la población participaba como observadora y legitimadora pasiva de la autoridad que las élites tenían sobre ella⁷³.

67 Santiago Robledo Páez, "Los retratos de Bolívar en el Museo Nacional de Colombia durante el primer siglo de existencia", en *Pintores en tiempos de la Independencia, Figueroa, Gil de Castro y Espinosa*, eds. Laura Malosetti Costa y Carolina Vanegas Carrasco (Bogotá: Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Colombia, 2019), 69.

68 Gutiérrez Ponce, *Vida de don Ignacio Gutiérrez Vergara...*, 322.

69 José María Samper, *Historia de un alma* (Medellín: Editorial Bedout, 1971), 80 y 81.

70 Harwich Vallen, *La historia patria...*, 541.

71 Para ampliar la información sobre García Hevia, véase *Luis García Hevia, 200 años: la realidad versátil*. En <http://www.museonacional.gov.co/colecciones/piezas-en-dialogo/Piezas-en-dialogo-2016/Paginas/Agosto%20-%20septiembre%20-%20octubre.aspx>

72 Carolina Vanegas Carrasco y Mario Omar Fernández Reguera, "Pedro José Figueroa, un pintor entre la monarquía y la república" en *Pintores en tiempos de la Independencia, Figueroa, Gil de Castro y Espinosa*, eds. Laura Malosetti Costa y Carolina Vanegas Carrasco (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2019), 51.

73 Bennett, *The Birth of the Museum...*, 22.

En el caso del entierro de Neira, se trató de una ceremonia en la que se hizo entrega del poder al pueblo de una manera figurada, por medio de la colocación de un objeto-símbolo en un lugar o institución abierta al público. A diferencia de lo que sucedió con otras ceremonias efectuadas durante el periodo colonial, como, por ejemplo, las juras a la soberanía real o el natalicio o muerte de un miembro de la realeza, en el evento realizado en honor a Neira las élites políticas republicanas se alejaron de una demostración autorreferencial del poder y, en lugar de ello, se centraron en la promoción de una autoridad ciudadana, un poder repartido de forma indiferenciada, que se ajustaba al incentivo de una cultura política democrática y una economía liberal. En este sentido, los eventos de cultura política ya no eran entendidos como ejercicios de proyección de la soberanía, sino como instrumentos de educación y transformación ciudadana⁷⁴.

Para el Museo Nacional, la recepción de las piezas de Neira implicó una transformación en más de un sentido. El Museo cambió físicamente, pues dichos objetos debían ubicarse en una nueva sala que llevaría el nombre del prócer. Hasta este momento, la documentación sobre el Museo Nacional muestra que la sala donde fueron alojadas las piezas históricas no tuvo otro nombre que el del Museo mismo, mientras que los demás espacios de la casa donde estaba alojada esta institución tenían un nombre alusivo a su función: laboratorio, salón de dibujo, etc. Con la incorporación de Neira surgió la primera sala con un nombre propio, dado en homenaje a un personaje histórico. Esta reconfiguración del espacio prefigura una nueva función para el Museo, consagrándolo como un lugar para la memoria, inserto en la temporalidad ambivalente que caracteriza a los relatos sobre la nación: estos apuntan a un acontecimiento en el presente, legitimado a partir de su referencia al pasado y con el propósito de proyectar un mensaje para el futuro devenir de los habitantes. El decreto de honores a Neira ordenaba que, además de la sala en el Museo Nacional, se debía

erigir en un lugar público, en cada una de las ciudades de Bogotá y Tunja, una comuna de piedra sobre la cual se pondrá en letras de metal esta inscripción: *Neira, por la Ley*, y en el frente de la de Bogotá, *Buenavista*, y en el de la Tunja, *Paipa*.⁷⁵

La importancia social que cobró la figura de Neira en esta época motivó otras representaciones pictóricas y escultóricas, una de ellas fue un busto del militar de autor desconocido, también donado al Museo en el siglo XIX. Este busto puede atribuirse también a Luis García Hevia y puede ser considerado como un producto de la influencia de la figura de Neira como héroe nacional y del Museo como lugar de proyección de dicho relato histórico. El 28 de noviembre de 1841, se celebró en Bogotá el aniversario de la batalla de Buenavista. Para la celebración, se hizo efectivo el mandato del decreto de honores a Neira del 19 de abril de 1841,

74 Bennett, *The Birth of the Museum...*, 23.

75 Congreso de la Nueva Granada, "Decreto que concede honores a la memoria del esclarecido Coronel Juan José Neira", *Registro Municipal*, 23 de diciembre, año XIX, n.º 627, 1893.



Fabricante desconocido

Mascarilla de Juan José Neira

1841

Yeso vaciado y cabello natural

34 x 22 x 20 cm

Museo Nacional de Colombia, reg. 902

específicamente la parte que ordenaba depositar un retrato de Neira en el Museo Nacional. Esta celebración pública fue acompañada por una exhibición de productos de la industria del país. En dicha muestra, Luis García Hevia expuso, además de otros objetos, “un busto del general Neira”, el cual obtuvo un premio del jurado⁷⁶. Dicha obra que posiblemente podría corresponder con la escultura cuya imagen se ha reproducido en este artículo.

El impacto del Museo Nacional como nicho destinado a la creación de la historia nacional se vio reforzado con otros decretos similares que buscaron afianzar la versión oficial sobre quiénes debían ser los héroes nacionales. Estos decretos, a un mismo tiempo, buscaron consolidar al Museo Nacional como un lugar propicio para servir de exhibición/construcción de la historia de la nación. Así, en 1842, en un caso que comparte las mismas condiciones de la persona de Neira, la Cámara de provincia del Chocó pidió al Gobierno que se concedieran honores al gobernador de Quibdó Francisco Eusebio Martínez Bueno (1810-1841), quien había muerto cuando se opuso a los rebeldes de la región durante un levantamiento armado ocurrido a raíz de la Guerra de los Supremos⁷⁷. Como respuesta a esta petición fue decretada la realización de un retrato de Bueno y su instalación en la sala Neira. En 1848 fue decretado que “los retratos de medio cuerpo de Atanasio Jirardot, natural de Medellín, i de Antonio Ricaurte, i Luciano D’Elhuyar naturales de Bogotá, costeados por el tesoro”, fueran colocados en el Museo⁷⁸. Los tres homenajeados compartían la característica de ser militares que lucharon por la independencia nacional y murieron en acción, defendiendo el ideal de una patria libre. Es de notar que el decreto recalca la proveniencia de estos héroes, idea afín con la intención gubernamental de proyectar culturalmente una unidad nacional que superara los regionalismos. Este mismo año se expidió otro decreto a la memoria del Liborio Mejía (1792-1816) que demandaba la colocación de su retrato en el Museo⁷⁹. Mejía fue militar patriota fusilado por Pablo Morillo durante la restauración monárquica de 1816. En 1849, el turno fue para José María Córdova (1799-1829)⁸⁰, de nuevo, un militar independentista pero muerto durante la república, por orden de Simón Bolívar, cuando en 1829 se declaró en rebeldía en contra de su dictadura. Se trataba de un héroe a la medida de una época en la que dominaba el antibolivarianismo en la política.

La donación de los objetos de Neira al Museo Nacional demarcó el final de una época de transformación en la que el museo pasó de ser concebido como un lugar para la investigación científica a un lugar para la promoción de los ideales de la nación y la educación de los ciudadanos. De esta manera, el museo se convirtió en un espacio que resguardaba valores propicios para la creación de una idea de nación a la medida de las élites sociales, políticas y económicas del momento.

76 *El Constitucional de Cundinamarca*, diciembre 3, 1841.

77 *Gaceta de la Nueva Granada*, “Decreto 8 de abril de 1842”, abril 10, 1842. Sobre Francisco Eusebio Martínez, consúltese Orián Jiménez Meneses, “La Provincia del Chocó ante el ‘Estado Nación’”, *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, n.º 6 (2001): 92-119.

78 *Gaceta de la Nueva Granada*, marzo 5, 1848.

79 *Gaceta de la Nueva Granada*, mayo 25, 1848.

80 *Gaceta de la Nueva Granada*, marzo 26, 1849.

En los años sucesivos, pese a las intenciones del Gobierno de instaurar una política cultural basada en los héroes promulgados en los decretos, la persona de Neira y la de otros homenajeados pronto cayó en el olvido. Prácticamente la totalidad de objetos pertenecientes a Neira en el Museo Nacional fue donada en la década de 1840, con excepción únicamente de un retrato realizado por Constancio Franco (1842-1917) a finales del siglo XIX para su proyecto de escribir una historia del país⁸¹. Este olvido pudo tener su causa en el hecho de que la donación de los objetos respondió a una intención particular del Gobierno de turno, inserta en una coyuntura histórico política específica. El Gobierno creó un héroe a su medida y quiso utilizar el Museo como plataforma para la proclamación de una parte de la historia nacional en la que los héroes de la independencia no eran supremos rebeldes, sino fieles al oficialismo moderado de un régimen civilista.

Cuando Acosta terminó su periodo como director del Museo Nacional en 1840, su cargo fue tomado por Benedicto Domínguez del Castillo (1783-1868), quien había entregado el cargo a Acosta en 1832⁸² por no disponer de tiempo para atenderlo. A partir de 1842 una reforma a las universidades consagró la nueva función social del Museo, que desde entonces se consagró como el lugar en el que “se conservan los objetos nobles y curiosos de historia natural, antigüedades, artes y ciencias”⁸³. La ley también dictaba que el Museo no tendría director propio, sino un encargado, el bibliotecario nacional y la dirección administrativa recaía sobre el rector de la Universidad Central.

En el transcurso de la década de 1840 el Museo Nacional tuvo un exiguo presupuesto, en parte debido a desinterés, en parte a causa de las guerras civiles que asolaron el país. El punto culminante de este olvido se dio en 1854, cuando la casa en la que se alojaba el Museo fue utilizada como cuartel durante la revolución de José María Melo (1800-1860), quien en ese año derrocó al presidente José María Obando (1795-1861) por medio de un golpe de Estado. Las colecciones pasaron a estar arrumadas en un cuarto por más de un año, lo cual no impidió, sin embargo, que el Gobierno proclamase nuevos héroes efímeros y al Museo como su lugar público de exhibición. Así sucedió en 1854 con un decreto de honores a favor de Manuel María Franco (1802-1854), general oficialista durante la rebelión y que murió en defensa del Gobierno nacional en la batalla de Zipaquirá del mismo año⁸⁴.

81 Santiago Robledo Páez, “La colección Franco: proyecto de un educador, compra del Estado y herramienta de Museo”, *H-Art*, n.º 4 (2019): 43-62.

82 Rafael Eliseo Santander, “Informe acerca del Museo Nacional”, *Anales de la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia* 1, n.º 2 (1868): 116.

83 República del Colombia, *Ley 21 de 1842*.

84 *Gaceta Oficial*, diciembre 14, 1854.

Bibliografía

Archivos

Archivo General de la Nación (AGN)

Prensa

Registro Municipal

El Huzar de Buenavista

Gaceta de Colombia

Gaceta Oficial

Gaceta de la Nueva Granada

Fuentes primarias

Amézquita, Antonio María. *Discurso pronunciado por el joven patriota presbítero Dr. Antonio María Amézquita en memoria del esclarecido ciudadano Jenera Juan José Neira en la Iglesia parroquial de la ciudad de Honda, el día 7 de febrero de 1841*. Bogotá: Imprenta de J. A. Cualla.

Gutiérrez Ponce, Ignacio. *Vida de don Ignacio Gutiérrez Vergara y episodios históricos de su tiempo (1806-1877)*. Tomo I. Londres: Imprenta de Bradbury, Agnew & CIA LDA, 1900.

Pombo Rebolledo, Fidel. *Breve guía del Museo Nacional*. Bogotá: Imprenta de Colunje i Vallarino, 1881.

Varios autores, *Relación de los honores tributados por los habitantes de Bogotá a los restos mortales del coronel Juan José Neira. Con un apéndice de varias publicaciones i de la biografía del héroe*. Bogotá: Imp. De J. A. Cualla, 1841.

Fuentes secundarias

Achim, Miruna. *From Idols to Antiquity. Forging the National Museum of Mexico*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2017.

Arellano Hoffmann, Carmen. "El Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia como espejo de la historia y sociedad peruana". *Revista Museos*, n.º 1 (2011).

Bennett, Tony. *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. Londres: Routledge, 1995.

Bhabha, Homi K. "DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation". En *Nation and Narration*, 291-322. Londres: Routledge, 1990.

- Bushnell**, David. *Colombia, una nación a pesar de sí misma. De los tiempos precolombinos a nuestros días*. Bogotá: Editorial Planeta, 1994.
- Carrera Damas**, Germán. "Del heroísmo como posibilidad al héroe nacional-padre de la patria". En *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*. Editado por Manuel Chust y Víctor Domínguez, 31-48. Valencia: Universitat de Valencia, 2003.
- Castillo**, Lina del. *La invención republicana del legado colonial. Ciencia, historia y geografía de la vanguardia política colombiana en el siglo XIX*. Bogotá: Universidad de los Andes y Banco de la República, 2018.
- Colmenares**, Germán. *Las convenciones contra la cultura. Ensayos sobre la historiografía hispanoamericana del siglo XIX*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1997.
- González**, Fernán E. "A propósito de 'Las palabras de la guerra': los comienzos conflictivos de la construcción del Estado nación y las guerras civiles de la primera mitad del siglo XIX". *Estudios Políticos*, n.º 25 (2004): 37-70.
- Guerrero Apráez**, Víctor. *Guerras civiles colombianas. Negociación, regulación y memoria*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2016.
- Harwich Vallen**, Nikita. "La historia patria". En *Inventando la nación. Iberoamérica siglo XIX*. Coordinado por Antonio Annino y François-Xavier Guerra, 533-574. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Jiménez Meneses**, Orián. "La Provincia del Chocó ante el 'Estado nación'". *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, n.º 6 (2001): 92-119.
- Malosetti Costa**, Laura. "Aesthetic Artefacts or Documents? Museums of Art and History in Late Nineteenth-Century Buenos Aires". *Museum History Journal* 9, n.º 1 (2016): 108-120.
- Melo**, Jorge Orlando. "Bolívar en Colombia, las transformaciones de su imagen". En *Entre el olvido y el recuerdo, Íconos, lugares de memoria y cánones de la historia y la literatura en Colombia*. Editado por Carlos Rincón, Sarah de Mojica y Liliana Gómez, 103-128. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2010.
- Mozejko de Costa**, Danuta Teresa. "La construcción de los héroes nacionales". *Estudios*, n.º 6 (1995-1996): 79-82.
- Podgorny**, Irina y María Margaret Lopes. *El desierto en una vitrina. Museos e historia natural en la Argentina, 1810-1890*. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2014.

- Prado Arellano**, Luis Ervin. "La Guerra de los Supremos en el Valle del Cauca: Ascenso y caída de una guerra civil (1840-1842)". *Anuario Historia Regional y de las Fronteras* 8, n.º 1 (2003)
- Quintero Sarmiento**, Juan Pablo. "La Provincia del Socorro en la Guerra de los Supremos. La acción política y militar de Manuel González". Tesis de Historia, Universidad Industrial de Santander, 2009.
- Robledo Páez**, Santiago. "Los retratos de Bolívar en el Museo Nacional de Colombia durante el primer siglo de existencia". En *Pintores en tiempos de la Independencia, Figueroa, Gil de Castro y Espinosa*. Editado por en Laura Malosetti Costa y Carolina Vanegas Carrasco, 132-159. Bogotá: Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Colombia, 2019.
- Robledo Paez**, Santiago. "La colección Franco: proyecto de un educador, compra del Estado y herramienta de Museo". *H-Art*, n.º 4 (2019): 43-62.
- Rodríguez Prada**, María Paola. *Le Musée National de Colombie 1823-1830*. París: L'Harmattan, 2013.
- Samper**, José María. *Historia de un alma*. Medellín: Editorial Bedout, 1971.
- Santander**, Rafael Eliseo, "Informe acerca del Museo Nacional", *Anales de la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia* 1, n.º 2 (1868): 113-119.
- Safford**, Frank y Marco Palacios. *Colombia: Fragmented Land, Divided Society*. Nueva York: Oxford University Press, 2002.
- Vanegas Carrasco**, Carolina y Mario Omar Fernández Reguera. "Pedro José Figueroa, un pintor entre la monarquía y la república". En *Pintores en tiempos de la Independencia. Figueroa, Gil de Castro, Espinosa*. Editado por Carolina Vanegas Carrasco y Laura Malosetti Costa. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2019.





Inscrito en el cuerpo: sexualidad, raza y medioambiente en el *performance* del Caribe colombiano

Valeria Posada Villada*

Resumen

Recorrer el cuerpo es una apuesta por subrayar la trayectoria y la sensibilidad con la cual los artistas de la región Caribe han abordado la relación cuerpo-sociedad y han contribuido a generar nuevos planteamientos en torno a problemáticas sociales como la sexualidad, la raza y el medioambiente. Las obras *Jardín de las delicias* de Marta Amorocho, *¡La historia nuestra, caballero!* de Nelson Fory y *Ronda para canción de cuna* de Oscar Leone Moyano son puntos de partida para explorar la vigencia del arte acción en la región, así como su conexión con la trayectoria de otros artistas nacionales e internacionales. El análisis de estas obras parte de una estructura en red que busca develar el carácter híbrido de esta forma artística y el lugar que los tres artistas ocupan dentro de ella.

Palabras clave: arte acción, cuerpo, raza, sexualidad, medioambiente, Caribe colombiano

* Historiadora de la Universidad de los Andes y magíster en Artes y Museología de la Universidad de Ámsterdam.

El Museo Nacional, principalmente enfocado en la presentación y adquisición de arte moderno, abrió sus puertas a las manifestaciones artísticas contemporáneas, entre ellas, al arte acción o performático, a comienzos del nuevo milenio¹. El diagnóstico planteado por la artista Beatriz González, curadora jefe del Departamento de Historia y Arte del Museo Nacional en su momento, era que el arte contemporáneo consistía en uno de los mayores retos que el Museo Nacional debía afrontar en la siguiente década². La instalación performativa *Trípticos post-históricos* del bosnio Braco Dimitrijevi (1948) marcó el inicio de una nueva postura institucional, que el curador José Ignacio Roca valoró de manera positiva, al señalar la importancia de que los museos locales, y no solo los “cubos blancos”, se perfilaran como anfitriones de acciones artísticas³. Sin quererlo, dicha referencia fue, a su vez, el primer registro escrito que se tuvo de una obra performática organizada por el museo⁴.

La nueva Curaduría de Arte e Historia afinó su mirada curatorial en respuesta al reto planteado por González. Entre el 2006 y 2010, el equipo se preocupó por exhibir intervenciones, *performances* e instalaciones.

- 1** En este artículo se utilizarán los términos arte acción y *performance* de manera indistinta, ya que son los que más se emplean a la hora de hablar de las formas artísticas contemporáneas. Sin embargo, es importante aclarar que el arte acción, como práctica y “como término, crea complicaciones prácticas y teóricas tanto por su ubicuidad como por su ambigüedad”, Museo Universitario Arte Contemporáneo, *Arte y acción en México. Registros y esiduos* (México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 4, <https://muac.urnam.mx/exposicion/arte-accion-en-mexico>. Cabe señalar que el término anglosajón *performance* no tiene un equivalente en el español o el portugués, por lo que se ha acudido a los términos “arte del *performance*”, “arte acción”, “arte corporal/artes del cuerpo”. Entre los años sesenta y ochenta, el *performance* también fue nombrado como “mágicos”, “acontecidos”, “experiencias” o “situaciones”. No es raro encontrar que, cuando se utiliza el concepto en inglés, se utilicen los artículos *el* o *la* de manera intercalada, con lo cual se plantea una relación entre el arte acción y los asuntos de género.
- 2** Museo Nacional de Colombia, “Formación y trayectoria de las colecciones de arte en el Museo Nacional de Colombia”, *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo. Memorias de los coloquios nacionales* (Bogotá: Litografía Arco, 2010), 336.
- 3** José Roca, “Desde Adentro, Como Un Virus...”, *Columna de Arena*, 2000, <http://www.universes-in-universe.de/columna/col24/col24.htm>.
- 4** Esto no significa que anteriormente no se hayan presentado obras performáticas, intervenciones o “happenings” en el museo, sino que era la primera vez en que la curaduría trabajaba de la mano de un artista y le cedía el espacio para organizar una acción. Algunos antecedentes recuperados por la investigadora Marilyn León fueron la irrupción artística *La rebelión de los colgados* (17 de septiembre de 1959), organizada por artistas de la Escuela de Bellas Artes Raúl Cardona y Otto Sabogal, y la intervención *Amarrada* de Flavio Martínez (4 de noviembre de 1972). Ambas obras fueron presentadas en el marco del Salón de Artistas. Véase Marilyn León, “Obra activa: (una) historia del *performance art* en Colombia (1959-1989)” (Tesis de grado, Universidad Nacional de Colombia, 2012), 9 y 76. Probablemente en el Museo Nacional se presentaron más obras de este tipo, pero su rastreo es una tarea difícil. Por un lado, los catálogos de exposiciones revisados (1970-1990) no hacen mención alguna de las presentaciones que pudieron acompañar las exposiciones. La sección de eventos, por otro lado, solo guarda registro de aquellos organizados a partir del 2006. Lo anterior no hace la tarea necesariamente más fácil, ya que en la clasificación de estos registros no es posible diferenciar cuáles fueron o no *performances*. Los eventos son clasificados como presentaciones “escénicas” o “teatrales”, etiquetas que también se han utilizado para enmarcar, en varias ocasiones, las acciones performáticas.

Así mismo, adquirió (u obtuvo en comodato) los primeros registros de acciones, entre estos, la pieza *Vitrina* (1989) de María Teresa Hincapié⁵. Luego del 2010, este proceso se integró al Proyecto de Renovación del Museo Nacional, con lo cual se incorporaron obras o registros de acciones a los guiones de las nuevas salas permanentes Hacer Sociedad, Ser Territorio, Tierra como recurso y Ser y Hacer. Desde ese entonces, los artistas que han participado en este proceso han ayudado a fortalecer una visión crítica sobre la historia del país y la identidad nacional, a tono con línea curatorial que el Museo Nacional se ha planteado desde principios de milenio. En este sentido, el arte acción ha ayudado a construir un relato mucho más abierto, diverso y plural, con todos los retos que eso implica en cuanto a su apuesta técnica y conceptual.

Ahora bien, si se detalla el acercamiento que el Museo Nacional ha tenido a expresiones de arte acción en estas dos décadas, se podrá notar un acento en la región Caribe a partir de las obras de los artistas cartageneros Marta Amorocho (n. 1971) y Nelson Forj (n. 1986), y del samario Oscar Leone (n. 1975). Este acento no es ninguna coincidencia, ya que las urbes caribeñas han jugado un papel clave en la afirmación de esta práctica como una forma artística en el país. Desde principios de los años setenta del siglo pasado, ciudades como Barranquilla y Cartagena, junto con Cali y Medellín, se establecieron como escenarios alternos a la capital y le dieron vida a artistas y colectivos pioneros del arte acción cuya praxis, en su momento, contravino los esquemas modernistas todavía en boga en certámenes como el Salón Nacional de Artistas. Aníbal Tobón (1947-2016), Álvaro Herazo (1942-1988), Rosa Navarro (n. 1955), Sara Modiano (1951-2010), Delfina Bernal (n. 1941) y Alfonso Suárez (1952-2020) plasmaron sin temor sus reflexiones en torno a la exclusión social y la violencia, el papel social de la mujer, las creencias populares y el medioambiente⁶. Como individuos o como parte de agrupaciones (por ejemplo, El Sindicato y Grupo 44),

- 5 Entre estos se cuenta la obra *Voz-resonancias desde la prisión* de Clemencia Echeverri (2006), la serie *Evidencia clínica* de Libia Posada (2008) y la reelaboración de *Visitas y apariciones* de Alfonso Suárez para la exposición *Marca Registrada* (2007).
- 6 El Sindicato (1976-1980) estuvo conformado por los artistas Ramiro Gómez, Aníbal Tobón, Alberto del Castillo, Carlos Restrepo Labarrera, Efraín Arrieta y Guillermo Aragón. Este colectivo es reconocido por ser la primera agrupación interesada en el arte acción en ganar el primer premio en el XXVII Salón Nacional de Artes Visuales (1978) con la obra *A-la-cena con zapatos*. El Grupo 44, por su parte, fue fundado por Álvaro Herazo y contó con la participación de Delfina Bernal, Víctor Sánchez, Eduardo Hernández, Fernando Cepeda y Alfonso Suárez. El grupo se creó a finales de los años setenta y se dedicó a la investigación artística, publicando sus reflexiones y entrevistas a artistas modernos y contemporáneos locales en el *Diario del Caribe*. Daniel González Cueto, "7 Décadas de arte vanguardia bellas artes (1940-2010)", en *7 Décadas de vanguardia* (Barranquilla: Editorial Universidad del Atlántico, 2013), 19-25, <http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/omp/index.php/catalog/catalog/view/139/149/616-1>; Delfina Herazo y Álvaro Bernal, "Los viajes de barón de von Grau", *Suplemento del Caribe*, julio 20, 1978; Lina Lujan Robles, "Presentan documentos inéditos Del Sindicato y el Grupo 44 en el MAMB", *El Heraldo*, mayo 24, 2014, <https://www.elheraldo.co/cultura/presentan-documentos-ineditos-del-sindicato-y-el-grupo-44-en-el-mamb-153556>.

estos artistas elaboraron los manifiestos, publicaciones y acciones en donde privilegiaron las ideas sobre lo material y la espontaneidad sobre la planificación. Renunciaron a los entornos expositivos tradicionales, al orden estético académico, al igual que a la declaración política inmediata⁷. Estos proyectos sin duda alguna establecieron otros acercamientos a temáticas como el género, la historia, la política y naturaleza en Colombia, problemáticas todavía o tanto más acuciantes.

Las piezas de Amorocho, Fory y Leone muestran que la práctica del *performance* sigue vigente en la región, aun cuando todavía no haya sido debidamente reconocida en la historia oficial del arte en Colombia⁸. Sus obras actualizan los planteamientos propuestos por sus antecesores, al enmarcarlos en un contexto actual donde las discusiones en torno a la violencia de género, los procesos de gentrificación y racismo, así como la crisis climática adquieren mayor protagonismo en el ámbito nacional e internacional. Sus acciones abordan el cuerpo como agente reflexivo, material de trabajo y lugar de creación capaz de expresar estas problemáticas. Como bien lo mencionó el sociólogo Bourdieu, el cuerpo está en lo social y lo social está en el cuerpo. La fuerza, cultural y política de sus performances reside así en hacer “emerger situaciones de la realidad al plano de la obra”, pero no como simples representaciones, sino como “actos fabuladores”⁹. Es decir, como sucesos que fabrican otros acercamientos en el manejo plástico del cuerpo dentro de un espacio y tiempo específico. Por eso, artistas como Amorocho, Fory y Leone se valen del juego, del rito, de lo teatral o la danza, es decir, de unas prácticas que modifican su comportamiento con respecto a las mismas problemáticas sociales que abordan¹⁰. Su presencia es espectacular o sutil, de larga o corta duración, caótica o planeada, solemne u ordinaria, la clave reside en la búsqueda de gestos que confronten e interpelen¹¹. Como bien lo menciona Pabón, sus acciones “se plantean como actos de resistencia al control de la vida”¹². La pluralidad y combinación de estos métodos muestra que dichos artistas conciben también el arte acción como una práctica limítrofe, “entre lo público y lo íntimo, entre lo banal y lo trascendental, entre la obra y la vida”¹³.

A partir de la ruta marcada por las colecciones y exhibiciones del Museo Nacional, quise acercarme a la obra de tres artistas con el fin de entender más a fondo el contexto del arte acción en las regiones. Por este motivo, este artículo estudia a fondo el desarrollo de sus planteamientos a través del análisis de tres de sus obras: el fotoperformance de Amorocho *El Jardín de las delicias* (1999), la intervención *iHistoria nuestra, caballero!* (2008-2010) de Fory y el videoperformance *Ronda para canción de cuna* (2010) de Leone.

7 Eduardo Serrano, “Acciones,” *Re-Vista Del Arte y La Arquitectura En América Latina 2*, n.º 8 (1982): 53-55; Aníbal Tobón, “Testimonio y Manifiesto de El Sindicato,” en *Los Recursos de La Imaginación: Artes Visuales Del Caribe Colombiano* (Barranquilla: Artes Gráficas Industriales Ltda., 2007), 241-44.

8 16SRACaribe y Ministerio de Cultura, *Dimensión desconocida. Otros relatos del Caribe* (Pereira: Ministerio de Cultura, 2019), 7, https://issuu.com/mariaisabelrueda/docs/01-16sra_-_cata_logo_retiro_-_caribecorregidobgjuil; Álvaro Medina, *Arte del caribe Colombiano* (Bogotá: Panamericana, 2000).

9 Adolfo Cifuentes, “Entre la vida como obra y la obra como vida”, *ERRATA 15*, n.º 3 (2016): 89.

10 Alexandra Muro Álvarez, “6.2. Los Rituales”, n.d., http://elies.rediris.es/elies25/alvarez_cap6_2.htm.

11 Mechtilid Widrich, *Performative Monuments: The Rematerialisation of Public Art* (Manchester: Manchester University Press, 2014).

