

MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA

Cuadernos DE curaduría

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

número 18
nueva época

conte-
nido

MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA
Cuadernos DE curaduría





cuestiones de museo



Formas del instante: la fotografía de Abdú Eljaiek
Valeria Posada
CURADURÍA DE ARTE
[10]

Gerardo Arrubla, el Museo Nacional y las *antigüedades indígenas*
Santiago Robledo Páez
CURADURÍA DE HISTORIA
[46]



patrimonio en estudio

La cultura popular entra al museo: curaduría participativa en el Museo Nacional de Colombia (2005-2011)
Camila Martínez Velasco
CURADURÍA DE HISTORIA
[90]



Luis García Hevia, 200 años: la realidad versátil
Ángela Gómez Cely
CURADURÍA DE ARTE
[108]





Presentación

Luego de una entrega de *Cuadernos de Curaduría* dedicada a la puesta en circulación de los trabajos de investigadores externos al Museo Nacional de Colombia, este número de la revista ofrece una muestra importante y variada de las labores investigativas que se llevan a cabo en nuestras curadurías. De esta manera, *Cuadernos de Curaduría* mantiene su labor de hacer visible los ejercicios académicos en los que se empeñan nuestros investigadores, con el fin de ampliar el conocimiento sobre el acervo patrimonial que custodia el Museo Nacional y que pertenece a todos los colombianos. En esta ocasión, contamos con cuatro contribuciones elaboradas por distintos miembros de las curadurías de Arte e Historia.

En la sección **Patrimonio en estudio**, se ha incluido el trabajo de Camila Martínez Velasco, titulado "La cultura popular entra al museo: curaduría participativa en el Museo Nacional de Colombia (2005-2011)". En dicho artículo, esta investigadora de la Curaduría de Historia presenta un análisis de la metodología curatorial y de investigación que estuvo detrás de varias exposiciones temporales realizadas en el Museo Nacional desde el 2006, en el marco del *Programa 48-91*, con las cuales nuestra institución puso en sintonía una serie de exhibiciones con la misión, la visión y los objetivos renovados que han caracterizado al Museo Nacional desde el inicio del presente siglo. Como señala la autora, con estas exposiciones y el ejercicio curatorial que las dinamizó, se dio visibilidad a las "diversas narrativas de la historia de Colombia" y se fomentó la participación ciudadana en cuanto que piedra angular de tales muestras.

En esta misma sección se recoge el artículo de Ángela Gómez Cely, investigadora de la Curaduría de Artes. Su trabajo se titula "Luis García Hevia, 200 años: la realidad versátil" y consiste en una interesante investigación biográfica que arroja luces sobre la vida de este polifacético artista, cuya obra es una pieza clave en la historia del arte en Colombia, no solo por su papel como docente y cofundador de la Sociedad de Dibujo y Pintura, sino también por su participación en la difusión de las técnicas fotográficas y la enseñanza de este oficio en el país. La labor y obra de García Hevia, tal como lo demuestra Gómez Cely, lo posicionan como un pionero en Colombia en el ejercicio de la fotografía como una forma de arte y también como insumo del trabajo periodístico desde el siglo XIX.

Por su parte, en la sección **Cuestiones de museo**, presentamos el texto de Valeria Posada, investigadora de la Curaduría de Artes, titulado "Formas

del instante: la fotografía de Abdú Eljaiek". En esta contribución, Posada desarrolla una aproximación a la trayectoria artística y biográfica del artista Abdú Eljaiek, cuyo trabajo constituye un capítulo central en la historia de la fotografía colombiana. En tal capítulo se describe el tránsito de la fotografía a la condición de legítima expresión artística, luego de haber sido considerada durante décadas como un simple medio gráfico que acompañaba a los reportajes periodísticos. En este sentido, Eljaiek, junto con otros fotógrafos como Manuel H. Rodríguez y Nereo López, entre otros, tuvo un papel protagónico en la consolidación del fotógrafo como autor. Podemos ver cómo este artículo se empalma con el trabajo de Gómez Cely alrededor de la figura de García Hevia y permite describir la evolución de la fotografía en Colombia como medio artístico.

Por último, en esta misma sección, se publica el interesante trabajo de Santiago Robledo Páez, investigador de la Curaduría de Historia, titulado "Gerardo Arrubla, el Museo Nacional y las *antigüedades indígenas*". En este artículo, a través de un minucioso trabajo de archivo y análisis de fuentes primarias, Robledo Páez presenta la labor de Arrubla, quien fue director del Museo Nacional en el segundo cuarto del siglo pasado, en la colección, estudio y custodia del acervo arqueológico del país. El artículo presenta los alcances y límites del trabajo de aquel historiador y político en la salvaguarda de las piezas arqueológicas, llamadas en aquel entonces "antigüedades indígenas", así como las diversas vicisitudes que dificultaron su esfuerzo por consolidar una colección de estos especímenes en el Museo Nacional y llevar a cabo su adecuada investigación.

Esperamos que este número de *Cuadernos de Curaduría* sea de su agrado y que los artículos que componen estas páginas sean propicios para las inquietudes y búsquedas de nuestros lectores.



cuestiones de museo



Formas del instante: la fotografía de Abdú Eljaiek[1]

Valeria Posada
Investigadora de la Curaduría de Arte

Resumen
La trayectoria de Abdú Eljaiek (n. 1933) es un recorrido único y, a la vez, una ventana por medio de la cual se puede apreciar un capítulo determinante en la historia de la fotografía: el ascenso del fotógrafo como autor. Formado a pulso en los laboratorios de la televisión y las salas de rodaje, Eljaiek se abrió paso por las salas de redacción, las galerías y los museos, afirmando la fotografía como un medio artístico. Precisamente fueron esas limitaciones y posibilidades de su entorno profesional las que le otorgaron carácter particular a su obra. El siguiente artículo, que dio fruto a la exposición temporal *Formas del instante: la fotografía de Abdú Eljaiek* (agosto-diciembre 2021), busca profundizar en los factores contextuales que, en retrospectiva, definieron el sello distintivo del aporte de Eljaiek y transformaron su aproximación a las temáticas que forman el núcleo de su obra: el retrato, el desnudo, la vida campesina, el paisaje y la naturaleza.

Palabras clave: fotografía, historia, biografía, arte, Colombia, Abdú Eljaiek.

1 Quisiera agradecer el apoyo del maestro Eljaiek y de Esteban Eljaiek durante el proceso de investigación para la consolidación de la exposición y el artículo. Adicionalmente, quisiera dedicarles este artículo a mis colegas Ángela Gómez Cely y Samuel León, quienes sembraron en mí el cariño por el medio fotográfico.

Introducción

La trayectoria de Abdú Eljaiek (n. 1933) es un recorrido único y, a la vez, una ventana por medio de la cual es posible apreciar un capítulo determinante en la historia de la fotografía: el ascenso del fotógrafo como autor. Se trata de un momento en el que el fotógrafo dejó de ser un proveedor anónimo de imágenes y pasó a ser reconocido como un profesional que desarrollaba un cuerpo coherente de fotografías y contaba con un estilo propio. Este proceso, que sucedió de forma gradual y simultánea en diferentes lugares del mundo desde los años veinte del siglo pasado, se desarrolló con fuerza en Colombia a partir de la década de los cincuenta. Con ello, el fotógrafo empezó no solo a responder de manera independiente a encargos u comisiones externas, sino que también eligió los temas a tratar y los divulgó más allá del ámbito de la reportería gráfica, usualmente bajo la modalidad de ensayos fotográficos, libros de autor (foto-libros) o exposiciones[2].

Eljaiek fue hijo de migrantes libaneses que se establecieron a principios del siglo xx en la población de Calamar del departamento de Bolívar. Su familia se mudó a Bogotá a principios de los años cincuenta[3]. En ese entonces, la capital inició un rápido proceso de modernización y expansión, debido al crecimiento acelerado y sostenido de la economía nacional. Gracias a ello, se desarrollaron los medios de comunicación y comenzaron a prosperar las industrias culturales y de entretenimiento[4]. Iniciativas recién creadas, como la Televisora Nacional (1957) o Inravisión (1963), generaron nuevas oportunidades para aquellos que se desplazaron a la ciudad huyendo de la violencia bipartidista o en busca de estabilidad económica, como en el caso de la familia Eljaiek[5]. Al ejercer como laboratorista y corresponsal en estas instituciones, Abdú Eljaiek entró al mundo de lo audiovisual y se familiarizó con los aspectos técnicos del manejo de cámaras y el revelado de imágenes. Estos conocimientos, sin duda, pulieron la visión estética que él había descubierto en su corta estancia en la Escuela de Bellas Artes (1954)[6].

Entonces, en un periodo en cual todavía no existían programas o cursos para formarse académicamente como fotógrafo en el país, Eljaiek aprendió en la práctica. Lo mismo ocurrió con la mayoría de los fotógrafos de su generación, entre ellos, Nereo López (1920-2015), Efraín García (*Egar*) (1931-2020), Carlos Caicedo (1929-2015) y Efraín Cárdenas (n. 1952), quienes surgieron como autodidactas cuando trabajaron como empleados, mensajeros o asistentes en teatros de cine, estudios fotográficos y de televisión. Su empeño por ejercer en el campo audiovisual y comunicar su conocimiento jugaría posteriormente un papel clave tanto en el desarrollo

2 Mercedes Pombo, "Fotografía de autor", *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación* 20 (2013): 41; Hans Rooseboom, "The Liberation of the Image", en *Modern Times: Photography in the 20th Century* (Amsterdam: Rijksmuseum, 2014), 215.

3 Abdú Eljaiek, "Todo comenzó el día que recibió una carta", *Palimpsestvs*, n.º 5 (2005): 118-128.

4 Como bien lo menciona Ricardo Arias, el desarrollo económico experimentado en Colombia en la década del cincuenta estuvo vinculada tanto a la bonanza cafetera de la época como al desarrollo y la diversificación de las actividades industriales y financieras. Entre todas las capitales departamentales, Bogotá fue la que presentó mayores avances en este sentido, atrayendo migrantes de todo tipo (estudiantes, trabajadores, inversionistas e industriales) que terminarían por reafirmar a esta ciudad como epicentro no solo político, "sino además económico, cultural y financiero" del país. Ricardo Arias, *Historia de Colombia contemporánea (1920-2010)* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2011), 126.

5 Museo Nacional de Colombia, *Historia de la fotografía en Colombia 1950-2000* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2005), 19.

6 "Yo estudié en la escuela de Bellas Artes de Bogotá y allá no había nada de fotografía. El profesor de pintura y colorido que era Jorge Luis Linares... decía que yo tenía mucha disposición para la pintura, pero había la necesidad de trabajar, de comer y por eso... yo dejé los estudios y me decidí ir con mi papá a Girardot". En Girardot, Eljaiek trabajó en una fábrica por corto tiempo, antes de conseguir, gracias a un amigo de la familia, un trabajo en el laboratorio de la Televisora Nacional. Abdú Eljaiek, Entrevista por Valeria Posada. Bogotá, Colombia. Entrevista personal. 10 de septiembre de 2019.

de su trayectoria como en el de programas de fotografía profesional en el país[7]. Eljaiek consolidó así un acercamiento más libre y espontáneo a la fotografía que desafió la visión de esta como un oficio repetitivo y estándar.

Luego de algunos intentos de trabajo independiente en el ámbito cinematográfico, Eljaiek resolvió dedicarse de lleno a la fotografía. Los referentes profesionales que lo guiaron desde un inicio en su carrera fueron, simultáneamente, dos de los fotógrafos pioneros independientes de Colombia: Luis B. Ramos (1899-1955) y Leo Matiz (1917-1998)[8]. La obra de Ramos inspiró a Eljaiek con sus cuidadosas composiciones que, con sus difuminaciones y atmósferas tersa propias del pictorialismo fotográfico, transmitieron el carácter de la vida rural colombiana[9]. Con Matiz, en cambio, entabló una relación más cercana, por haber trabajado para él como asistente de laboratorio y, por ello, es posible decir que Eljaiek no solo heredó su interés por la imagen fortuita y poética, sino también su meticuloso encuadre y la pulcritud en el revelado.

En el ámbito internacional, Eljaiek ha sido seguidor y contemporáneo de los fotógrafos estadounidenses Edward Weston (1886-1958) y Ansel Adams (1902-1984), así como del francés Henri Cartier-Bresson (1908-2004)[10]. Su trabajo le debe mucho a la estética moderna que ellos promulgaron para crear imágenes fluidas, balanceadas y solemnes que estuviesen basadas en elementos compositivos propios del lenguaje fotográfico: profundidad de campo, ángulo, contraste o ritmo. Adicionalmente, el concepto de "instante decisivo" de Cartier-Bresson ha cumplido un papel definitivo en la carrera de Eljaiek, proveyéndole un sentido que ha articulado gran parte de su obra, no solo aquella dedicada a la reportería. Para el francés, el "instante decisivo" define el ejercicio del fotógrafo como "el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, de la significancia de un evento, así como la precisa organización de las formas que le dan a ese evento un aspecto apropiado"[11]. Por eso no sorprende que Eljaiek vuelva a este concepto aun en la concreción de sus imágenes más recientes, atrapando el espíritu de una época anterior a las modificaciones digitales, en donde el valor de la fotografía residió en la habilidad del autor para manejar la luz y fijar una situación de manera cuidadosa y novedosa.

Vistos en conjunto, Weston, Adams y Cartier-Bresson son unos referentes internacionales que también le sirvieron de ejemplo a Eljaiek. A partir de ellos, el fotógrafo entendió lo importante que era defender su trabajo y otorgarle el mismo estatus que a una obra elaborada por un pintor o escritor[12], especialmente en un contexto cultural de corte tradicionalista donde resultaba difícil surgir como profesional independiente. Gracias a ello, Eljaiek logró que sus fotografías se hiciesen reconocidas en los años setenta y, junto con Nereo López y Hernán Díaz (1929-2019), fue uno de los primeros en divulgarlas mediante exposiciones individuales y libros de

7 Library of Congress, *Nereo López: imágenes de medio siglo* (Nueva York: Editorial Campana, 2009), 9; Daniel Pizano Samper, "Carlos Caicedo, fotógrafo de prensa", en *Carlos Caicedo: reportero gráfico* (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1976), 2; Santiago Fajardo Rueda, "La tinta mojada y la crónica roja. El fotorreportaje en Colombia en la década de los setenta", *Ensayos. Historia y Teoría Del Arte*, n.º 21 (2011): 123-150, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4245215.

8 Por la calidad de su trabajo y su impacto tanto en el mundo de la reportería como del arte, fotógrafos tan diversos como Nereo López, Efraín García (*Egar*), Ramón Giovanni (1953-), Jorge Mario Múnera (1953-) y Jesús Abad Colorado (1967-) también han identificado a Leo Matiz como referente en su trabajo. Santiago Fajardo Rueda, "Retratos de ciudad, billares, bicicletas, galladas y prostitutas: Fernell Franco, en corto diálogo con la fotografía colombiana", *Estudios Artísticos: Revista de Investigación Creadora* 3, n.º 3 (2017): 19.