12 Consuelo Pabón, “Actos de fabulación. Arte, cuerpo y pensamiento”, *Proyecto Pentágono. Investigaciones Sobre Arte Contemporáneo en Colombia 1* (2000): 73.

13 Cifuentes, “Entre la vida...”, 91.

La primera pieza se presentó en la temporal *Al aire libre* (2007), gracias a la aproximación contemporánea –corporal y sensual– que el artista expuso sobre el género del paisaje. La segunda fue reelaborada sobre la base de una intervención de cinco bustos de próceres y líderes y participó en la temporal *Historias de un grito: 200 años de ser colombianos* (2010). La última se integró al guion de la sala permanente *Ser Territorio* (2019), por su elocuencia en ilustrar la interacción de las comunidades campesinas con el territorio nacional, en este caso, aquellas que residen en el complejo lagunar de la ciénaga Grande.

En este artículo me propongo, por un lado, visibilizar la producción de los artistas de esta región y su conexión histórica con esta práctica en el ámbito nacional e internacional, y, por otro lado, enriquecer el estudio de esta forma artística que no ha sido suficientemente discutida en el terreno institucional. Sin embargo, el artículo no pretende elaborar un recuento cronológico de la historia del arte acción en Colombia o el mundo. Por el contrario, busca que cada una de las obras revele el recorrido particular de los artistas dentro de la constelación de su práctica. Por esta razón, las lecturas que se han hecho sobre las tres obras se plantean como una estructura de red, que las comunica con otros artistas, temporalidades, formas de pensar y corrientes del arte que las han influenciado o con las cuales resuenan. Algunas de estas redes se han tejido en el diálogo con el artista, otras han surgido atendiendo al contenido de cada pieza y lo que plantea frente a una situación contextual, con lo cual desborda el marco inicialmente fijado por el autor. Por eso el análisis a veces hace hincapié en el proceso de creación de la obra, el medio que enmarca la *performance* o los conceptos en los que está basada. Sin embargo, ninguna de estas interpretaciones tiene la intención de establecerse como definitiva o única, sino mostrar la riqueza interpretativa que cada una de estas obras alberga.

Este tipo de metodología se eligió teniendo en cuenta dos factores. El primero es que el texto busca dar cuenta de la porosidad que identifica al arte acción. En palabras de la historiadora del arte Mildred Durán, la *performance* se caracteriza por su facultad de contaminación “por y hacia otras artes [...] donde se conjugan diferentes tipos de expresión y de temporalidad”¹⁴. Por ello, el trazado de conexiones, reverberaciones y coincidencias que se expone en este texto quiere dar prueba de ello. En segundo lugar, porque esta metodología también manifiesta uno de los rasgos que identifica a la *performance* como una expresión artística contemporánea y pone de relieve que en el arte hoy prima la entropía estética, “donde no existen claves, ni manuales; solo la posibilidad de rastrear trayectos singularizados y diversos”¹⁵.

14 Mildred Durán, “Más allá del instante. La *performance*: una práctica desde el margen”, *ERRATA* (Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2016), 23.

15 Imelda Ramírez González, *Visita: la obra de Ethel Gilmour* (Medellín: Universidad EAFIT, 1997), 18.

Rostros del deseo: Marta Amorocho



Fig.1 Marta Amorocho (n. 1971)

Jardín de las delicias

1999

Registro fotográfico de la acción

Dimensiones variables

Colección de la artista

Cincuenta y dos acercamientos furtivos, registros de un ejercicio cotidiano que enmarca los movimientos y los cuerpos de diferentes hombres en el paisaje inglés de Chelsea. De cuerpo entero, medio cuerpo, perfil o frontal, acompañados o solitarios, abstraídos en sus labores o conscientes de la mirada de Amorocho, sus expresiones se convierten en imágenes coleccionables: en sus postales de deseo. Postales que le pertenecen solo a ella y que nos lo hace saber en el proceso de selección de las tomas y su edición manual. La artista tacha y desdibuja rostros y objetos a su antojo. Lo que había empezado como un pasatiempo por medio del cual la artista aprendía a reconocerse en un lugar foráneo, se transformó en una pieza de conversación que exaltó el poder y el deleite de observar¹⁶. Su *Jardín de las delicias* no sentenció la potencia seductora de los sentidos, se regocijó en ellos (véase figura 1).

Amorocho alteró el ejercicio tradicional de la representación, al afirmar el placer de mirar y la mirada del placer. En la historia del arte occidental, el cuerpo de la mujer ha sido legitimado como objeto para ser contemplado, pero no para contemplarse a sí mismo y menos reconocerse como sujeto deseante. Como bien lo resume la escritora Florence Thomas en uno de sus poemas: “Te esculpieron, te pintaron, te representaron, te fantasearon, te describieron, pero siempre lo hicieron manos ajenas; existías solo como mujer de la ilusión, mujer soñada”¹⁷. Consciente de este bagaje, Amorocho se apropió de la mirada masculina para darle forma a sus pulsiones¹⁸. Su *Jardín de las delicias* fue un ejercicio que no se limitó a capturar el deseo. Presentó a una mujer hecha carne, capaz de asumir su propia representación y la de otros sin tener que ocultar su identidad o velar sus intenciones.

La diversidad de figuras y rostros que conforman su jardín fotográfico indica algo igualmente importante: no existe un arquetipo del deseo. En sus fotografías no hay figura ni toma que se repita. Los hombres no fueron ajustados (o encasillados) a un formato preestablecido, como sí se ha hecho con la representación de lo femenino a través de la figura de la Venus, la odalisca o la prostituta. Las figuras masculinas de sus fotografías, por el contrario, se presentaron de manera espontánea, cambiantes y terrenales. Esta estrategia demostró la interrelación y tensión existente en la representación de ambos sexos. Este aspecto es resumido por la curadora Sol Astrid Giraldo, quien afirma que “la historia de la mujer es la de su cuerpo. Y la historia del cuerpo de la mujer es la historia del cuerpo del hombre. No se puede escribir la una sin la otra. Contar la una, lleva indudablemente a referirse a la otra”¹⁹.

A partir del *Jardín de las delicias*, Amorocho siguió combinando la acción con la fotografía para reflexionar en torno a dicha interrelación. En su siguiente serie fotográfica, titulada *Esta obra está inacabada, necesito*

16 “Desde que llegué [a Chelsea], yo tomaba fotos de los chicos que me gustaban y los ponía al lado de la cama. A veces un chico podía aparecer en varias fotografías, a veces eran todos diferentes, algunas fotografías eran más grandes que otras y desde ahí, sin querer, [se] fue formando la idea para la fotoperformance de *Jardín de las delicias*”.

17 Florence Thomas, *La Mujer tiene la palabra* (Bogotá: Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A., 2001), 37.

18 John Berger, *Ways of Seeing* (Londres: Penguin Classics, 2008).

19 Sol Astrid Giraldo, *Cuerpo de mujer: modelo para armar* (Medellín: La Carreta Editores, 2010), 18.

voluntarios (1999), dicha reflexión sobre la relación entre la representación del cuerpo masculino y la del cuerpo femenino fue abordada a partir de un trabajo colaborativo. Durante varios días, la artista les propuso a distintas personas elaborar tatuajes eróticos y efímeros sobre sus pieles, con el fin de “jugar” con los límites y riesgos de sus interacciones corporales. Inspirada por los “juegos privados” de la artista francesa Sophie Calle, Amorocho quiso tornar difusa la frontera entre lo público y lo privado y explorar cómo su subjetividad se construía a partir del azar y de su relación con otros. No sorprende entonces que tanto en *Jardín* como en *Esta obra está inacabada* se sintiese el espíritu punzante de Calle, esto es, su osadía por hurgar en la intimidad de otros con el fin de entender la propia²⁰.

Sin embargo, pronto su obra se volcó a una faceta más sombría y violenta: aquella que ve el cuerpo de la mujer como un objeto de placer. En su fotoperformance *Marca en la piel* (2002-2003), unas incisiones hechas con agujas sobre su cuerpo esbozan a hombres que fuerzan a mujeres y mujeres que intentan suturar sus heridas. Estas imágenes y acciones eran una manera de afrontar los recuerdos y rastros que una violación dejó sobre su piel. En la misma línea operó *El silencio me consume* (2001), un registro en veintitrés tomas que materializó la aflicción que atragantaba a la artista mientras ingería sorbos de semen (véase figuras 2 y 3). Crudas y testimoniales, estas obras precedieron la serie titulada *Ábrete carne* (2018), todavía en proceso. En ella, Amorocho ha empleado el retrato fotográfico para manifestar el trasfondo psíquico de diferentes violencias de género y, a través de la edición digital, ha recobrado la gestualidad pictórica y expresionista de su formación inicial como pintora²¹.

Este cambio en la valoración del deseo también ha transformado el papel que la performance ha asumido en su trabajo. En sus obras tempranas, la cámara era la que se ajustaba para capturar el movimiento desinhibido y efímero de su corporalidad, pero en su búsqueda por expresar facetas más violentas de esta pulsión, el cuerpo se fue adaptando de manera rápida al medio, balanceando sus movimientos con el ritmo, la perspectiva, el encuadre y las modificaciones digitales propias de la fotografía. Según la artista, las imágenes fotográficas adquirieron entonces “el poder de confrontar y manipular el tiempo, el espacio y la memoria”²². Por esta razón, el uso de la frase “registro fotográfico de la acción” desapareció de sus descripciones fotográficas luego del 2006. Desde ese entonces, Amorocho ha asumido la naturaleza híbrida de su trabajo.

Esta disposición constante a exponer su carne, es decir, a mostrar lo que la hace corporal ante los demás, conecta a Amorocho con la trayectoria de otras artistas que, desde los años setenta, han hecho de esta exposición de sí mismas una táctica para reclamar soberanía sobre su cuerpo. En el caso de Amorocho, tal como ocurre con la obra de las artistas Carolee

20 Sophie Calle, *Suite Vénitienne* (Nueva York: Siglio Press, 2015); Marta Amorocho, Entrevista por Valeria Posada.

21 Martha Amorocho, “iÁbrete carne! Representaciones del cuerpo frente a la violencia sexual”, <https://marthaamorocho.files.wordpress.com/2018/10/catalogo-abrete-carne2.pdf>.

22 Alexa Florez Cuesta, “Visionarias: de lo visual y performático en el arte contemporáneo del caribe colombiano”, *Todos me miran. América Latina y el Caribe desde los estudios de género* (Barranquilla: Universidad del Atlántico, 2017), 386.



Fig. 2 Martha Amorocho
(n. 1971).

Marca en piel

2002-2003
Dibujo con aguja sobre
la piel de la artista
Fotografía análoga a
color digitalizada
60 x 40 cm cada imagen
Colección de la artista.



Fig. 3 Martha Amorocho
(n.1971)

**El silencio me
consume**

Fotografía a blanco y
negro
40 x 50 cm cada imagen
Colección de la artista.



Schneemann, Ana Mendieta y Cindy Sherman, la fotografía ha sido uno de los medios predilectos para significar, cuestionar y jugar con la subjetividad. La cámara les ha permitido acercarse al *performance* en el *hacer*, “en una actividad que es observada en vez de ser actuada”²³. En sus trabajos, el lente se ha transformado en una extensión de su corporalidad y les ha permitido modificar o alterar la identidad a su antojo. A través de la fotografía, estas artistas han puesto en cuestión los cánones de belleza clásica y los papeles y sesgos de género, redirigiendo el poder de la mirada y coqueteando con conceptos opuestos: control y libertad, intimidad y distancia²⁴.

Como sostuvo en una entrevista la artista Schneemann, la “*performance* [escénica] tiene una conexión con el placer cultural dirigido a una audiencia masculina [...] es la tradición de la bailarina, de la *stripper*, de la actriz preciosa”²⁵. Alterar entonces su estructura para aproximarse al *performance* desde otros ángulos –íntimos, sutiles, surreales o viscerales– y otros formatos –pictóricos, fílmicos o escénicos– ha significado para Amorocho y otras artistas tomar el control sobre una representación antes ajena. Adicionalmente, la vulnerabilidad personal que proyecta la obra de Amorocho, así como su actual inclinación a lo teatral, resuena con el trabajo de figuras locales como Rosa Navarro y Delfina Bernal. En los años setenta y ochenta, estas dos artistas abordaron la condición femenina y las valoraciones sociales de su cuerpo a través del retrato. Navarro hizo de su nombre el sujeto central de su obra multimedia, creando puestas en escena que reflexionaron en torno a las distintas cualidades (amorosa, dolorosa, misteriosa, furiosa) y asociaciones culturales (rosa de los vientos, rosas patrióticas) que su nombre evoca. Bernal, por su parte, confrontó con su labor como artista los papeles de género y elaboró una serie de trabajos fotográficos que pusieron en entredicho los comportamientos y estándares de belleza considerados adecuados para las mujeres de la época (véanse figuras 4 y 5)²⁶.

Sin embargo, hay una resolución en la obra de Amorocho que no se encuentra en el trabajo de Bernal o de Navarro: su apuesta consciente por hacer de la experiencia corporal y mental de la mujer en Colombia y la región Caribe la materia prima de su trabajo²⁷. Al examinar su obra, el historiador y curador Ávaro Medina aseveró que Amorocho expresaba plenamente “la revolución sexual de la mujer colombiana”²⁸, en cuanto que su trabajo expresa abiertamente, y sin temor al rechazo, la soberanía que las mujeres han decidido obtener sobre su propio cuerpo. Perteneciente a una generación que sintió con fuerza la segunda ola del movimiento feminista, Amorocho, al igual que sus contemporáneas María Eugenia Trujillo, Lisette Urquijo o Adriana Marmorek, se ha dedicado a explorar las diferentes facetas del deseo sin hacer concesiones. En algunos casos, la artista ha trabajado a partir de una postura socialmente comprometida

23 Citado en Catherine Elwes, *Installation and the Moving Image* (Nueva York: Columbia University Press, 2015), 53.

24 RoseLee Goldberg y Laurie Anderson, *Performance: Live Art since the 60's* (Londres: Thames & Hudson, 1998), 131; Alexa Florez Cuesta, “Feminismo, género o reivindicación en el arte del Caribe colombiano: colectivo la Redhada”, *Revista Brasileira Do Caribe* 13, n.º 24 (2012): 431, <https://www.redalyc.org/pdf/1591/159123802006.pdf>.

25 Philippa Snow, “Raw Meat, Live Sex and Snakes: The Dangerous Art of Carolee Schneemann”, *The Guardian*, diciembre 15, 2015, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/15/carolee-schneemann-kim-kardashian-raw-meat-live-sex-snakes-gorgeous-dangerous-art>.

26 Delfina Bernal, “Delfina Bernal”, <https://www.delfinabernal.com/1970s/9nqiu21vz1aksoulupw0qylhprj2a>; Gabriel Reza Moreno, “Delfina Bernal: lo que puede un cuerpo”, *Revista Nova et Vetera* (2021), <https://www.urosario.edu.co/Revista-Nova-Et-Vetera/Cultura-biografica/Delfina-Bernal-lo-que-puede-un-cuerpo/>; Espacio el Dorado, “Rosa Navarro: 9 Caligramas”, 2019, <https://www.espacioeldorado.com/rosa-navarro-1>.

27 Martha Amorocho, Entrevista por Valeria Posada.

28 Medina, *Arte del Caribe...*, 112.



Fig. 4 Delfina Bernal (n. 1941)
Declaración de amor a Jeff Perrone

1979

Nueve fotografías a color

15,2 x 10,2 cm cada imagen; 51 x 41 cm en total Cortesía del artista, Museo Hammer

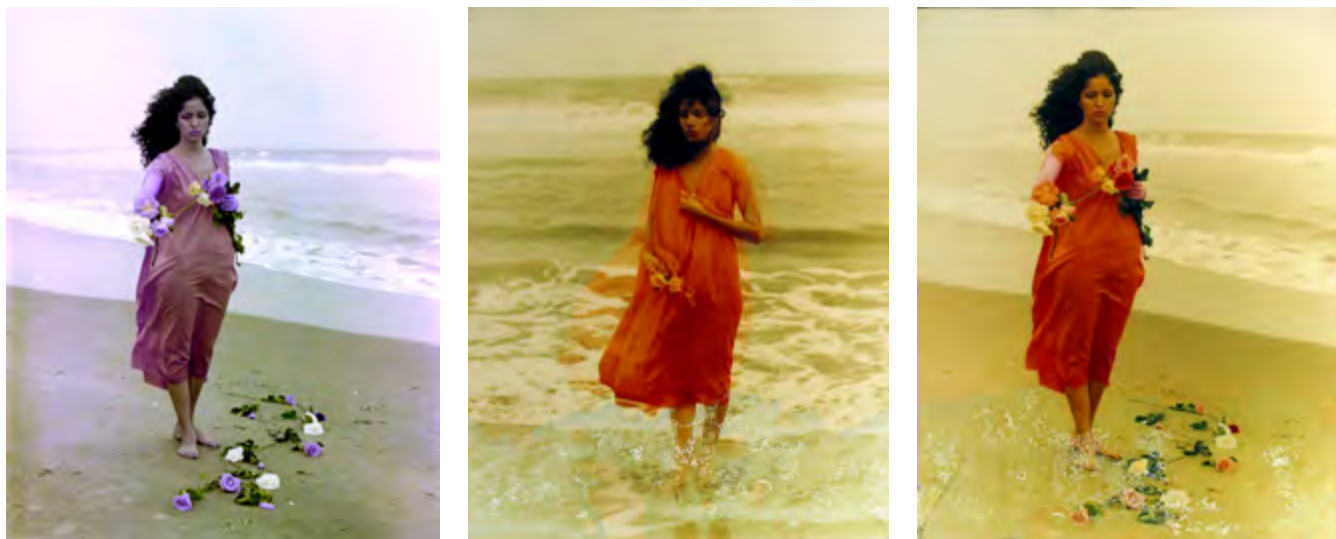


Fig. 5 Rosa Navarro (n. 1995)

Rosa de los vientos

1983

Tríptico de fotografía a color

61 x 51 cm.

Colección Museo de Arte Moderno de Bogotá, reg. 1180

Reproducido con el permiso del Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO).

y ha apoyado las actividades y exposiciones del colectivo feminista del caribe colombiano La Redhada. Sin embargo, en los últimos años su proceso creativo ha tomado un cariz introspectivo e individual, y su trabajo fotográfico ha asumido un carácter psicológico²⁹.

Efigies trastocadas: Nelson Fory

Nelson Fory se tomó Cartagena de manera sigilosa. Una mañana de agosto de 2008, antes de que el centro histórico de la ciudad se despertara con el galopar de los caballos y el ajetreo de los turistas, el artista intervino los monumentos de los colonizadores Pedro de Heredia (1481-1554) y Cristóbal Colón (1451-1506) de la plaza de los Coches y la plaza de la Aduana. También intervino las diez esculturas del camellón de los Mártires y el monumento al líder de la independencia neogranadina Simón Bolívar (1783-1830), situado en el parque que lleva su nombre. Subido en sus pedestales, el artista utilizó una vara para colocar sobre las esculturas una frondosa cabellera afro. Los inexpresivos rostros en mármol y en bronce desentonaron con el azabache de su nuevo tocado y esta disonancia hizo evidente lo que las esculturas antes susurraron, esto es, que el pasado representado en la arquitectura de la ciudad era español y criollo. La

²⁹ Martha Amorocho, Entrevista por Valeria Posada.



Fig. 6 Nelson Fory (n. 1986)

¡La historia nuestra, caballero!

2008

Registro fotográfico de la acción, fotografía digital
Colección del artista

ausencia de la figura afro, aquella que construyó la ciudad y la seguía habitando, regresó entonces como reclamo –“quiero contarle mi hermano un pedacito de la historia negra”– y a través de la rizada cabellera expresó su clamor: “¡La historia nuestra, caballero!” (véase figura 6).

Fory tuvo solo media hora para llevar a cabo esta primera intervención, elaborar su registro y deshacer su obra³⁰. Sin embargo, su propuesta se expandió como un eco y suscitó una serie de preguntas con respecto a la representación histórica de los cuerpos afro y su presencia (u omisión) en el espacio público de Cartagena, uno de los puertos más valiosos del Imperio español y parada obligada de muchos esclavos: ¿qué cuerpos se encuentran comúnmente ilustrados en la historia del país? ¿Qué lugar ha ocupado el cuerpo afro en esta iconografía? ¿Quiénes han tenido el poder de producir y manejar estas imágenes?

Antes de la elaboración de *La historia nuestra*, Fory llevó a cabo dos ejercicios preparatorios con la arquitectura del centro histórico. El primer ejercicio se enfocó en examinar la impronta colonial en la administración del terreno costero y sus recursos naturales por parte de la compañía Aguas de Cartagena³¹. El segundo se centró en el ámbito de lo iconográfico y criticó el desbalance existente entre la manera en que los monumentos de herencia española y afrodescendiente son presentados. Sus observaciones se basaron en la escultura del artesano Pedro Romero (1756-1816) del barrio Getsemani:

Si te detienes a mirar, este monumento no tiene un pedestal, está anclado en el suelo, parece elaborado de manera precaria y su fragilidad es evidente. Además, está ubicado a las afueras del centro amurallado, haciendo que su exposición a un público más amplio sea reducida, contrario a las esculturas de la ciudad amurallada. Por eso decidí elaborar unos volantes y junto con amigos los repartí en la plaza del Reloj parados en pedestales elaborados por nosotros. Los volantes incluyeron un extracto de la canción de Antonio María Peñaloza [músico magdalenense] y la frase “Reclamamos las murallas de Cartagena porque nos pertenecen ison herencia de nuestros abuelos!”. El uso de la letra de Peñaloza, así como el acto de pararnos sobre pedestales fueron estrategias para hacer sentir nuestra voz de otra forma y también de “darle estatus” a nuestros cuerpos.³²

Este ejercicio contenía así ya varios de los elementos que también harían presencia en *La historia nuestra* (véase figura 7). Por un lado, se manifestó su arraigo a la tradición oral caribeña. Igualmente, se hizo presente el espíritu incisivo de su postura, que sorprendió e interpeló a un público no expectante. A estos elementos se sumaría el enfoque artístico de lo “anti” o “contramonumental” de artistas como Gunter Demnig³³. Los adoquines de cemento y latón elaborados por el alemán con el fin de conmemorar las

30 Dedtmar Garcés Alberty, “¡La historia nuestra, caballero! Turismo, invisibilidad y gentrificación”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 10, n.º 2 (2015): 57-70.

31 Con el fin de responder al influjo de capital español en la financiación plantas de agua potable para la compañía Aguas de Cartagena, Fory elaboró sellos con el logo de esta compañía y el texto “Sello de la república real española-Por la reconquista de Cartagena” y, sin permiso alguno, procedió a pegarlos sobre las fachadas de diferentes iglesias y edificios coloniales del centro. Nelson Fory, “La historia nuestra, caballero”, <http://historianuestracaballero.blogspot.com/?m=1>.

32 Nelson Fory, Entrevista por Valeria Posada, 7 de abril de 2020. Pedro Romero fue un artesano pardo que estuvo a cargo del Arsenal de la Marina de Cartagena y apoyó la causa independentista por medio del reclutamiento de personal militar. Inicialmente se creyó que su nacionalidad era cubana, pero investigaciones históricas recientes señalan la posibilidad de que fuese de origen cartagenero.

33 Ricardo Arcos-Palma, “Arte y política en Colombia. Dos décadas del performance y el arte acción 1990-2010”, *Revista Kaypunku* 3, n.º 1 (2016): 221-274.



Fig. 7 Nelson Fory (n. 1986)
**¡La historia nuestra,
caballero! Segunda
intervención**

2008
Registro fotográfico de la
acción, fotografía digital
Colección del artista

víctimas del Holocausto le interesaron a Fory por su carácter intrusivo y polémico (Stolperstein, 1992): “Me gustó mucho la idea de que, mediante una intervención que inició clandestina, los adoquines activasen, en el encuentro con las personas, la memoria frente a un vacío histórico”³⁴. Por eso, en vez de presionar por la creación de otro monumento para la comunidad afrocartagenera, Fory se apropió de las estructuras ya presentes y, con la cabellera como marcador corporal, entró “como un ‘otro’ enmascarado” y disputó el relato progresivo y heroico de la nación³⁵.

Ahora bien, *La historia nuestra* no solo relata la ausencia, sino también sondea el impacto que esta tiene en la lectura del propio cuerpo. Como lo indicó la escritora Leanna Betasamosake, el colonialismo no solo le quita a las comunidades étnicas su tierra, lenguaje, cultura, familia y sistema

34 Para observar imágenes de la obra *Stolperstein*, consúltese <https://gucki.it/en/art-design-en/stolperstein-in-milan/>. Nelson Fory, Entrevista por Valeria Posada.

35 Rosario Domingo Martínez, “La obra de arte como contramemorial. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo” (Tesis de Doctorado en Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, 2013), 138, <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=AXW8vDpyULk%3D>.

de conocimiento, sino también la capacidad de sentirse “en casa” en sus propios cuerpos³⁶. Este despojo integral reduce los cuerpos y sus representaciones a un estereotipo que afecta la construcción identitaria de las comunidades y el papel que dichas representaciones y cuerpos desempeñan en la comunidad. La acción de poner pelucas parece cumplir así otra función: visibilizar y desarticular el sesgo que permea nuestra mirada.

Esta postura dialoga con algunas piezas de uno de los principales referentes para Fory: David Hammons. Este artista visual ha sido reconocido por su capacidad de crear imágenes que abordan la compleja experiencia afroamericana. En uno de sus trabajos que hace parte de la reconocida serie de *Huellas corporales* [*Body prints*], Hammons ha designado el estereotipo racial como una suerte de “disfraz”. A través de impresiones corporales elaboradas con grasa y tinta sobre papel, el artista ha generado un retrato de lo que se considera negro según el imaginario social norteamericano (*American Costume*, 1970)³⁷.

Adicionalmente, su apuesta se relaciona con la mirada de Liliana Angulo, otra artista colombiana que, junto con Delcy Morelos y, en menor medida, Gustavo Turizo, ha abordado las tensiones raciales en Colombia³⁸. Esta temática, a pesar de su fuerza en el contexto nacional, no se abordó a cabalidad en el arte sino hasta finales de siglo pasado. Angulo, al igual que Fory, ha hecho hincapié en el cuestionamiento de varios referentes visuales y culturales que aplanan, simplifican y empujancien la representación afro. En su caso, Angulo tomó como referencia la caricatura de la “Negra Nieves” y realizó una serie de seis retratos fotográficos en donde una modelo buscó desenmascarar sus matices racistas. La modelo aparece cocinando, tejiendo y sosteniendo un arma, acciones asumidas como “típicas”, pero cuya apariencia es igual de postiza que la pintura negra de su cara y su perspectiva es igual de blanca al fondo que la envuelve (*Negra Menta* [*peinilla*], 2003)³⁹.

No obstante, al igual que Fory, los trabajos de Hammons y Angulo también han propiciado otra manera de ver (y apreciar) lo afro. En piezas como *Sin título* (1998), que consiste en escultura de roca con pelo afro adherido, y *Quieto pelo* (2008-2017), estos artistas alteraron la lectura estereotipada de sus cuerpos y convirtieron sus marcadores corporales, especialmente la cabellera, en símbolos de honra y legado patrimonial inmaterial (véase figura 8)⁴⁰. El pelo afro, que ha sido un elemento que por mucho tiempo se intentó acomodar a los cánones de belleza europeos, ahora se reclama como material artístico y posibilita que la comunidad afro reconozca su propia experiencia social en el soporte y en el objeto de estudio de las obras. Lo que antes se ridiculizó, en este caso, se apropia como herramienta para volver a “habitar” el cuerpo.

36 Leanne Betasamosake Simpson, “I Am the Artist amongst My People”, *Canadian Art* (Ontario, julio 11, 2018), <https://canadianart.ca/features/i-am-the-artist-amongst-my-people/>.

37 Raymond Durán-Hernández, “American Costume, 1970 by David Hammons”, *Art Institute of Chicago Museum Studies* 25 (1999): 42-44; David Hammons, Fred Moten y Tongo Eisen-Martin, *David Hammons Is on Our Mind* (San Francisco: cca Wattis Institute for Contemporary Arts, 2018). Para observar imágenes de la obra *American Costume*, consúltese la colección del Instituto de Arte de Chicago: <https://www.artic.edu/artworks/146885/american-costume>.

38 Mariangela Méndez, “Color que soy, Delcy Morelos”, *Arcadia* 100 (2014), <https://www.semana.com/impresia/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-color-que-soy-delcy-morelos/35116/>.

39 Sol Astrid Giraldo, *Retratos en alabco y afro. Liliana Angulo* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2015). Para observar imágenes de la serie *Negra Menta*, consúltese la colección del Banco de la República: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/negra-menta-ap4308>.

40 Para observar imágenes de la obra *Sin título*, consúltese la colección del Risd Museum of Art: <https://risdmuseum.org/art-design/Collection/rock-head-2001311>



Fig. 8. Liliana Angulo (n. 1974)
¡Quieto pelo!

2008

1 de 96 fotografías, fotografía digital
Obra donada por la artista al Museo Nacional de
Colombia.

El interés de Fory por establecer una relación política con una historia que no vivió de primera mano pero que determina su posición social resuena con el enfoque de la austríaca Valie Export y la canadiense Rebecca Belmore. Estas artistas indagaron el poder de la arquitectura de Viena y Toronto para actuar sobre sus cuerpos, cuerpos que se preguntan sobre el lugar que ellas ocupan como mujer y como mujer amerindia (de origen *anishinaabe*). Varias de sus obras ponen en tensión su pertenencia a las urbes mediante acciones que recalcan la presencia y la fragilidad de su representación en el espacio público. Export, por ejemplo, insertó su cuerpo “en las estructuras de poder masculino” a partir de un diálogo formal con aquellos sitios cargados de significados políticos e ideológicos tales como Heldenplatz (*Körperkonfigurationen*, 1972-1982)⁴¹. Belmore, por su parte, empleó la tradición ritual de su comunidad y, a través de actos ceremoniales como el que llevó a cabo durante el Día de Canadá (1 julio) en Queen’s Park, confrontó la desaparición del cuerpo amerindio en la historia de su país (*Facing the monumental*, 2012)⁴². Así, la afirmación de Export “Yo pertenezco a la ciudad pero la ciudad también me pertenece a mí” parece atravesar la obra de estos tres artistas que, sin temor, posicionaron sus vivencias y reclamos en el entramado de sus urbes⁴³.

41 Para observar imágenes de la obra *Körperkonfigurationen*, consúltese la página de la artista https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555820281&tt_news_id=2170. Galerie Thaddaeus Ropac, Valie Export | Body Configurations | 2018, https://www.youtube.com/watch?v=fhFNhqmT_k.

42 Para observar imágenes de la obra *Facing the monumental*, consúltese la página de la artista, <https://www.rebeccabelmore.com/facing-the-monumental/>. Heldenplatz, o Plaza de los Héroes de Viena, es reconocida por ser parte del complejo Imperial Hofburg (Imperio austrohúngaro) y sede del discurso con el cual Hitler anexó Austria al Tercer Reich en 1938. El Queen’s Park, o parque de la Reina, nombrado en homenaje a la reina Victoria del Reino Unido, es la sede de la Asamblea Legislativa de Ontario. Widrich, *Performative Monuments...*; Leanne Betasamosake Simpson, “Canada Day: Rebecca Belmore and Me”, 2012, <https://www.leannesimpson.ca/writings/canada-day-rebecca-belmore-me>.

43 *Domus Magazine*, “Body Configurations by Valie Export (1972-76)”, n.d.

44 Nelson Fory, Entrevista por Valeria Posada.

45 Garcés Alberty, “¡La historia nuestra...”, 62.

Fory ha replicado esta acción-intervención en Bogotá (2010), Cali (2011) y Cartagena (2011). En Bogotá, la intervención que se hizo para la exposición *Las historias de un grito* fue criticada por artistas y académicos como Beatriz González y Renán Silva, porque consideraron que su narración histórica era revanchista, no hacía concesiones y, ante la combinación de objetos artísticos y de cultura popular, banalizaba su representación. Ante estos comentarios, Fory subrayó que no es posible separar la herencia del pasado de las experiencias del presente. Por eso hacer “concesiones” sería pasar por alto que las estructuras afectan la realidad que él y muchos otros viven hoy en una ciudad como Cartagena⁴⁴. El ataque a las formas del pasado que Fory elabora en sus obras no se hace, entonces, con un simple motivo de burla o afán revanchista, sino que busca destacar las repercusiones sociales, políticas y económicas que la omisión trae consigo. Por ejemplo, que la exclusión de la figura afro en el espacio urbano también se relaciona con las prácticas actuales de apropiación del territorio cartagenero, en donde los megaproyectos hoteleros y la gentrificación alientan “la elitización del espacio [...] a costa de la invisibilización de otros”⁴⁵.

Paisajes biofílicos: Oscar Leone Moyano

Al iniciar *Ronda para canción de cuna*, el artista nos sitúa en un entorno acuático en el que sobresale un islote de manglar. La cámara registra el movimiento ondular de la corriente y de quince canoas que, una a una, empiezan a cercarlo. El canto afable de una mujer, cuya lírica nos remite a



Fig. 9. Oscar Leone Moyano (n. 1975)

Ronda para canción de cuna

2010

Colección Museo Nacional de Colombia

la canción de cuna *Señora Santa Ana*, se sincroniza con el movimiento de las paleadoras. Estas se desplazan de una punta a otra punta con los remos y, de esta manera, rodean el islote con su cuerpo. La cámara cambia de perspectiva y se acerca a ellas, enfocándose en sus expresiones faciales y el gesto cambiante de sus manos, caderas y pies. El movimiento circular de las canoas, la cadencia de la melodía y la secuencia en *loop* del vídeo se refuerzan mutuamente para sumergirnos en una experiencia que, al transformar la noción del tiempo, también modifica la visión y relación con el paisaje. Vídeo y performance se conjugan para hacer del cuerpo y del territorio un todo coherente que interactúa de forma plácida y simultánea.

Este *videoperformance* fue realizado en el complejo lagunar ciénaga Grande de Santa Marta, con la colaboración de las mujeres de la comunidad de Nueva Venecia (véase figura 9). A raíz de sus continuas visitas a esta población palafítica entre el 2008 y el 2010, Leone decidió convertirse en anfitrión del proyecto "Madreagua", del cual hizo parte *Ronda*. Madreagua

- 46** Museo Bolivariano de Arte Contemporáneo, “Madreagua: naturaleza, arte y comunidad” (Santa Marta, 2010); *Semana Sostenible*, “La lenta agonía de la ciénaga Grande de Santa Marta”, febrero 17, 2018, <https://sostenibilidad.semana.com/medio-ambiente/articulo/cienaga-grande-de-santa-marta-afectaciones-ambientales/39509>; María Camila Bernal Peña, “Los guardianes de la ciénaga Grande de Santa Marta”, *El Espectador*, febrero 13, 2019, <https://www.elespectador.com/noticias/medio-ambiente/los-guardianes-de-la-cienaga-grande-de-santa-marta-articulo-839488>.
- 47** Friedrich Weltzien, “Entrevista con Óscar Leone”.
- 48** Samara De Souza Acevedo, “Rompendo a Horizontal: Corpo Político Em Videoperformance, Na Obra AguaCero de Oscar Leone”, *Croma 5* (2017): 109-115.
- 49** Marta Rodríguez, “María Teresa Hincapié y el ‘Actor Santo’: sacralizar lo cotidiano”, *Antípoda*, n.º 9 (2009): 127, <http://www.scielo.org.co/pdf/antpo/n9/n9a05.pdf>.
- 50** Según el artista, el canto de *Señora Santa Ana* proviene de un villancico andaluz que es conocido tanto en el Pacífico como en el Caribe colombiano. En la primera región, el canto tiene un aire más festivo y se conoce por el nombre de *San Antonio*, mientras que en el Caribe se ha transformado en un canto de cuna y por ello tiene un tono más sosegado y nostálgico Valeria Posada, “Entrevista con Óscar Leone Moyano” (2019).
- 51** Museo Bolivariano de Arte Contemporáneo, “Madreagua...”; Posada, “Entrevista con Óscar Leone Moyano”.

contó con la participación de la artista ambiental Lynne Hull y del escultor Germán Botero, así como con el apoyo de Parques Nacionales Naturales y del Museo Bolivariano de Arte Contemporáneo. Leone definió que el agua sería el recurso articulador del proyecto, aquel que vincularía a las comunidades palafíticas del complejo con los artistas. Por medio de una serie de talleres que emplearon la escultura, la instalación y el vídeo, los artistas exploraron nuevas formas de interactuar con el territorio, con el objetivo de intervenir en una ecorregión amenazada por diversas presiones antrópicas, entre ellas, la desviación y captación de caudales, la salinización y sedimentación de las lagunas, la contaminación por mercurio de las vertientes, la expansión de la frontera agrícola y la construcción de vías sin parámetros ambientales⁴⁶.

Para la elaboración de *Ronda*, Leone se enfocó en posibilitar un diálogo corporal entre quince paleadoras y su entorno. Su interés era desajustar la visión ajena y objetual del entorno natural y cultivar un tipo particular de afecto: la *biofilia*. Este término, acuñado por el biólogo E. O. Wilson (1929-), establece que los humanos son capaces de establecer una relación emocional con otras formas de vida a través la exploración de su mutua interdependencia⁴⁷. Leone vio en esta reflexión una base para “comenzar a animar una relación más estrecha con la vida, con el eros”, que, al fomentar la empatía por la naturaleza, le hiciese frente a la problemática ambiental de la ciénaga⁴⁸.

Para llevarlo a cabo, Leone organizó varias jornadas de exploración del territorio con las paleadoras. En estas jornadas, las mujeres partieron de un único interés consciente: asociarse con la naturaleza. Esta metodología, aprendida de su instructora y amiga María Teresa Hincapié, buscaba que una conducta antes automática y en pro de un beneficio social u económico para ellas, como lo era transportarse o pescar, se alterase y adquiriese una dimensión personal y trascendente⁴⁹. Una vez las paleadoras habían establecido una relación afectiva con el espacio, el artista procedió a plantear la acción que se convertiría en *videoperformance*. En ella, él quiso relacionar el tiempo circular de la naturaleza (por ejemplo, los fenómenos meteorológicos) con el tiempo humano a través del movimiento corporal de las mujeres. Por este motivo, Leone definió que la acción sería girar en torno a un islote⁵⁰. Adicionalmente, al ser un comportamiento antipragmático y antiutilitario, esta acción destacaría la interconexión de las mujeres con el territorio y su creación de un espacio de juego e inocencia que resonó con la cadencia y el arrullo de la canción de cuna *Santa Ana*⁵¹.

De esta manera, *Ronda* combinó el gozo del juego con la solemnidad del ritual. El juego conectó la imaginación con la acción y el ritual le otorgó un valor social a esa conexión. María Isabel Mendoza, una de las participantes,

afirmó que el “juego” de *Ronda* la hizo pensar en “preservar lo que tenemos, [ya que] son las ciénagas el entorno en el que vivimos”⁵². Sandra Orozco, por su parte, señaló que el interés de Leone por relacionar la figura femenina con los atributos fertilizantes y regenerativos del agua potenció su visión como agente en el territorio. En este caso, la conexión planteada entre la figura femenina y el territorio en *Ronda* le sirvió para entender a mayor profundidad la reciprocidad entre lo individual y lo colectivo, entre el microcosmos y el macrocosmos⁵³.

En la consolidación de este enfoque intuitivo, relacional y minimalista, las obras del norteamericano Robert Smithson y el inglés Richard Long han constituido referentes importantes para Leone, especialmente porque estos artistas crearon una visión del paisaje que no rechazó sino que integró la huella humana y, a partir de ella, trabajaron las tensiones y encuentros del ser humano con su ambiente natural⁵⁴. Por mucho tiempo, a Leone le atrajo el carácter monumental de las esculturas *in situ* de Smithson como *Broken Circle/Spiral Hill* (1971) y su espíritu se sintió con fuerza en obras tempranas como *Lo que suelen ofrendar los dioses en la temporada de pesca* (2003) (véase figura 10)⁵⁵. Sin embargo, su obra actual se asemeja más al trabajo de Long. El inglés produce sus obras en la interacción espontánea con los entornos y las superficies con las que entra en contacto (*Ireland*, 1967)⁵⁶. Sus intervenciones marcan pero no modifican el espacio de forma permanente. Son acciones sutiles que se integran fácilmente al entorno para destacar una serie de relaciones en un momento específico y luego desaparecer⁵⁷.

La aproximación comunitaria y social de Leone, no obstante, lo distingue de estos referentes y lo acerca al trabajo de los artistas Ana Mendieta, Álvaro Herazo y Alfonso Suárez, quienes abordaron la huella humana en relación con su contexto geográfico y cultural, haciendo hincapié en la mitología y la idiosincrasia. Por un lado, Mendieta dedicó gran parte de su obra a explorar el vínculo entre la naturaleza y la religión, específicamente la cosmogonía maya y la santería cubana. A través del uso de algunos de sus símbolos y rituales en sus acciones, la artista buscó renovar una conexión con la naturaleza y actualizar “modos alternativos de vivir y concebir las relaciones entre lo humano y lo no-humano”⁵⁸. Su reconocida serie *Siluetas* registró la estela de esta búsqueda y detalló como el cuerpo de Mendieta se adaptó a diferentes superficies y terrenos, expresando con sus puestas en escena las cambiantes formas de su vínculo espiritual con la naturaleza (*Siluetas*, 1973-1980)⁵⁹.

Esta dimensión espiritual ciertamente hace presencia en *Ronda*, pero se expresa con contundencia en otra de las obras de Leone, donde ha trabajado con el concepto de “línea negra” (o *Shibaks* en lengua koguián) de los cuatro pueblos indígenas de la Sierra Nevada. El objetivo de esta

52 Espacios Alternativos, *MADREAGUA* _ Lynne Hull / Oscar Leone / Germán Botero (Colombia, 2010), 18.

53 Javier Mejía, “Madreagua”, 2010, <http://www.javiermejia.art/es/proyectos/madreagua/>.

54 Mark Cheetham, *Landscape into Eco Art: Articulations of Nature since the '60s* (Philadelphia: Penn State Press, 2018); Samantha Clark, “Contemporary Art and Environmental Aesthetics”, *Environmental Values* (2010). 351-371.

55 Para observar imágenes de la obra *Broken Circle/Spiral Hill*, véase la página: <https://www.louvre.fr/breaking-ground-broken-circlespiral-hill>

56 “Casi siempre mi trabajo es fruto de las relaciones que entablo a través de mi cuerpo con el territorio que me es dado habitar durante un tiempo determinado [...] es ideal para mí entablar una relación casi afectiva con el espacio donde se espera que pueda algo a través de un gesto o de una acción, esa relación empieza muchas veces a través de una intuición, que trae consigo también un proceso de investigación sobre el contexto propio del lugar”. Fundación Divulgar, “Oscar Leone: el cuerpo como prolongación del territorio, una visión ampliada del paisaje”, 2016, <http://fundaciondivulgar.org/2016/04/06/oscar-leone-el-cuerpo-como-prolongacion-del-territorio-una-vision-ampliada-del-paisaje/>.

57 Para observar imágenes de la obra *Ireland*, véase la página del artista: <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptupgrades/ireland.html>. Nicholas Alfrey, “Ten Miles on Exmoor: Art & Environment”, *Tate Papers*, 2012, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/17/ten-miles-on-exmoor>; Andrew Menard, “Robert Smithson’s Environmental History”, *Oxford Art Journal* 37, n.º 3 (2014): 285-304. Oscar Leone, Entrevista por Valeria Posada, abril 10 del 2020.



Fig. 10 Oscar Leone Moyano (n. 1975)

Lo que suelen ofrendar los dioses en la temporada de pesca

2003

Fotoperformance

Propiedad del artista

Foto: Ana Pérez



Fig. 11 Oscar Leone Moyano (n. 1975)
Dentrodentro-Tercer Movimiento

2008
Foto y videoperformance
Colección del artista
Foto: Roberto Ramírez

acción colectiva ha sido señalar la importancia que este espacio sagrado tiene para dichas comunidades, ya que de ella depende el equilibrio entre el mundo de los seres vivos y los seres invisibles. De esta manera, Leone se ha propuesto trazar una línea como forma de pago que demarque la extensión del territorio que comprende la línea negra. Hasta el momento, y contando con la asistencia de las comunidades que rodean la línea, el artista ha realizado tres de las nueve acciones que comprenden la serie en Camarones (Guajira), Quinta de San Pedro Alejandrino (Santa Marta) y Nueva Venecia (Ciénaga) (*Dentroadentro. Tercer movimiento*, 2008) (véase figura 11)⁶⁰.

Así mismo, Herazo y Suárez abordaron los problemas del paisaje contemporáneo desde un ángulo crítico y perspicaz. Si bien estos dos pioneros de la performance no han sido considerados como referentes por Leone, como sí lo ha sido Mendieta, en su obra salta a la vista su interés compartido por cuestionar la visión inalterada del paisaje. Herazo y Suárez interpellaron la imagen idílica del Caribe como un lugar rústico, diáfano y extravagante, al mostrar el impacto ambiental que ha tenido la urbanización en la región. Su crítica ambiental ha sido traducida en acciones absurdas y excéntricas, tales como buscar convertir el mar en pavimento o dar un concierto de flauta con una máscara sobre una pila de desechos (*Proyecto para sellar el mar*, 1981 y *Desconcierto*, 1982) (véanse figuras 12 y 13)⁶¹, aquella es una estrategia que Leone retoma, por ejemplo, a la hora de la confrontar la fértil y exuberante visión del Amazonas con la expansión de la frontera agrícola en el territorio (*Secuencia de un hombre que camina 1*) (véase figura 14). No obstante, en *Ronda* esta táctica se explora a la inversa, ya que su crítica hace hincapié en un paisaje fértil que subsiste ante el aumento de presiones antrópicas pero que, de no ser atendido, bien puede terminar reducido a un único y solitario islote de manglar⁶².

El manejo de la cámara ha jugado también un papel importante en la construcción del carácter impertinente, enigmático y fútil de las acciones de Leone. Al igual que Amorochó, su práctica performática con el tiempo se ha ido adaptando al lenguaje de la cámara fotográfica y de vídeo. Inspirado por el trabajo del belga Francis Alÿs, Leone ha ido moldeando y reelaborando sus acciones de acuerdo con los ángulos y acercamientos de las cámaras, tornando difusa la línea que separa la acción en sí de su registro (*Don't Cross The Bridge Before You Get To The River*, 2008)⁶³. Como se detalla en *Ronda*, el vídeo no es el registro simple y llano de un acto, sino un juego con la noción del espacio-tiempo que le ofrece al observador un recorrido más vívido y rítmico. Esta búsqueda de una experiencia inmersiva ha permitido que el público, aun distante temporal y físicamente de la ciénaga, se sienta en contacto con el territorio. A la vez, esta perspectiva múltiple y fluctuante del vídeo les ofrece a los espectadores una visión multifocal de la acción, algo imposible de obtener en su elaboración presencial.

-
- 58** Filipe Ceppas, "Ana Mendieta: arte, cuerpo, género y naturaleza", *Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas*, n.º 2 (2017): 167.
- 59** María Ruido, *Ana Mendieta* (Gipuzkoa: Editorial Nerea S.A., 2002). Para observar algunas imágenes de la serie *Siluetas*, consúltese la página <https://museomagazine.com/features/2017/11/20/w413qtz3xpqj-l0lc2yzm1aar30395l>.
- 60** Óscar Moyano León, "Óscar Leone Moyano", Vimeo, acceso el 29 de noviembre, 2019, <https://vimeo.com/oscarleone>. Confederación indígena Tayrona, "Línea Negra de La Sierra Nevada de Santa Marta," n.d., <https://confetayrona.org/linea-negra-de-la-sierra-nevada/>.
- 61** La Usurpadora, "Exhibiciones: Proyectos y Proyecciones Con Mis Antepasados", 2017, <https://lausurpadoratropic.wixsite.com/16sracaribe/exhibiciones>.
- 62** Posada, "Entrevista con Óscar Leone Moyano".
- 63** Para observar la obra *Don't Cross The Bridge Before You Get To The River*, véase la página del artista: <https://francisalys.com/dont-cross-the-bridge-before-you-get-to-the-river/> Mark Godfrey Klaus Biesenbach, Kerryn Greenberg y Francis Alÿs, *Francis Alÿs: A Story of Deception* (Londres: Tate Pub., 2010).



Fig.12 Álvaro Herazo (1942-1988)

Proyecto para sellar al mar

1981

Instalación-acción, dos bolsas de cemento y dos fotografías de 20 x 27 cm cada una
Colección Museo de Arte Moderno de Barranquilla, reg. 114.

En la propuesta artística de Leone, *Ronda* es una apuesta por transformar la manera como los humanos se vinculan con la naturaleza. Tomando como base un ecosistema vulnerado como el de la ciénaga Grande, Leone cuestiona la visión ajena del entorno natural, así como su vigencia en un contexto actual de crisis ecológica. Bien lo dijo el antropólogo Philippe Descola al señalar que la pregunta más acuciante del presente siglo será la relación (y la frontera) entre lo humano y lo natural. A esta pregunta Leone ha respondido planteando una sensibilidad corporal frente a los entornos físicos y construidos, en donde la imaginación es un terreno de acción que concibe otros paisajes: paisajes biofílicos. Lugares en donde “la vida se sienta presente con toda su sensualidad y con toda su fuerza”⁶⁴.

Conclusión

A través de las obras de Amorocho, Fory y Leone, es posible ver cómo el arte acción indaga e interpela los hechos sociales que han sido inscritos en el cuerpo, esto es, aquellos actos que condicionan la manera en que los cuerpos son clasificados y representados, así como sus códigos de conducta y su relación con el entorno. La aproximación de estos artistas al cuerpo como agente reflexivo y lugar de creación de sus “actos fabuladores” les ha permitido ir más allá del postulado crítico, alterando las dinámicas desde el mismo centro de debate. Amorocho ha explorado las diversas facetas del deseo y su relación ambivalente con la figura femenina. Fory ha escrutado los rastros de un legado colonial que ha delimitado los espacios que cuerpos como el suyo pueden habitar. Leone ha revaluado la

64 De Souza Acevedo, “Rompendo a horizontal...”.



Fig. 13. Alfonso Suárez (1952-2020)

Desconcierto

1982

Fotografía análoga a color, serie de seis fotografías de 40 x 62 cm cada una
Colección Museo de Arte Moderno de Barranquilla, reg. 495.



Fig.14 Oscar Leone Moyano (n. 1975)

Secuencia de un hombre que camina 1

2015

Videoperformance

Colección del artista

visión de la naturaleza como “otro” y, con ello, el modo en que los cuerpos intervienen sobre el territorio. Los tres interpelan diferentes esquemas, pero todos ellos apuntan a un mismo eje: nuestras visiones en torno a la sexualidad, la raza y la naturaleza son construcciones históricas situadas y reforzadas a lo largo del tiempo. Esto significa que pueden ser moldeados para concebir otras realidades.

Los tres artistas emplean diversas estrategias, lenguajes y soportes para abordar el cuerpo, indicando que esta forma artística no cuenta con una práctica estándar, “cada artista de la performance aprehende su propia noción del acto performativo, a través de su práctica y de sus intereses, reflexiones y experiencias socioculturales”⁶⁵. Al asumir una relación más estrecha con otros medios como la fotografía o el vídeo, sus obras revelan, además, que una acción no necesariamente requiere de una situación escénica para ser clasificada como tal. Si bien la performance ha sido influenciada por otras artes como la danza y el teatro, no puede verse bajo este único lente. En su base, todavía contiene el espíritu repentino

⁶⁵ Durán, “Más allá del instante...”.

y participativo de los *happenings* o acontecidos, así como de los cabarés dadaístas y los dramas surrealistas de los años veinte y treinta, es decir, creaciones que se presentan más como experiencias lúdicas y estéticas que como representaciones programadas en escena⁶⁶.

Sus creaciones también nos permiten divisar el arte acción como una de las contribuciones más valiosas y duraderas de la región Caribe a la historia del arte en Colombia. Apuesta, sin duda, radical que ha chocado en diversos momentos con los lineamientos plásticos promulgados desde Bogotá, pero cuya ubicación lejana de este centro de poder simbólico le ha permitido a sus artistas apostar por otras formas de creación⁶⁷. Este trayecto se asemeja a la experiencia de la región Pacífica, en donde ciudades como Cali han propiciado lugares de encuentro y reflexión sobre esta forma artística gracias al trabajo del Colectivo Helena Producciones y sus Festivales de Performance (1998-2012). Es urgente entonces abrir nuevas rutas de análisis que enriquezcan la lectura del arte acción en relación con estos contextos regionales, no solo para expandir el relato artístico del país, sino también para proveer nuevas apreciaciones de su impacto en los creadores del presente.

Bibliografía

16SRACaribe y Ministerio de Cultura. *Dimensión desconocida. Otros relatos del Caribe*. Pereira: Ministerio de Cultura, 2019. https://issuu.com/mariaisabelrueda/docs/01-16sra_-_cata_logo_retiro_-_caribecorregidobjul.

Alcazar, Josefina. *Performance. Un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad*. México: Siglo XXI Editores, 2014.

Alfrey, Nicholas. "Ten Miles on Exmoor: Art & Environment". Tate Papers, 2012. <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/17/ten-miles-on-exmoor>.

Amorocho, Martha. "¡Ábrete Carne! Representaciones Del Cuerpo Frente a La Violencia Sexual". Cartagena, 2018. <https://marthaamorocho.files.wordpress.com/2018/10/catalogo-abrete-carne2.pdf>.

Arcos-Palma, Ricardo. "Arte y rolítica en Colombia. Dos décadas del performance y el arte acción 1990-2010". *Revista Kaypunku* 3, n.º 1 (2016): 221-274.

Berger, John. *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Classics, 2008.

Bernal, Delfina. "Delfina Bernal". <https://www.delfinabernal.com/1970s/9nquuz21vz1aksoulupw0qylhprj2a>.

Bernal Peña, María Camila. "Los guardianes de la ciénaga Grande de Santa Marta". *El Espectador*, febrero 13, 2019. <https://www.elespectador.com>.

⁶⁶ Goldberg y Anderson, *Performance...*; Josefina Alcazar, *Performance. Un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad* (México: Siglo XXI Editores, 2014).

⁶⁷ El Museo del Barrio, *Caribbean: Art at the Crossroads of the World* (Nueva York: Yale University Press, 2012), 321.

com/noticias/medio-ambiente/los-guardianes-de-la-cienaga-grande-de-santa-marta-articulo-839488.

Betasamosake Simpson, Leanne. "Canada Day: Rebecca Belmore and Me". 2012. <https://www.leannesimpson.ca/writings/canada-day-rebecca-belmore-me>.

Betasamosake Simpson, Leanne. "I Am the Artist amongst My People". *Canadian Art*. Ontario, julio 11, 2018. <https://canadianart.ca/features/i-am-the-artist-amongst-my-people/>.

Calle, Sophie. *Suite Vénitienne*. Nueva York: Siglio Press, 2015.

Ceppas, Filipe. "Ana Mendieta: arte, cuerpo, género y naturaleza". *Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas*, n.º 2 (2017): 159-165.

Cheetham, Mark. *Landscape into Eco Art: Articulations of Nature since the '60s*. Philadelphia: Penn State Press, 2018.

Cifuentes, Adolfo. "Entre la vida como obra y la obra como vida". *ERRATA* 15, n.º. 3 (2016): 88-94.

Clark, Samantha. "Contemporary Art and Environmental Aesthetics". *Environmental Values* (2010): 351-371.

Confederación indígena Tayrona. "Línea negra de la Sierra Nevada de Santa Marta". <https://confetayrona.org/linea-negra-de-la-sierra-nevada/>.

Domingo Martínez, Rosario. "La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo". Tesis de doctorado en Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, 2013. <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=AXW8vDpyULk%3D>.

Domus Magazine. "Body Configurations by Valie Export (1972-76)".

Durán-Hernández, Raymond. "American Costume, 1970 by David Hammons". *Art Institute of Chicago Museum Studies* 25 (1999): 42-44.

Durán, Mildred. "Más allá del instante. La performance: una práctica desde el margen". En *ERRATA*, 21-26. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2016.

Elwes, Catherine. *Installation and the Moving Image*. Nueva York: Columbia University Press, 2015.

Espacio el Dorado. "Rosa Navarro: 9 Caligramas", 2019. <https://www.espacioeldorado.com/rosa-navarro-1>.

Espacios Alternativos. *MADREAGUA* _ Lynne Hull / Oscar Leone / Germán Botero. Colombia, 2010

Florez Cuesta, Alexa. "Feminismo, género o reivindicación en el arte del Caribe colombiano: Colectivo La Redhada". *Revista Brasileira*

Do Caribe 13, n.º 24 (2012): 425-457. <https://www.redalyc.org/pdf/1591/159123802006.pdf>.

Florez Cuesta, Alexa "Visionarias: de lo visual y performático en el arte contemporáneo del Caribe colombiano". En *Todos me miran. América Latina y el Caribe desde los estudios de género*, 357-396. Barranquilla: Universidad del Atlántico, 2017.

Fory, Nelson. "La historia nuestra, caballero". <http://historianuestracaballero.blogspot.com/?m=1>.

Fundación Divulgar. "Oscar Leone: el cuerpo como prolongación del territorio, una visión ampliada del paisaje", 2016. <http://fundaciondivulgar.org/2016/04/06/oscar-leone-el-cuerpo-como-prolongacion-del-territorio-una-vision-ampliada-del-paisaje/>.

Galerie Thaddaeus Ropac. *VALIE EXPORT | Body Configurations | 2018*. https://www.youtube.com/watch?v=fhFNhqmT_k.

Garcés Alberty, Dedtmar. "¡La historia nuestra, caballero! Turismo, invisibilidad y gentrificación". *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 10, n.º 2 (2015): 57-70.

Giraldo, Sol Astrid. *Cuerpo de mujer: modelo para armar*. Medellín: La Carreta Editores, 2010.

Giraldo, Sol Astrid. *Retratos en blanco y afro. Liliana Angulo*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2015.

Godfrey, Mark, Biesenbach, Klaus, Greenberg, Kerry y Francis Alÿs. *Francis Alÿs: A Story of Deception*. Londres: Tate Pub., 2010.

Goldberg, RoseLee y Laurie Anderson. *Performance: Live Art since the 60's*. Londres: Thames & Hudson, 1998.

González Cueto, Daniel. "7 Décadas de arte vanguardia bellas artes (1940-2010)". *7 Décadas de Vanguardia*. Barranquilla: Editorial Universidad del Atlántico, 2013.