9 Beatriz Gónzalez, "Luis B. Ramos. 'Los riquísimos lechos subterráneos'", en *Luis B. Ramos: 1899-1955. Pionero de la fotografía moderna en Colombia* (Bogotá: Banco de la República de Colombia, 1997), 17.

10 Eljaiek, Entrevista personal 10 de septiembre de 2019.

11 "To me, photography is the simultaneous recognition, in a fraction of a second, of the significance of an event as well as of a precise organization of forms which give that event its proper expression", Henri Cartier-Bresson, citado en Claude Cookman, "Henri Cartier Bresson reinterprets his Career", *History of Photography*, n.º 32 (2008): 59-73.

12 Mattie Boom, "The World around the Corner", en *Modern Times: Photography in the 20th Century* (Amsterdam: Rijksmuseum, 2014), 214.

autor. Claro está que esta manera de concebir el oficio fotográfico ya había iniciado en los años treinta con Luis B. Ramos. Sin embargo, fue gracias a la consistencia y el empeño de esta generación de profesionales que la fotografía se consolidó como una forma artística en el país[13].

Tal como lo atestigua Eljaiek, el camino no fue fácil. El reconocimiento del valor de esta técnica fue tardío[14]. Su desarrollo a pulso en los estudios fotográficos, en los laboratorios de la televisión y las salas de redacción de los periódicos, no obstante, le abrió paso a las galerías y los museos. Y fueron las limitaciones y posibilidades de su entorno profesional aquellas que le otorgaron un carácter particular a su obra. Por esta razón, no es posible definir el sello distintivo de su aporte sin detallar el entorno profesional y social en el que este artista se desenvolvió.

Para la construcción de este relato, fueron centrales las visitas al archivo de Eljaiek entre el 2019 y 2020, así como las entrevistas que se derivaron de aquellas. También fueron valiosas las entrevistas previas elaboradas por otros investigadores y periodistas que se presentaron en formato escrito y documental. A partir de las preguntas y respuestas que surgieron de estos diálogos, se procedió a analizar los puntos de conexión entre la trayectoria del fotógrafo y el contexto social y cultural en el que vivió. Varias jornadas de lectura de archivos periodísticos, así como de estudios y exposiciones centrados en la historia de la fotografía de la segunda mitad del siglo xx, proveyeron entonces la estructura para el artículo y la exposición temporal. Se identificaron tres periodos (o momentos) clave en el desarrollo de su técnica y de su visión fotográfica que se abordarán a continuación.

Elegir el momento

Para Eljaiek, el cine fue la puerta de entrada a la fotografía. Su empleo en el departamento de cine y fotografía de la Televisora Nacional (1956-1960) lo introdujo en el proceso de creación de imágenes, ya que, al desempeñarse como asistente del laboratorio, Eljaiek se encargó de revelar carretes. Sin embargo, fue luego de un breve encuentro con la fotografía en 1954, gracias a un encargo personal, que Eljaiek se sintió atraído por la captura de imágenes. Fue así como el inicio de su carrera lo marcó una toma a la escultura de *La Rebeca* en la plazoleta de la calle 25 (véase figura 1)[15]. Desde entonces Eljaiek se dedicó a observar cómo los camarógrafos empleaban las cámaras Bollex en el rodaje de los programas y, en sus momentos libres, ponía en práctica lo aprendido en el laboratorio[16]:

> Cuando trabajé en el laboratorio de la Televisora Nacional revelando películas, aprendí a filmar a escondidas. En la mayoría de las películas que

13 Museo Nacional de Colombia, *Historia de la fotografía...*, 5.

14 Colcultura, *50 años Salón Nacional de Artistas* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1990), 197, https://issuu.com/artesvisuales-mincultura/docs/50anos-sna.

15 Eljaiek, Entrevista personal 10 de septiembre de 2019.

16 Juan Giraldo Leonel, "El legado de Eljaiek", *Revista Bocas* (2020), https://www.eltiempo.com/bocas/abdu-eljaiek-gran-fotografo-colombiano-del-siglo-xx-en-entrevista-revista-bocas-524238.

> tenía que revelar sobraban piezas en el rollo, entonces yo las cortaba, las ponía en una cajita y, cuando los otros técnicos no estaban, apagaba la luz, cogía la película, cogía la filmadora, ponía las luces y filmaba cualquier cosa con ellas para coger práctica.[17]

Mediante el manejo de una cámara de gran formato como las Bollex, Eljaiek se familiarizó con los aspectos técnicos que también regían la elaboración de una imagen fotográfica. Entre ellos, los más esenciales fueron la correcta identificación y enfoque del objeto a retratar, la lectura y uso adecuado de la luz para resaltar formas y texturas, y el manejo de la velocidad de exposición para capturar su movimiento. Esto permitió que Eljaiek se entrenara para concebir la toma que quería crear y planear su composición de antemano. Así, su sensibilidad se fue nutriendo en el análisis de las pequeñas variaciones que descubrió en este proceso y que le ayudaron entender mejor la manera en que la película, el lente de la cámara y la iluminación interactuaban en la producción de la toma: "Yo comenzaba a estudiar, por ejemplo, si me quedó gris, por qué me quedó gris; si me quedó blanca, por qué me quedó blanca"[18]. Estos aprendizajes, sin duda, le permitieron rápidamente granjearse un lugar en el medio audiovisual.

Durante este periodo (1954-1962), Eljaiek trabajó como corresponsal, camarógrafo y encargado de laboratorio para proyectos institucionales (Inravisión y Suramericana de Seguros) e independientes (Laboratorios Leo Matiz o Cinex Ltda). Gracias a ello, Eljaiek fue invitado a participar como director de laboratorio y fotografía para las películas *Carmentea* (1960) de Roberto Quintero y *Raíces de Piedra* (1961) de José María Arzuaga y Julio Roberto Peña[19]. De carácter austero, pero con un equipo profesional formado en el exterior, el rodaje se hizo siguiendo los parámetros del cine estadounidense y europeo del momento. La mayoría de las escenas fueron grabadas al aire libre, utilizando los escenarios naturales y la iluminación que ofrecía el campo colombiano. De *Carmentea*, lamentablemente, solo quedaron algunas pruebas fotográficas y una fotofija elaborada por Eljaiek, puesto que la película nunca se mostró en salas y su negativo despareció luego de la muerte del director (véase figura 2)[20]. La cinta *Raíces de piedra*, por el contrario, circuló en los teatros, ganó varios diplomas y medallas en festivales de cine de Cartagena, Cali, Pesaro (Italia), Locarno (Suiza) y Moscú (Rusia), con lo cual se convirtió en uno de los clásicos del cine colombiano. Su guion fue representativo de "la nueva ola" que dejaba atrás el cine grandilocuente y nacionalista de décadas anteriores para abordar la realidad de las clases trabajadoras en Colombia[21].

En este sentido, es posible argüir que el mundo de la televisión y del cine no solo le legó la pericia en el manejo de la cámara, sino que, a través

17 Eljaiek, Entrevista personal 10 de septiembre de 2019.

18 Eljaiek, Entrevista personal 9 de diciembre de 2020.

19 Eljaiek también colaboró en la preproducción del documental de Jorge Silva y Marta Rodríguez titulado *Chircales* (1966-1972), sobre la familia Castañeda y sus fabricantes de ladrillos en el barrio Tunjuelito de Bogotá. Su ayuda, sin embargo, no fue reconocida en los créditos de la cinta. Eljaiek, Entrevista personal 9 de diciembre de 2020. Véase además https://martarodriguez.com.co/chircales-1966-1971-1.

20 La fotofija de *Carmentea* hace parte de la colección del Patrimonio Fílmico Colombiano y está presentada en la página 90 de la publicación *Cuadernos de Cine colombiano*.

21 Leo Matiz, Nereo López, Fernell Franco y Eduardo Carvajal fueron otros fotógrafos de renombre que también colaboraron con la industria cinematografía en la producción de fotofija. Aun así, Matiz y López lo hicieron cuando ya habían sido reconocidos como fotógrafos, algo que los situaba en una situación de poder y no entraba en conflicto con su papel principal. Pedro Adrián Zuluaga, *¡Acción! El cine en Colombia* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2007), 66.

Fig. 1 Abdú Eljaiek (n. 1933)
La Rebeca

1954
Fotografía digital de archivo
Colección Abdú Eljaiek
Foto: ©Abdú Eljaiek



Fig. 2 Abdú Eljaiek (n. 1933)

Pruebas fotográficas con equipo de rodaje y actores de la película Carmentea

1954
Hoja de contacto
Colección Abdú Eljaiek
Foto: ©Abdú Eljaiek



de estos medios, Eljaiek también aprendió "a hacer de sus limitaciones técnicas una consigna estética"[22]. Las jornadas de filmación al aire libre le enseñaron a interpretar y sacar provecho de las posibilidades que ofrecía la luz ambiente. Como no había suficiente presupuesto para comprar luminarias o equipo costoso, Eljaiek desarrolló su habilidad para detectar sutiles cambios de luz y también cultivó el gusto por los fuertes contrastes que ya eran palpables en su toma *La Rebeca*. Y, entre pruebas y errores, fue aplicando este conocimiento a su proceso de experimentación personal con diferentes cámaras fotográficas –como la Contarex II, la Mamiya o la Rolleiflex– que para ese momento ya empezaba a coleccionar[23].

Adicionalmente, su experiencia como camarógrafo le permitió acomodarse con rapidez a los cambios en su entorno, haciendo que su aproximación a la imagen, por lo tanto, fuese suelta y desinhibida. Gracias a estas enseñanzas, Eljaiek se valió de lo que antes eran errores fotográficos, como el exceso o escasez de luz o la apariencia granulada de las imágenes, para darle un carácter personal a su trabajo. Estos cambios, como bien se señalarían más adelante, no siempre fueron bien vistos en el medio de la reportería gráfica, pero sí manifestaron un acercamiento moderno a la fotografía[24].

El punto de quiebre lo marcó su trabajo con el camarógrafo Horacio Posada en la compañía Cinex Ltda (hoy Cinex TV) que juntos fundaron. A través de dicha colaboración, Eljaiek logró entablar una relación con el escritor Eduardo Mendoza Varela (1918-1986), entonces director de las lecturas dominicales del diario *El Tiempo*[25]. Mendoza estaba interesado en darle a su sección editorial una imagen actual y, para ello, comisionó ilustraciones de artistas como Sergio Trujillo Magnenat (1911-1999) y Fernando Botero (n. 1932), así como fotografías de Nereo López, Hernán Diaz y Leo Matiz para sus artículos culturales[26]. En este caso, Varela escogió una serie de imágenes que Eljaiek elaboró durante el rodaje de un documental y, a partir de ahí, inició una colaboración de largo aliento con el joven fotógrafo:

> En 1960 o 1961 yo estaba haciendo un documental en Girón, Santander, y aproveché para tomar unas fotografías de la arquitectura de la ciudad. Luego le mostré estas fotografías a un amigo de Horacio Posada, quien se las llevó a Eduardo Mendoza Varela. La sorpresa mía cuando veo que publican cinco fotografías en un artículo a página completa titulado "Girón, una ciudad blanca". Y desde ahí empecé a publicar por pedidos que él me hacía para *El Tiempo*.[27]

22 Zuluaga, *¡Acción!...*, 63.

23 Eljaiek, Entrevista personal 10 y 30 de septiembre de 2019.

24 Mattie Boom, "Daily Life", en *Modern Times: Photography in the 20th Century* (Amsterdam: Rijksmuseum, 2014), 59.

25 Cinex TV es considerado uno de los archivos fílmicos más grandes del país, cuyos registros en formatos de cine de 8, 16 y 35 mm datan de 1929 al presente. Este acervo fue acumulado a lo largo de la carrera del camarógrafo Horacio Posada, así como a partir de donaciones y adquisiciones que él recolectó en este proceso. Ministerio de Cultura de Colombia, *Estrategias de la política de protección y salvaguardia del patrimonio audiovisual colombiano* (Bogotá, s. f.), https://mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Patrimonio/Documents/Becas_Gestion_Archivos_Audiovisuales.pdf.

26 Véanse los siguientes artículos: Guillermo García Niño y Nereo López, "Casanare, llano adentro", *El Tiempo,* junio 20, 1965; Gabriel García Márquez y Fernando Botero, "La siesta del martes", *El Tiempo,* enero 24, 1960.

27 La existencia de este artículo todavía no se ha podido confirmar porque el autor perdió su copia en físico y la investigación de hemeroteca de los meses enero-junio de 1961 (fecha que él considera más próxima) tampoco arrojó resultados. Eljaiek, Entrevista personal 19 de noviembre de 2020

El terreno estaba abonado. Ante tres campos que apenas comenzaban a abrirse paso en el país, el cine, la televisión y la fotografía, Eljaiek optó por la última. Si bien todos estos circuitos eran todavía frágiles e inestables, los proyectos cinematográficos y televisivos, por su corta duración y la falta de visibilidad que le concedían como autor, no le ofrecían a Eljaiek la proyección que él buscaba. El fotógrafo no solo quería congelar el momento en el laboratorio o capturar su movimiento en los rodajes, él mismo quería tomarlo "en el aire"[28]. Eligió entonces el instante y, con él, la fijación de las historias que se escondían tras el gesto y el movimiento.

Forjar el autor

Al entrar en contacto con la escena intelectual y artística de Bogotá, Eljaiek recibió los estímulos que necesitaba para afianzar su creatividad. Su intercambio de ideas en las salas de redacción de *El Tiempo* y *El Espectador*, así como sus conversaciones en los centros de bohemia de la ciudad, hicieron parte de este proceso. Al respecto, el fotógrafo recuerda el conocido café El Automático, ubicado en la avenida Jiménez con calle quinta, donde escritores y poetas como León de Greiff (1895-1976), Gabriel García Márquez (1927-2014) y Gonzalo Arango Arias (1931-1976) y artistas como Alejandro Obregón (1920-1992) y Lucy Tejada (1920-2011) pasaban a tomar tinto, a discutir sobre arte y política y a jugar ajedrez[29]:

> Mi universidad fue El Automático y todos los bohemios que lo visitaban: pintores, escultores, escritores, poetas, periodistas, lagartos, había de todo y con eso aprendí... [por ejemplo] había un psicólogo que me enseñó muchísimo cómo trabajar psicológicamente la fotografía.[30]

En este ambiente, Eljaiek formó conexiones que le permitieron organizar sus primeras dos exposiciones individuales en la Galería El Callejón y la Galería Arte Moderno en 1963. Este gesto no era común en el periodo. A la fecha, solo se conocían cuatro exposiciones sobre la obra de otros fotógrafos: la de Ramos en el Teatro Municipal de Bogotá (1938), la de Matiz en Galerías de Arte S. A. (1951), la de Hernán Díaz en la Sociedad Económica de Amigos del País (1961) y la de Nereo López en el Tercer Festival de Arte de Cali (1963)[31]. La mirada del joven fotógrafo y su experimentación con los fuertes contrastes de blanco y negro estaban comenzando a llamar la atención de gestores culturales.

Estas nuevas alianzas le dieron a Eljaiek un norte que seguir para construir su autoría, ya que le otorgaron un valor artístico a su trabajo y permitieron plantearle al público de la época que la fotografía era más que solo técnica. Las galerías, especialmente, cumplieron un papel clave en la apertura a otras formas artísticas, puesto que, al defender las innovaciones plásticas de artistas como Marco Ospina (1912-1983), Eduardo Ramírez Villamizar (1922-2004) o Feliza Bursztyn (1933-1982), crearon "un nuevo marco de

28 Juan Carlos Delgado, *Abdú Eljaiek: una luz natural* (Bogotá: Fotomuseo, 2015), http://www.fotomuseo.org/videoteca/.

29 Vicente Silva Pérez, "La bohemia de antaño en Bogotá y Medellín. Personajes, cafés y ocurrencias alcohólicas y poéticas", *Credencial Historia* (octubre2001), https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-142/la-bohemia-de-antano-en-bogota-y-medellin. Véase también https://www.eltiempo.com/bogota/historia-del cafe-el-automatico-que-todavia-sobrevive-en-bogota-170508.

30 Viviana Sánchez Mejía, "El ojo fotográfico de Jorge Silva y sus Contemporáneos" (Tesis de Pregrado en Periodismo, Pontificia Universidad Javeriana, 2006), 98, https://cienciagora.universia.net.co/imgs2011/imagenes/2007_02_26_tesis_viviana_sanchez.pdf

31 Julián Camilo Serna, "El valor del arte. Historia de las primeras galerías de arte de Colombia (1948-1957)", *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, n.º 17 (2009): 74; Banco de la República de Colombia, "Cronología," Hernán Díaz: Revelado, 2015, https://proyectos.banrepcultural.org/hernan-diaz/es/cronologia-0



Fig. 3 Abdú Eljaiek (n. 1933)

Camilo Torres

Ca. 1960
Copia digital
Colección Abdú Eljaiek
Foto: ©Abdú Eljaiek

expectativas sobre la manera de acercarse a los estándares de calidad del arte moderno"[32]. Esta postura, sin duda, dinamizó la actividad cultural en Colombia y le dio un impulso a la carrera de fotógrafos como Eljaiek. Esto era impensable solo dos décadas atrás, ya que en ese entonces la fotografía era considerada principalmente una herramienta documental o, a regañadientes, un material de consulta para pintores[33].

De esta manera, Eljaiek adoptó un método similar al de sus colegas Matiz, López, Díaz, Caicedo y *Egar*. Ellos estaban creando un cuerpo temático de imágenes, aledaño a sus comisiones en reportería, con el fin de que estas fueran divulgadas en ensayos fotográficos, libros de autor y exposiciones[34]. Entre 1960 y 1970, Eljaiek participó en seis proyectos editoriales de corte histórico, artístico y literario. Igualmente, se presentó en seis exposiciones individuales y colectivas[35]. Estos proyectos le permitieron robustecer su producción, con lo cual ganó sus primeros premios (1967 y 1972) y luego desarrolló temáticas específicas que pasarían a representar el núcleo de su obra, es decir, el retrato humanístico, el desnudo, la vida campesina, el paisaje y la naturaleza.

Movido por sus contemporáneos, Eljaiek quiso capturar los rostros de una generación marcada por los movimientos culturales que, con una mirada abierta y experimental, buscaron generar cambios profundos en el orden social. Por esta razón, acudió al retrato humanista o de personalidades ilustres. Por su lente pasaron figuras como el dramaturgo Enrique Buenaventura (1925-2003), la bailarina Delia Zapata (1926-2001) y el sacerdote revolucionario Camilo Torres Restrepo (1929-1966)[36]. Su talento para aprovechar los matices producidos por la luz ambiente sobresalió en el registro de estos personajes inmersos en entornos privados u oficios. Este aspecto es visible en la imagen de Camilo Torres, por ejemplo, en donde Eljaiek expresó el carácter firme y enigmático de esta figura, al jugar con las sombras y la nitidez de la imagen (véase figura 3).

Entre estos retratos, una de las fotografías más renombradas fue aquella que le tomó a León de Greiff. Consciente de su timidez, Eljaiek decidió elaborar una serie de tomas del poeta en su elemento natural: la biblioteca. Sin ser invasivo, registró al intelectual en una esquina de su vasta biblioteca, rodeado de un cúmulo de libros y papeles que gradualmente fueron engullidos por la sombra. El plano inclinado que Eljaiek utilizó, así como el énfasis que le dio a la luz incandescente de la ventana, pareció brindarle al público un vistazo fugaz a la mente de Greiff, quien permaneció absorto en su lectura. Sin duda, se trata de una visión íntima del poeta que contrastó con sus formales y pulidas fotografías de pipa y boina (véase figura 4)[37].

32 Serna, "El valor del arte...", 67. Sobre las galerías y su impulso a estéticas modernas, véase Clarita Spitz, "La Librería Central y la Galería El Callejón de Bogotá. Espacios y personajes que tejieron el legado cultural de Colombia", *Letra Urbana* (2020), https://letraurbana.com/articulos/la-libreria-central-y-la-galeria-el-callejon-de-bogota-espacios-y-personajes-que-tejieron-el-legado-cultural-de-colombia/; Marta Traba, "Exposición colectiva en El Callejón", *Revista Plástica* (1956), 6.

33 Museo Nacional de Colombia, *Historia de la fotografía...*, 5.

34 Entre estas iniciativas se cuentan las exposiciones individuales de Hernán Díaz *Mi cámara en el laberinto* (1974) y Carlos Caicedo *Reportero gráfico* (1976) del Museo de Arte Moderno de Bogotá. También se cuentan los libros en donde Hernán Díaz y Nereo López son reconocidos como artistas –*Seis artistas contemporáneos colombianos* (1964) y *Los que esperan y su imagen* (1965)– y las múltiples publicaciones de López: *Ciudad de América* (1970), *Colombia, historias y estampas* (1973), *Maravillosa Colombia* (1976) y *Maravilloso Ecuador* (1978).

35 Estos proyectos fueron Colombia (1966), Herencia colonial (1972), Popayán (1971), Yo, el alcalde (1972), Los intocables (1975) y Permitido en Colombia (1977).

36 Fotomuseo, *Abdú Eljaiek: una luz natural* (Bogotá: Fotomuseo, 2015), 6.

37 Para ver la fotografía de León de Greiff con pipa y boina, consúltese el siguiente artículo "Así fue la obra de León de Greiff tras 40 años de su muerte", *El Tiempo*, octubre 28, 2016, https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/leon-de-greiff-40-anos-de-su-muerte-48702.



Fig. 4 Abdú Eljaiek (n. 1933)
León de Greiff
1963
Impresión fotográfica sobre papel
Colección Abdú Eljaiek
Foto: ©Abdú Eljaiek

Sin embargo, la publicación de esta imagen tomó más de veinte años. Como ya ha sido mencionado, la fuerza de los contrastes que tanto le gustaban a Eljaiek no provocó la misma reacción en los editores de los periódicos, quienes consideraron, por el contrario, que su resultado era un asunto de torpeza técnica:

> Cuando las entregué al medio [periodístico] me hicieron sentir incómodo, me dijeron que esa fotografía era muy oscura. Me recalcaban que tenía que haber más luz. Y es verdad, los editores estaban influenciados por la manera en que se estaban haciendo las fotografías en otros países en ese momento. Pero luego me di cuenta de que yo estaba creando mi propia manera o forma por la condición técnica. El haberme comenzado a salir de lo común desde lo visual, de lo tradicional, me acarreó muchos problemas para publicar.[38]

Este no sería el único percance que Eljaiek tendría al momento de dar a conocer sus imágenes. En varias ocasiones, la creencia de que la fotografía cumplía una labor exclusivamente documental en los periódicos y agencias publicitarias restringió la visión creativa de sus autores. Este fenómeno no fue experimentado en solitario. Como Eljaiek, muchos otros fotógrafos en el ámbito nacional e internacional se quejaron de que los editores "maltrataban las fotografías... seleccionaban... imágenes [distintas] a las que el fotógrafo previamente había escogido, las imprimían muy pequeñas, las cortaban (o las mutilaban de otras maneras), las subordinaban al texto y, adicionalmente, las imprimían en papel de mala calidad"[39]. El mismo

38 Diego Alejandro Jímenez Olivares, "Abdú Eljaiek, el poeta de la imagen que se formó en la calle", *Revista Arcadia* (2019), https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/abdu-eljaiek-el-poeta-de-la-imagen-que-se-formo-en-la-calle/78531/.

39 Rooseboom, "The Liberation of the Image", 215.



Fig. 5 Abdú Eljaiek (n. 1933)

Fedor Medina

Sin fecha
Impresión fotográfica sobre papel
Colección Abdú Eljaiek
Foto: ©Abdú Eljaiek



Fig. 6 Abdú Eljaiek (n. 1933)

Enrique Grau

Ca. 1960
Impresión fotográfica sobre papel
Colección Abdú Eljaiek
Foto: ©Abdú Eljaiek



Fig. 7 Abdú Eljaiek (n. 1933)

Samuel y Fanny

1971
Impresión fotográfica sobre papel
Colección Abdú Eljaiek
Foto: ©Abdú Eljaiek



Fig. 8 Abdú Eljaiek (n. 1933)

Luis Carlos Galán

1985
Copia digital
Colección Abdú Eljaiek
Foto: ©Abdú Eljaiek

diario *El Tiempo*, con el cual Eljaiek colaboró, no siempre referenció a los autores (colombianos o extranjeros) que produjeron sus imágenes y, en repetidas ocasiones, estas asumieron usos y significados contrarios a los que inicialmente tenían. Un ejemplo claro de ello fueron las imágenes que el reconocido fotógrafo holandés Ed van der Elsken (1925-1990) publicó en su primer libro de autor titulado *Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés* ('Una historia de amor en Saint Germain de Prés') y que redactores de *El Tiempo* luego utilizaron para ilustrar un artículo de Lecturas Dominicales en 1965. El relato visual que van der Elsken planteó inicialmente sobre la generación bohemia de la posguerra fue trasplantado sin consideración de su contexto inicial para ilustrar un artículo sobre toxicómanos y ni siquiera hubo alguna mención del autor de las fotos[40].

Estos obstáculos, no obstante, nutrieron la reputación de Eljaiek como fotógrafo independiente, quien sobresalió en el medio precisamente por su obstinación de tomar y revelar las fotografías a su manera[41]. Esta decisión estética fue siempre un obstáculo en su trabajo publicitario, pero, de forma retrospectiva, dio lugar a varias de sus mejores fotografías. Entre ellas, se encuentran los retratos que elaboró del chelista Fedor Medina (-), del pintor Enrique Grau (1920-2004), de una ceramista llamada Fanny (-) y, posteriormente, del político Luis Carlos Galán (1943-1989) (véanse figuras 5-8). En estos retratos, el carácter de los personajes se hace indivisible de la sombra que los envuelve y la luz que los fija.

Otro género en el que Eljaiek incursionó, y por el cual cobró mayor protagonismo, fue el desnudo. En 1969, el fotógrafo organizó una exposición individual de los desnudos de la artista Dora Franco en el Centro Colombo Americano. Motivado por su mentor Varela, Eljaiek decidió trabajar el desnudo de carne y hueso en su primer estudio formal. Para elaborar la serie, el fotógrafo empleó el formato cuadrado y balanceado de una cámara 6 x 6. Los patrones geométricos de la biblioteca y su enfoque en las texturas rugosas del suelo y del tapete realzaron los suaves y rotundos contornos de la modelo (véanse figuras 9 y 10). En el estudio, Eljaiek tomó cinco rollos, pero de estos solo quedaron cuatro imágenes finales para ampliar. Como estaba previsto, la presentación de las imágenes fue controversial[42]. La aproximación sincera y directa de Franco a la cámara, y de Eljaiek al desnudo, no fue bien recibida por un público reacio a considerar este género como una expresión artística. Franco comenta que la animadversión fue tal que ella fue agredida verbal y físicamente al final de la inauguración: "La exposición fue un éxito. Pero al salir había unas 50 personas, hombres y mujeres que me gritaban 'puta, cochina, cómo se atreve a hacer eso, a salir en pelota'. Me tiraron huevos y tomates"[43].

40 El artículo al que se hace referencia es "¿Por qué se drogan?", *El Tiempo* (Lecturas Dominicales), junio 6, 1965, 8.

41 "Yo sobresalía porque yo hacía las fotos como yo quería, no como otros querían. Por eso fui tan malo en publicidad, porque le tocaba a uno seguir la orden del gerente y decía cómo hago para que no sepan que esta foto es mía". Eljaiek, Entrevista personal 9 de noviembre de 2020.

42 Ante la solicitud de Eljaiek de exhibir las fotografías, el director del Centro Colombo Americano de ese momento le respondió: "Nosotros no tenemos problema en exhibirla. Ustedes saben cómo somos. Lo que debe asumir usted es el revuelo que pueda llegar a causar con esas fotografías en los medios de comunicación". Eljaiek, Entrevista personal 30 de septiembre de 2019; Corporación Universitaria Taller 5, "Abdú Eljaiek", *Revista Boceto* (diciembre 2019): 14; Giraldo Leonel, "El legado de Eljaiek".

43 Sebastián Jaramillo, "Dora Franco, la diva de la fotografía", *Revista Bocas* (octubre 2019), https://www.eltiempo.com/bocas/dora-franco-la-diva-de-la-fotografia-426200.

Claro está que, con esta serie, Eljaiek no buscaba romper un paradigma: "Yo solo quería exponer un desnudo como debía ser. Nada de esas fotos que solían tomar de desnudos, pero con los brazos tapando"[44]. Unos años atrás, Hernán Díaz había fotografiado a la actriz Fanny Mickey (1930-2008) para el libro de autor *Vida pública* (1962) que acompañó los poemas de Arturo Camacho Ramírez. Le siguió la serie de François Dolmestch (n. 1940), fotógrafo inglés radicado en Cali (véase figura 11). Al comparar la aproximación de estos artistas a la de Eljaiek, se hace evidente lo osadas que fueron sus tomas para el momento. Díaz y Dolmetsch acentuaron aspectos específicos del desnudo por medio del uso de utilerías y luminarias, mientras que Eljaiek hizo énfasis en la expresión del rostro y los gestos corporales de Franco en el espacio.

No obstante, la resistencia general frente a este género hizo que el interés de Eljaiek por él fuese de corta duración. Esto, en cambio, no sucedió con la temática campesina y rural que el fotógrafo empezó a trabajar a mitad de los años sesenta y no abandonó sino hasta principios del nuevo milenio[45]. Relacionado tanto con el crecimiento apabullante de las ciudades como con la profunda huella que dejó en él la fotografía campesina de Luis B. Ramos, Eljaiek viajó por los pueblos y municipios colombianos tras los rastros de una realidad que desaparecía rápidamente. La mayoría de los fotógrafos de su generación siguió el mismo camino, pero, con excepción de López, ninguno elaboró un corpus tan extenso en la materia como Eljaiek. Por este motivo, él es considerado uno de sus más grandes exponentes.