Hammons, David, Fred Moten y Tongo Eisen-Martin. *David Hammons Is on Our Mind*. San Francisco: CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, 2018.

Herazo, Álvaro y Delfina Bernal. "Los viajes de barón de von Grau". *Suplemento del Caribe*, julio 20, 1978.

León, Marilyn. "Obra activa: (una) historia del performance art en Colombia (1959-1989)". Tesis de Grado Universidad Nacional de Colombia, 2012.

Lujan Robles, Lina. "Presentan documentos inéditos del Sindicato y el Grupo 44 en el MAMB". *El Heraldo*, mayo 24, 2014. <https://www.>

elheraldo.co/cultura/presentan-documentos-ineditos-del-sindicato-y-el-grupo-44-en-el-mamb-153556.

Medina, Álvaro. *Arte del Caribe colombiano*. Bogotá: Panamericana, 2000.

Mejía, Javier. "Madreagua". <http://www.javiermejia.art/es/proyectos/madreagua/>.

Menard, Andrew. "Robert Smithson's Environmental History". *Oxford Art Journal* 37, n.º 3 (2014): 285-304.

Méndez, Mariangela. "Color Que Soy, Delcy Morelos". *Arcadia* 100 (2014). <https://www.semana.com/impresia/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-color-que-soy-delcy-morelos/35116/>.

Moyano León, Óscar. "Óscar Leone Moyano". *Vimeo*. <https://vimeo.com/oscarleone>.

Muro Álvarez, Alexandra. "6.2. Los Rituales". http://elies.rediris.es/elies25/alvarez_cap6_2.htm.

Museo Bolivariano de Arte Contemporáneo. "Madreagua: naturaleza, arte y comunidad". Santa Marta, 2010.

Museo del Barrio. *Caribbean: Art at the Crossroads of the World*. Nueva York: Yale University Press, 2012.

Museo Nacional de Colombia. "Formación y trayectoria de las colecciones de arte en el Museo Nacional de Colombia". En *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el museo. Memorias de los coloquios nacionales*, 325341. Bogotá: Litografía Arco, 2010.

Museo Universitario Arte Contemporáneo. *Arte y acción en México. Registros y residuos*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019. <https://muac.unam.mx/exposicion/arte-accion-en-mexico>.

Pabón, Consuelo. "Actos de fabulación. Arte, cuerpo y pensamiento". En *Proyecto Pentágono. Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia* 1 (2000): 67-114.

Ramírez González, Imelda. *Visita: la obra de Ethel Gilmour*. Medellín: Universidad EAFIT, 1997.

Reza Moreno, Gabriel. "Delfina Bernal: lo que puede un cuerpo". *Revista Nova et Vetera* (2021). <https://www.urosario.edu.co/Revista-Nova-Et-Vetera/Cultura-biografica/Delfina-Bernal-lo-que-puede-un-cuerpo/>.

Roca, José. "Desde adentro, como un virus...". *Columna de Arena*, 2000. <http://www.universes-in-universe.de/columna/col24/col24.htm>.

Rodríguez, Marta. "María Teresa Hincapié y el 'Actor Santo': sacralizar lo cotidiano". *Antípoda*, n.º 9 (2009): 113-130. <http://www.scielo.org.co/pdf/antpo/n9/n9a05.pdf>.

Ruido, María. *Ana Mendieta*. Gipuzkoa: Editorial Nerea S.A., 2002.

Semana Sostenible. "La lenta agonía de la ciénaga Grande de Santa Marta", febrero 17, 2018. <https://sostenibilidad.semana.com/medio-ambiente/articulo/cienaga-grande-de-santa-marta-afectaciones-ambientales/39509>.

Serrano, Eduardo. "Acciones". *Re-Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina* 2, n.º 8 (1982): 53-55.

Snow, Philippa. "Raw Meat, Live Sex and Snakes: The Dangerous Art of Carolee Schneemann". *The Guardian*, diciembre 15, 2015. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/15/carolee-schneemann-kim-kardashian-raw-meat-live-sex-snakes-gorgeous-dangerous-art>.

Souza Acevedo, Samara De. "Rompendo a Horizontal: Corpo Político Em Videoperformance, Na Obra AguaCero de Oscar Leone". *Croma* 5 (2017): 109-115.

Thomas, Florence. *La mujer tiene la palabra*. Bogotá: Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A., 2001.

Tobón, Aníbal. "Testimonio y manifiesto de El Sindicato". En *Los recursos de la imaginación: artes visuales del Caribe colombiano*, 241-244. Barranquilla: Artes Gráficas Industriales Ltda., 2007.

La Usurpadora. "Exhibiciones: proyectos y proyecciones con mis antepasados". 2017. <https://lausurpadoratropic.wixsite.com/16sracaribe/exhibiciones>.

Widrich, Mechtild. *Performative Monuments: The Rematerialisation of Public Art*. Manchester: Manchester University Press, 2014.





La colección de Corinto: una investigación arqueológica desde el Museo Nacional

Luis Felipe Agüero Mateus¹

Arnold Duval Daza Castaño²

Resumen

La estandarización en la producción material se ha descrito como el reflejo del grado de desarrollo y jerarquización social en el interior de una población humana, ya sea sedentaria o itinerante, que ha obligado a crear dentro de la sociedad especialistas en la manufactura de elementos particulares. En este sentido, las formas, estilos y diseños similares de las cerámicas funerarias de Corinto, Cauca, pueden aportar al estudio de la estandarización y especialización artesanal funeraria durante el Periodo Tardío (VIII-XVI d. c.) y en época de contacto en el suroccidente colombiano. En consecuencia, en este artículo presentamos los resultados y análisis preliminares de una investigación realizada a partir de una serie de cerámicas funerarias halladas en el municipio de Corinto por el investigador estadounidense James Ford durante la década de 1940 y que están resguardadas en la Reserva de Arqueología del Museo Nacional de Colombia. El análisis estadístico descriptivo arrojó información sobre un proceso de especialización adjunta con variaciones individuales que se logra observar en una amplia región del sur del valle del río Cauca, lo cual permite advertir procesos de especialización focalizados en la funeraria religiosa, que a su vez reflejan ciertos grados de control y jerarquía política e ideológica, tanto a partir de la producción cerámica como en los tipos y formas de tumbas evidenciados en Corinto.

Palabras clave: Corinto, cerámica funeraria, especialización adjunta, especialización individual, estandarización, arqueometría.

1 Estudiante del Departamento de Antropología de la Universidad Nacional de Colombia. Pasante de la Curaduría de Arqueología del Museo Nacional de Colombia. Correo de contacto: lfaguerom@unal.edu.co.

2 Estudiante del Departamento de Antropología de la Universidad Nacional de Colombia. Pasante de la Curaduría de Arqueología del Museo Nacional de Colombia. Correo de contacto: addazac@unal.edu.co.

Yo quiero que a mí me entierren
como a mis antepasados...
Barro y sangre de mis hermanos,
Sol de mis antepasados.
De ti nací y a ti vuelvo, arcilla, vaso de barro.
Con mi muerte yazgo en ti, en tu polvo enamorado.

Génesis

Introducción

El estudio e interpretación de la producción material dentro de los grupos humanos es fundamental para comprender diversos aspectos de procesos socioculturales del pasado. De acuerdo con Costin³, los estudios de producción proveen un área de estudio a partir del cual se pueden obtener grandes inferencias sobre diversos temas de suma importancia para la arqueología, como tecnología, cultura material, ecología, organización económica, relaciones políticas, economía política y reproducción social. En este mismo sentido, los estudios de producción cerámica generalmente se enmarcan en investigaciones en torno a la estructura social y política de una población en cuestión.

Una de las formas en que la arqueología se ha acercado a los modos de producción y la organización sociopolítica ha sido a partir del papel de la especialización en la creación de elementos en una sociedad como una manera para mantener sociedades jerárquicas. Esta idea ha sido generalmente asociada a un proceso de jerarquización social o como base para el diagnóstico de complejas formas de organización sociopolítica. Autores como Earle⁴ han subdividido a su vez este tipo de especialización a partir de dos categorías: especialización artesanal individual y especialización artesanal adjunta.

La especialización artesanal individual ha sido definida como un proceso de especialización basado en la producción de bienes de primera necesidad, de carácter utilitario, con acceso ilimitado a las materias primas y herramientas de producción, y sin control político en el estilo, diseño y distribución de tales bienes. Por su parte, la especialización artesanal adjunta ha sido caracterizada como una especialización mediada por control e influencia política que define los motivos, diseños, materia prima e incluso artesanos para la producción de tales bienes, que suelen describirse como de carácter suntuario. Sin embargo, otros autores como Costin⁵ y Arnold y Munns⁶ han evidenciado el reduccionismo que genera una dicotomía de este tipo, al definir, más bien, ambas categorías como extremos ideales entre los que existe un flujo de poder y control.

- 3 Cathy Lynne Costin, "Craft Production Systems", en *Archaeology at the Millenium*, comp. Gary M. Feinman y Douglas Price (Springer Science & Business Media, 2007), 273.
- 4 Costin, *Craft Production Systems...*, 273.
- 5 Costin, *Craft Production Systems...*, 273.
- 6 Jeanne E. Arnold y Ann Munns, "Independent or Attached Specialization: The Organization of Shell Bead Production in California", *Journal of Field Archaeology* 21, n.º 4 (1994): 475.



El presente estudio se ha realizado a partir de un conjunto de cerámicas funerarias pertenecientes al Periodo Tardío (siglos VIII-XVI d. C.), halladas por James Ford⁷ y Wendell Bennet⁸ en el territorio que comprende el municipio de Corinto durante sus investigaciones de 1941. La razón fundamental de su elección ha sido las formas y motivos similares en su producción que hemos hallado en toda la muestra, las cuales reflejan un evidente proceso de estandarización como consecuencia de una especialización artesanal con características de ambas categorías mencionadas anteriormente. Tales características se evidencian, a su vez, en otros contextos del sur del valle geográfico del río Cauca, con diferencias y variaciones en su composición y estilo que no dejan de presentar las formas fundamentales aquí descritas⁹. Estas características, aunadas a una larga tradición funeraria evidenciada para el Periodo Tardío (VIII-XVI d. c.) en toda la región del suroccidente del país, además de estilos de producción similares a los hallados en Corinto, solo nos permiten reforzar la idea de una especialización artesanal adjunta con variaciones de especialización individual en un amplio espacio geográfico.

Además, el análisis de piezas cerámicas del Periodo Tardío muy cerca del tiempo de contacto permite poner en evidencia los cambios que sufrió la

**Fig. 1. Autor desconocido
Copa Quebradaseca con
figura antropomorfa**

Ca. siglos VIII-XVI d. c.
Cerámica Modelada
Museo Nacional de Colombia,
Colección de Arqueología
Foto: Arnold Daza y Luis Felipe
Agüero, 2021

- ⁷ James A. Ford, *Excavations in the Vicinity of Cali, Colombia* (New Haven: University Press, 1944).
- ⁸ Wendell C. Bennet, *Expedition in Cauca Valley and Cauca* (Yale: Yale University Press, 1944).
- ⁹ Carlos A. Rodríguez, *El Valle del Cauca prehispánico* (Cali: Universidad del Valle, 2002); Martha Urdaneta, "Investigación arqueológica en el resguardo indígena de Guambia", *Boletín del Museo del Oro*, n.º 22 (1989): 58.

población en cuanto a la producción cerámica, debido a las alteraciones políticas, religiosas e ideológicas que sufrió a causa del proceso de aculturación por parte de la colonización española. En este caso, debido a que la muestra analizada se corresponde con cerámicas funerarias de carácter ritual, podrían evidenciarse los cambios en la rutinización religiosa de los rituales funerarios a partir de la influencia nasa (Páez) y española, además de las diversas migraciones desde el sur del país, tal como lo demuestra Oyuela¹⁰ en la Sierra Nevada de Santa Marta para el complejo religioso tayrona (600-1600 d. c.) y el complejo religioso kaggaba o kogi (1600-presente), lo cual se refleja a su vez en Corinto ante el abandono y cambio de los sitios de enterramiento.

Esta muestra es resguardada en la reserva de arqueología del Museo Nacional de Colombia. Hemos tenido acceso a ella por medio de la pasantía en arqueología realizada en el Museo Nacional que, entre otras cosas, nos permitió observar y comparar diversas cerámicas de la misma región arqueológica con el fin de reforzar nuestros resultados. El proceso de medición y análisis se llevó a cabo entre los meses de junio y agosto del año lectivo, en el laboratorio de la reserva y con los instrumentos adecuados para dicho fin. Este estudio además pretende resaltar la importancia de emprender investigaciones con piezas arqueológicas resguardadas en reservas y museos, con el propósito de rescatarlas del olvido y aislamiento al que se ven confinadas, para así poner en diálogo diversos enfoques en torno a su origen, concepción y tránsito hasta su reposo en las reservas, los lugares destinados para su protección material.

Finalmente, los análisis y resultados aquí expuestos nos permiten acercarnos más a la diversidad social, política y cultural que existía en el suroccidente del país, en particular en la zona de piedemonte de la cordillera Central en el momento de la llegada de los españoles y que responde a un largo proceso de organización sociopolítica que se refleja, a su vez, en los variados grados de jerarquización que demuestran las tumbas y bienes funerarios allí hallados. Dichos grados de jerarquización reflejan un control de producción en el estilo basado en presupuestos posiblemente políticos, religiosos, ideológicos y medioambientales. Cabe señalar que las cerámicas de Corinto y la ausencia de sus productores originarios nos permiten hablar de los mecanismos de adaptación y cambio por las que pasaron tales poblaciones ante la influencia europea, así como del proceso de resignificación que demuestran en la actualidad a partir de la apropiación por parte de las poblaciones indígenas que residen en esta zona del país.

10 Augusto Oyuela-Caycedo, "El surgimiento de la rutinización religiosa: los orígenes de los tayrona-kogis", en *Chamanismo y sacrificio: perspectivas arqueológicas y etnológicas en sociedades indígenas de América del Sur*, comp. Jean Pierre Chaumeil, Roberto Pineda Camacho y Jean François Bouchard (Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales y Banco de la República, 2005), 46.

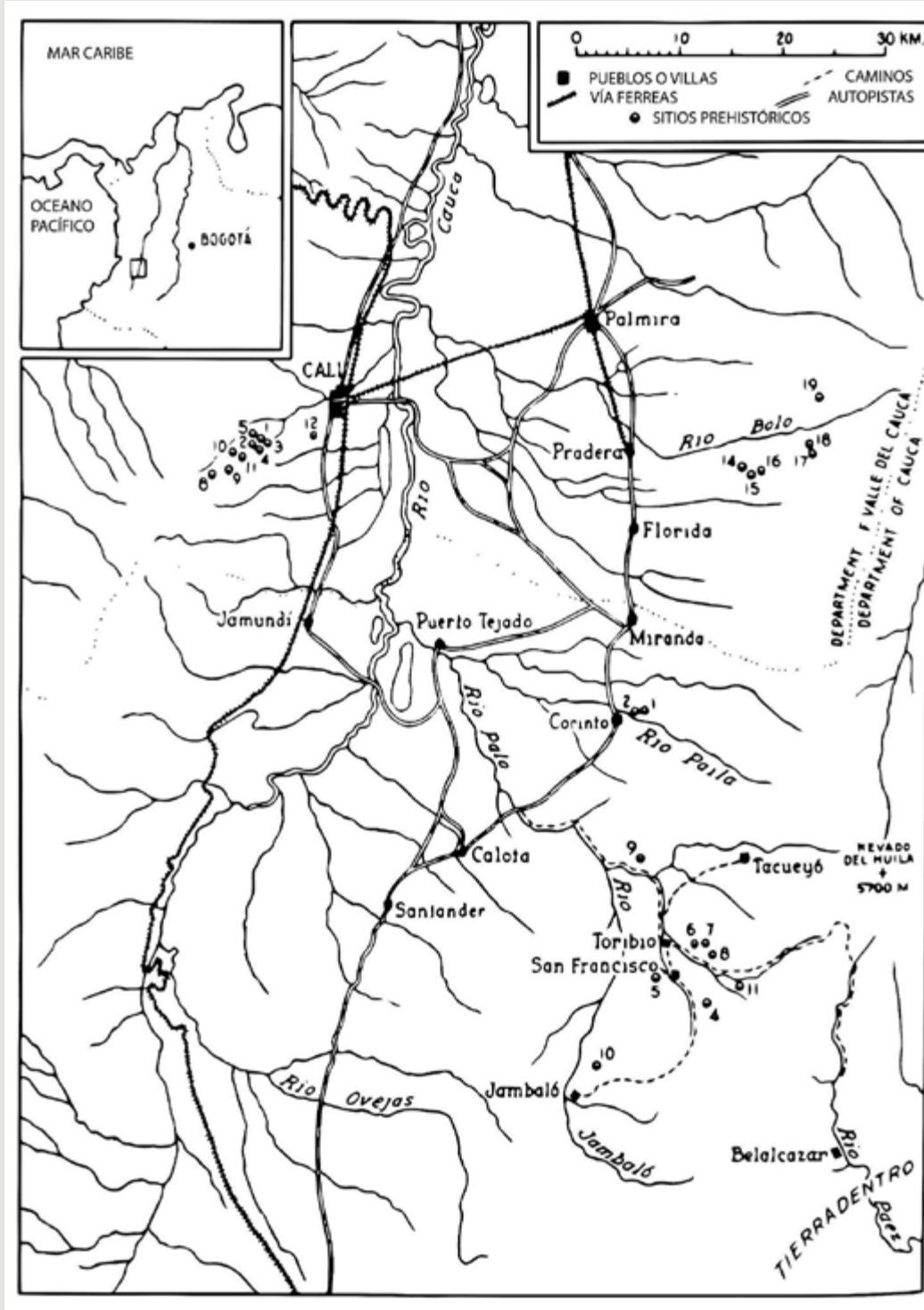


Fig. 2. Felipe Agüero (n. 1998) y Arnold Daza (n. 1991)

Ilustración basada en el mapa de excavaciones en la parte sur del valle del río Cauca por James Ford en 1944

2021

Ilustración vectorizada

Antecedentes arqueológicos

El municipio de Corinto se encuentra ubicado en la zona norte del departamento del Cauca y en la región suroriental del valle geográfico del río Cauca. Por hallarse en una zona de alta influencia hídrica, altitudinal y montañosa, su complejidad geográfica ha hecho de esta región un lugar donde las relaciones humanas se han hallado en constante movimiento y disputa. Desde periodos prehispánicos hasta la actualidad, Corinto ha sido una zona de constante conflicto, debido a su posición estratégica en la comunicación e intercambio entre la zona montañosa de la cordillera Central y el macizo colombiano, el valle geográfico del río Cauca y el corredor natural hacia el océano Pacífico¹¹.

La región del Valle del Cauca ha sido una de las más saqueadas en la historia del país, debido a su gran potencial arqueológico y a la alta presencia de material orfebre en contextos funerarios. Es por ello que, desde los años treinta del siglo xx, investigadores como Gregorio Hernández de Alba y Henry Wassen realizaron estudios en esta área. Sin embargo, no es sino hasta la década de 1940 cuando James Ford¹² y Wendell Bennet¹³ realizaron los primeros estudios sistemáticos en esta región a partir de la financiación llevada a cabo por la Universidad de Yale y el Instituto Etnológico Nacional en las llamadas Misiones de Estudio Arqueológico.

Las investigaciones de ambos autores en el municipio de Corinto se llevaron a cabo en la hacienda Quebradaseca, ubicada en la vertiente occidental de la cordillera Central, cerca del valle del río Paila. En esta zona los resultados demostraron la presencia de un conjunto de tumbas de pozo cuadrangular y cámara lateral asociadas a plataformas habitacionales (luego denominadas por Cubillos *complejo Bolo-Quebrada Seca*¹⁴), cuya profundidad es de entre 280 y 550 cm con escalones realizados en la pared del pozo para su descenso, distanciados entre 30 y 48 cm. Algunas cámaras presentan forma circular con refuerzo en sus paredes, otras evidencian techo a cuatro aguas y algunas presentan las cámaras en distintos niveles (A, B, D, E, F)¹⁵.

De igual forma, se evidencia en la entrada de la cámara la presencia de una laja de piedra como puerta de entrada a la cámara sellada con arcilla que cubría la superficie y sus bordes. Los restos óseos, al igual que todos los que se han hallado en la cordillera Central, tenían un pésimo estado de conservación, pero sugerían la presencia del individuo ubicado en posición de cúbito ventral con los miembros estirados. De igual forma, como ajuar hallaron grandes conjuntos de cerámicas funerarias destinadas a ser ubicadas dentro de la tumba¹⁶, entre las que se destacan las copas con pedestal y figura antropomorfa, así como las vasijas de forma aribaloide

11 John F. Restrepo Lotero, *Reconocimiento y prospección arqueológica área de infraestructura (9.5 ha) de la mina La Gloriosa, título minero n.º JBM-14171X, vereda San Rafael, municipio de Corinto, departamento de Cauca. Informe de Prospección de Arqueología Preventiva* (Bogotá: ICANH, 2014).

12 Ford, *Excavations in the Vicinity...*

13 Bennet, *Expedition in Cauca...*

14 Julio César Cubillos, *Arqueología del valle del río Cauca: asentamientos prehispánicos en la suela plana del río Cauca* (Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales y Banco de la República, 1984).

15 José Vicente Rodríguez Cuenca, *Pueblos, rituales y condiciones de vida prehispánicas en el Valle del Cauca* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005), 96.

16 Ford, *Excavations in the Vicinity...*, 47.

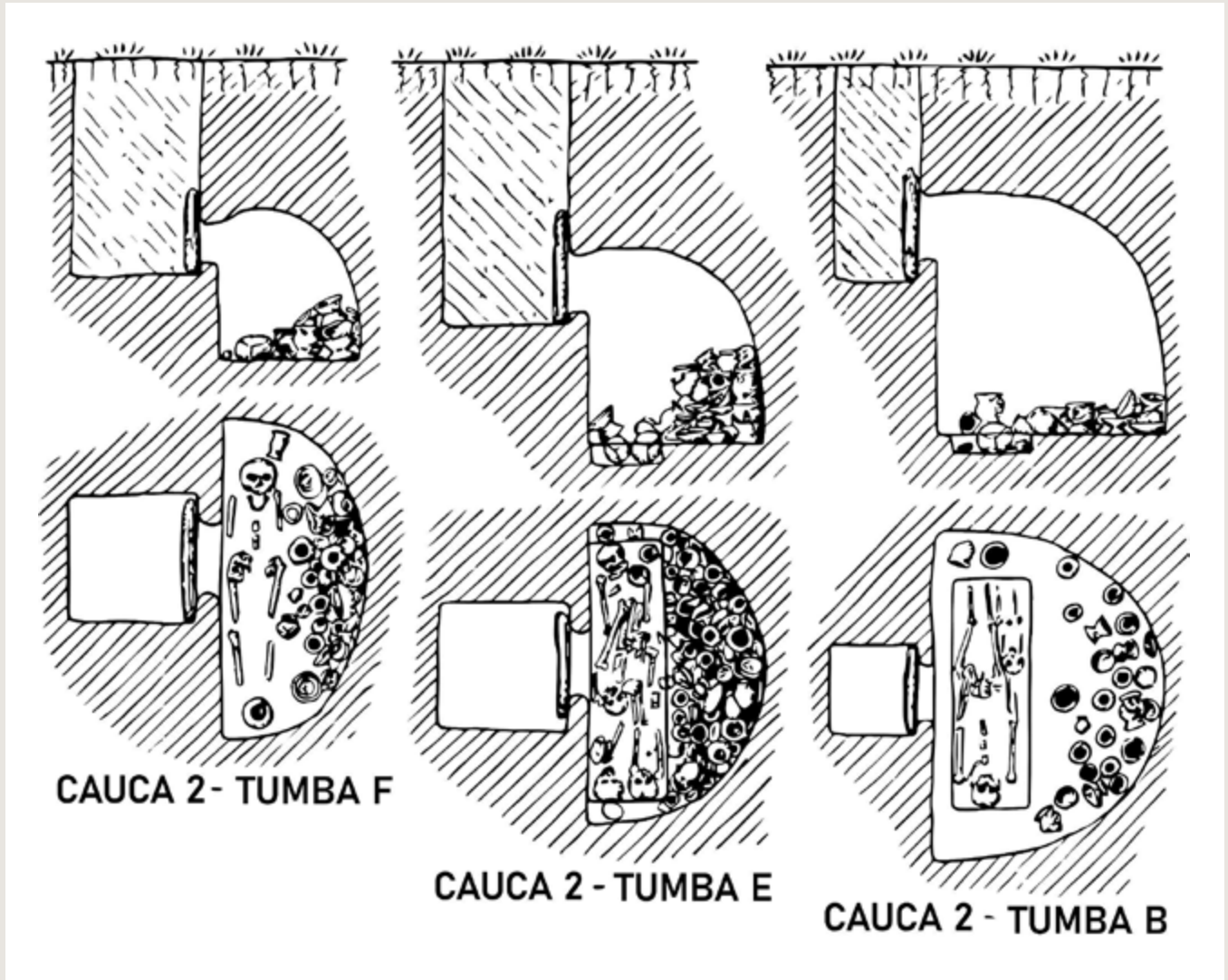


Fig. 3. Felipe Agüero (n. 1998) y Arnold Daza (n. 1991)

**Ilustración basada en las tumbas del complejo Quebrada
Seca descritas por Ford en 1944**

2021

Ilustración vectorizada

con decoración triangular negativa en la superficie superior, las cuales son objeto de este estudio.

Con base en las investigaciones de Ford y Bennett¹⁷, se definieron tres complejos culturales para la región del Valle del Cauca: río Pichindé, río Bolo y Quebrada Seca. En el caso de este último complejo, las cerámicas halladas como ajuar funerario se caracterizaron como endémicas, debido a que no se encontraron fragmentos de cerámica similares en otros lugares del Valle del Cauca. Sin embargo, en la década de 1980, Martha Urdaneta¹⁸ indica la presencia de copas con pedestal y decoración antropomorfa procedente de una tumba similar en el municipio de Silvia, muy al sur del departamento del Cauca, y cuyas descripciones se asemejan a las hechas por Ford¹⁹. De igual manera, Cubillos²⁰ reporta la presencia de cerámicas descritas con el tipo Quebrada Seca en la pirámide prehispánica conocida como El Morro de Tulcán en Popayán. Allí, además de este tipo de cerámicas aribaloides, Cubillos da cuenta de tumbas similares a las descritas por los autores norteamericanos.

En cuanto a la cronología relativa, se considera que las cerámicas Corinto del complejo Quebrada Seca hacen parte del Periodo Tardío²¹ (descrito después entre los siglos VIII y XVI d. c.), debido a la presencia en algunos contextos de mayólica colonial, que se corresponde con el periodo Quimbaya Tardío hacia el norte del valle y la cordillera Central, el Sonso en la región Calima, el Bolo-Quebrada Seca al sur del valle del río Cauca, y el Tardío en la región aledaña y montañosa del Alto Magdalena, lo cual permite evidenciar fuertes relaciones culturales, sociales y económicas a partir de los tipos de tumba evidenciados en la zona y las formas y tipos de producción cerámica. Al respecto, en el análisis realizado por Rodríguez, se sugiere que

los 1000 años precedentes a la conquista española fue el periodo de existencia de grandes tradiciones culturales, entendidas como [...] el conjunto de manifestaciones culturales que persisten en la dimensión temprana, recreándose y que se explican por la existencia de vínculos histórico-genéticos entre los pueblos concretos que las produjeron [...] En nuestra región de estudio se conformaron tres grandes tradiciones culturales, las cuales con sus diferentes variantes regionales, fueron compartidas por una gran cantidad de cacicazgos, algunos de los cuales alcanzaron niveles de señoríos o cacicazgos mayores.²²

De acuerdo con el mismo autor, la presencia de poblaciones del complejo Quebrada Seca en la zona norte del valle del río Cauca pudo responder a un proceso migratorio de sur a norte, el cual habría sido llevado a cabo por sociedades cacicales hacia el siglo VIII, las cuales se extendieron a lo largo de un territorio que podría comprender los 6500 km². Lo anterior se sigue de la evidencia existente de estas poblaciones en el valle de Popayán y

17 Bennet, *Expedition in Cauca...*

18 Urdaneta, "Investigación arqueológica...", 58.

19 Ford, *Excavations in the Vicinity...*, 47.

20 Julio César Cubillos, "El Morro de Tulcán (pirámide prehispánica) arqueología de Popayán, Cauca, Colombia", *Revista Colombiana de Antropología* 8, (1959): 357

21 Hernando Giraldo, "Cronología cerámica y cambios en la ocupación humana en el sur del valle geográfico del río Cauca, Colombia", *Arqueoweb. Revista sobre Arqueología en Internet* 1, n.º 14 (2012-2013): 96-118.

22 Rodríguez, *El Valle del Cauca Prehispánico*, 172.

otros sitios de ocupación humana en la zona suroccidental de la cordillera Central y Occidental. El patrón de asentamiento, de acuerdo con Ford²³ y Rodríguez²⁴, se evidencia en viviendas construidas sobre plataformas artificiales hechas sobre pendientes que podrían haber formado pequeños poblados ubicados siguiendo el curso de las fuentes fluviales de la región.