La gran diversidad de imágenes que condensaron su recorrido por los departamentos de Atlántico, Bolívar, Boyacá, Cauca, Cundinamarca, La Guajira o Tolima se detuvieron en los rostros, atmósferas y texturas que definieron a esa Colombia de antaño. A diferencia de las tomas de Ramos, Matiz o *Egar*, cuyas imágenes se cargaron de significados políticos y sociales, las piezas de Eljaiek hicieron hincapié en los momentos singulares de la cotidianidad, a través de acercamientos frontales y austeros (véanse figuras 12-14). Como bien lo resumió el curador Santiago Fajardo Rueda,

> A diferencia de las casi metafísicas imágenes de Ramos y las ornamentales placas de Matiz, las imágenes de Eljaiek destacan precisamente por su dureza, por su sequedad. Sin la curiosidad casi maternal de Nereo López y sin utilizar sus retratados para ilustrar el aspecto trágico, pesimista y amargo del campesinado presente en la narrativa de [Eduardo] Caballero... Eljaiek realiza retratos neutros que no son documento etnográfico ni obra de denuncia política, sino simplemente retratos.[46]

Para Rueda, estas características hicieron que las tomas de Eljaiek dialogasen con la escuela pictórica costumbrista del siglo XIX.

44 Eljaiek, Entrevista personal 30 de septiembre de 2019.

45 "La serie de fotografías que estaba realizando para la Cervecería Andina en Boyacá con campesinos me inspiraron. Le dije a Eduardo Mendoza sobre mi interés en publicar fotografías del tema y comenzamos a ir periódicamente. Para ese momento Villa de Leyva estaba decreciendo, entonces era difícil encontrar algo. La primera vez solo tomé cinco fotos, pero igual seguí visitándolo con mis estudiantes hasta que logré obtener tomas suficientes". Eljaiek, Entrevista personal 10 de septiembre de 2019.

46 Santiago Fajardo Rueda, "La mala hora. La Fotografía Campesina En Colombia En Los Años Setenta," *Historia y Teoría Del Arte*, n.º 15 (2008): 124, https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/45857/47410.



Fig. 9 Abdú Eljaiek (n. 1933)

Dora Franco

1968
Impresión sobre papel.
Colección Abdú Eljaiek
Foto: ©Abdú Eljaiek



Fig. 10 Abdú Eljaiek (n. 1933)

Dora Franco

1968
Impresión sobre papel
Colección Abdú Eljaiek
Foto: ©Abdú Eljaiek



Fig.11. François Dolmetsch (1940-)

Desnudo

1967
Fotografía en blanco y negro
Colección Museo de Arte Moderno de Bogotá, reg. 92
Reproducido con el permiso del Museo de Arte Moderno de Bogotá - MAMBO.



Fig. 12 Luis Benito Ramos (1899-1955)
Juan de la Cruz Hernández

Ca. 1950
Copia en gelatina de plata
Colección Museo Nacional de Colombia, reg.4606
Donado por Beatriz González (18.11.2001)
Foto: ©Museo Nacional de Colombia



Fig. 13 Efraín García Abadía (*Egar*) (1931-2020)

"Yo soy el pueblo, la chusma, la multitud, la masa, ¿Sabéis que todas las grandes obras que existen en el mundo las he hecho yo?"

1970
Copia en gelatina de plata
Colección Museo Nacional de Colombia, reg.7717 Adquirido por el Ministerio de Cultura al señor Efraín García Abadía (26.4.2012)
Foto: ©Museo Nacional de Colombia



Fig. 14 Abdú Eljaiek (1933-)

Contadora de billetes. Villa de Leiva, Colombia

1968
Fotografía en blanco y negro
Colección Museo Nacional de Colombia, Reg. 7988
Donada por Esteban Eljaiek (2016)
Foto: ©Museo Nacional de Colombia

Es cierto que el fotógrafo, al igual que los pintores que representaron esta corriente, buscó resaltar "lo ordinario y cotidiano como lo extraordinario de la naturaleza, el paisaje y los seres humanos que lo habitaban"[47]. No obstante, el carácter introspectivo de sus fotografías es un elemento que está ausente en las láminas y pinturas de esta escuela pictórica. Esto se debe a que la mayoría de estas piezas costumbristas –exceptuando quizá las de Ramón Torres Méndez– fue producto de una mirada etnográfica y foránea. Eljaiek, en cambio, buscaba aprehender la estética del instante, más que llevar a cabo una investigación exhaustiva de las comunidades humanas. Este aspecto destacó en su inclinación por despojar la realidad de ornamentos y dio fruto a imágenes como *Un boga en el río Guapí* o *Villa de Leiva*, pieza que incluyó en su segundo libro de autor (1997) titulado con el mismo nombre (véanse figuras 15 y 16).

Capturar la esencia

Las tomas de Eljaiek sobre la Colombia de greda, cáñamo y fique no solo se convirtieron en cartas de presentación dentro y fuera del país, sino que también provocaron un giro en su carrera. Sus continuas excursiones al campo alimentaron su interés por el paisaje y la naturaleza. Esta preferencia se había expresado ya desde temprano en obras como *Sequía. Sabana de Bogotá*. Sin embargo, tomó mayor protagonismo luego de que el Departamento de Estado de los Estados Unidos (1974) lo invitase a elaborar un fotorreportaje sobre parques nacionales (véase figura 17). Entre el gran cuerpo de imágenes producidos sobre la escarpada del Gran Cañón, las montañas rocosas de Colorado o las piedras areniscas del Moab, fue posible detectar su aguda sensibilidad hacia el entorno natural (véase figura 18). Junto con esta sensibilidad, creció su preocupación por los cambios y alteraciones que se manifestaron en el medio ambiente y su necesidad por concientizar a otros sobre esta situación. Para un fotógrafo reacio a utilizar el medio a favor de una causa, esta postura ambientalista resultó inesperada.

Se podría argumentar que este cambio en la posición de Eljaiek pudo estar relacionado con su estudio de la obra del ya mencionado Ansel Adams, a quien también conoció personalmente durante su viaje por Estados Unidos. Adams, reconocido por sus imponentes vistas de la cadena montañosa Sierra Nevada, los acantilados de Big Sur o el río Snake, también se desempeñó como defensor ambiental desde joven y promovió la causa en un trabajo conjunto con organizaciones ambientales[48].

Aun así, esta aproximación fue también la manifestación de un cambio más grande en el plano social. En los años setenta, los movimientos por la preservación del medio ambiente tomaron fuerza y dieron vida a organizaciones no gubernamentales y comunitarias que promulgaron

47 Efraín Sánchez, "La imagen de la nación en el siglo XIX. Pintores de lo cotidiano y lo extraordinario", *Credencial Historia* (2015), https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-312/la-imagen-de-la-nacion-en-el-siglo-xix-pintores-lo-cotidiano-lo-extraordinario.

48 The Ansel Adams Gallery, "Exhibition Reveals the more Fluid Side of Ansel Adams", https://www.anseladams.com/exhibition-reveals-the-more-fluid-side-of-ansel-adams/?doing_wp_cron=1608287638.7891910076141357421875; Craig Juckniees, "A Tribute: Ansel Adams", *Ecology Law Quarterly* 12, n.º 1 (1987): 1-8.



Fig. 15 Abdú Eljaiek (n. 1933)

Un boga en el río Guapí, Colombia

1979

Fotografía en blanco y negro.
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 7997
Donada por Esteban Eljaiek (2016)
Foto: ©Museo Nacional de Colombia

Fig. 16 Abdú Eljaiek (n. 1933)

Villa de Leiva

1980

Fotografía en blanco y negro
Colección Abdú Eljaiek
Foto: ©Abdú Eljaiek





Fig. 17 Abdú Eljaiek (n. 1933)
Sequía. Sabana de Bogotá

1970
Fotografía en blanco y negro
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 7998
Donado por Esteban Eljaiek (2016)
Foto: ©Museo Nacional de Colombia



Fig. 18 Abdú Eljaiek (n.1933)
Colorado

1974
Fotografía en blanco y negro
Colección Abdú Eljaiek
Foto: ©Abdú Eljaiek

debates públicos sobre la protección de las reservas naturales, la explotación del petróleo y la deforestación causada por la construcción de vías terrestres[49]. A estos debates se unieron las voces de varios fotógrafos y artistas, especialmente de Estados Unidos e Inglaterra, quienes abordaron en sus creaciones plásticas y performáticas el vínculo entre los humanos y la naturaleza.

Vista de este modo, la inclinación ecologista de Eljaiek, aunque temprana en la esfera del arte colombiano, estaba en sintonía con los cambios experimentados en su momento artístico. Solo otros tres artistas en el país se dedicaron a trabajar la temática de manera paralela y en formato audiovisual: Ida Esbra (1929-2009), artista holandesa radicada en Barranquilla, con su serie fotográfica *Triple* (1977); Jacques Marchal (1942-2012), documentalista belga residente en Bogotá, con obras como *Nuestra tierra era verde* (1976) o el *Lado oscuro del nevado* (1979); y el barranquillero Alfonso Suárez, en su serie de registros fotográficos sobre la performance *Desconcierto* (1981)[50].

El primer proyecto y libro de autor publicado por Eljaiek en esta línea de trabajo se tituló *Permitido en Colombia* (1977-1979) (véase figura 19). Eljaiek solicitó la ayuda del diseñador gráfico David Consuegra (1939-2004) para adaptar la publicación al formato secuencial y narrativo, y dispuso sus imágenes junto a un texto de Mendoza Varela. Las fotografías capturaron el daño ecológico en las inmediaciones del río León (Urabá) causado por la explotación forestal de la empresa Maderas del Darién. Junto con la publicación, Eljaiek organizó una exposición en la galería fotográfica de Colseguros, pero esta duró poco. La empresa, preocupada por el impacto que la obra podría tener en su imagen corporativa, presionó a la aseguradora con el fin clausurar la muestra. Además, evitó la difusión de los libros al comprar casi la totalidad de sus existencias. Este suceso fue desconocido por los medios y se sabe porque el periódico *El Espectador*, por ejemplo, anunció que los ejemplares estaban "agotados" [51]. En realidad, los libros desaparecieron y lo único que quedó de esta primera publicación fueron los negativos de las fotos y dos copias personales. Años después, la comisión Intereclesial de Justicia y Paz señalaría los nexos que esta empresa tuvo con grupos paramilitares en Urabá y el Chocó[52].

Esta experiencia representó un gran revés en la carrera de Eljaiek. El ataque directo a su obra lo desalentó y detuvo futuras publicaciones que hubiesen enriquecido el ámbito de la fotografía ambiental en Colombia, tales como *Río Bogotá* y *Esto no es problema mío*. A partir de este momento, el fotógrafo decidió abordar su afinidad con la naturaleza desde una posición menos combativa. Volvió sobre la depuración de formas y elementos que componen los paisajes rurales, hasta centrarse exclusivamente en la flora y fauna. En blanco y negro y a color, con su serie *Hojas*, Eljaiek se ha dedicado

49 D. J. Peterson, "The Environmental Movement and Environmental Politics", en *Troubled Lands. The Legacy of Soviet Environmental Destruction* (Abingdon: Routledge, 1993), 195, https://www.rand.org/content/dam/rand/pubs/commercial_books/CB367/chap7.pdf; Isaías Acuña Tobasura, "Augusto Ángel Maya: aportes de Caldas al pensamiento y movimiento ambiental colombiano", *Revista Luna Azul*, n.º 28 (2009): 59.

50 En la cronología de Hernán Díaz, el curador Santiago Rueda menciona que el fotógrafo recibió en 1992 la Cruz de Boyacá por parte del Gobierno colombiano por "su trabajo a favor del medio ambiente". Hasta la fecha, no obstante, la autora no ha identificado estos aportes. Banco de la República de Colombia, "Cronología"; Halim Badawi, *Historia urgente del arte en Colombia: dos siglos de arte en el país* (Bogotá: Editorial Planeta, 2019), 196; Patrimonio Fílmico Colombiano, "Jacques Marchal", *Boletín Patrimonio Fílmico Colombiano* (mayo 2012): 7; 44 Salón Nacional de Artistas, "Alfonso Suárez", https://44sna.com/alfonso-suarez/.

51 "La ecología y la fotografía", *El Espectador,* septiembre 8, 1979, p.18-A

52 Comisión Intereclesial de Justicia y Paz, "Chiquita, DRUMMON y Maderas del Darien", https://www.justiciaypazcolombia.com/chiquita-drummon-y-maderas-del-darien/.



Fig. 19 Abdú Eljaiek (n. 1933)

Permitido en Colombia

1977
Impresión fotográfica sobre papel
Colección Abdú Eljaiek
Foto: ©Abdú Eljaiek

a observar la belleza que se esconde tras las formas simples y lo ha seguido expresando mediante marcados contrastes tonales. En este sentido, su búsqueda se ha dirigido hacia la reducción y la síntesis, así como a la captura de los contornos que definen la naturaleza. Estas sobrias exploraciones de los pliegues y relieves orgánicos de las flores son también un tácito homenaje a las visiones escultóricas que Edward Weston y su hijo Brett Weston han elaborado de frutas, verduras y plantas (véanse figuras 20 y 21).

A este respecto, es interesante constatar las resonancias que este enfoque ha establecido con otras creaciones elaboradas por una nueva generación de fotógrafos, como Sergio Trujillo Dávila (n. 1949), Jorge Ortiz (n. 1948) o Víctor Robledo (n. 1949). Estos artistas buscaron distanciarse de la representación fiel y se interesaron por explorar la cualidad abstracta o matérica de la fotografía en la experimentación con la luz y el proceso de revelado de las imágenes. Este interés formal parece esbozarse tímidamente en las imágenes del pintor Gonzálo Ariza (1912-1995), pero se expresa en toda su potencia con las creaciones de Dávila, Ortiz y Robledo en los años setenta y ochenta (véase figuras 22-24). La obra tardía de Eljaiek parece entonces ocupar un lugar intermedio entre la representación y la abstracción que se empezaba a desarrollar como línea creativa en su entorno y que, a manos de Ortiz y Robledo, abriría las puertas de la fotografía al arte conceptual y minimalista.

Esta visión, igualmente, ha permeado otros de sus trabajos, especialmente aquellos relacionados con la fotografía industrial, una de sus facetas menos exploradas. Precisamente, el protagonismo que ha tenido su contribución en la esfera del arte, sumado a una carencia de investigaciones que traten la historia de este género fotográfico en Colombia, ha relegado su valor. Sin embargo, y en el mismo espíritu que mueve la creación de su serie *Hojas*, estas tomas muestran a un Eljaiek que privilegia el fragmento sobre el panorama, jugando con los encuadres fotográficos y los acercamientos. En estas fotografías las perspectivas acentúan el atractivo de la estética industrial, no exclusivamente desde el trabajo con la monumentalidad, sino desde una mirada a sus componentes más básicos, tales como la tubería de metal o el cableado de fibra (véase figura 25).

Conclusión

Como es posible detallar, Eljaiek logró afianzar su autoría gracias a las temáticas que desarrolló, el estilo moderno con el que las expresó y la manera en que divulgó este trabajo en la esfera cultural. Y lo hizo desde muchos ámbitos: la reportería, el arte, la gestión cultural y la docencia. Su trayectoria indica que, si bien en el presente reconocer en el fotógrafo a



Fig. 20 Abdú Eljaiek (n. 1933)

Ángel caído

2015
Copia digital
Colección Abdú Eljaiek
Foto: ©Abdú Eljaiek

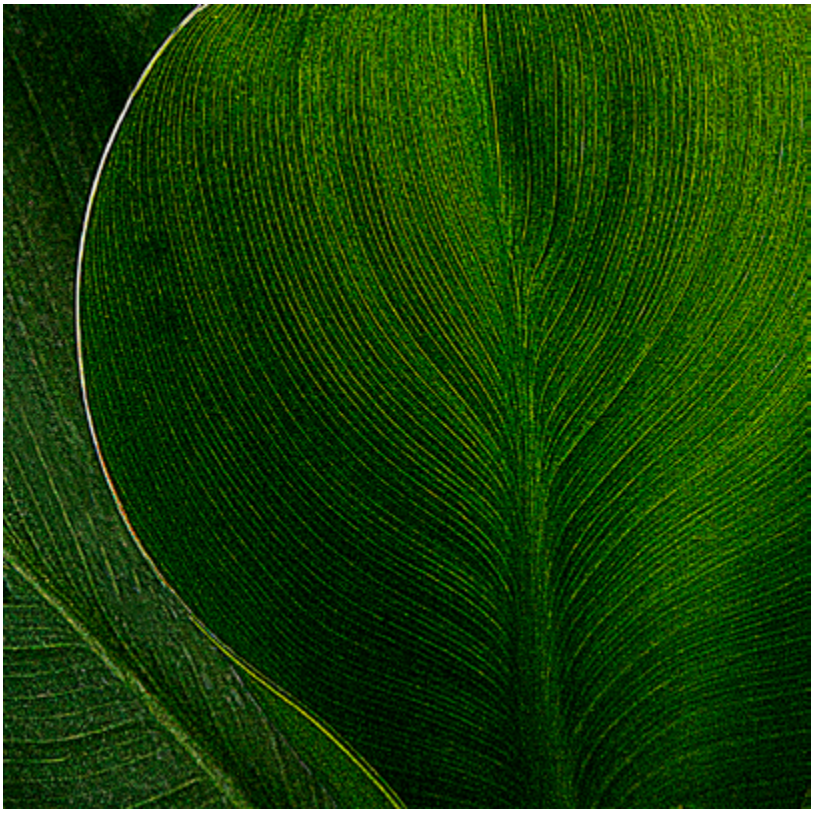


Fig. 21 Abdú Eljaiek (n. 1933)

Sin título

2017
Copia digital
Colección Abdú Eljaiek
Foto: ©Abdú Eljaiek

un artista es mucho más común, esta postura no se apreció siempre de la misma manera. Su asociación con la labor de los pequeños estudios fotográficos, que diariamente tomaban y revelaban instantáneas, y el dominio que la reportería tenía sobre el medio parecían descalificar su trabajo. Esto lo indicó Eljaiek al comentar:

> En la época le tenían aversión al título de fotógrafo. [Muchos] [p]edían que los llamaran "reporteros gráficos": "no, yo no soy fotógrafo, soy reportero gráfico". Lo que no entendieron fue que el *título* de fotógrafo lo da es uno. Por eso luchamos Hernán Díaz y Nereo [López] al pedir que nos definieran como fotógrafos y no como algo diferente.[53]

No obstante, su persistencia y la de otros fotógrafos autores de su época por diversificar los usos de la fotografía y validarla como un oficio que contribuye, pero no está subordinada al periodismo o la publicidad, abrió una ventana de posibilidad para las siguientes generaciones. Interesados en experimentar, plástica y conceptualmente, los fotógrafos y artistas plásticos de los años setenta y ochenta encontrarían una base sobre la cual construir su obra. Claro está que la labor fue y no ha dejado de ser espinosa. Los altibajos que Eljaiek experimentó con sus diversos proyectos divulgativos son un reflejo de ello. Por ejemplo, en 1978 el fotógrafo fundó la *Revista Fotográfica*, una publicación pionera en su tipo pero que desafortunadamente solo dio a la luz un número por falta de fondos. La Galería Eljaiek corrió la misma suerte y solo se pudo mantener activa entre 1988 y 1990[54]. Esto se explica, en gran medida, por la ausencia o precariedad de iniciativas patrimoniales que se especialicen en fotografía, así como por la escasez en el país de coleccionistas y galerías interesadas en el medio, que promuevan y valoricen el oficio[55].

Sin embargo, el legado de Eljaiek sí logró condensarse en dos iniciativas de largo aliento: el Fotoclub Bacatá (1967-1977) y el estudio fotográfico de la Candelaria. La primera iniciativa, fundada en junto con otros veinte miembros aficionados a la fotografía –y tomando como modelo al Fotoclub de Medellín–, organizó talleres con los aficionados, concursos y salones (conocidos como Salones Nacionales de Arte Fotográfico). La segunda, por su parte, contribuyó a formar "a algunos de los mejores fotógrafos del decenio, como Efraim Cárdenas, Javier Sandoval, Ricardo Gamboa, Sergio Trujillo Dávila, Viki Ospina y Diego Samper"[56]. Una labor que Eljaiek continuó desde principios del 2000 como docente de fotografía en la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) y la Universidad de los Andes. En definitiva, se trata de unos esfuerzos que, sumados a la labor divulgativa de sus colegas Díaz y López, ayudaron a consolidar la profesionalización del campo en el país y crearon un espacio para el fotógrafo en la sociedad colombiana.

51 Eljaiek, Entrevista personal 19 de noviembre de 2020.

52 Se podría considerar que esta revista fue la primera en su tipo, ya que, para ese entonces, faltaba un año para que la revista *Fotografía contemporánea (1979-1988)*, dirigida por Nydia Tobón, se convirtiese en referencia obligada sobre el tema.

53 Acá es importante señalar la petición que han hecho fotógrafos, artistas y gestores culturales, entre ellos, el mismo Eljaiek, por mantener viva la joven iniciativa de Fotomuseo. Véase "Petición para salvar el proyecto de Fotomuseo", *El Tiempo*, marzo 9, 2021, https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/fotomuseo-personalidades-de-la-cultura-mandan-carta-a-la-alcaldesa-de-bogota-572166.

54 Fajardo Rueda, "Retratos de ciudad...", 19-20; Beatriz Baltodano, "El cambiante mundo que desfila ante la lente del fotógrafo", *El Tiempo*, mayo 14, 1967.

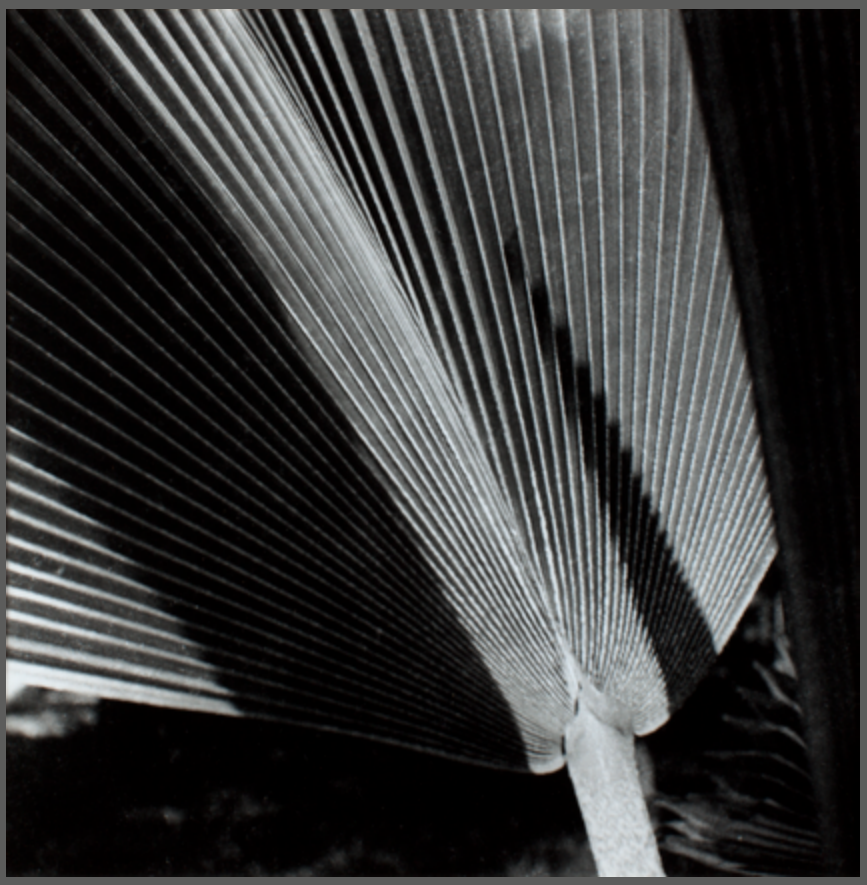


Fig. 22 Gonzalo Ariza (1912-1995)

Hoja de palmera

Sin fecha

Fotografía en blanco y negro sobre papel de fibra

Colección Museo de Arte Moderno de Bogotá, reg.2855

Foto: ©Museo de arte Moderno de Bogotá

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



Fig. 23 Víctor Robledo (n. 1949)

Serie transparencias

1979

Fotografía análoga sobre Papel Kodak Medalist

Colección Banco de la República de Colombia, AP5194-6

Foto: © Banco de la República de Colombia

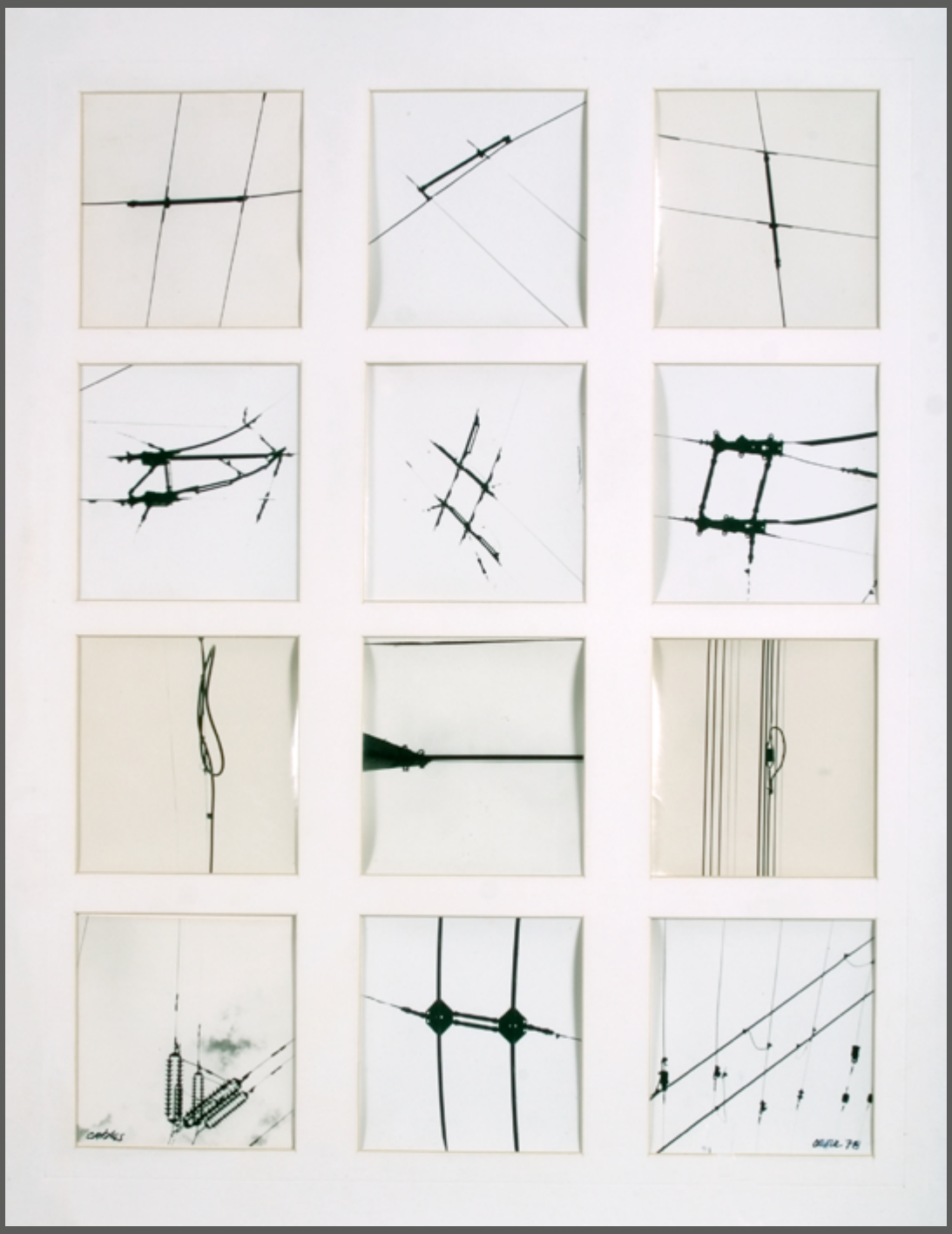


Fig. 24 Jorge Ortiz (n. 1948)

Cables

1978

Fotografía en Blanco y Negro

Colección Museo de Arte Moderno de Bogotá, reg. 2109

Reproducido con el permiso del Museo de Arte Moderno de Bogotá - MAMBO



Fig. 25 Abdú Eljaiek (n. 1933)

Sin título

1986
Impresión sobre papel
Colección Abdú Eljaiek.
Tomado de Rene de La Pedraja Toman, *FEDEMETAL y la industrialización de Colombia* (Bogotá: FEDEMETAL, 1986)

Bibliografía

44 Salón Nacional de Artistas. "Alfonso Suárez". https://44sna.com/alfonso-suarez/.

Acuña Tobasura, Isaías. "Augusto Ángel Maya: aportes de Caldas al pensamiento y movimiento ambiental colombiano". *Revista Luna Azul*, n.º 28 (2009): 57-67.

Arias, Ricardo. *Historia de Colombia contemporánea (1920-2010)*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2011.

"Así fue la obra de León de Greiff tras 40 años de su Muerte". *El Tiempo*, octubre 28, 2016. https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/leon-de-greiff-40-anos-de-su-muerte-48702.

Badawi, Halim. *Historia urgente del arte en Colombia: dos siglos de arte en el país*. Bogotá: Editorial Planeta, 2019.

Baltodano, Beatriz. "El cambiante mundo que desfila ante la lente del fotógrafo". *El Tiempo*, mayo 14, 1967.

Banco de la República de Colombia. "Cronología". Hernán Díaz: Revelado, 2015. https://proyectos.banrepcultural.org/hernan-diaz/es/cronologia-0

Boom, Mattie. "Daily Life". En *Modern Times: Photography in the 20th Century*, 59-86. Amsterdam: Rijksmuseum, 2014.