No obstante, pese a lo anterior, no existe información referente a la población que conformó los asentamientos del territorio de Corinto-Quebrada Seca durante periodos prehispánicos, ya que si bien en la actualidad son los grupos nasa (paeces) quienes se reconocen como pobladores originarios del territorio de Corinto y han generado un proceso de resignificación de los vestigios arqueológicos hallados en la región, las investigaciones arqueológicas han demostrado que la influencia nasa fue mucho más tardía de lo que podría creerse en relación con las poblaciones de Quebrada Seca.

Por su parte, Llanos²⁵ asegura que no existe información suficiente para referirse a una población indígena en particular como la habitante de esta región, debido a la poca información etnohistórica sobre esta zona en particular, ya que, de acuerdo con Friede²⁶, en los documentos etnohistóricos se habla de la presencia en la región de poblaciones paeces, pijaos, guanacas, guambianos, quillacingas, etc. Además, Langebaek y Dever²⁷ encuentran que, para la región de Tierradentro, el poblamiento nasa es muy tardío y se corresponde con un periodo cercano a la colonización europea que, aunque demuestra la presencia de la población nasa antes de la llegada de los españoles, podría señalar una discontinuidad con respecto al crecimiento poblacional evidenciado en periodos anteriores que se correspondía con un largo proceso de jerarquización.

Etnohistoria

A la llegada de los españoles, cronistas como Pedro Cieza de León hablan de la presencia de grupos paeces en el oriente del territorio adjudicado a la ciudad de Popayán, los cuales

tanto daño en los españoles han hecho, la cual terná seis o siete mil indios de guerra, son valientes de muy grandes fuerzas, diestros en el pelear, de buenos cuerpos, y muy limpios. Tienen sus capitanes y superiores, a quienes obedecen. Están poblados en grandes y muy ásperas sierras, en los valles que hacen tienen sus asientos, y por ellos corren muchos ríos y arroyos.²⁸

De acuerdo con Llanos²⁹, las alianzas entre los paeces y los pijao para repeler la presencia española fueron aplacadas hacia 1538, a partir de la fundación de la ciudad y jurisdicción de Nueva Segovia de Caloto por parte

²³ Ford, *Excavations in the Vicinity...*, 38.

²⁴ Álvaro Chaves y Carlos A. Rodríguez, *Arte de la tierra: San Agustín, Tierradentro y Corinto-Cauca* (Bogotá: Colección Tesoros Precolombinos, 1992), 19; Carlos A. Rodríguez, "Asentamientos prehispánicos tardíos en la Universidad del Valle", *Boletín de Arqueología* 14, n.º 1 (1999): 1-70.

²⁵ Héctor Llanos, "Japío: modelo de hacienda colonial del valle del río Cauca (S. XVI-XIX)", *Historia y Espacio* (1979): 12.

²⁶ Juan Friede. *Los andaquí 1538-1947. Historia de la aculturación de una tribu selvática* (México: Fondo de Cultura Económica, 1967).

²⁷ Carl H. Langebaek y Alejandro Dever, "Arqueología regional en Tierradentro", *Revista Colombiana de Antropología* 45, n.º 2 (2009): 342.

²⁸ Pedro Cieza de León, *Crónica del Perú. El señorío de los incas* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005), 93

²⁹ Llanos, "Japío: modelo de hacienda...", 12.

de Hernando Arias Saavedra, aunque el constante asedio de los grupos indígenas hizo que el poblado fuera movido y refundado varias veces hacia el norte del Cauca. A partir del siglo xvii y durante el siglo xviii, la región empezó a configurarse a partir de la producción agrícola y ganadera como producto del apoderamiento de grandes extensiones de tierra por parte de los colonos españoles. En este sentido, durante la segunda mitad del siglo xvii, gran parte de estos terrenos fueron adquiridos por el capitán y obispo Polo del Águila, quien se adueñó de gran parte del nororiente del departamento del Cauca, en donde se incluyen los hoy municipios de Toribío, Caloto, Corinto, Miranda y Japio, y que en su momento fueron nombrados por el obispo Polo como Curato de los Frisoles³⁰.

Durante el siglo xviii, gran parte del Curato de los Frisoles fue vendido a personas de apellido Arboleda quienes amasaron una gran fortuna a partir del comercio y la minería en el pacífico, y quienes dominaron gran parte de las haciendas que hacían parte del Curato. Sin embargo, en el siglo xix, Antonio Feijoo y su hermano figuran como dueños de la hacienda los "Frisoles", quienes en 1867 vendieron a Raimundo Lara, Eulogio Cándelo y Gregorio Rodríguez, las primeras diez y seis cuadras³¹.

Solo hasta la fundación de Corinto en 1867 se configuran las grandes haciendas en la zona plana del municipio para la producción de caña de azúcar, como lo fueron las haciendas La Antioqueña, El Edén, Potreros Grandes, Los Olivares, Hacienda Ucrania, García Abajo, Villa Juliana, Miraflores, Quebradaseca, García Arriba, El Tablón, El Guayabo y La María. En consecuencia, las poblaciones indígenas de la región fueron siendo progresivamente desplazadas hacia la región montañosa del Cauca, en donde han desarrollado la mayor parte de su proceso de lucha y recuperación del territorio indígena.

Desde las montañas del Cauca, las comunidades indígenas paeces han llevado a cabo desde el siglo xvii y xviii una serie de revueltas y levantamientos con el fin de resistir a los diferentes procesos de colonización blanca en su territorio, que más adelante se replicarán como disputas entre distintos grupos armados. Actualmente, los miembros de estas comunidades adelantan procesos de recuperación de tierras que antiguamente les pertenecían y que, con la expropiación sufrida a lo largo de los siglos, los han llevado a pequeños reductos, como lo demuestra el mapa del resguardo de Corinto³².

30 Llanos, "Japio: modelo de hacienda...", 17.

31 Llanos, "Japio: modelo de hacienda...", 18.

32 Cabildo Indígena del Resguardo de Corinto, *Autonomía de la nación nasa y liberación de la Madre Tierra* (Corinto: Movimiento Regional por la Tierra, 2016), 4.

Metodología

La muestra cerámica analizada en el presente trabajo hace parte del acervo material resguardado en la reserva arqueológica del Museo Nacional de Colombia. Con base en los documentos e inventarios hallados en el museo,



se logró ubicar la procedencia de cada una de las piezas. La mayoría hace parte del material excavado por James Ford³³ en el municipio de Corinto durante su temporada de campo en 1940, así como cerámicas provenientes de la región del Cauca, descontextualizadas, pero cuyas características se asemejan a las estudiadas en esta investigación. Estas últimas piezas provenientes del Cauca fueron donadas por privados al Museo Nacional.

Fig. 4. Cabildo Indígena del Resguardo de Corinto
Mapa de Áreas de Resguardo en Corinto

2016
Archivo Digital

La muestra consta de 73 piezas divididas en dos categorías: copas y ánforas. Sin embargo, fue reducida a 50, debido a que los análisis de tendencia central demostraron que existía un grupo homogéneo entre aquellas provenientes de la excavación de James Ford, mientras que las piezas de estilo similar pero procedencia desconocida o descontextualizada generaban alteraciones en los resultados estadísticos. En consecuencia, la muestra usada se caracterizó de la siguiente manera:

Copas (n=26): fueron nombradas por Ford³⁴ como *jarras con pedestal* (con asas, rostros humanos, incisiones y apliques). Poseen cuerpos globulares, bordes cortos redondeados, el pedestal fue aplicado al cuerpo posterior

³³ Ford, *Excavations in the Vicinity...*, 47.

³⁴ Ford, *Excavations in the Vicinity...*, 49.



Figs. 5 y 6. Autor desconocido
Copa Quebradaseca, vista frontal y lateral

Ca. siglos VIII-XVI d. c.

Cerámica Modelada

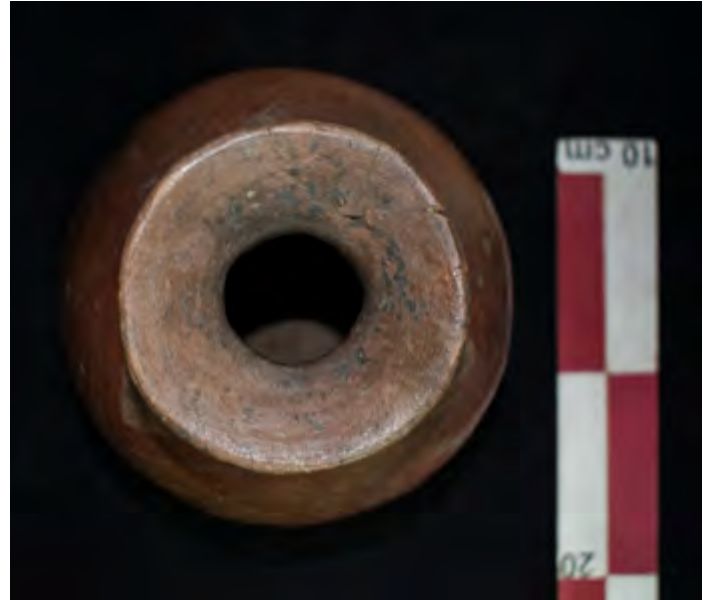
Museo Nacional de Colombia, Colección de Arqueología,

Foto: Felipe Agüero y Arnold Daza, 2021

a la creación de este, con lo cual logra evidenciarse algunos cuerpos globulares con el pedestal perdido. En cuanto a decoración, generalmente se evidencia engobe color rojizo en la mayor parte del cuerpo y en la boca con su consecuente bruñido. El engobe y el bruñido generalmente están ausentes tanto en el pedestal como en la zona inferior del labio y la parte superior del cuerpo, así como en los casos en los que logra evidenciarse decoración aplicada antropomorfa, la cual se caracteriza por hallarse en la zona superior del cuerpo y por poseer ojos con forma de *grano de café* o meramente diferenciados por la presencia de una incisión por cada ojo, una nariz aplicada junto con una nariguera en torzal, un collar aplicado o inciso en la zona inferior a la nariz y dos pares de manos laterales al collar, igualmente aplicados o incisos. Así mismo, en algunos casos esta figura antropomorfa suele acompañarse de apliques ubicados simétricamente a los lados del cuerpo o de incisiones circulares en la zona media-superior del cuerpo, los cuales se hallan en negativo en relación con el engobe.

Ánforas (n=24): fueron descritas por Ford³⁵ como *jarras con base en punta*. Se caracterizan por mantener un cuerpo globular o subglobular con base cónica o redondeada, llamada aribaloide por su correspondencia con los aríbalos incaicos, con labio evertido y borde redondeado, o con borde

³⁵ Ford, *Excavations in the Vicinity...*, 63.



Figs. 7 y 8. Autor desconocido

Ánfora Quebradaseca, vista frontal y superior

Ca. siglos VIII-XVI d. c.

Cerámica Modelada

Museo Nacional de Colombia, Colección de Arqueología

Foto: Felipe Agüero y Arnold Daza, 2021

y labio unido al cuerpo a manera de asa. Generalmente, presentan un engobe rojo que ocupa la mayor parte del cuerpo hasta la zona superior, como también en la zona de la boca, elementos que a su vez se encuentran bruñidos. Puede presentar una decoración triangular en la zona superior del cuerpo en negativo, es decir, en la zona en la que no se presenta engobe, así como la presencia de una figura antropomorfa similar a la descrita en el caso de las copas. También logran observarse incisiones circulares alrededor del cuerpo o incisiones en diagonal en aquellas que presentan mayor desgaste.

Todas las cerámicas anteriormente descritas fueron muy bien cocinadas y producidas a partir de la técnica de enrollado, y presentan algunas huellas de oxidación, lo cual evidencia una tradición distinta a la andina, en la que las cerámicas eran cubiertas con algún tipo de resina protectora. De igual manera, muchas de estas piezas presentan fracturas y pérdidas de algunas zonas en particular. Por tal razón, algunas fueron restauradas durante su estadía en el Museo Nacional a partir de la reconstrucción en yeso de bordes y pedestales o el uso de papel maché.

Además de las cerámicas ya descritas, se han tenido en cuenta cuatro piezas procedentes del conjunto principal de Corinto, con el fin de discernir

la posible funcionalidad de estas en relación con la alta carga simbólica y ritual que presenta la estilización de su forma en estas últimas cerámicas. Una de ellas se caracteriza por tener la forma de tres cuencos unidos, ubicados sobre un pedestal con una perforación superior. En dichos cuencos se evidencian decoraciones aplicadas y engobe general (véanse figuras 10 y 11).

También se evidencian dos tipos de figuras antropozoomorfas que se caracterizan por poseer un cuerpo subglobular con una cabeza cerámica añadida de características antropomorfas similares a las descritas anteriormente, junto con incisiones y engobe que sugieren pintura corporal (véanse figuras 12 y 13). Una de ellas presenta una decoración incisa en negativo en la parte posterior, junto con cuatro patas cerámicas que sugieren su carácter zoomorfo, además de la huella de una cola perdida en la zona posterior. La otra cerámica posee dos brazos que conectan el cuerpo subglobular con la cabeza antropomorfa. Finalmente, se tomó en cuenta la presencia de una pequeña figura antropomorfa que evidencia su carácter femenino a partir de la figuración de sus senos y órganos sexuales. Su rostro es muy similar a los descritos en el caso de las copas y ánforas con ojos en forma de grano de café y posee la huella de una nariz con torzal perdida (véase figura 28).

Figs. 9 y 10. Autor desconocido

Triple cuenco con pedestal Quebradaseca, en vista frontal y superior

Ca. siglos VIII-XVI d. c.
Cerámica Modelada
Museo Nacional de Colombia,
Colección de Arqueología
Foto: Felipe Agüero y Arnold Daza,
2021

Una vez caracterizada la muestra, se realizó la limpieza en seco de las piezas, junto con la toma de medidas de cada una de las cerámicas, con el fin de llevar a cabo una descripción comparativa de los diversos tamaños, volúmenes, pesos y decoraciones evidenciados en cada una de las cerámicas. Esta toma se hizo por medio de una serie de instrumentos apropiados para la medición de las piezas, como escalímetros, pie de rey, compás de interiores, compás de rama curva, así como reglas y escuadras





Fig. 11. Autor desconocido
**Figura antropozoomorfa
Quebradaseca con
pintura y decoración
facial**

Ca. siglos VIII-XVI d. c.
Cerámica Modelada
Museo Nacional de Colombia,
Colección de Arqueología
Foto: Felipe Agüero y Arnold Daza,
2021

Fig. 12. Autor desconocido
**Figura antropozoomorfa
Quebradaseca**

Ca. siglos VIII-XVI d. c.
Cerámica Modelada
Colección de Arqueología, Museo
Nacional de Colombia
Foto: Felipe Agüero y Arnold Daza,
2021

de diversos tamaños. Con el fin de obtener la capacidad volumétrica aproximada en cada una de las cerámicas, se utilizó la reconstrucción en 3D para la medición de la pieza y el cálculo al vacío de su capacidad, a partir del programa de diseño de uso gratuito *Blender* (véanse figuras 16 y 17).

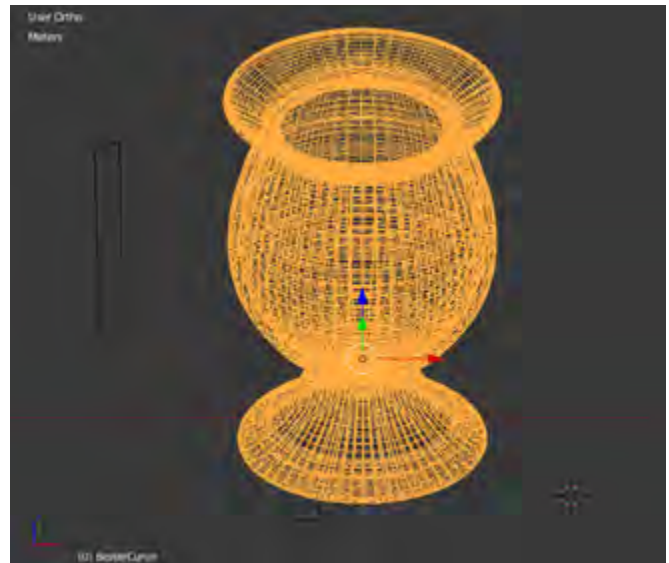
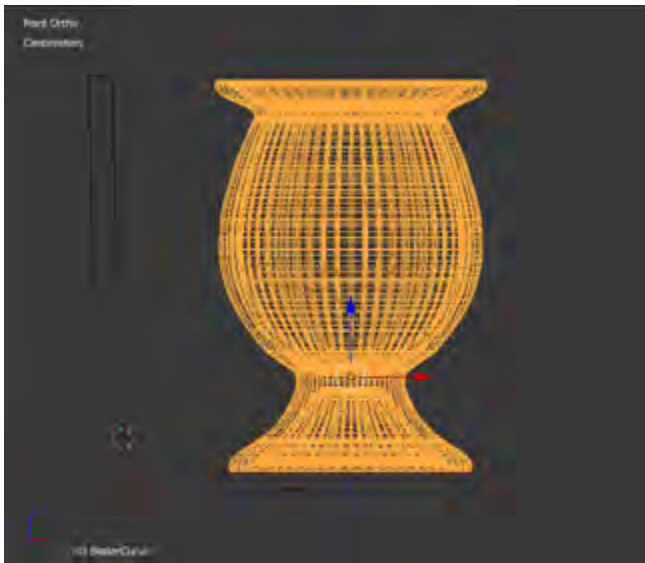
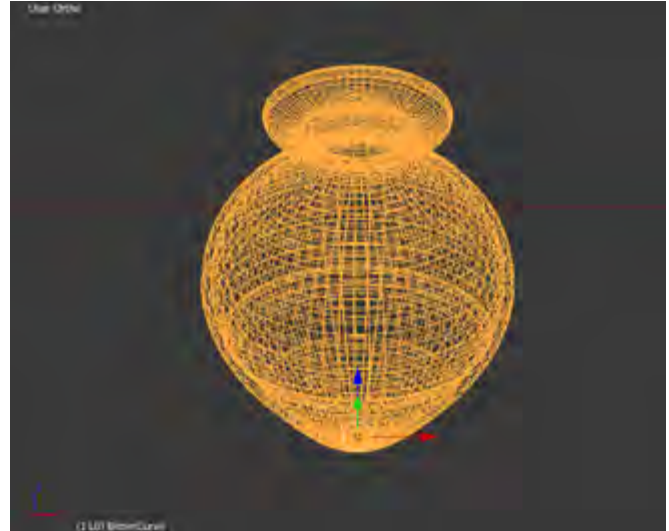
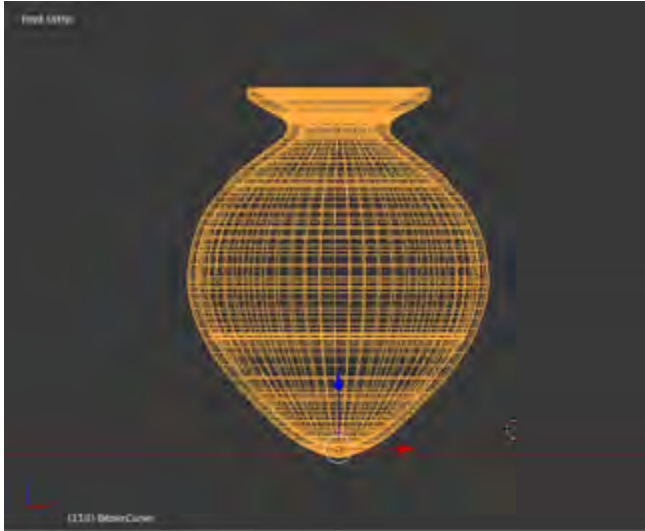


Figs. 13 y 14. Felipe Agüero (n. 1998) y Arnold Daza (n. 1991)

**Trabajo arqueométrico
en el laboratorio de la
reserva de arqueología
del Museo Nacional**

2021

Foto: Felipe Agüero, 2021



Figs. 15, 16, 17 y 18. Felipe Agüero (n. 1998) y Arnold Daza (n. 1991)
Muestra de la reconstrucción en 3d, de cada tipo cerámico, a partir del programa Blender

2021
Malla de puntos y diseño digital

Las variables métricas utilizadas para el análisis cerámico de la muestra Corinto-Cauca fueron elegidas con base en su idoneidad para el análisis estadístico descriptivo y el hallazgo de estándares de producción que nos pudiese dar luz sobre las implicaciones materiales, políticas e ideológicas de la producción de estas cerámicas de carácter ritual. En consecuencia, se tuvieron en cuenta las variables: altura máxima (A_1), peso (P), volumen (v), diámetro máximo (θ) y grosor de la pared del cuerpo (Gr), además de la toma de medidas relacionadas con las características decorativas de las piezas para posteriores análisis.

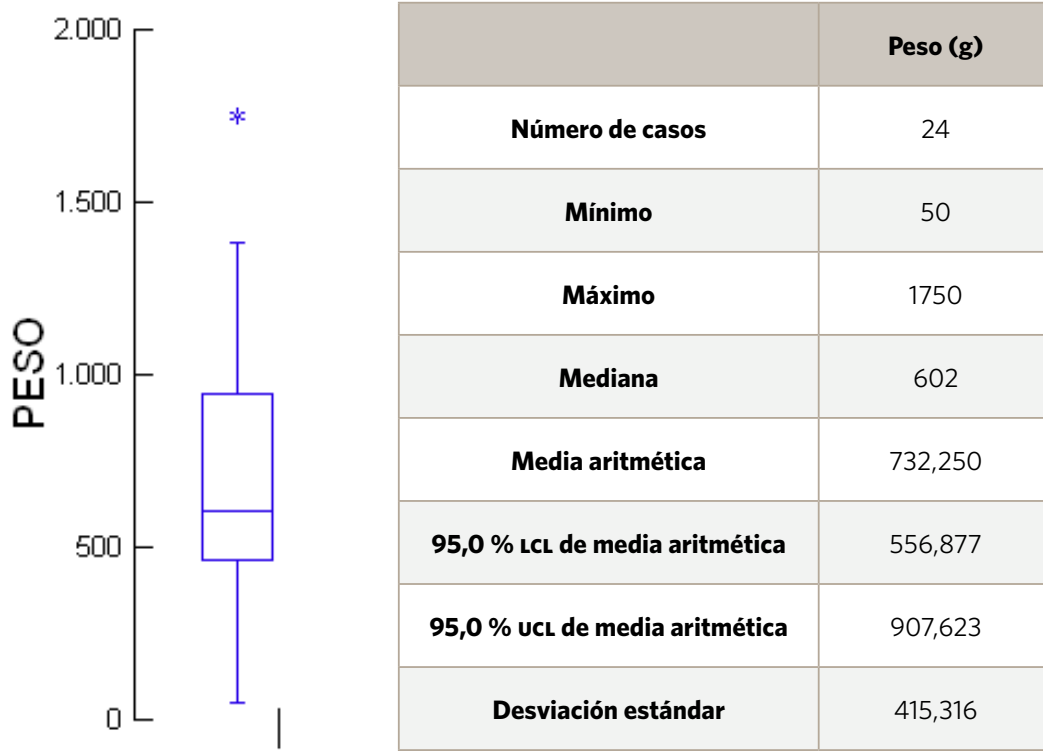
Estas medidas fueron tomadas a partir de la posibilidad de medición que ofrecían de acuerdo con su estado de conservación, para lo cual se subdividió cada pieza en tres segmentos: boca-labio, cuerpo y base o pedestal. Del segmento boca-labio se tomó el grosor de la pasta, altura del labio, diámetro del labio, diámetro de la boca; en la sección del cuerpo se tomaron las medidas de grosor de la pasta, altura del cuerpo, diámetro del cuello y diámetro del cuerpo. En cuanto a la base o pedestal, solo se tomó, en el caso de las copas que presentan dicho pedestal, las medidas de grosor de la pasta, diámetro de la cintura y del pedestal. Una descripción detallada de cada una de las piezas junto con sus medidas se halla en las fichas de registro adjuntas con el fin de llevar a cabo futuros análisis.

El análisis estadístico descriptivo de tendencia central se realizó a partir del estudio de las variables descritas por medio de diagramas de tallo y rama que permitieran evidenciar la mediana métrica en cada una de las variables, con el fin de realizar un análisis comparativo de cada variable en relación con sus coetáneas para determinar la posible estandarización de producción en las cerámicas funerarias³⁶.

Resultados

Los análisis de las variables propuestas demostraron una tendencia no homogénea en su distribución con base en los aglomerados de datos obtenidos a partir de la medición de la muestra para ambos tipos de cerámica. En consecuencia, como se mencionó, fueron omitidos los datos de las piezas cerámicas cuyo contexto fuese ajeno a la muestra principal obtenida de Corinto-Cauca, durante las excavaciones de James Ford. De esta manera, los diagramas de tallo y hoja demuestran una tendencia mucho más homogénea con valores adyacentes mucho menos distantes de la medida de tendencia central obtenida principalmente. Los datos obtenidos a partir de las variables propuestas se desarrollaron de la siguiente manera:

36 Francisco Romano, "Economías domésticas y diferenciación social durante el periodo reciente en la comunidad central de mesitas, San Agustín, Huila", *Boletín de Arqueología* 26, n.º 1 (2017): 34.



Peso ánforas (n=24): el aglomerado principal de datos referentes al peso de las ánforas permite observar una curva normal entre los valores de 270 g y 950 g, con valores adyacentes que se extienden hasta los 1750 g. Estos datos poseen una tendencia central de 602 g, con valores mínimos de 50 g y valores máximos de 1750 g, con una desviación estándar de 415,3 g.

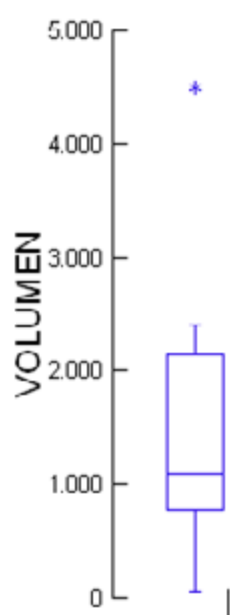
Volumen ánforas (n=24): en cuanto a los valores de volumen, se evidencia un comportamiento similar al de la variable *peso*, con una curva normal entre los 60 cm³ y los 1300 cm³, con valores adyacentes que se extienden hasta los 2400 cm³, con una pequeña curva entre los 2100 y los 2400 cm³, y un valor extremo de 4500 cm³. Esta variable tiene una tendencia central de 1100cm³, con valores mínimos de 60 cm³ y máximos de 4500 cm³, con una desviación estándar de 956,6 cm³.

Diámetro ánforas (n=24): la variable diámetro es la que presenta mayor homogeneidad en la agrupación de datos, ya que describe una curva normal entre los 102 mm y los 195 mm, con valores adyacentes que se extienden entre los 59 mm y los 213 mm. Esta variable presenta una tendencia central de 148,6 mm, con valores mínimos de 59,1 mm y máximos de 213 mm, con una desviación estándar de 33,9 mm.

Fig. 19. Felipe Agüero (n. 1998) y Arnold Daza (n. 1991)

Gráfico de caja y tabla de datos de la variable peso (gramos) en ánforas Quebradaseca

2021
SYSTAT 13

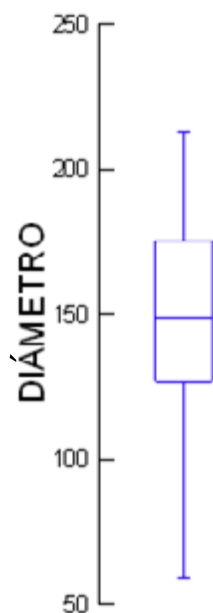


	Volumen (cm ³)
Número de casos	24
Mínimo	60
Máximo	4500
Mediana	1100
Media aritmética	1425
95,0 % LCL de media aritmética	1021,103
95,0 % UCL de media aritmética	1828,897
Desviación estándar	956,506

Fig. 20. Felipe Agüero (n. 1998) y Arnold Daza (n. 1991)

Gráfico de caja y tabla de datos de la variable volumen (cm³) en ánforas Quebradaseca

2021
SYSTAT 13



	Diámetro
Número de casos	24
Mínimo	59,1
Máximo	213
Mediana	148,750
Media aritmética	148,638
95,0 % LCL de media aritmética	134,297
95,0 % UCL de media aritmética	162,978
Desviación estándar	33,962

Fig. 21. Felipe Agüero (n. 1998) y Arnold Daza (n. 1991)

Gráfico de caja y tabla de datos de la variable diámetro (mm) en ánforas Quebradaseca

2021
SYSTAT 13

Altura ánforas (n=24): la variable *altura* presenta una curva normal entre los 110 mm y los 206 mm, con valores adyacentes que se extienden entre los 56 mm y los 236 mm. De igual manera, puede apreciarse una tendencia central de 157 mm, con valores mínimos de 56 mm y máximos de 236 mm, además de una variación estándar de 33,962 mm.