Boom, Mattie. "The World around the Corner". En *Modern Times: Photography in the 20th Century*, 190-214. Amsterdam: Rijksmuseum, 2014.

Colcultura. *50 años Salón Nacional de Artistas*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1990. https://issuu.com/artesvisualesmincultura/docs/50anos-sna.

Comisión Intereclesial de Justicia y Paz. "Chiquita, DRUMMON y Maderas del Darien". https://www.justiciaypazcolombia.com/chiquita-drummon-y-maderas-del-darien/.

Corporación Universitaria Taller 5. "Abdú Eljaiek". *Revista Boceto*, n.º 27 (2019): 10-17.

Cookman, Claude. "Henri Cartier Bresson reinterprets his Career". *History of Photography*, n.º 32 (2008): 59-73.

Delgado, Juan Carlos. *Abdú Eljaiek: una luz natural*. Bogotá: Fotomuseo, 2015. http://www.fotomuseo.org/videoteca/.

Cinemateca Distrital, Idartes yMinisterio de Cultura de Colombia. *Cuadernos de Cine Colombiano - Nueva Época : Patrimonio Audiovisual*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2016.

Eljaiek, Abdú. "Todo comenzó el día que recibió una carta". *Palimpsestvs*, n.º 5 (2005): 118-128.

El Espectador. "La ecología y la fotografía", El Espectador, septiembre 8, 1979.

Fajardo Rueda, Santiago. "La mala hora. La fotografía campesina en Colombia en los años setenta". *Historia y Teoría Del Arte*, n.º 15 (2008): 107-127. https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/45857/47410.

Fajardo Rueda, Santiago. "La tinta mojada y la crónica roja. El fotorreportaje en Colombia en la década de los setenta". *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, n.º 21 (2011): 123-150. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4245215.

Fajardo Rueda, Santiago. "Retratos de ciudad, billares, bicicletas, galladas y prostitutas: Fernell Franco, en corto diálogo con la fotografía colombiana". *Estudios Artísticos: Revista de Investigación Creadora* 3, n.º3 (2017): 15-39.

Fotomuseo. *Abdú Eljaiek: una luz natural*. Bogotá: Fotomuseo, 2015.

García Márquez, Gabriel y Fernando Botero. "La siesta del martes", *El Tiempo,* enero 24, 1960.

Giraldo Leonel, Juan. "El Legado de Eljaiek". *Revista Bocas*. Bogotá, julio 2020. https://www.eltiempo.com/bocas/abdu-eljaiek-gran-fotografo-colombiano-del-siglo-xx-en-entrevista-revista-bocas-524238.

Gónzalez, Beatriz. "Luis B. Ramos. 'Los riquísimos lechos subterráneos'". En *Luis B. Ramos: 1899-1955. Pionero de La Fotografía Moderna En Colombia*, 13-21. Bogotá: Banco de la República de Colombia, 1997.

Jaramillo, Sebastián. "Dora Franco, la diva de la fotografía". *Revista Bocas*. Bogotá, octubre 2019. https://www.eltiempo.com/bocas/dora-franco-la-diva-de-la-fotografia-426200.

Jímenez Olivares, Diego Alejandro. "Abdú Eljaiek, el poeta de la imagen que se formó en la calle". *Revista Arcadia*. Bogotá, octubre 2019. https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/abdu-eljaiek-el-poeta-de-la-imagen-que-se-formo-en-la-calle/78531/.

Juckniees, Craig. "A Tribute: Ansel Adams". *Ecology Law Quarterly* 12, n.º 1 (1987): 1-8.

Library of Congress. *Nereo López: imágenes de medio siglo*. Nueva York: Editorial Campana, 2009.

Ministerio de Cultura de Colombia. "Estrategias de la política de protección y salvaguardia del patrimonio audiovisual colombiano". https://mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Patrimonio/Documents/Becas_Gestion_Archivos_Audiovisuales.pdf.

Museo Nacional de Colombia. *Historia de la fotografía en Colombia 1950-2000*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2005.

Niño García, Guillermo y Nereo López. "Casanare, llano adentro", *El Tiempo*, junio 20, 1965.

Patrimonio Fílmico Colombiano. "Jacques Marchal". *Boletín Patrimonio Fílmico Colombiano*, mayo 2012.

Peterson, D. J. "The Environmental Movement and Environmental Politics". En *Troubled Lands. The Legacy of Soviet Environmental Destruction*, 193-233. Abingdon: Routledge, 1993. https://www.rand.org/content/dam/rand/pubs/commercial_books/CB367/chap7.pdf.

"Petición para salvar el proyecto de Fotomuseo". *El Tiempo*, marzo 9, 2021. https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/fotomuseo-personalidades-de-la-cultura-mandan-carta-a-la-alcaldesa-de-bogota-572166.

Pizano Samper, Daniel. "Carlos Caicedo, fotógrafo de prensa". En *Carlos Caicedo: reportero gráfico*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1976.

Pombo, Mercedes. "Fotografía de autor". *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación* 20 (2013): 40-41.

Rooseboom, Hans. "The Liberation of the Image". En *Modern Times: Photography in the 20th Century*, 214-241. Amsterdam: Rijksmuseum, 2014.

Sánchez, Efraín. "La imagen de la nación en el siglo XIX. Pintores de lo cotidiano y lo extraordinario". *Credencial Historia*, 2015. https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-312/la-imagen-de-la-nacion-en-el-siglo-xix-pintores-lo-cotidiano-lo-extraordinario.

Sánchez Mejía, Viviana. "El ojo fotográfico de Jorge Silva y sus Contemporáneos". Tesis de Pregrado en Periodismo, Pontificia Universidad Javeriana, 2006. https://cienciagora.universia.net.co/imgs2011/imagenes/2007_02_26_tesis_viviana_sanchez.pdf

Silva Pérez, Vicente. "La bohemia de antaño en Bogotá y Medellín. Personajes, cafés y ocurrencias alcohólicas y poéticas". *Credencial Historia*. Bogotá, octubre 2001. https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-142/la-bohemia-de-antano-en-bogota-y-medellin, https://www.eltiempo.com/bogota/historia-del cafe-el-automatico-que-todavia-sobrevive-en-bogota-170508.

Spitz, Clarita. "La Librería Central y la Galería El Callejón de Bogotá. Espacios y personajes que tejieron el legado cultural de Colombia". *Letra Urbana*, 2020. https://letraurbana.com/articulos/la-libreria-central-y-la-galeria-el-callejon-de-bogota-espacios-y-personajes-que-tejieron-el-legado-cultural-de-colombia/.

The Ansel Adams Gallery. "Exhibition Reveals the More Fluid Side of Ansel Adams". https://www.anseladams.com/exhibition-reveals-the-more-fluid-side-of-ansel-adams/?doing_wp_cron=1608287638.7891910076141357421875.

Traba, Marta. "Exposición colectiva en El Callejón". *Revista Plástica* n.º 1 (1956): 5-14

Zuluaga, Pedro Adrián. *¡Acción! El cine en Colombia*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2007.





Gerardo Arrubla, el Museo Nacional y las *antigüedades indígenas*

Santiago Robledo Páez
Investigador de la Curaduría de Historia

Resumen
Este artículo presenta una de las facetas de las actividades de Gerardo Arrubla durante su dirección del Museo Nacional de Colombia: aquella relacionada con la colección y protección de lo que hoy en día se denominaría *patrimonio arqueológico*. El texto se divide en tres secciones. En la primera parte se evocan sus solicitudes al Gobierno para incrementar la colección arqueológica y obtener los recursos para poder estudiarla científicamente, además se presenta cómo estos reclamos fueron desoídos y, en cambio, fue instaurado un nuevo museo dedicado a estas temáticas. En el segundo acápite se muestra cómo, a pesar de lo anterior, Arrubla pudo incrementar las colecciones arqueológicas del Museo Nacional, institución donde además desarrolló actividades pedagógicas sobre el tema. Por último, en la tercera sección se presentan las acciones de Arrubla encaminadas a la protección de las *antigüedades indígenas* en ámbitos diferentes al Museo Nacional.

Palabras clave: Gerardo Arrubla, Museo Nacional de Colombia, colecciones, arqueología, patrimonio.

Introducción

Irina Podgorny y María Margaret Lopes han formulado una manera de entender la historia de los museos latinoamericanos que hace justicia a la complejidad de sus procesos históricos de creación y funcionamiento. En sus palabras, deben cuestionarse las explicaciones donde "los museos aparecen como instrumentos del poder y ojos de un Estado que, con un poco de suspicacia y de oficio historiográfico, se hubiese descubierto menos fuerte que el argumentado por la lógica de este tipo de trabajos"[1]. Así mismo, indican que "como en todas las instituciones, científicas o no, en los museos más que la macropolítica rige la política del poder de las relaciones urdidas en el seno de las mismas"[2]. Sin recaer en una tradición historiográfica previa que homologaba la historia de los museos con la biografía de sus fundadores y directores, estas autoras argumentan a favor de la consideración de las agendas políticas, profesionales y sociales de los sujetos involucrados en el devenir de dichas instituciones. Así, los museos no se percibirían como instrumentos mecánicos del Estado, sino como entidades insertas en complejas redes donde se encontraban, coligaban y enfrentaban diversos actores públicos y privados.

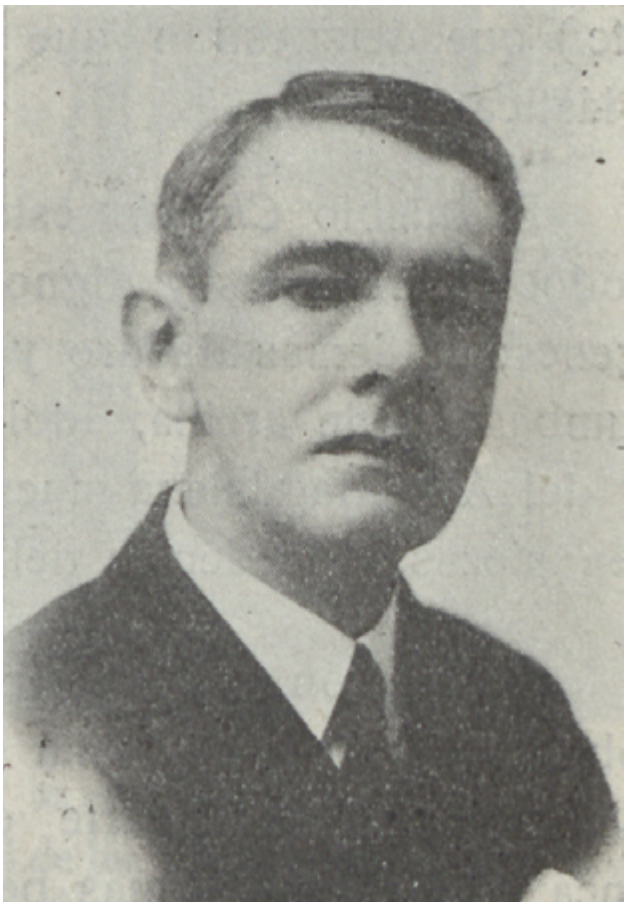
En el presente artículo pretendo realizar un análisis inspirado en las propuestas de Lopes y Podgorny. Se estudiará la trayectoria de Gerardo Arrubla Ramos (3.3.1872-2.5.1946), político, funcionario, educador, historiador y apasionado por las *antigüedades indígenas*, durante su gestión como director del Museo Nacional de Colombia en el segundo cuarto del siglo xx. Ello para poder entrever los resultados de su gestión en la configuración de las colecciones del Museo[3] y los efectos de su accionar en lo relacionado con el desarrollo de un sentido de valoración de los bienes arqueológicos que, anacrónicamente, podríamos denominar patrimonial. Así, se realizará una primera evocación de las dinámicas institucionales en las que Arrubla participó, los actores individuales e institucionales con los que interactuó y las lógicas disciplinares a las que se adscribió.

Espero distanciarme de las interpretaciones grandilocuentes, cuyos análisis inician y concluyen en un mismo punto: la consideración del museo como una herramienta del Estado para la representación de la nación. Para ello propongo un trabajo menos discursivo, producto de la revisión atenta del material de archivo. Antes de valorar e interpretar el proceso de consolidación del Museo Nacional de Colombia durante las décadas de 1920, 1930 e inicios de la de 1940, es necesario estudiar las redes de actores involucrados en su funcionamiento y las acciones no siempre exitosas que emprendieron. La información reunida y la tentativa de reconstitución de algunas acciones y procederes de Arrubla significan *per se* un aporte historiográfico y, además, servirán para trabajos posteriores de mayores aspiraciones interpretativas.

1 Irina Podgorny y Maria Margaret Lopes, "Trayectorias y desafíos de la historiografía de los museos de historia natural en América del Sur", *Anais do Museu Paulista* 21, n.º 1 (2013): 21.

2 Podgorny y Lopes, "Trayectorias...", 17.

3 En adelante, cuando en el artículo se haga mención del Museo Nacional se empleará la palabra Museo con mayúscula.



Autor desconocido
Gerardo Arrubla

1939
Fotograbado
Anuario de la Universidad Nacional de Colombia, 339

El artículo se divide en tres secciones. La primera revisa cómo Arrubla, mientras ejerció como director del Museo Nacional, trató de mejorar la situación de su colección arqueológica y solicitó al Estado los recursos necesarios para poder estudiarla científicamente en la institución. Sus clamores fueron desoídos y a finales de 1930 fue establecido un nuevo museo para albergar dichas colecciones. No obstante, previamente las inclinaciones particulares de Arrubla habían incidido en las prácticas de coleccionismo que desarrolló en el Museo y habían influido en la labor pedagógica no formal que allí desempeñó, temáticas que se tratarán en la segunda parte del texto. Finalmente, en la última sección se evoca el accionar de Arrubla relacionado con el manejo de las antigüedades indígenas en otros escenarios. Si bien Arrubla no parece haber sido una figura de avanzada en los estudios sobre los pueblos prehispánicos, su *lugar de enunciación* privilegiado en el entramado gubernamental, sus actividades en el Museo y su labor de perito estatal permitieron que contribuyese a la inclusión de aquellos antiguos pobladores en el imaginario histórico. Ello al menos hasta mediados de la década de 1930, momento en el cual comenzaron a destacarse otros actores en este proceso en instancias diferentes al Museo Nacional.