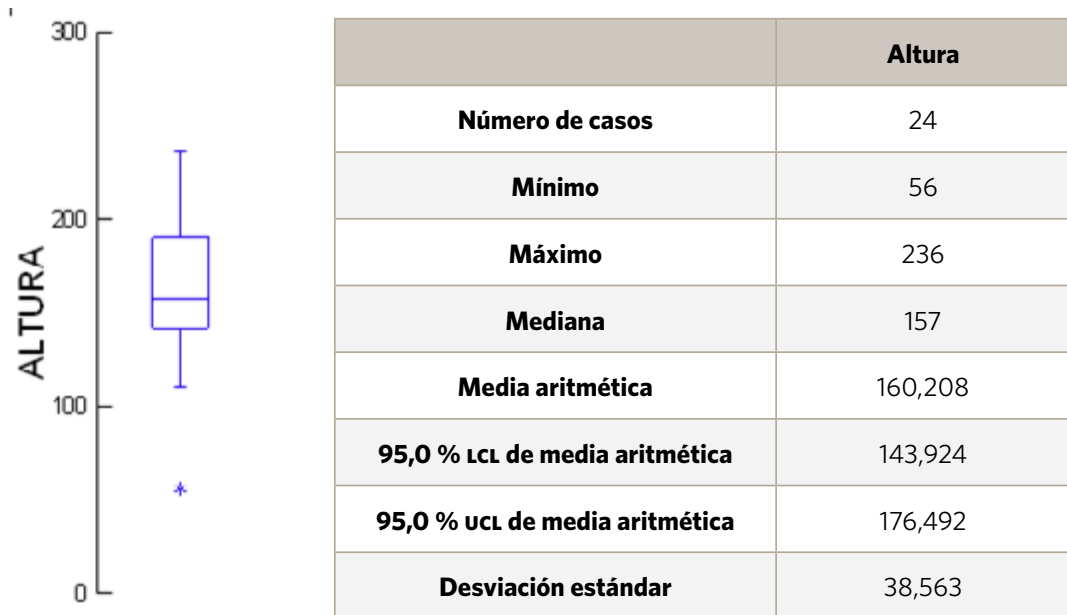


Fig. 22. Felipe Agüero (n. 1998) y Arnold Daza (n. 1991)

Gráfico de caja y tabla de datos de la variable altura (mm) en ánforas Quebradaseca

2021
SYSTAT 13

Grosor ánforas (n=24): la variable grosor se comporta de manera similar al diámetro, ya que presenta una curva normal en la agrupación de datos entre los 3,6 mm y los 7,2 mm con valores adyacentes que alcanzan los 10 mm entre pequeños hiatos. El grosor presenta una tendencia central de 6 mm, con valores mínimos de 3,6 mm y valores máximos de 10 mm, así como una desviación estándar de 1,6 mm.

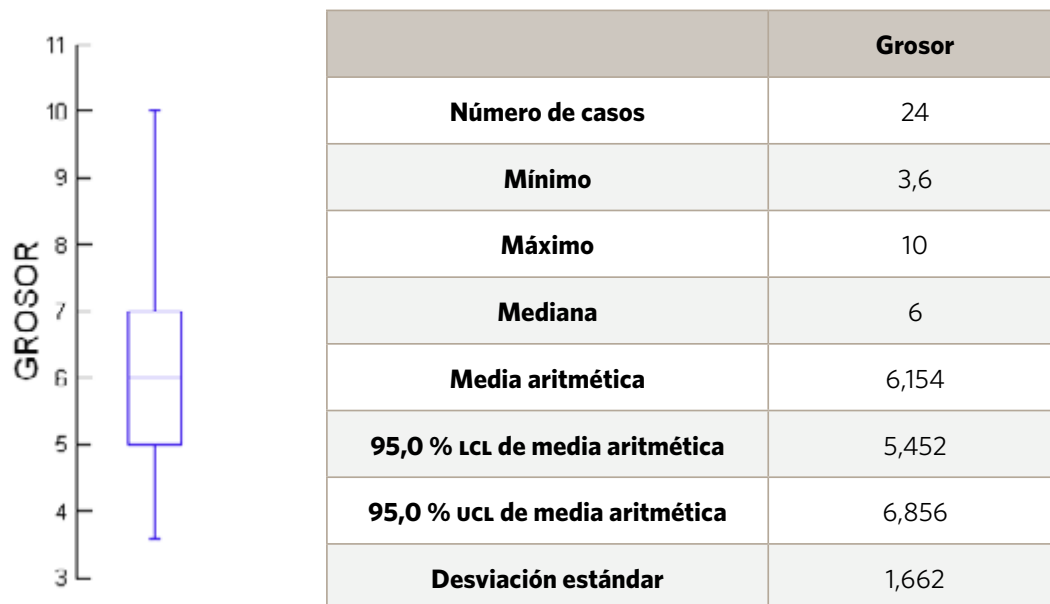


Fig. 23. Felipe Agüero (n. 1998) y Arnold Daza (n. 1991)

Gráfico de caja y tabla de datos de la variable grosor (mm) en ánforas Quebradaseca

2021
 SYSTAT 13

Por su parte, las copas presentan valores y tendencias con mayor variación, pero que apuntan a una determinada homogeneidad en la agrupación de variables, las cuales se presentan a continuación:

Peso copas (n=26): la variable peso presenta una curva normal con valores de entre 470 g y 1220 g, con valores adyacentes de entre 134 g y 1510 g, además de tres valores distanciados de la curva, entre 1930 gr y 2460 gr. Con respecto a esta variable se puede apreciar una tendencia central de 918 g, con valores mínimos de 134 g y máximos de 2460 g, así como una desviación estándar de 561,1 g.

Altura copas (n=26): en este caso evidencia una curva normal entre los valores de 125 mm y 229 mm, con pequeños intervalos entre 137 mm y 151 mm, y entre 209 mm y 229 mm. Además de valores lejanos del conjunto central entre 81 mm y 108 mm, y entre 247 y 271 mm. Evidencia una tendencia central de 188 mm, con valores mínimos de 81 mm y máximo de 271 mm, junto con una desviación estándar de 45,3 mm.

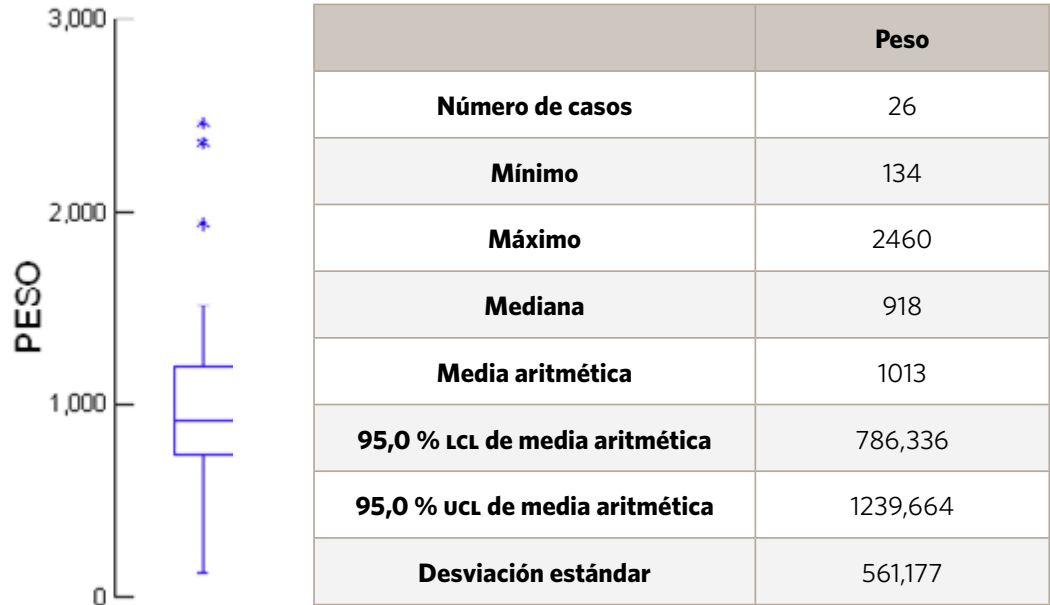


Fig. 24. Felipe Agüero (n. 1998) y Arnold Daza (n. 1991)

Gráfico de caja y tabla de datos de la variable peso (g) en copas Quebradaseca

2021
SYSTAT 13



Fig. 25. Felipe Agüero (n. 1998) y Arnold Daza (n. 1991)

Gráfico de caja y tabla de datos de la variable altura (mm) en copas Quebradaseca

2021
SYSTAT 13

Volumen copas (n=26): la variable evidencia una curva normal entre 95 cm³ y 1750 cm³, con un valor adyacente de 2400 cm³, además de cinco valores que se alejan de la curva principal. La variable presenta una tendencia central de 1250 cm³, con valores mínimos de 95 cm³ y máximos de 4900 cm³, al igual que una desviación estándar de 1250 cm³.

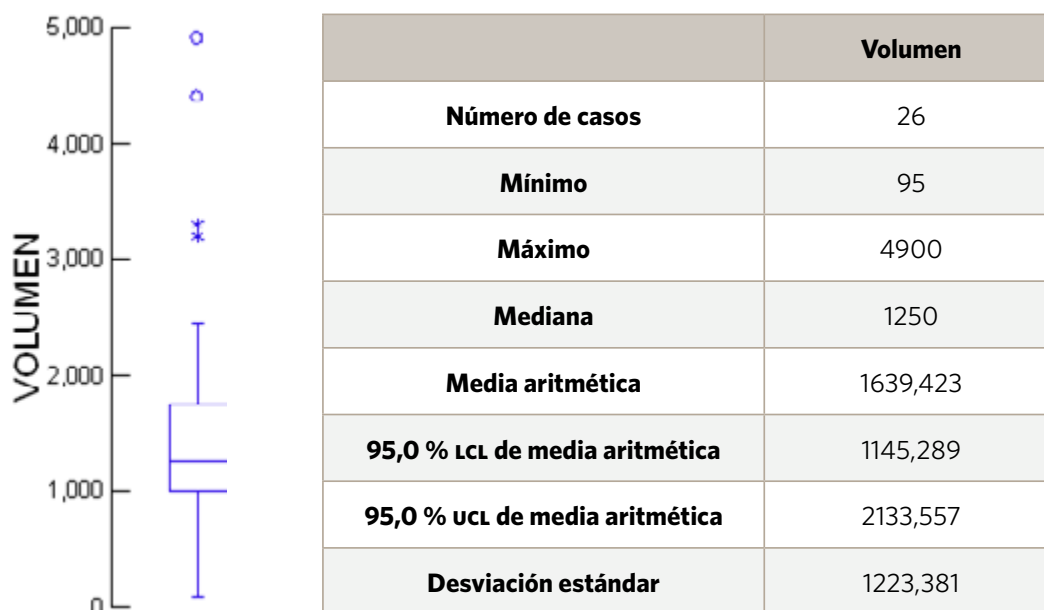


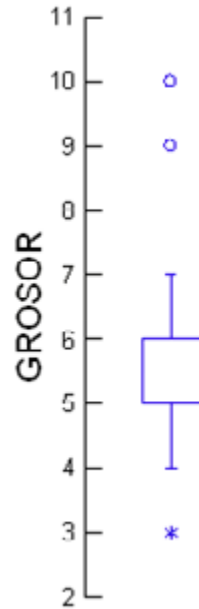
Fig. 26. Felipe Agüero (n. 1998) y Arnold Daza (n. 1991)

Gráfico de caja y tabla de datos de la variable volumen (cm³) en copas Quebradaseca

2021
SYSTAT 13

Grosor copas (n=26): la variable evidencia un conglomerado de valores entre los 4 mm y 7 mm que genera una curva normal, con hiatos entre los 5,5 mm y los 6 mm, así como entre los 6,5 mm y los 7 mm, con valores que se alejan de la curva entre 3 mm, 9 mm y 10 mm. Presenta una tendencia central de 6 mm, con valores mínimos de 3 mm y máximos de 10 mm, así como una variación estándar de 1,6 mm.

Diámetro copas (n=26): la variable presenta un conglomerado de valores entre los 90 mm y los 191 mm que conforman una curva entre los 130 mm y los 164 mm, con valores adyacentes superiores e inferiores, y valores alejados del conglomerado central. Presenta valores mínimos de 63,5 mm y máximos de 221 mm, con una tendencia central de 140,75 mm y una desviación estándar de 34,9 mm.

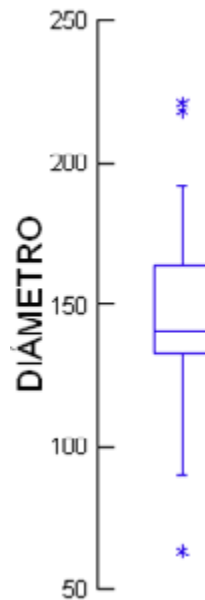


	Grosor
Número de casos	26
Mínimo	3
Máximo	10
Mediana	6
Media aritmética	6,096
95,0 % LCL de media aritmética	5,45
95,0 % ucl de media aritmética	6,742
Desviación estándar	1,6

Fig. 27. Felipe Agüero (n. 1998) y Arnold Daza (n. 1991)

Gráfico de caja y tabla de datos de la variable volumen (mm) en copas Quebradaseca

2021
SYSTAT 13



	Diámetro
Número de casos	26
Mínimo	63,5
Máximo	221
Mediana	140,75
Media aritmética	146,085
95,0 % LCL de media aritmética	131,957
95,0 % ucl de media aritmética	160,212
Desviación estándar	34,977

Fig. 28. Felipe Agüero (n. 1998) y Arnold Daza (n. 1991)

Gráfico de caja y tabla de datos de la variable diámetro (mm) en copas Quebradaseca

2021
SYSTAT 13

Análisis

De acuerdo con los datos arqueométricos obtenidos a partir de la muestra cerámica proveniente de contextos funerarios en la investigación de Ford, así como con base en los análisis estadísticos de tendencia central, se encuentra que, debido a la agrupación de datos relativamente homogénea, puede apreciarse una estandarización en las variables de peso, diámetro y grosor de la pasta para el caso de las ánforas, con curvas normales en las demás variables, pero con valores adyacentes que se alejan relativamente de la tendencia central. En el caso de las copas, se evidencia un comportamiento diferente con respecto a la homogeneidad de los datos, ya que, si bien se observan curvas normales en cada una de las variables, se pueden apreciar pequeñas variaciones en cuanto a los valores adyacentes, donde se encuentran pequeñas aglomeraciones tanto superiores como inferiores.

Esta relativa homogeneidad puede corresponder a un proceso de estandarización en la producción de cerámicas funerarias en las poblaciones prehispánicas que habitaron en la zona que hoy comprende el municipio de Corinto, Cauca. Estos procesos de estandarización se han entendido como etapas de especialización en la creación de determinados objetos dentro de una sociedad, ya sean objetos utilitarios o, como en este caso, suntuarios. De acuerdo con Earle³⁷, la especialización en la producción de objetos en un grupo humano se caracteriza por una dicotomía en el control sociopolítico de su creación, ya sea por una especialización adjunta o individual.

La especialización adjunta, de acuerdo con Costin³⁸, se caracteriza fundamentalmente por una forma de producción controlada políticamente a partir de un grupo élite o institucional que toma determinadas decisiones en lo que respecta a los tipos de material, herramientas y acceso a la materia prima con la cual serán manufacturados los productos en cuestión, además del control del artesano, de la organización de la producción, del estilo y diseño del objeto, y de los mecanismos de distribución. En contraste, la especialización individual se da en un contexto en el que el artesano se encuentra libre de control político y social para la creación de sus objetos, al decidir los elementos con los que los creará y el irrestricto acceso a materias primas y modos de distribución, y en donde los factores ecológicos obligarían a la población a decantarse por la creación de objetos utilitarios antes que objetos de prestigio.

Este modelo interpretativo se haya anclado a dos tipos de creación, por una parte, se presupone que los objetos creados a partir de la especialización adjunta son de carácter suntuario, ritual, de prestigio o poder, mientras que la creación individual se dedica a la producción de objetos netamente

37 Citado en Costin, "Craft Production Systems...", 297.

38 Costin, "Craft Production Systems...", 298.

utilitarios. No obstante, como recalca Costin³⁹, esta dicotomía resulta muy simplista, ya que ambas categorías no son estáticas, sino que son extremos ideales situacionales en los que existe un *continuum* en la variación del control de producción. De igual manera, como mencionan Arnold y Munns⁴⁰, una generalización en torno a ambas categorías no permitiría observar la forma en que los especialistas adjuntos podrían haberse comportado de acuerdo con variaciones geográficas dentro de un territorio controlado por la misma élite. En esta misma medida, ambos autores refieren que este proceso de jerarquización podría haberse generado a la par que la especialización adjunta de determinados objetos, así como también los artesanos adjuntos habrían creado tanto bienes suntuarios como bienes utilitarios.

En el caso de las cerámicas de Corinto, observamos que la homogeneidad relativa puesta en evidencia por los análisis estadísticos descriptivos nos permiten hablar de una posible estandarización en la producción de cerámicas funerarias, la cual corresponde a un proceso de especialización adjunta matizada individualmente en un amplio espacio de la región sur del valle geográfico del río Cauca, donde encontramos un patrón estilístico que se repite y varía, caracterizado por las formas aribaloides y la presencia de rostros antropomorfos en el cuello de las cerámicas, lo cual sugiere un amplio control político, aunque con variaciones locales de acuerdo con la disponibilidad de materiales, el acceso a materias primas y la interpretación ideológica y religiosa.

Como se observa en los resultados, existe una estandarización en el uso de la arcilla que refleja una economía de recursos en la producción de este tipo de cerámicas, en la que el grosor de sus paredes mantiene una tendencia central de 6 mm con una desviación estándar de 1,5 mm en ambos tipos de piezas. Lo anterior coincide con que el tamaño del cuerpo cerámico mantiene una mediana de 146 mm aproximadamente, con una desviación estándar de 34 mm en ambos casos. En cuanto a la capacidad volumétrica, hallamos que existe una variación entre ambos tipos de cerámica, en donde las ánforas tienen una mediana de 1460 cm³, mientras que las copas, una de 1600 cm³; esta variación podría responder a la mayor apertura de la boca que se observa en las copas en relación con el tamaño de la boca en las ánforas.

No obstante, encontramos que, con respecto a las variables altura y peso, los valores de tendencia central se distancian entre sí aproximadamente 20 mm en el caso de la altura, mientras que el peso se diferencia en 300 g aproximadamente. Estas variaciones responden al empleo de mayor material en la producción de copas en el momento de crear el pedestal sobre el que se hallan los cuerpos cerámicos de esta. De acuerdo con lo anterior, podríamos pensar que existía una forma central común en ambos

39 Costin, "Craft Production Systems...", 299.

40 Arnold y Munns, "Independent or Attached Specialization...", 476.

tipos de cerámica de carácter aribaloide con una figura antropomorfa en su cuello que, de acuerdo con las necesidades de producción, estaba articulada con un pedestal que sostenía el cuerpo.

De igual modo, hallamos que la especialización adjunta también se refleja en los contextos funerarios en los que se encontraron las cerámicas de Corinto. La jerarquización funeraria es evidente tanto en la acumulación cerámica como en los tipos de tumbas y la cantidad de enterramientos que hay en cada una. Tal como refiere Ford⁴¹, en la tumba E del sitio Cauca 2 se hallaron 5 enterramientos en posición extendida asociados con un ajuar de 206 cerámicas, además de una pequeña figura femenina y 25 volantes de huso; por su parte, en la tumba B del mismo sitio se halló un enterramiento doble de un adulto y un infante con un ajuar de 123 cerámicas y 14 volantes de huso, entre otras tumbas con ajuares similares y numerosos enterramientos. Cabe destacar que la muestra analizada en esta investigación proviene del sitio Cauca 2, donde se encontró la mayor concentración de cerámica en las investigaciones de Ford.

La acumulación cerámica refleja el elevado estatus social de las personas enterradas allí, así como el respeto que estas inspiraban entre la población. Según Rodríguez,

A juzgar por las características, se puede pensar que las tumbas fueron reutilizadas durante varios siglos por una misma comunidad que tenía en su memoria la tradición funeraria y que mantuvo la forma de las mismas [...] algunos individuos de gran estatus fueron preservados por el respeto que se les profesaba.⁴²

Cabe resaltar que Rodríguez observó un patrón similar en una tumba del sitio Dardanelos, Obando, en el que se encontró una mujer enterrada con un ajuar de más de 800 objetos, que relaciona con una posible ceremonia en el que se ofrendaba la tumba con numerosas cerámicas. Al respecto, Cieza de León refirió las prácticas funerarias de las poblaciones entre Popayán y Pasto de la siguiente manera:

Cuando se mueren hacen las sepulturas grandes y muy hondas, dentro de ellas meten su haber, que no es mucho. Y hay entre ellos una costumbre, la cual es [...] que si muere alguno de los principales de ellos los comarcanos que están a la redonda, cada uno da al que ya es muerto de sus indios y mujeres dos o tres, y llévanlos donde está hecha la sepultura y junto a ella les dan mucho vino hecho de maíz, tanto que los embriagan, y viéndolos sin sentido, los meten en las sepulturas para que tenga compañía el muerto. De manera que ninguno de aquellos bárbaros muere [...] y sin esta gente meten en las sepulturas muchos cántaros de su vino o brebaje y otras comidas.⁴³

⁴¹ Ford; *Excavations in the Vicinity...*, 40.

⁴² Rodríguez, *Pueblos, rituales y condiciones...*, 94.

⁴³ Cieza de León, *Crónica del Perú...*, 95.

El uso de objetos rituales dedicados en su producción exclusivamente como bienes funerarios tiene particular importancia, ya que, tal como lo describe Rodríguez⁴⁴, los objetos de uso ritual poseen una connotación especial en cuanto que son producidos bajo la influencia de una determinada cosmovisión, que no se supedita a filosofías ni religiones occidentales, y cuyo mediador son los chamanes o líderes religiosos. Tales objetos eran ofrendados en los sitios ceremoniales, que también podían ser de vivienda, así como también en las tumbas de los personajes que poseyeran tales funciones de poder y liderazgo político-religioso. Al respecto, cabe destacar la importancia de los elementos rituales en la construcción de sentido religioso, en donde, tal como propone Oyuela⁴⁵, la iconografía ceremonial es mucho más fácil de rastrear en los cambios de periodo, debido al grado de influencia religiosa que pudo haber en el interior de la población:

Por esta razón, mientras que entre un periodo y otro la iconografía de las vasijas rituales cambia sustancialmente [...] la cerámica doméstica [que es además la que mejor se conserva y mejor caracteriza estilísticamente a dicha tradición cultural] permanece sin grandes modificaciones y es la que conforma habitualmente los basureros.⁴⁶

En este sentido, la estandarización en el estilo decorativo se refleja en la presencia de figuras antropomorfas en la mayor parte de las copas y ánforas, en las que se logra evidenciar una caracterización humana de las poblaciones de Corinto, donde elementos como los collares dobles, las narigueras en torzal y, en algunos casos, las decoraciones en el labio similares a una corona son reflejo del poder cacical que existió en Corinto, como también en la cordillera Central durante el periodo Quimbaya Tardío⁴⁷ y que se expandió en numerosos sitios del sur del valle geográfico del río Cauca. No obstante, este control político, religioso y simbólico no se estuvo supeditado a un papel de género determinado, tal como lo refleja la presencia de una figura femenina hallada en la tumba E de Corinto, en la que se representa la femineidad al destacarse los senos y órganos sexuales. En esta pieza se evidencia la huella de fractura en donde alguna vez hubo una nariz con nariguera en torzal, además de un collar que decora el cuello de la figura.

Como mencionamos anteriormente, la especialización adjunta de Corinto también se reflejó con variaciones individuales en otros lugares del sur del Valle del Cauca, como Tacueyó, donde encontramos que, a partir de un grupo de seis ánforas de forma arbaloide, podemos encontrar una tendencia central similar a la hallada en las cerámicas de Corinto, con la salvedad de que el tamaño es muy inferior al de las halladas en el lugar de nuestra muestra, además del tipo de arcilla utilizado para su producción. Lo mismo ocurre con otra serie de cerámicas con estilos y patrones idénticos a los hallados en Corinto, pero que lamentablemente

44 José Vicente Rodríguez Cuenca, "Cosmovisión, chamanismo y ritualidad en el mundo prehispánico de Colombia: esplendor, ocaso y renacimiento", *Revista Maguaré* 25, n.º 2 (2011): 181.

45 Oyuela-Caycedo, "El surgimiento de la rutinización...", 42.

46 Rodríguez Cuenca, "Cosmovisión, chamanismo...", 150.

47 Rodríguez, *El Valle del Cauca prehispánico*, 295.



Fig. 29. Autor desconocido

Figura femenina Quebradaseca con huella de nariz con torzal perdida

Ca. siglos VIII-XVI d. c.

Cerámica Modelada

Museo Nacional de Colombia, Colección de Arqueología

Foto: Felipe Agüero y Arnold Daza, 2021

están descontextualizadas, debido a la procedencia saqueada de este tipo de cerámicas, donde, más allá del departamento del hallazgo, no existe mayor información adicional. Sin embargo, encontramos datos sobre estilos y motivos similares en lugares mucho más distantes de Corinto, como es el caso de la cerámica funeraria con figura antropomorfa descrita por Urdaneta⁴⁸ en el resguardo de Guambía en Silvia, Cauca, así como las cerámicas de tipología Quebradaseca halladas por Cubillos⁴⁹ en El Morro de Tulcán y Corinto (1984), los hallazgos cerámicos de Carlos A. Rodríguez⁵⁰ en la universidad del Valle y, más recientemente, cerámicas de características similares a las aquí descritas en la región de La Jagua, Huila⁵¹.

Las cerámicas que hemos mencionado, a pesar de compartir formas y estilos decorativos similares, no están hechas de los mismos materiales utilizados por los alfareros de Corinto. Se puede apreciar, de acuerdo con Costin⁵², que, a pesar del posible control político, religioso y simbólico en los estilos decorativos hacia el occidente y sur del Cauca, existió una especialización individual en la forma de acceder, escoger y relacionarse con los tipos de materiales utilizados en las distintas fases de la producción. Se encuentran, por ejemplo, variaciones en los tamaños, en el grosor de la pasta y distintos tipos de arcilla y desgrasantes utilizados en la producción cerámica.

Conclusiones

Los resultados obtenidos a partir del análisis estadístico descriptivo llevado a cabo en las cerámicas funerarias de Corinto, Cauca, nos han permitido hallar preliminarmente elementos de valor para analizar en perspectiva la producción cerámica de las poblaciones que habitaron durante el periodo tardío en el sur del valle geográfico del río Cauca, al encontrar una muy probable estandarización en forma, tamaño, decoración e inversión de materia prima en cuanto a la producción de bienes funerarios, que podrían responder a un proceso de especialización artesanal de carácter adjunto con amplia variabilidad individual, como lo refleja no solo la cerámica funeraria, sino también los patrones funerarios de la región.

Estas formas las hemos dividido en dos categorías de acuerdo con sus características: copas y ánforas. Ambas categorías reflejaron valores muy similares entre sí en cuanto a las variables de peso, diámetro y grosor de la pasta, con pequeñas variaciones en cuanto al volumen. Con base en estos resultados, podríamos hablar preliminarmente de una posible estandarización en cerámicas globulares con base cónica de carácter aribaloide, que era modificada agregándole un pedestal cerámico según los intereses del tipo de población que llegase a ofrendar estas piezas. Lo anterior está sustentado con la presencia, en el interior del mismo conjunto de donde proviene la muestra, de otro tipo de vasijas cerámicas con un

48 Urdaneta, "Investigación arqueológica ...", 58.

49 Cubillos, "El Morro de Tulcán...", 357.

50 Rodríguez, *El Valle del Cauca prehispánico*, 270

51 José Vicente Rodríguez Cuenca, Amparo Ariza, Gustavo Cabal y Ferney Caldón, *Vida y muerte en el sur del alto Magdalena, Huila. Bioarqueología y cambio social* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2016), 171.

52 Costin, "Craft Production Systems...", 286.

pedestal muy similar al hallado en las copas objeto de este análisis. No obstante, la presencia de decoraciones antropomorfas que reflejaban los elementos de poder dentro de la comunidad de Corinto son evidentes en ambas categorías. Como hemos mencionado, dichos elementos de poder no estaban supeditados a funciones predefinidas de género, lo cual resalta la importancia política, religiosa e ideológica de la mujer en las poblaciones prehispánicas de la región suroccidental del país y, en particular, del Valle del Cauca, como se ha logrado constatar en otros contextos arqueológicos de la región⁵³.

Sin embargo, este análisis presenta diversas limitaciones, debido a varios factores que se verían resueltos con una muestra mucho más amplia y un análisis de mayor envergadura. En primer lugar, la información contextual del sitio de procedencia de esta muestra está sesgado, debido a las limitaciones metodológicas y teóricas del proyecto de investigación que son producto del periodo en el este fue realizado; por ejemplo, la distribución por tumbas de cada una de las cerámicas funerarias, además de la recuperación de los restos óseos y demás elementos que compusieron el ajuar de cada una de las tumbas. En esta misma medida, la reducida parte de la muestra del total de elementos obtenidos por Ford es uno de los grandes limitantes de nuestro trabajo, porque solo una pequeña parte (n=50) de las más de 400 piezas obtenidas en dichas excavaciones y mencionadas por el autor pudieron ser analizadas, ya que las demás piezas reposan en algunas reservas en el interior del país y, al parecer, una gran parte de dicha muestra está resguardada en la Universidad de Yale, de acuerdo con el informe realizado por dicho autor. Así mismo, cabe destacar las cerámicas de forma y tipo similar a la de nuestra muestra pero que, debido a su carácter descontextualizado, no pudieron entrar en este análisis.

En consecuencia, el aumento de elementos para el análisis a partir de cerámicas con las formas aquí descritas por medio de otras reservas, así como de colecciones privadas y museos comunitarios, sería de gran ayuda para reforzar con mayores datos estadísticos y descriptivos la posible estandarización de producción cerámica con base en un proceso de especialización con mayor carácter adjunto, pero con una muy probable variabilidad individual según la zona geográfica en cuestión, tal como lo hemos esbozado a partir de nuestro análisis. En cuanto a los marcadores de especialización individual, se debe ampliar el análisis de las colecciones denominadas estilo Quebradaseca para realizar comparaciones entre los materiales utilizados en la posible producción y consumo de cada sitio. En este sentido, investigaciones en el campo de la etnoarqueología y arqueología experimental con comunidades alfareras contemporáneas de la zona de Corinto (comunidad nasa) y sitios aledaños pueden ayudarnos a entender procesos activos en los que participaron los materiales arqueológicos y entender patrones de significación social por medio

53 Rodríguez Cuenca, *Pueblos, rituales y condiciones de vida ...*, 81.

de la observación participativa y prolongada que ayude a entender las relaciones entre los ciclos estacionales interandinos, la producción, las redes de intercambio y la migración estacional. A pesar de que este estilo cerámico y sus productores desaparecieron, es posible ampliar nuestras interpretaciones del registro arqueológico por medio de la analogía etnográfica, entendiendo condicionamientos culturales y ambientales que revelan algunas claves de la conducta humana en lugares y condiciones situadas.

En esta misma medida, una investigación arqueológica de carácter sistemático en diversos puntos de esta región de la vertiente occidental de la cordillera Central podría aportar mayor información respecto al alcance y extensión de la influencia político-religiosa del grupo humano Quebradaseca, a partir de la presencia de elementos cerámicos similares a los aquí descritos, junto con un mejor conocimiento de los procesos de jerarquización y desarrollo cacical que se han descritos para esta área. Además, el análisis osteológico de restos humanos provenientes de tumbas arqueológicas halladas en el área de influencia del complejo Quebradaseca permitiría aportar información referente a las poblaciones que articularon este tipo de cerámicas en relación con los diversos contextos geográficos, las variabilidades medioambientales y la caracterización física de la población, así como su prevalencia e influencia en la población actual a partir de análisis de ADN. Esta labor tendría un sentido similar al trabajo realizado por Rodríguez, Blanco y Rodríguez⁵⁴ sobre poblaciones del periodo Temprano y Tardío en la zona norte del Valle del Cauca.

Así mismo, cabe mencionar que en el conjunto cerámico del que hace parte nuestra muestra se encuentran figuras antropozoomorfas que también coinciden con piezas de otras colecciones de reserva y museos comunitarios, con las que tienen similitud de estilos y tamaños. Al respecto, cabe mencionar las interpretaciones hechas por miembros de la población nasa, quienes, mediante la conformación del Museo Comunitario La Cristalina en Corinto, Cauca, han reunido diversos elementos cerámicos y líticos obtenidos en toda el área. De acuerdo con su interpretación, encuentran en las narices afiladas de las cerámicas aquí descritas una relación con la forma nasal de las dantas de páramo, las cuales también tienen una correspondencia con las figuras antropozoomorfas también descritas en este artículo (véanse figuras 11 y 12). Valdría la pena confirmar dichas interpretaciones mediante un juicioso análisis etnográfico y etnológico que arrojara información sobre la muy posible influencia amazónica en el área del piedemonte de la cordillera central, tal como lo han esbozado Langebaek y Dever⁵⁵ en relación con la población nasa, de manera que este análisis permitiría realizar posteriores comparaciones con las cosmovivencias e influencias amazónicas.

54 José Vicente Rodríguez Cuenca, Sonia Blanco y Carlos Armando Rodríguez, "Prácticas funerarias y condiciones de vida entre las sociedades prehispánicas del Valle del Cauca, Colombia", *Revista USA* 2, n.º 16 (2020): 1-29.

55 Langebaek y Dever, "Arqueología regional...", 341

Por último, cabe resaltar los procesos de cambio que ha sufrido la región de Corinto desde la época en que fueron producidas estas cerámicas. A través de los siglos, las constantes luchas por la tierra y la recuperación del territorio indígena han conducido a que las poblaciones indígenas que hoy habitan la zona hayan llevado a cabo, desde hace más de 100 años, un proceso de recuperación y resignificación del territorio y de los vestigios arqueológicos. Esto es patente en la conformación del Museo La Cristalina, el cual es el resultado de un prolongado proceso de recuperación de cerámicas y herramientas líticas provenientes de diversos contextos aledaños a Corinto y que, además, es un ejemplo de apropiación del patrimonio cultural por parte de las comunidades indígenas que aún viven en la zona, pues son estas quienes contribuyen a la defensa cultural, la cohesión social, la recuperación y divulgación de nuestra historia. En consecuencia, con esta investigación esperamos nutrir arqueológicamente la información referente a los enclaves culturales de la cordillera Central que pudieron permitir la interacción de diferentes grupos humanos en esta área de tan alta variabilidad medioambiental.

Agradecimientos

Queremos agradecer a cada una de las personas que contribuyeron en esta investigación y aportaron de alguna manera para que esta se pudiese realizar. En primer lugar, queremos agradecer a Francisco Romano, curador de Arqueología del Museo Nacional de Colombia, por su disposición y acompañamiento al permitirnos acceder a la reserva, así como por su gran asesoría en el análisis estadístico de datos y su interpretación. En este mismo sentido, queremos agradecer a nuestros tutores José Vicente Rodríguez y Helen Hope Henderson por sus comentarios y sugerencias durante todo el proceso de investigación y redacción del presente escrito, así como al profesor Ali Duran Öcal por orientarnos y asesorarnos en los procedimientos de registro, toma de datos y tratamiento de las piezas cerámicas objeto del presente análisis arqueométrico. También agradecemos al profesor Víctor González por sus comentarios y sugerencias durante el proceso de análisis y sistematización de los datos. Por último, queremos agradecer a Laura de la Rosa Solano, directora del Departamento de Antropología de la Universidad Nacional de Colombia, por su apoyo y diligencia en la mediación entre ambas entidades para la culminación adecuada de nuestra pasantía y carrera universitaria.

A nuestras familias, amigos y compañeros por el apoyo emocional en medio del confinamiento producto de la pandemia mundial de la covid-19 y a todos aquellos que nos permitieron finalizar este ciclo de vida en medio de las adversidades.

Referencias

- Arnold,** Jeanne y Ann Munns. "Independent or Attached Specialization: The Organization of Shell Bead Production in California". *Journal of Field Archaeology* 21, n.º 4 (1994): 473-489.
- Bennet,** Wendell C. *Expedition in Cauca Valley and Cauca*. Yale: Yale University Press, 1944.
- Cabildo Indígena del Resguardo de Corinto. *Autonomía de la nación nasa y liberación de la Madre Tierra*. Corinto: Movimiento regional por la tierra, 2016.
- Chaves,** Álvaro y Carlos Rodríguez. *Arte de la Tierra: San Agustín, Tierradentro y Corinto-Cauca*. Bogotá: Colección Tesoros Precolombinos, 1992.
- Cieza de León,** Pedro. *Crónica del Perú. El señorío de los incas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.
- Costin,** Cathy L. "Craft Production Systems". En *Archaeology at the Millenium*. Compilado por Gary M. Feinman y Douglas Price, 273-327. Boston: Springer Science & Business Media, 2007.
- Cubillos,** Julio C. "El Morro de Tulcán (pirámide prehispánica). Arqueología de Popayán, Cauca, Colombia". *Revista Colombiana de Antropología* 8 (1959): 217-257
- Cubillos,** Julio C. *Arqueología del valle del río Cauca: asentamientos prehispánicos en la suela plana del río Cauca*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales y Banco de la Republica, 1984.
- Ford,** James A. *Excavations in the Vicinity of Cali, Colombia*. New Haven: University Press, 1944.
- Friede,** Juan. *Los andaquí 1538-1947. Historia de la aculturación de una tribu selvática*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- Giraldo,** Hernando J. "Cronología cerámica y cambios en la ocupación humana en el sur del valle geográfico del río Cauca, Colombia". *Arqueoweb. Revista sobre Arqueología en Internet* 1, n.º 14 (2012-2013): 96-118.
- Langebaek,** Carl H. y Alejandro Dever. "Arqueología Regional en Tierradentro". *Revista Colombiana de Antropología* 45, n.º 2 (2009): 323-367.

Llanos, Héctor. "Japio: modelo de hacienda colonial del valle del río Cauca (s. XVI-XIX)". *Historia y Espacio* (1979): 10-71.

Oyuela-Caycedo, Augusto. "El surgimiento de la rutinización religiosa: los orígenes de los tairona-kogis". En *Chamanismo y sacrificio: perspectivas arqueológicas y etnológicas en sociedades indígenas de América del Sur*. Compilado por Jean Pierre Chaumeil, Roberto Pineda Camacho y Jean François Bouchard, 41-63. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales y Banco de la República, 2005.

Restrepo Lotero, John Freddy. *Reconocimiento y prospección arqueológica área de infraestructura (9.5 ha) de la mina La Gloriosa, título minero n.º JBM-14171X, vereda San Rafael, municipio de Corinto, departamento de Cauca Informe de Prospección de Arqueología Preventiva*. Bogotá: ICANH, 2014.

Rodríguez, Carlos A. "Asentamientos prehispánicos tardíos en la Universidad del Valle". *Boletín de Arqueología* 14, n.º 1, (1999): 1-70.

Rodríguez, Carlos A. *El Valle del Cauca prehispánico*. Cali, Universidad del Valle, 2002.

Rodríguez Cuenca, José Vicente. *Pueblos, rituales y condiciones de vida prehispánicas en el Valle del Cauca*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005.

Rodríguez Cuenca, José Vicente. "Cosmovisión, chamanismo y ritualidad en el mundo prehispánico de Colombia: esplendor, ocaso y renacimiento". *Revista Maguaré* 25, n.º 2 (2011) 145-195.

Rodríguez Cuenca, José Vicente, Amparo Ariza, Gustavo Cabal y Ferney Caldón. *Vida y muerte en el sur del alto Magdalena, Huila. Bioarqueología y cambio social*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2016.

Rodríguez Cuenca, José Vicente, Sonia Blanco y Carlos Rodríguez. "Prácticas funerarias y condiciones de vida entre las sociedades prehispánicas del Valle del Cauca, Colombia". *Revista IUSA* 2, n.º 16 (2020): 1-29.

Romano, Francisco. "Economías domésticas y diferenciación social durante el periodo reciente en la comunidad central de Mesitas, San Agustín, Huila". *Boletín de Arqueología* 26, n.º 1 (2017): 29-67

Urdaneta, Martha. "Investigación arqueológica en el resguardo indígena de Guambia". *Boletín del Museo del Oro*, n.º 22 (1989): 55-81.

**patrimonio
en estudio**



El busto de Comanche, o de cómo entró un habitante de calle al Museo Nacional de Colombia¹

Andrés Leonardo Góngora²

Curador jefe del Departamento de Etnografía del Museo Nacional de Colombia

Resumen

En este artículo me ocupo de algunos aspectos relevantes de la vida de *Comanche*, antiguo líder de la desaparecida Calle del Cartucho en Bogotá, y del busto realizado por el Colectivo CaldoDeCultivo en su honor, obra que hoy reposa en la sala Hacer Sociedad del Museo Nacional. La historia de esta pieza permite reflexionar sobre la manera en que narrativas y objetos asociados con actores sociales históricamente marginalizados han sido integradas al relato curatorial del Museo. Adicionalmente, esta experiencia museal, observada a través de los lentes de la antropología y de la teoría social contemporánea, provee elementos para una lectura crítica de la monumentalidad, asunto que, debido a los diferentes estallidos sociales acaecidos desde el año 2019 en toda América, ha despertado gran interés por parte de académicos y activistas de la región.

Palabras clave: iconoclastia, monumentalidad, museología crítica, habitantes de calle, Museo Nacional, El Cartucho.

1 Este artículo apareció originalmente en la revista *Corpus: Archivos virtuales de la alteridad americana* 11, n.º 1 (2021). Agradezco a los editores la autorización para publicarlo nuevamente en *Cuadernos de Curaduría*.

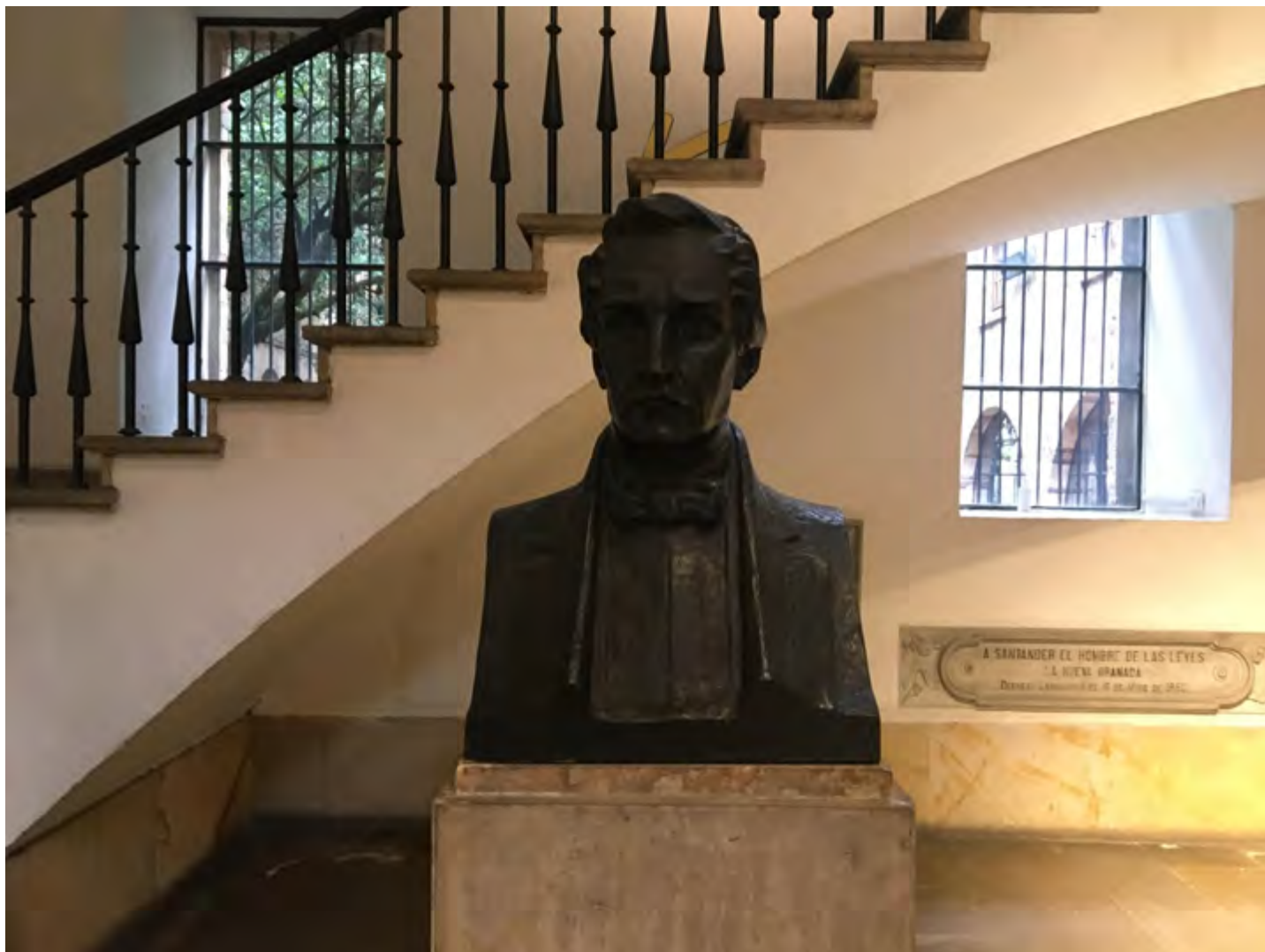
2 Antropólogo de la Universidad Nacional de Colombia, magíster y doctor en Antropología Social del PPGAS/Museo Nacional, Universidad Federal de Río de Janeiro. Curador Jefe del Departamento de Etnografía del Museo Nacional de Colombia y profesor del Departamento de Antropología de la Universidad Nacional de Colombia.

El Museo Nacional de Colombia, fundado en 1823, es el más antiguo del país y uno de los primeros de América. Sus colecciones ascienden a más de 25 000 piezas y son consideradas símbolo de la historia y el patrimonio de la nación. Su actual sede es una antigua estructura decimonónica en forma de panóptico que funcionó como cárcel hasta la década de 1940. Para ingresar, es necesario atravesar la carrera séptima, arteria comercial e histórica que franquea el centro de Bogotá. Al entrar al edificio y recorrer el vestíbulo, el visitante debe cruzar una primera puerta hecha de hierro, cuyos barrotes revelan la historia carcelaria de la edificación. Al avanzar un poco es fácil ubicar los bustos de los “padres fundadores” de la patria y del propio Museo. A la derecha, Francisco de Paula Santander, llamado el “hombre de las leyes”, quien, según la tradición, forjó las bases del enmarañado sistema jurídico criollo y, a la derecha, “el libertador” Simón Bolívar, precursor de la independencia de Colombia y de otras naciones de la actual América del Sur. Ambos bustos, de aproximadamente dos metros de altura, saludan con mirada pétrea a quienes recorren el Museo. Están dispuestos uno al frente del otro, cual cancerberos que cuidan el inicio del relato nacional sobreponiéndose al paso del tiempo.

En época pasadas, el Museo materializó un ideal político forjado desde finales del siglo XIX, el cual estaba centrado en la recuperación de los valores hispánicos y en una particular concepción de progreso defendida por élites políticas y religiosas que se consideraban a sí mismas “blancas” y vinculadas social y culturalmente con las potencias europeas. En esta concreción material de la *res publica*, galerías de retratos de hombres blancos, militares y políticos reposaban en los muros de las diferentes salas permanentes del Museo. Muy pocas mujeres, muchos menos niños. La gente negra no aparecía en esa historia y los pueblos indígenas del presente se confundían con sus ancestros prehispánicos representados por artefactos de la colección de arqueología, en un indiscutible performance alocrónico³. Pero en 1999 surgió una nueva concepción museológica que buscó hacer compatible la puesta en escena del Museo con los principios emanados de la Constitución de 1991. La carta, como ocurrió con muchos países de la región, trajo consigo la implantación del multiculturalismo. Esto hizo que el Museo tuviese que cambiar su narrativa e incorporar de manera sistemática las cosmovisiones de los pueblos indígenas y afrocolombianos, excluidos históricamente de los relatos de construcción de nación. De esta manera, el pluralismo, la participación y la diversidad cultural se convertirían en los principios guía de las áreas de investigación curatorial y de los equipos de pedagogía educativa. Aunque las perspectivas de los estudios decoloniales y la museología crítica guiaron esta experiencia, y aunque, representantes de comunidades indígenas y afrocolombianas contribuyeron donando o fabricando objetos para el proyecto que tomó forma en el año 2013 con la apertura de la sala Memoria y Nación, muchas minorías quedaron por fuera del nuevo retrato, al no ser consideradas ese tipo de “subalternos continuos” portadores de cosmologías y saberes estables⁴.

3 Johannes Fabian, *El tiempo y el Otro. Cómo construye su objeto la antropología* (Bogotá y Popayán: Universidad de los Andes y Universidad del Cauca, 2019).

4 Claudio Alvarado e Ivette Quesada, “Derribar, sustituir y saturar. Monumentos blanquitud y colonización”, *Revista Corpus* 11, n.º 1 (2021): 27-36.



Luis Pinto Maldonado

Francisco de Paula Santander

1940

Fundición (bronce)

77 x 51 x 39 cm

Museo Nacional de Colombia, reg. 3061

Foto: Andrés Góngora, 2021



Francisco Camacho

Simón Bolívar

24.07.1883

Talla (arenisca)

83 x 54 x 31 cm

Museo Nacional de Colombia, reg. 1140

Foto: Andrés Góngora, 2021

A medida que el Museo se iba transformando, fueron apareciendo nuevos temas y maneras de contar la historia conflictiva de Colombia. En el año 2016, al tiempo que se cerraban los diálogos entre el Estado y las FARC-EP para ponerle fin a varias décadas de conflicto armado interno, se creó la sala permanente Hacer Sociedad. Uno de los principales retos de dicha exposición es contradecir la tesis según la cual en Colombia hay una “cultura de la violencia”, una especie de atavismo civilizatorio que nos condena a la ruina y a la conflagración eterna. El espacio está diseñado para evidenciar procesos políticos de adquisición progresiva de derechos y hacer visible la agencia de mujeres, pueblos indígenas, descendientes de esclavizados y campesinos, movimientos obreros, estudiantes, defensores de la liberación sexual y, en general, de actores sociales que en diferentes momentos de la historia del país no eran considerados “ciudadanos” dignos de recordación. De esta manera, los “grandes nombres” del antiguo relato curatorial continuaron, pero ahora hacían parte de un tejido social marcado por relaciones jerárquicas condicionadas por estructuras de clase, género, raza, cultura y sexualidad. Así, aparecieron las voces de las *cantaoras* negras víctimas del conflicto armado, de comunidades de paz masacradas por todos los actores del conflicto, de mujeres trans que sufrieron el estigma y la discriminación estando presas en cárceles para hombres, y de grupos indígenas reconstituidos luego de haber sido fragmentados por la guerra, como ocurrió con el cabildo nasa Kite Kiwe⁵. Para ilustrar ese caso, los líderes indígenas trajeron sus objetos al Museo y escribieron su historia de sufrimiento y resistencia en su lengua luego de haber debatido, a través de su sistema tradicional de toma de decisiones políticas, por qué una parte de su territorio, materializada en una vasija de barro y un bastón de mando, tendría que reposar en el Museo y cómo debería ser expuesta. Muchas de estas narrativas sobrepasan una concepción multiculturalista de la identidad. Lejos de instalar una clasificación taxonómica de la alteridad, la sala Hacer Sociedad problematiza los caminos seguidos por los actores, explora sus cruces y múltiples conexiones con problemas ambientales, revueltas políticas, conflictos por la tierra, pugnas por derechos y usos estratégicos de la identidad étnica y de categorías “fuertes” de la economía moral contemporánea como la noción de “víctima”⁶.

Vale la pena decir que trabajar con estas narrativas implicó una labor enorme de gestión de colecciones. Ciertamente, no había forma de contar muchas historias con los objetos disponibles hasta el momento, pues “tales narrativas” nunca fueron consideradas importantes o eran demasiado polémicas para ser incluidas en la construcción de relatos de nación. Por ejemplo, no existía en la colección materialidad que ayudará a narrar el punto de vista de las guerrillas comunistas nacidas en la década de 1960 y con las cuales se estaba negociando la paz. No había tampoco objetos que hablaran de la tragedia del secuestro vivida por soldados y policías retenidos por la guerrilla durante años en las selvas de Colombia.

5 Myriam Jimeno, Ángela Castillo y Daniel Varela, *Después de la masacre: emociones y política en el Cauca indio* (Bogotá: ICANH y CES, Universidad Nacional de Colombia, 2015).

6 Didier Fassin y Richard Rechtman, *The Empire of Trauma: An inquiry into the condition of victimhood* (Princeton, Princeton University Press, 2009).

Ni mucho menos estaban disponibles piezas que ayudarán a comprender el impacto que han tenido las políticas de drogas y la exclusión social en las poblaciones pobres y marginalizadas de las grandes ciudades. No era posible que una exposición sobre conflicto no lidiara con estos temas. Por tanto, para poder hablar de estas problemáticas se implementaron varias estrategias. En primer lugar, se construyó una exposición participativa con un grupo de jóvenes exhabitantes de calle que habían sido expulsados de la antigua calle del Bronx de Bogotá, otrora principal centro de venta y consumo de drogas de la ciudad⁷. Durante la exposición, abierta al público en general, más de 120 jóvenes, dirigidos por un grupo de pares dedicados a contar su historia en clave de hiphop, trabajaron en la construcción de un modelo a escala del lugar en el que habitaron por años⁸. Cada casa, “olla” (centro de venta y consumo de drogas), “entrada” y personaje fueron reconstruidos en un ejercicio que exploró relaciones *topofílicas*, entendidas como los vínculos afectivos tejidos con el espacio⁹, en un lugar signado por la violencia y la muerte. El producto de la exposición fue una maqueta del Bronx que ingresó a la colección del Museo y está expuesta en la sala Hacer Sociedad. Al realizar este trabajo surgieron varias preguntas. La principal, ¿cómo contar la historia subterránea de los habitantes de calle en las grandes ciudades de Colombia? O, en términos conceptuales, ¿cómo describir las heterotopías urbanas¹⁰ configuradas por la violencia¹¹ y hacer visibles esas vidas precarias¹² que, en opinión de muchos, “no merecen ser vividas”? ¿Era posible y necesario contar estas historias en un Museo Nacional? ¿Cómo hablar de los habitantes de calle, mostrando las violencias y persecuciones de las que han sido objeto, pero, al mismo tiempo, resaltando su visión de mundo y su particular manera de vivir la vida y entender el valor de la libertad? Fue así como, tras una intensa exploración de obras de arte que ayudaran a traer esta narrativa al Museo, apareció Comanche, el también llamado “comandante del Cartucho”.

En la primera parte de este artículo me ocuparé de algunos aspectos relevantes de la vida de Comanche como líder de los habitantes de calle de Bogotá y del lugar que habitó durante muchos años. Seguidamente, describiré el ejercicio de arte y memoria realizado por el Colectivo CaldoDeCultivo en honor a este personaje y realizaré una reflexión general sobre el arribo de un busto con su imagen al Museo Nacional, a donde llegó para quedarse y hacerle compañía a Santander y a Bolívar. En la segunda parte mostraré algunas herramientas teóricas y posibilidades de lectura antropológica, estética y política que ofrece esta experiencia museal. La reflexión está inspirada en las preguntas propuestas por la antropóloga Francisca Márquez¹³ y en algunos acontecimientos acaecidos durante el estallido social en Colombia (2019, 2020 y 2021). ¿En qué medida los monumentos (o, como en este caso, la lectura crítica de la monumentalidad republicana) pueden entenderse como espacios de resignificación y disputa? ¿Puede el busto de Comanche ser analizado en

- 7 Andrés Góngora y Francisca Márquez, “Awkward ruins. Topophilia and the narratives of stripping in Santiago and Bogotá”, en *Incarnating Feelings, Constructing Communities: Experiencing Emotions via Education, Violence, and Public Policy in the Americas*, eds. A. Forero, C. González y A. Wolf (Londres: L. A. Plagrove Macmillan, 2020).
- 8 Andrés Góngora, Ángela Cano, Juan Jiménez, María Rodríguez y Nelson Jiménez, “La maqueta de ‘La L’: Experimentación etnográfica, antiprohibicionismo y espacios heterotópicos”, en *Etnografía y espacio. Tránsitos conceptuales y desafíos del hacer*, eds. J. Echeverry y N. Quiceno (Medellín: Universidad de Antioquia, 2021).
- 9 Yi Fu Tuan, *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values* (Nueva York: Columbia University Press, 1990).
- 10 Michael Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010).
- 11 Andrés Góngora y Carlos José Suárez, “Por una Bogotá sin mugre: violencia, vida y muerte en la cloaca urbana”, *Revista Universitas Humanística* 66 (2008): 107-138.
- 12 Judith Butler, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (México D. F.: Paidós Mexicana S.A, 2010).
- 13 Francisca Márquez, “Introducción al debate: monumentos en Latinoamérica. Entre la épica patria y la insurrección”, *Revista Corpus* 11, n.º1 (2021): 3-6.

clave de iconoclastia? ¿Qué perspectivas teóricas y conceptuales ayudan a comprender esta práctica de desmonumentalización? ¿Qué tensión existen entre el patrimonio y las expresiones artísticas y performáticas? Y ¿cómo hacemos memoria de la desmonumentalización iconoclasta?

Parte I: "nuestra única arma es el mugre"

En la década de 1990, los trabajos pioneros de Carlos Rojas y Lovisa Stannow¹⁴ habían registrado una serie de ejecuciones sistemáticas, denominadas en Colombia "limpieza social", ejercidas en un inicio en contra de grupos de jóvenes de barrios marginalizados de las grandes ciudades del país. En Bogotá, además de las persecuciones a jóvenes de sectores periféricos como Ciudad Bolívar, la práctica de exterminio sistemático se extendió a los habitantes de calle y usuarios de drogas, congregados, en su mayoría, en el barrio Santa Inés o "Calle del Cartucho", antigua parroquia colonial demolida por la Alcaldía de Bogotá en el año 2001¹⁵. Según lo que se ha podido documentar, en El Cartucho se ejercieron dos tipos de "limpieza", una "interna" y otra "externa"¹⁶. La primera era practicada por quienes controlaban el tráfico de drogas y los negocios ilícitos. Era una forma de ejercer autoridad ante el incumplimiento de una de las "leyes de la calle", como delatar a un "jíbaro" (traficante) o no pagar una deuda. Los cuerpos de las víctimas aparecían, generalmente, en un contenedor de basura ubicado en una de las entradas al barrio. Dado que el acceso de la policía era restringido, el contenedor servía como una especie de punto de acopio para que el Instituto de Medicina Legal recogiera los cuerpos. En contraste, la "limpieza" externa se daba cuando las víctimas que deambulaban por las calles eran retenidas ilegalmente y luego llevadas a los cerros orientales o a sectores apartados para ser ejecutadas. Fotógrafos, periodistas y artistas documentaron la forma en que los cuerpos de los "ñeros"¹⁷ (habitantes de calle) eran arrojados a ríos y matorrales¹⁸.