Solicitudes ignoradas y la aparición de un nuevo museo

> El empeño que me mueve en pro de la nueva organización y adelanto del Museo, es fruto de la conciencia que tengo de mi deber y del amor entrañable que profeso a las cosas sagradas de la Patria, cuya custodia me confió el Gobierno.[4]

Gerardo Arrubla dirigió en dos oportunidades el Museo Nacional, primero entre el 20 octubre 1922[5] y noviembre de 1924, y luego desde el 31 de julio de 1926[6] hasta abril de 1946. En 1922 se encargó de reorganizar el Museo Nacional en el Edificio Pedro A. López, actual sede del Ministerio de Agricultura. La disposición que dio a las colecciones refleja su particular interés por las temáticas históricas. Esta fue la primera oportunidad en la cual se organizó el Museo siguiendo un relato cronológico lineal. Dicha disposición caracterizaría por décadas las salas históricas de la institución, tanto en aquella sede como, posteriormente, en el Panóptico. En su informe de 1923, Arrubla dio cuenta del ordenamiento dado a las colecciones:

> De los siete salones, cinco se hallan consagrados a la historia, siguiendo un orden cronológico riguroso, en esta forma: el primero encierra los objetos pertenecientes a los Aborígenes, y tiene una sección para la época de la Conquista que abarca los años de 1499 a 1550; el segundo dedicado a la Colonia, años 1550-1810; el tercero a la Independencia, años 1810-1819, y el cuarto y cuarto *bis* a la República, en sus diversos periodos desde la Gran Colombia hasta hoy. Otro salón, el más amplio, guarda las colecciones de Ciencias Naturales, zoológicas, mineralógicas y paleontológicas... El salón sexto se dedicó a la Numismática y a las Variedades, nacionales y extranjeras. En fin, la galería de pinturas... hubo que establecerla en un largo corredor, estrecho y sin luz suficiente, por falta de sitio.[7]

Sin la paciente labor de sus predecesores en la dirección del Museo Nacional, como Fidel Pombo (1837-1901) y Ernesto Restrepo Tirado (1862-1948), Arrubla no habría contado con los elementos necesarios y suficientes para poder presentar al público esta secuencia coherente de salas históricas. Sin embargo, no carece de interés constatar que el mismo sujeto que finalmente pudo organizar esta clase de relato histórico coherente en el Museo había sido también el coautor del manual histórico que por generaciones medió la aproximación de los escolares colombianos a su pasado. Junto con Jesús María Henao (1866-1944), Arrubla había escrito la *Historia de Colombia para la enseñanza secundaria* y el *Compendio de la historia de Colombia para la enseñanza de las escuelas primarias de la República*, obras publicadas por primera vez en 1911.

4 Gerardo Arrubla, "Museo Nacional", en *Memoria del Ministro de Instrucción Pública al Congreso de 1923. Tomo II Anexos* (Bogotá: Casa editorial de "La Cruzada", 1923), 155.

5 Pedro Nel Ospina y Alberto Portocarrero, "Decreto número 1491 de 1922 (octubre 20) por el cual se nombra Director del Museo Nacional", *Diario Oficial*, n.º 18561 a 18564, octubre 25, 1922: 165.

6 Gabriel Abadía, "Relación de los decretos de nombramientos expedidos por el Poder Ejecutivo en los días 9 a 31 de julio último, inclusive", *Diario Oficial*, n.º 20355, noviembre 24, 1926: 350.

7 Gerardo Arrubla, "Museo Nacional", 152-153.

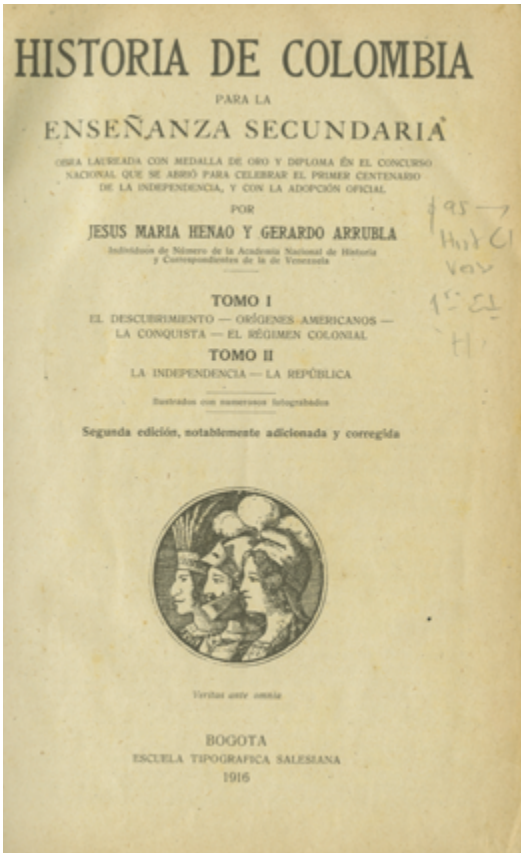


Autor desconocido

Gerardo Arrubla en una de las salas del Museo Nacional en su sede del Edificio Pedro A. López

10.2.1923

Fotograbado
El Gráfico, n.º 631: 490



HISTORIA DE COLOMBIA

PARA LA

ENSEÑANZA SECUNDARIA

OBRA LAUREADA CON MEDALLA DE ORO Y DIPLOMA EN EL CONCURSO NACIONAL QUE SE ABRIÓ PARA CELEBRAR EL PRIMER CENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA, Y CON LA ADOPCIÓN OFICIAL

POR

JESUS MARIA HENAO Y GERARDO ARRUBLA

Individuos de Número de la Academia Nacional de Historia y Correspondientes de la de Venezuela

TOMO I

EL DESCUBRIMIENTO — ORÍGENES AMERICANOS — LA CONQUISTA — EL RÉGIMEN COLONIAL

TOMO II

LA INDEPENDENCIA — LA REPÚBLICA

Ilustrados con numerosos fotograbados

Segunda edición, notablemente adicionada y corregida

Veritas ante omnia

BOGOTA
ESCUELA TIPOGRAFICA SALESIANA
1916

Jesús María Henao Melguizo (1870-1944) / Gerardo Arrubla Ramos (1872-1946)

Historia de Colombia para la enseñanza secundaria (segunda edición)

1916

Impreso
23,1 x 15 x 2,9 cm
Museo Nacional de Colombia, ing. 10497
Donado por Jorge Augusto Márquez Pabón (2020)

Las colecciones históricas y artísticas mencionadas por Arrubla en su informe de 1923 en su mayoría todavía pertenecen al Museo Nacional. Actualmente faltan solamente los objetos remitidos en las décadas de 1940 y 1960 al Museo Colonial y a la Casa del Florero-Museo de la Independencia, instituciones inauguradas, respectivamente, en 1942 y 1960. En cambio, dos acervos que por entonces eran de los principales de la institución, el arqueológico y el de ciencias naturales, ya no pertenecen a las colecciones del Museo Nacional.

Fotografías del Museo impresas por las revistas *Cromos* y El *Gráfico* en 1923 y otras tomadas en la década de 1930 por Gumersindo Cuéllar (1891-1958) permiten constatar que el salón de ciencias naturales era un espacio sobresaliente en el Museo. Ello evidencia que las colecciones científicas continuaban desempeñando un papel destacado en la institución. El *Anuario de la Universidad Nacional de Colombia* incluyó un texto sobre el Museo que da cuenta de la situación de sus colecciones arqueológicas en 1939, poco antes de que fueran remitidas al Museo Arqueológico recientemente establecido. En dicho texto, estas colecciones se describen de la siguiente manera:

> La sección de los Aborígenes guarda los objetos arqueológicos pertenecientes a pueblos y tribus prehistóricos que vivieron en territorio colombiano. Entre las colecciones que allí se exhiben merece señalarse, en primer lugar, por su valor arqueológico y artístico, la de orfebrería de los *Quimbayas* compuesta de más de ochenta piezas de oro y tumbaga admirablemente trabajadas, ya las figuras que reproducen la figura humana (antropomorfas) ora las de animales (zoomorfas) y lo mismo aquellas que representan objetos rituales, adornos guerreros, etc. Esta colección proviene de hallazgos hechos en la región de la Hoya del Quindío. Hay también muchas muestras de la cerámica de los mismos quimbayas (figuras humanas, de animales, vasos, frutos, etc.) que demuestran que esa tribu sobresalió asimismo en la plástica.
>
> El pueblo *Chibcha* está representado por multitud de objetos, todos interesantes y dignos de estudio; momias de esos aborígenes; diademas de oro y peto de cacique; figuras de cobre, de tumbaga y de arcilla, etc. La civilización de San Agustín o del Alto Magdalena muestra varias esculturas de piedra, y existen piezas procedentes del Ecuador, de Panamá y de México.[8]

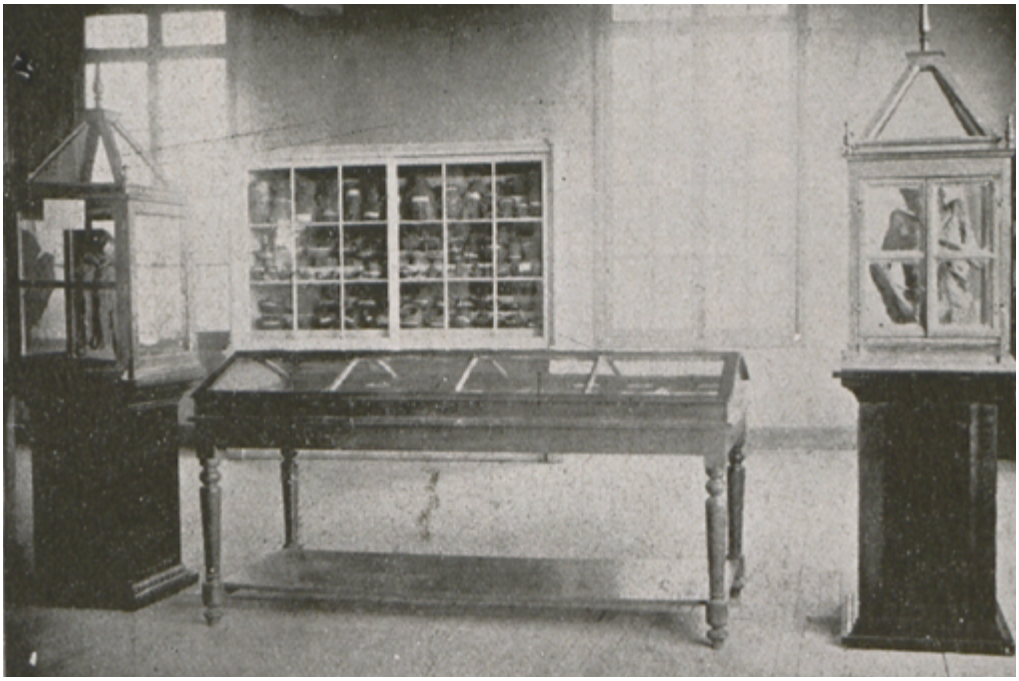
Arrubla consideraba que tres "civilizaciones" prehispánicas, las mejor representadas en el Museo según el pasaje previamente transcrito, ofrecían mayores posibilidades para la investigación. En sus palabras, estas eran

> la de San Agustín, centro de un misterioso pueblo escultor, desaparecido mucho antes de la época de la Conquista; la de los Quimbayas, que produjo

8 "Museo Nacional", en *Anuario de la Universidad Nacional de Colombia* (Bogotá: Editorial Santa Fe, 1939), 340.

Autor desconocido
Sala de los *Aborígenes* del Museo Nacional

10.2.1923
Fotograbado
El Gráfico, n.º 631: 489



Gumersindo Cuéllar Jiménez (1891-1958)
Salón V de Ciencias Naturales del Museo Nacional de Colombia en su sede del Edificio Pedro A. López

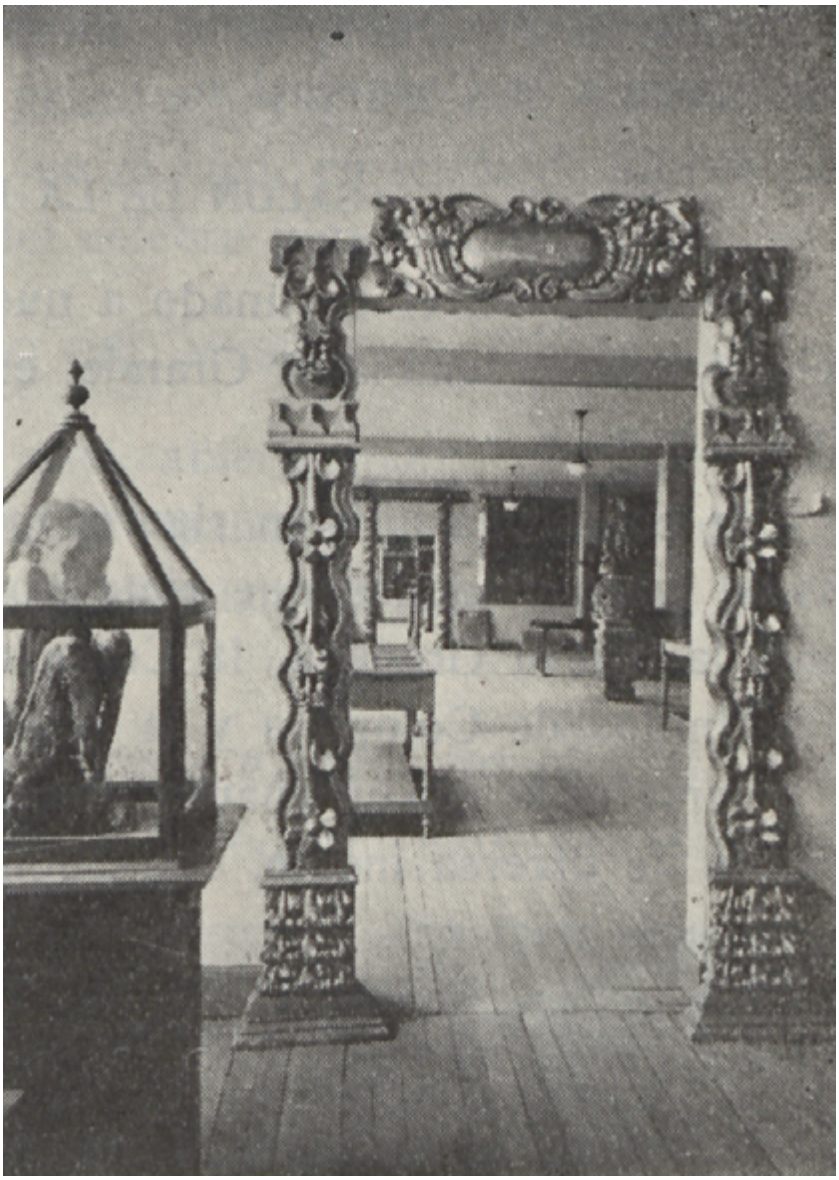
Ca. 1930
Fotografía en blanco y negro
Brblaa 746641-3
© Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango / Mario Cuéllar



Autor desconocido

Vista general de los salones de aborígenes, de las épocas de la Colonia y de la Independencia en el Museo Nacional

1939
Fotograbado
Anuario de la Universidad Nacional de Colombia, 341



admirables orfebres, no superados en ninguna de las naciones primitivas de América; y la de los Chibchas, la más adelantada y numerosa.[9]

Si bien esta colección solo ocupaba la mayor parte de uno de los salones, el particular interés de Arrubla por los objetos prehispánicos pudo percibirse desde su primer informe de gestión, fechado el 15 de marzo de 1923. Allí indicó que dicha colección era muy escasa y debía aumentarse "para poder fundar sobre ella verdaderos estudios científicos"[10]. En su informe del 24 de mayo de 1927 sugirió que debía aumentarse la exigua partida anual de 3000 pesos destinada para la compra de piezas. Aquella suma era particularmente insuficiente para la expansión de la colección arqueológica, la cual, en sus palabras, "está tan pobre, exige mayor desarrollo; patriótico

9 Gerardo Arrubla, "Ensayo sobre los aborígenes de Colombia", *Boletín de Historia y Antigüedades* XXI, n.º 237-238 (1934): 68.