En contraste, para Comanche, a la sazón líder y representante de los habitantes de calle que vivían en El Cartucho, el lugar era "un escapulario para escaparse de la presión"¹⁹ y tal vez, por esa misma razón, uno de los pocos sitios en donde, según él, era posible ser libre:

porque uno sin libertad es nulo o muerto [...] Y siempre va uno con ese ideal de ser independiente [...] Y se vuelve tan libre uno que si comió, comió, y si no comió, pues no comió. Hay que ver lo grande que es la constitución de la calle. A una persona de la calle poco la vemos acudiendo a pedir medicinas o a pedir algo para su cuerpo. Podemos pensar que vive enfermo y no, vive alentado [aliviado]. Ahí es donde digo, tiene que haber un poder de Dios que le de esa gran constitución a una persona de la calle.²⁰

14 Carlos Rojas, *La violencia llamada "limpieza social"* (Bogotá: CINEP, 1994); Lovisa Stannow, "Social cleansing in Colombia" (Tesis de maestría, Simon Fraser University, 1996).

15 Ángela Cifuentes, "Se muere en El Cartucho pero se nace en La L (Bronx). Un estudio sobre los significados de la calle y la olla en los habitantes de calle de Bogotá" (Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2018).

16 Góngora y Suárez, "Por una Bogotá sin mugre...", 107-138.

17 Categoría que emergió en el imaginario urbano en la década de 1990 como sinónimo de "indigente", pero también de "compañero" y "amigo".

18 Véase al respecto los temas "Pilas" (1995) del grupo Aterciopelados <https://www.youtube.com/watch?v=F6WaGHh7aMQ> y "Señor Matanza" (1994) de Mano Negra <https://www.youtube.com/watch?v=eBB7HeShhAg>.

19 José Darío Herrera y María Antonia Zárate, *Comanche comandante del Cartucho* (Bogotá: Fondo Editorial para la Paz, 1994), 68.

20 Herrera y Zárate, *Comanche...*, 92.



Caldodecultivo - Unai Relgero, Gabriela Córdoba Vivas y Guillermo Camacho / Andrés Bonilla Gutiérrez

Homenaje a Comanche, el comandante del Cartucho

2015

Vaciado en fibra de vidrio

55 x 50 x 25 cm

Museo Nacional de Colombia, reg. 8163

Fotografía: Sandra Vargas, 2019

No era casualidad que Comanche citara a Dios en sus discursos, de hecho, es parte importante de su argumentación, pues nombrar la trascendencia y las particularidades espirituales y físicas de los “ñeros” los mostraba como sobrevivientes y no necesariamente como víctimas, y además le permitía presentarse a él mismo y a los suyos como seres humanos. De modo que este personaje libraba una “batalla ontológica”, como se dice en el vocabulario académico de moda, en un momento en el cual la llamada “limpieza social” (o “mano negra”) exterminaba sin clemencia a los “ñeros” por considerarlos menos que humanos, vidas precarias, que no merecen ser vividas²¹ o, como se dice en Colombia, “desechables”. En varias entrevistas dadas a investigadores sociales y a los medios de comunicación, este hombre negro, oriundo del departamento del Chocó (cabe decir, la región de Colombia con mayor población afro y con los más elevados índices de pobreza), proclamaba que a la gente de la calle había que dejarla vivir su vida mientras trabajara y no le hiciera daño a nadie, fuese “drogadicta” o no, aunque estuviese o no cubierta de mugre. Así lo dijo en un famoso discurso dado en el Concejo de Bogotá en el mes de septiembre de 1993:

Hay gente de mucha capacidad tapada por el mugre y no la han valorado [...] estoy en nombre de toda la indigencia y quiero que nos escuchen [...] para hacerle ver a nuestro pueblo y que vean todo lo que se está cometiendo en contra de nosotros los indigentes. Nosotros somos humanos, en este cuerpo hay algo de Dios y si hay algo de Dios, es humano. No traten de exterminarlo [...] como nos están exterminando los escuadrones de limpieza social. Nosotros no tenemos armas, las únicas armas que tenemos es el mugre. Estamos dispuestos a participar en la paz, también queremos un Colombia bello y amado. Reconocemos que somos una mancha pero hay que reconocer que hay otros que tienen más medios para hacer mal que nosotros.

Comanche murió de tuberculosis el 4 de octubre de 1996, justo en medio de las negociaciones para el desmonte de El Cartucho. Una pequeña nota publicada en el diario *El Tiempo* narró el suceso de la siguiente manera:

Jerónimo, ese era el nombre desconocido de Comanche, un hombre de 68 años que llegó al Cartucho cuando tenía 18 años y que después de tocar fondo y recibir varias puñaladas, decidió convertirse en el líder y el consejero de una comunidad, que según algunos puede alcanzar 100 000 personas en Bogotá. Que los niños que se crían en ese mundo apocalíptico pudieran aspirar a algo distinto era su anhelo.²²

En el 2015 los integrantes del colectivo CaldoDeCultivo decidieron “invocar el espíritu” del Comanche y “hacer circular su palabra”²³. Para esto, construyeron un proyecto artístico que buscaba denunciar las prácticas de exterminio ejercidas sistemáticamente sobre los habitantes de calle de

²¹ Butler, *Marcos de guerra...*

²² <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-526496>. Consultado el 12/12/2020.

²³ <http://caldodecultivo.com/COMANCHE-1>. Consultado el 12/12/2020.

Bogotá en las últimas décadas, rescatando la figura de uno de los líderes sociales que denunció este tipo de violencia y luchó por el respeto del derecho a la vida de las poblaciones callejeras. La obra tomó forma en tres tipos de soporte: un busto del Comanche, apropiación de la iconografía republicana de los “héroes de bronce” y de los “padres de la patria” para reivindicar la memoria disidente de la vida urbana; una investigación de archivo, principalmente en medios masivos de comunicación impresa (aunque también incluyó el descubrimiento del audio con el discurso del Comanche en el Concejo de Bogotá citado arriba), para hacer visibles las ideas y representaciones sobre la gente de la calle, el consumo de drogas y la “limpieza social”; y una pieza audiovisual que reconstruye por medio de testimonios de amigos e investigadores “el mito” y “las luchas” de Comanche²⁴. La instalación fue presentada por primera vez en la Sala de Exposiciones de la Cámara de Comercio de Bogotá en junio de 2015. Según la curadora, la obra no solo señala los eventos del pasado de los que fue protagonista el líder reivindicado, sino que confiere “un nuevo estatus a un hombre que luchó por posicionar una mirada positiva y distinta sobre los habitantes de calle y sobre lo que se conoció como El Cartucho”²⁵.

Justo antes de la exposición, el colectivo CaldoDeCultivo diseñó un video *mapping* denominado *Nuestra única arma es el mugre* en el Centro de Memoria Paz y Reconciliación de Bogotá. La intervención iluminó la pared del memorial erigido para honrar a las víctimas del conflicto armado en Colombia, con una proyección invertida del discurso del Comanche en el Concejo. El reflejo del texto era legible en el espejo de agua continuo al monumento que, valga decirlo, está instalado en uno de los lotes del antiguo cementerio destinado a las fosas comunes y tumbas de personas no identificadas, muchas de ellas víctimas de la aborrecible “limpieza social”. Se invocó aquí la misma estrategia: hacer visible el mundo subterráneo de la calle para transgredir los soportes hegemónicos de la memoria, amplificar la voz subalterna y crear una estrategia de interlocución estética para participar en una política de lo sensible²⁶. Pero la vida social de esta obra no terminó aquí. Y así, una mañana de septiembre de 2018, una figura perfectamente embalada de varios metros de altura entró por la puerta principal del Museo Nacional ante la mirada curiosa de algunos visitantes y del personal de vigilancia.

Parte II: Comanche *iconoclash*

Como ya se dijo, el busto de Comanche aterrizó en la sala *Hacer Sociedad* del Museo Nacional. Tras él entraron muchos jóvenes exhabituados de calle que querían verlo y observar la maqueta del Bronx. Los vigilantes miraban con recelo a los jóvenes, pero poco a poco se fueron dando cuenta de la importancia de la pieza. Incluso, cuando cualquier visitante desprevenido preguntaba por el busto o por la maqueta, los guardias de

²⁴ <http://caldodecultivo.com/COMANCHE-1>.

²⁵ Cristina Lleras, *Bogotá SAS. Texto curatorial* (Bogotá: Cámara de Comercio de Bogotá, 2015).

²⁶ Jacques Rancière, *A Partilha do sensível. Estética e política* (São Paulo: São Paulo Editora, 2014), 34.

seguridad contaban las historias que habían oído contar a los jóvenes que vivieron en el Bronx o que escucharon de sus pares las antiguas narraciones sobre el comandante del Cartucho. Estas historias, por supuesto, hablan de drogas, violencia, vida y muerte. No son políticamente correctas, ni buscan ningún tipo de complacencia. Me parece complicado leer esta puesta en escena con base en las críticas hechas a los museos en los años noventa por la antropología posmoderna²⁷, que primero denunciaba la manera en que son presentados los pueblos indígenas en los museos etnográficos y nacionales, cosa bastante necesaria en la época, pero que luego convirtió toda la discusión en un problema de “representación” sin salida, al mejor estilo del “culturalismo narcisista” norteamericano²⁸. Con contadas excepciones²⁹, esta crítica es tomada radicalmente por trabajos antropológicos que denuncian el “multiculturalismo ornamental” e “instrumental” de los museos, sin que muchas veces se escuche lo que tiene que decir al respecto la museología crítica hecha en América Latina. Mucha tinta ha corrido desde entonces. Muchos museos han cambiado, así como las diferentes posturas anti/de/pos/ coloniales construidas para interpretarlos y las teorías disponibles para leer la materialidad³⁰

Didi-Huberman³¹, basado en Benjamin, discursa sobre los peligros de exponer a los pueblos y a las minorías³². Aquí el verbo exponer funciona como sinónimo de exhibición, pero también de amenaza. Para este autor, los pueblos están ora subexpuestos, invisibles bajo la sombra de la censura; ora sobreexpuestos, a luz de sus puestas en espectáculo. No obstante, me parece que la noción de museo-espectáculo habla más de los gabinetes de curiosidades de finales del siglo XIX y principios del XX, y no tanto de las propuestas museológicas contemporáneas, desarrolladas, sobre todo, a partir de la Mesa Redonda de Santiago de 1972, en la cual se instauraron las bases de la museología crítica en América Latina. Ya desde mediados del siglo XX, la naciente etnología hecha en Colombia fundada por Paul Rivet buscaba sin cesar objetos de los pueblos indígenas que se encontraban “en riesgo de desaparecer” para que por lo menos quedaran sus vestigios en colecciones lingüísticas y etnográficas. No obstante, y a pesar del hondo impacto de la violencia, el conflicto armado, el narcotráfico y el profundo desprecio por las culturas indígenas expresado por las élites de Colombia, los pueblos amerindios, como ellos mismos dicen, “perviven”³³ y lo hacen con sus propios medios. Por ejemplo, organizando, como lo ha hecho el cabildo Kite Kiwe, sus propios *performances* conmemorativos, sus propias colecciones de objetos, algunos de los cuales circulan por diferentes espacios culturales, incluido el Museo Nacional. Lo mismo han hecho los colectivos artísticos e históricos de San Basilio de Palenque, el pueblo conformado por cimarrones desde tiempos coloniales. Conservan su lengua y activan sus tradiciones utilizando los recursos técnicos y tecnológicos disponibles para contar la historia desde su punto de vista³⁴. Lo propio han hecho diferentes colectivos artísticos, como

27 James Clifford, “Los museos como zonas de contacto”, en *Itinerarios transculturales*, ed. James Clifford (Barcelona: Gedisa, 1999), 233-271.

28 Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas canibais* (São Paulo: Ubu, 2018).

29 Carla Pinochet, *Derivas críticas del museo en América Latina* (Santiago: Siglo XXI, 2016).

30 Alfred Gell, *Art and agency: an anthropological theory* (Oxford: Clarendon Press, 1998); Martin Holbraad, “¿Puede hablar la cosa?”, en *Tecnologías en los márgenes: antropología, mundos materiales y técnicas en América Latina* (México D. F.: Editorial Heterotopías, 2015); Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique* (Paris: La Découverte, 2007).

31 Georges Didi-Huberman, *Cortezas* (Cantabria: Shangrila, 2014).

32 Lucía Durán y Edu León, “Estallido social: Espacios y monumentos insurrectos de Octubre”, *Revista Corpus* 11, n.º 1 (2021): 27-36.

33 Véase al respecto la exposición “Endulzar la palabra: memorias indígenas para pervivir”. http://museodememoria.gov.co/wp-content/uploads/2019/12/endulzar_la_palabra.pdf

34 <https://www.youtube.com/watch?v=TCCIZWMve6Q>

CaldoDeCultivo, quienes han contribuido con su crítica estética y política a darle voz a Comanche y, con él, a los miles de víctimas de la “limpieza social” en Colombia. Estos actores distan mucho de estar sobreexpuestos, es decir, visibles por medio de la reiteración estereotipada de imágenes y en riesgo de desaparecer³⁵ y en el caso de Comanche esto es mucho más diciente, ya que los habitantes de calle son esos “sin nombre” que nunca han hecho parte del relato multiculturalista, “una mancha” que nadie quiere ser, porque sus muertos y desaparecidos nunca fueron buscados, pues eran llamados por el espantoso término de “desechables”. En este punto es posible concordar con Didi-Huberman³⁶ y afirmar que los pueblos expuestos a desaparecer han decidido exponerse por sí mismos de una manera más radical y decisiva, y el museo puede ser un medio y un espacio para hacer visibles sus imágenes del mundo.

En la introducción al catálogo de una exposición curada, entre otros, por Bruno Latour³⁷, el pensador francés propone una diferencia entre *iconoclasm* e *iconoclash*. El primer término hace referencia al gesto iconoclasta, entendido como la destrucción o sospecha en contra de representaciones físicas de lo divino, lo sagrado y lo trascendente³⁸. Sus raíces teológicas pueden hallarse en el libro del Éxodo, donde se establece la prohibición del culto a los ídolos y falsos dioses, pero en un sentido más amplio dicha noción habla sobre “aquellas situaciones en las que nuevos grupos o periodos nos presentan un cambio de imagen total de la identidad o periodo anterior”³⁹. El gesto iconoclasta puede verse, por ejemplo, en la destrucción de estatuas de esclavistas, racistas y actores coloniales que hemos presenciado durante los estallidos sociales en Estados Unidos y América Latina. Aunque iconoclasta también fueron los actos que derribaron las estatuas de Lenin en toda Europa del este luego de la caída de la URSS, el derribamiento de la estatua de buda en Afganistán realizado por los talibanes y la instalación de figuras y templos dedicados a la Virgen María sobre los antiguos sitios sagrados de los pueblos amerindios. *Inconoclash*, por su parte, es un término que nos habla del uso de imágenes y de las colisiones entre los diferentes mundos a través de los cuales estas circulan. En el caso de las piezas expuestas en museos, pero también en el de los monumentos públicos, esta entrada analítica hace visibles las conexiones y sobreposiciones entre arte, política, religión y ciencia. *Iconoclash* no habla únicamente de las imágenes eliminadas por ser consideradas blasfemas, sino también de la imaginación individual y colectiva de los otros; por tanto, es una herramienta que ayuda a describir los valores que circulan a través de las imágenes y las redes semiótico-materiales de las cuales forman parte. Se trata, pues, de demarcaciones, más que de purificaciones. Imagen como mediador y, más aún, como agente desencadenador de afectos.

35 Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos. Pueblos figurantes* (Buenos Aires: Manantial, 2014), 26.

36 Didi-Huberman, *Pueblos expuestos...*, 28.

37 Bruno Latour, *What is iconoclash? Or is there a world beyond the image wars?* (Berlín: Merve Verlag, 2002).

38 Willem van Asselt, Paul van Geert, Daniela Müller y Theo Salemink, *Iconoclasm and Iconoclash. Struggle for Religious Identity* (Leiden, Brill, 2007), 4.

39 Asselt, Geert, Müller y Salemink, *Iconoclasm and Iconoclash...*, 4.

En el caso del busto de Comanche estas colisiones y límites entre valores se hicieron manifiestas unos meses después de haber puesto la pieza en exhibición. Según el equipo de Comunicación Educativa del Museo, gracias a Comanche y a la maqueta del Bronx se han abierto escenarios de diálogo sobre “temas difíciles” y motivado la visita de personas excluidas de los espacios museales. Los educadores también opinan que esta pieza ayuda a difundir la idea tan necesaria en Colombia de que “toda vida es sagrada y merece ser vivida”. No obstante, en marzo de 2019 un visitante nos dejó el siguiente mensaje en el libro de sugerencias: “Muy desagradable el espacio a ese tal Comanche, jefe del Cartucho, ‘UN DELINCUENTE’. Por favor, revisen el TEMA. Extraño el viejo Museo Nacional”.

La imagen de Comanche es más que una representación subversiva del soporte escultórico sobre el cual descansan los héroes de piedra que forjaron la independencia, es también la efigie de un hombre negro dispuesto a la misma altura de los bustos republicanos y que mira a los visitantes a los ojos diciéndoles: “aquí estamos, llenos de mugre, pero somos humanos, somos libres, somos callejeros”. De hecho, la grabación del discurso proclamado por Comanche en el Concejo de Bogotá puede ser escuchada en una bocina telefónica montada justo al lado del busto, para que cualquier curioso distinga en su voz ronca de fumador de bazuco su agudo reclamo de justicia y dignidad. La imagen es también la de todos los habitantes de calle y usuarios de drogas desaparecidos por los escuadrones de limpieza social. Su figura le otorga rostro y voz a la gente que alguna vez lo escuchó y siguió sus enseñanzas, pero también logra comunicar el miedo que la mugre y la contaminación moral despiertan en buena parte de la población. Las drogas, el mal, la delincuencia y las narrativas⁴⁰ que han justificado en Colombia tanta muerte, tanta violencia y tanto desprecio por la vida⁴¹. Como sugiere Latour⁴², un museo puede ser un lugar para la meditación y la sorpresa. O, como diría Daniel Castro, el antiguo director del Museo Nacional de Colombia, “un museo es un lugar seguro para tener conversaciones difíciles”. Las preguntas sobre este tema siempre quedarán abiertas. ¿Por qué algunas imágenes han atraído tanto odio? ¿Por qué en lugar de eliminarlas, cosa que parece imposible pues la historia ha demostrado que no cesan de volver, no ofrecerles una casa?

Comentario final

Este artículo terminó de escribirse el 11 de mayo de 2021, en medio del último y más intenso estallido social que se haya vivido en la historia reciente de Colombia. El paro nacional ha aglutinado el descontento de millones de ciudadanos frente a la precaria situación social, las desigualdades reinantes, el retorno de la violencia y una crisis sanitaria sin precedentes que tiene al sistema de salud al punto del colapso. En el marco de las protestas y de una profunda represión policial, los indígenas

⁴⁰ Ingrid Pabón, “Narrativas del desprecio: el sujeto fiero y la limpieza social en Bogotá”, en *Etnografías contemporáneas III, las narrativas en la investigación antropológica* (Bogotá: CES, Universidad Nacional de Colombia, 2016).

⁴¹ Michael Taussig, *Law in a Lawless Land: Diary of a Limpieza in Colombia* (Chicago: University of Chicago Press, 2003).

⁴² Latour, *What is iconoclasm?...*, 3.

misak derribaron la estatua del conquistador español Gonzalo Jiménez de Quesada emplazada en el centro de Bogotá. Días antes, las autoridades se habían reunido para construir un plan de contingencia que permitiera salvaguardar el monumento, pues los misak ya habían derrumbado en el año 2020 la estatua del fundador de la ciudad de Popayán Sebastián de Benalcázar, tras un juicio simbólico⁴³ enmarcado en su modelo de autonomía y justicia propia, en el que habían decidido que:

Sebastián Moyano y Cabrera, alias Sebastián de Benalcázar, es culpable de TODOS los delitos aquí descritos y que por tal motivo es condenado a reescribirse en la historia universal como GENOCIDA DE LOS PUEBLOS QUE HACÍAN PARTE DE LA CONFEDERACIÓN DEL VALLE DE PUBENZA [...] Por lo anterior debe quitarse y destruirse [...] Sepan que nunca hemos sido vencidos y que estamos aquí con la fuerza de la gente [...] A los desposeídos, a los procesos urbanos y rurales, intelectuales, estudiosos y críticos de la historia, a las luchas estudiantiles, obreras y proletarias, al campesinado, al movimiento afro y negro, los llamamos a desalambrar los muros de la colonización europeo/capitalista/militar/cristiano/patriarcal/blanco y a cuestionar lo que nos han dicho que es la historia oficial... *ipe namuykeon, ñim merey kucha.*

Emitido en KoSRo Pol - verano largo del calendario cósmico Misak, 25 de junio de 2020.⁴⁴

En ese momento se concertó con las gobernantes de la ciudad de Popayán que la estatua de Benalcázar sería trasladada por haber sido erigida sobre un cerro ceremonial, el cual era nombrado por los indígenas Morro de Tulcán. El llamado a “desalambrar” recuerda las épocas de la recuperación de tierras llevada a cabo a partir de la década de 1970, cuando se consolidó el movimiento indígena más beligerante de Colombia y se creó el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC). Si bien hubo muchos defensores del monumento, se logró una conciliación por considerar que los indígenas tenían razones válidas para su derrumbamiento. Pero no ocurrió lo mismo con la segunda estatua. Ministros declararon que los indios eran “vándalos” y que estaban atentando contra el patrimonio cultural de la nación. Muchos bogotanos descubrieron que la estatua existía cuando fue derribada, otros supieron por el acto quién había sido el fundador de la ciudad, porque el artefacto, con frecuencia anodino, requiere de actos públicos de rememoración y restauración para existir⁴⁵. Narrativas racistas, ancladas en la dicotomía civilización frente a barbarie, traducida aquí como “vandalismo”, fueron activadas por medios de comunicación. La matriz colonial se activa. Algunos miran atrás en la historia buscando razones. Unos hablan del derrumbamiento como un acto justificado decretado por el sistema de justicia propia de los pueblos indígenas. Autoridades del campo cultural se muestran indignadas porque los indios actúan como seres políticos y no como modelos de postales etnográficas institucionales. Los

⁴³ https://www.facebook.com/watch/live/?v=391301765232687&ref=watch_permalink

⁴⁴ <https://pueblosencamino.org/?p=8986>

⁴⁵ Durán y León, “Estallido social...”, 27-36.

conservadores y expertos en patrimonio ponen el grito en el cielo, porque a Quesada, que había sido puesto en la plaza pública durante el retorno a la hispanidad promulgado por los Gobiernos conservadores de las primeras décadas del siglo xx, le quedaban muchos años de vida. La gente del paro respalda a los indígenas. Todos marchan. La policía los reprime y persigue. La mancha de la pobreza es más visible que nunca. Los habitantes de calle mueren de covid 19. *ilconoclash!*

Bibliografía

- Alvarado**, Claudio e Ivette Quesada. "Derribar, sustituir y saturar. Monumentos blanquitud y colonización". *Revista Corpus* 11, n.º 1 (2021): 27-36.
- Asselt**, Willem van, Paul van Geert, Daniela Müller y Theo Salemink, Theo. *Iconocasm and Iconoclash. Struggle for Religious Identity*. Leiden: Brill, 2007.
- Butler**, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México D. F.: Paidós Mexicana S. A., 2010.
- Clifford**, James. "Los museos como zonas de contacto". En *Itinerarios transculturales*. Editado por James Clifford. Barcelona: Gedisa, 1999.
- Cifuentes**, Ángela. "Se muere en El Cartucho pero se nace en La L (Bronx). Un estudio sobre los significados de la calle y la olla en los habitantes de calle de Bogotá". Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2018.
- Didi-Huberman**, Georges. *Cortezas*. Cantabria: Shangrila, 2014.
- Didi-Huberman**, Georges. *Pueblos expuestos. Pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- Duran**, Lucía y Edu León. "Estallido social: Espacios y monumentos insurrectos de Octubre". *Revista Corpus* 11, n.º 1 (2021): 47-54.
- Fabian**, Johannes. *El tiempo y el Otro. Cómo construye su objeto la antropología*. Bogotá y Popayán: Universidad de los Andes y Universidad del Cauca, 2019.
- Fassin**, Didier y Richard Rechtman. *The Empire of Trauma: An inquiry into the condition of victimhood*. Princeton: Princeton University Press, 2009.
- Foucault**, Michel. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- Gell**, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

- Góngora**, Andrés y Francisca Márquez. "Awkward ruins. Topophilia and the narratives of stripping in Santiago and Bogotá". En *Incarnating Feelings, Constructing Communities: Experiencing Emotions via Education, Violence, and Public Policy in the Americas*. Editado por A. Forero, C. González y A. Wolf. Londres: L. A. Plaggrave Macmillan, 2020.
- Góngora**, Andrés y Carlos José Suárez. "Por una Bogotá sin mugre: violencia, vida y muerte en la cloaca urbana". *Revista Universitas Humanística* 66 (2008): 107-138.
- Góngora**, Andrés, Ángela Cano, Juan Jiménez, María Rodríguez y Nelson Jiménez, "La maqueta de 'La L': Experimentación etnográfica, antiprohibicionismo y espacios heterotópicos". En *Etnografía y espacio. Tránsitos conceptuales y desafíos del hacer*. Editado por J. Echeverry y N. Quiceno. Medellín: Universidad de Antioquia, 2021.
- Herrera**, José Darío y María Antonia Zárate. *Comanche comandante del Cartucho*. Bogotá: Fondo Editorial para la Paz, 1994.
- Holbraad**, Martin. "¿Puede hablar la cosa?". En *Tecnologías en los márgenes: antropología, mundos materiales y técnicas en América Latina*. México D. F. Editorial Heterotopías, 2015.
- Jimeno**, Myriam, Ángela Castillo y Daniel Varela. *Después de la masacre: emociones y política en el Cauca indio*. Bogotá: ICANH y CES, Universidad Nacional de Colombia, 2015.
- Latour**, Bruno. *What is iconoclasm? Or is there a world beyond the image wars?* Berlín: Merve Verlag, 2002.
- Latour**, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. París: La Découvert, 2007.
- Lleras**, Cristina. *Bogotá SAS. Texto curatorial*. Bogotá: Cámara de Comercio de Bogotá, 2015.
- Márquez**, Francisca. "Introducción al debate: Monumentos en Latinoamérica: Entre la épica patria y la insurrección". *Revista Corpus* 11, n.º 1 (2021): 3-6.
- Pabón**, Ingrid. "Narrativas del desprecio: el sujeto ñero y la limpieza social en Bogotá". En *Etnografías contemporáneas III, las narrativas en la investigación antropológica*. Bogotá: CES, Universidad Nacional de Colombia, 2016.
- Pinochet**, Carla. *Derivas críticas del museo en América Latina*. Santiago: Siglo XXI, 2016.
- Rancière**, Jacques. *A Partilha do sensível. Estética e política*. São Paulo: São Paulo Editora, 2014.
- Rojas**, Carlos. *La violencia llamada "limpieza social"*. Bogotá: CINEP, 1994.

Stannow, Lovisa. "Social cleansing in Colombia". Tesis de maestría, Simon Fraser University, 1996.

Taussig, Michael. *Law in a Lawless Land: Diary of a Limpieza in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

Tuan, Yi Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. Nueva York: Columbia University Press, 1990.

Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Ubu, 2018.

En la portada:

Oscar Leone Moyano (n. 1975)

Lo que suelen ofrendar los dioses en la temporada de pesca

2003

Fotoperformance

Propiedad del artista

Foto: Ana Pérez

Museo Nacional de Colombia

Directora

Juliana Restrepo Tirado

Subdirección

Ana María Cortés Solano

Curador de Arte

Rodrigo Trujillo Rubio

Curador de Etnografía

Andrés Leonardo Góngora Sierra

Curadora de Historia

María Paola Rodríguez Prada

Curador de Arqueología

Francisco Romano Gómez

Autores

Libardo Sánchez Paredes
Valeria Posada Villada
Luis Felipe Agüero Mateus
Arnold Duval Daza Castano
Andrés Leonardo Góngora

Coordinación editorial

Carlos Granada Rojas

Comité editorial

Juliana Restrepo Tirado
Rodrigo Trujillo Rubio
Andrés Leonardo Góngora Sierra
María Paola Rodríguez Prada
Francisco Romano Gómez

Corrección ortotipográfica

Carlos Mauricio Granada Rojas

Diseño editorial y diagramación

Neftalí Vanegas Menguán

La décimo novena edición de Cuadernos de Curaduría fue publicada en enero de 2022 en: <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria/Paginas/cuadernos-de-curaduria-17.aspx>



El Museo Nacional de Colombia acoge múltiples puntos de vista y resultados de investigación sin que ello comprometa sus lineamientos institucionales ni los del Ministerio de Cultura. Las opiniones y puntos de vista reflejados en los textos son de exclusiva responsabilidad de los autores.

Fotografías

Ana Pérez
Andrés Góngora
Arnold Daza
Cabildo Indígena del Resguardo de Corinto
Delfina Bernal
Luis Felipe Agüero
Marta Amorocho
Museo de Arte Moderno de Bogotá
Museo de Arte Moderno de Barranquilla
Museo Hammer
Museo Nacional de Colombia
Nelson Forý
Oscar Leone Moyano
Roberto Ramírez