10 Arrubla, "Museo Nacional", 156.

pesar se experimenta considerando que los museos extranjeros son más ricos que el nuestro en antigüedades indígenas colombianas"[11]. Así mismo, Arrubla sugirió que, para que el Museo pudiese desempeñar más efectivamente su misión educativa e investigativa, debían establecerse dos secciones: una dedicada a las ciencias naturales y otra "de arqueología, encargada del estudio y la conservación de las antigüedades indígenas"[12].

Cinco años más tarde, en 1932, Arrubla reiteró su juicio sobre la insuficiencia de las colecciones arqueológicas del Museo para la ejecución de estudios serios. Entonces solicitó que se procurase su aumento y la contratación de expertos en la prehistoria, "para levantar planos y hacer exploraciones en los campos arqueológicos, con lo cual no solamente se abrirán nuevos horizontes a la ciencia, sino también se estimulará a quienes cultivan estas disciplinas tan descuidadas entre nosotros"[13]. El 6 de mayo de dicho año, José Domingo Rojas Guzmán entregó una relación donde comunicaba la situación de una parte del acervo arqueológico del Museo y evidenciaba, en parte, por qué este no podía utilizarse para la realización de análisis "científicos". En palabras de Arrubla, Rojas era un sujeto "ya ventajosamente conocido por sus estudios arqueológicos, especializados en las regiones del Alto Magdalena, de los cuales tiene noticia la Academia Colombiana de Historia, esta Dirección y la prensa periódica"[14]. Al respecto de las piezas cerámicas, Rojas señaló que "actualmente solo están colocadas en orden numérico, siguiendo la numeración adoptada por el Sr. Ernesto Restrepo Tirado en 1917, sin atender a la procedencia, clase, &, pues no existen datos que permitan una clasificación exacta"[15].

En su reporte de 1933, Arrubla recalcó que, para el desempeño de su misión científica, el Museo debía poder contar con tres departamentos dirigidos por técnicos especialistas: uno de ciencias naturales, otro de historia y el de "arqueología y etnografía, con taller para el moldeado y fotografía de las figuras y objetos"[16]. Sobre la importancia del moldeado de piezas y la incapacidad del Museo Nacional para efectuarlo, puede referirse una propuesta de 1932. El 26 de julio de ese año, el Ministerio de Relaciones Exteriores remitió al Ministerio de Educación una propuesta efectuada por el canciller de la legación colombiana en México, el reconocido escultor Rómulo Rozo (1899-1964). Este había sugerido la realización de un intercambio de reproducciones de piezas arqueológicas entre Colombia y México[17]. El Ministerio de Educación encargó a Arrubla responder a esta proposición. El director del Museo Nacional señaló que consideraba "muy plausible la iniciativa del distinguido artista", recordando que el Museo de Arqueología, Historia y Etnografía de México contaba con una oficina encargada de la fabricación de reproducciones, la cual disponía de un presupuesto cercano a los 10 000 pesos anuales[18]. De hecho, por iniciativa del embajador colombiano en México, Carlos Cuervo Márquez (1858-1930), en 1928 el museo mexicano había donado veinticinco de

11 AHMNC, Vol. 10 1927, f. 19.

12 AHMNC, Vol. 10 1927, f. 20.

13 Gerardo Arrubla, "Informe del director del Museo Nacional", en *Memoria del Ministro de Instrucción Pública al Congreso de 1932* de Julio Carrizosa Valenzuela (Bogotá: Imprenta Nacional, 1932), 131-132.

14 AGN, Archivo Anexo Grupo-2, Ministerio de Educación Nacional, Correspondencia. Extensión Cultural. Arqueología a Museos, Legajo 172, Capeta 2, f. 157.

15 AHMNC, Vol. 12 1932, f. 33.

16 Gerardo Arrubla, "Museo Nacional", en *Memoria del Ministro de Instrucción Pública al Congreso de 1933* de Julio Carrizosa Valenzuela (Bogotá: Editorial Cromos, 1933), 235-236.

17 AGN, Archivo Anexo Grupo-2, Ministerio de Educación Nacional, Correspondencia. Extensión Cultural. Arqueología a Museos, Legajo 172, Capeta 2, ff. 169-170.

18 AGN, Archivo Anexo Grupo-2, Ministerio de Educación Nacional, Correspondencia. Extensión Cultural. Arqueología a Museos, Legajo 172, Capeta 2, ff. 171.



Autor desconocido

Medalla conmemorativa del primer centenario del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía de México

Ca. 1925
Metal troquelado
3,9 x 0,25 cm
Museo Nacional de Colombia, reg. 1379
Remitida al Museo por el director del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía de México (1925)

dichas reproducciones al Museo Nacional[19]. En cambio, el Museo dirigido por Arrubla contaba con un presupuesto operativo general de apenas 700 pesos anuales, lo cual, sumado a la carencia de un taller de moldeado, impedía que participase en el intercambio. Para suplir este déficit, Arrubla propuso encargarles a los artistas de la Escuela de Bellas Artes la fabricación de los moldes[20].

Durante la década de 1930 e inicios de aquella de 1940, las reformas educativas de las administraciones liberales facilitaron el surgimiento de nuevos espacios para la formación y el trabajo intelectual. Estos ámbitos contribuyeron a la gradual institucionalización en el país de ciertas disciplinas y a su modernización. En ese contexto se comenzó a investigar en campos del conocimiento para cuya práctica potencial se habían reunido previamente ciertas colecciones del Museo Nacional. Sin embargo, el estudio científico de aquellas colecciones era inviable en dicha institución, ya que se requerían mayores recursos y más personal, tal como repetidamente señalaba Arrubla en sus informes. La arqueología y la etnografía fueron unas de las disciplinas cuya institucionalización en

19 AHMNC, Vol. 8 Anexo 3, f. 18.

20 AGN, Archivo Anexo Grupo-2, Ministerio de Educación Nacional, Correspondencia. Extensión Cultural. Arqueología a Museos, Legajo 172, Capeta 2, ff. 171.

Colombia inició durante la República Liberal (1930-1946). En términos prácticos, esta implicó la instauración del Servicio Arqueológico Nacional (1938) y del Instituto Etnológico Nacional (1941), instituciones reunidas en una sola en 1945, la cual fue rebautizada en 1953 como Instituto Colombiano de Antropología. Así mismo, en 1942 se había creado el Instituto Indigenista, establecimiento privado que, por su naturaleza, pudo asumir una posición política "de intervención y acción" a favor de las comunidades indígenas[21].

Previamente, el 13 de febrero de 1931, se había establecido un Museo Nacional de Etnología y Arqueología con dos grandes objetivos: contribuir al conocimiento de la prehistoria y de la historia patria y evitar que dichos "objetos de gran valía" fueran sustraídos del país[22]. El Ministerio de Educación, entidad por entonces responsable de los museos, debía fijar la sede y establecer el reglamento de la institución. En el decreto de creación se reconoció como fundador y curador vitalicio a César Uribe Piedrahita (1897-1951), médico y escritor interesado por la arqueología, quien conformaría una junta de curadores *ad honorem*, junto con el presidente de la Academia de Historia, el director de Extensión Cultural y Bellas Artes del Ministerio de Educación y el director del Museo Nacional[23]. Estos eran, respectivamente, Laureano García Ortiz (1867-1945), Gustavo Santos Montejo (1892-1967) y Gerardo Arrubla[24]. Este último escribió al ministro de Educación el 14 de febrero de 1931 sugiriendo que se convocase lo antes posible a la junta de curadores, a quienes expondría "cuál es la organización que tiene hoy el instituto [se refiere al Museo] y cuál la que ha dado al ramo arqueológico"[25]. En el acta n.º 1 de dicha junta, fechada el 6 de marzo de 1931, se registra que Arrubla propuso la posibilidad "de establecer en el mismo Museo [se refiere al Nacional] lo referente al [ramo] de etnología y arqueología"[26]. En el acta n.º 3 del 27 de marzo, se consignó que Uribe Piedrahita presentó una serie de propuestas, entre las cuales se incluía "instalar las nuevas colecciones en la sala primera del Museo Nacional", solicitar la ayuda de particulares, misiones religiosas y comisiones de colonización para el aumento de la colección y establecer "un pequeño taller de vaciados para establecer intercambios"[27]. Sin embargo, aquel museo dentro del Museo Nacional no pudo iniciar sus actividades. Según afirmaba Gerardo Arrubla en su informe de 1932, esto fue producto de la falta de presupuesto y de la ausencia de Uribe Piedrahita, nombrado rector de la Universidad del Cauca[28].

Desde 1935 el Museo Nacional, hasta entonces dependiente del Ministerio de Educación, se vio adscrito a la Universidad Nacional[29] y el decreto 2148 del 3 de diciembre de ese mismo año dispuso que entregase sus colecciones artísticas al Museo de Bellas Artes y las de ciencias naturales a la universidad[30]. Ello explica que, en el informe presentado en 1937 al rector de dicha institución, Arrubla mencionase un plan enviado previamente

21 Aura Reyes, "Blanca Ochoa y la caracterización de la vida indígena. Problemáticas indígenas, vivencias en comunidad y sociedad nacional", *Baukara, bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina*, n.º 2 (2012): 42-58.

22 Enrique Olaya Herrera y Abel Carbonell, "Decreto número 300 de 1931 (febrero 13) por el cual se crea el Museo Nacional de Etnología y Arqueología", *Diario Oficial*, n.º 21639, marzo 12, 1931: 525.

23 Olaya Herrera y Carbonell, "Decreto número 300...", 525.

24 AHMNC, Vol. 11 1931, f. 50.

25 AGN, Archivo Anexo Grupo-2, Ministerio de Educación Nacional, Correspondencia. Extensión Cultural. Arqueología a Museos, Legajo 172, Capeta 2, f. 125.

26 AHMNC, Vol. 11 1931, f. 50.

27 AHMNC, Vol. 11 1931, f. 52.

28 Arrubla, "Informe del director del Museo Nacional", 1932, 130.

29 Martha Segura, *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1823-1994. Tomo I* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1995), 295.

30 Alfonso López Pumarejo, "Decreto Número 2148 de 1935 (diciembre 3) por el cual se dictan algunas disposiciones relacionadas con el Museo Nacional", *Diario Oficial*, n.º 23069, diciembre 26, 1935: 580.

donde proponía dividir el Museo en dos secciones: una de historia y otra de etnografía y arqueología[31]. En relación con la última sección propuesta, Arrubla repitió su habitual clamor por la necesidad de aumentar la colección de piezas arqueológicas. Además, indicó que esta sección "debía tener un taller adjunto de moldeado y fotografía para la reproducción de los ejemplares de las colecciones, con el fin de establecer un intercambio con Museos extranjeros"[32].

Solo hasta 1938 un museo dedicado a dichas temáticas pudo hacerse realidad gracias a la iniciativa de sujetos como Gregorio Hernández de Alba (1904-1973), director del Servicio Arqueológico Nacional y quien había propuesto su establecimiento desde 1935[33]. Así mismo, su creación había sido sugerida en un informe suscrito el 17 de diciembre de 1936 por el arqueólogo español José Pérez de Barradas (1897-1981). En este documento, presentado al Ministerio de Educación y que trataba sobre su visita al yacimiento arqueológico de Tierradentro, Pérez proponía, entre otras cosas, que "el Ministerio [de Educación] y la Universidad [Nacional de Colombia] celebrara un contrato por el cual el primero se encargara de las secciones de Arqueología y Etnografía del Museo Nacional"[34]. Ello para que, con dichas colecciones, el material excavado en Tierradentro y San Agustín y vaciados de estatuas de dichos yacimientos, el mismo Pérez procediese a instalar un museo "que cumpla con los fines científicos y pedagógicos que le son propios"[35]. En 1938 las colecciones arqueológicas y etnográficas del Museo Nacional fueron prestadas para su exhibición durante la Exposición arqueológica y etnográfica coordinada por Hernández de Alba y Guillermo Fischer con ocasión del IV centenario de la fundación de Bogotá[36]. Entonces se exhibieron piezas pertenecientes al Museo Nacional, colecciones privadas y objetos excavados en Tierradentro y San Agustín por Hernández de Alba[37]. Cuando este último escribió a Gerardo Arrubla para solicitarle formalmente el préstamo de las piezas, le propuso aprovechar la ocasión para intentar "una clasificación y hechura de tarjetas de catálogo" de esta colección "relativamente pequeña"[38]. La exposición de 1938 también fue una oportunidad para que Hernández de Alba manifestase ante la opinión pública la necesidad de constituir un museo arqueológico[39].

A pesar de la percepción de Hernández de Alba, la colección arqueológica del Museo Nacional fue uno de los fondos originarios más importantes del nuevo Museo Arqueológico y Etnográfico. El conjunto de objetos trasladado contaba con 1854 piezas, según información reunida por Clara Isabel Botero[40].El Museo Arqueológico y Etnográfico abrió al público en 1940 dispuesto en dos salas del edificio de la Biblioteca Nacional, espacio donde permaneció hasta 1946, cuando fue trasladado al primer piso del edificio del Panóptico.

31 AHMNC, Vol. 13 1937, f. 25.

32 AHMNC, Vol. 13 1937, f. 25.

33 Clara Isabel Botero, *El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia. Viajeros, arqueólogos y coleccionistas 1820-1945* (Bogotá: ICANH y Universidad de los Andes, 2012), 229.

34 AGN, Archivo Anexo Grupo-2, Ministerio de Educación Nacional, Correspondencia. Extensión Cultural. Arqueología a Museos, Legajo 172, Capeta 1, f. 50.

35 AGN, Archivo Anexo Grupo-2, Ministerio de Educación Nacional, Correspondencia. Extensión Cultural. Arqueología a Museos, Legajo 172, Capeta 1, f. 50.

36 Aura Reyes, "Enlazar para celebrar: hacer posible la exposición arqueológica del IV centenario de Bogotá", *Credencial Historia*, n.º 373 (2021): 2-6.

37 Botero, *El redescubrimiento...*, 235.

38 AHMNC, Vol. 13 1938, f. 33.

39 Botero, *El redescubrimiento...*, 240.

40 Botero, *El redescubrimiento...*, 248.



I. Gómez G.

Fotografía de una momia muisca de la colección arqueológica del Museo Nacional

10. 1923
Fotograbado
Santafé y Bogotá, n.° 10, 235.

Desde 1938, Hernández de Alba había registrado en aquel museo colecciones arqueológicas procedentes del Museo Nacional[41]. Alfonso Araújo (1902-1961), ministro de Educación, escribió una carta el 30 de septiembre de 1939 a Agustín Nieto (1889-1975), rector de la Universidad Nacional. En su misiva Araújo arguyó que, para el avance de las ciencias etnográficas e históricas, sería positivo reunir todos los objetos relacionados con cada disciplina en un museo destinado para tal función. Así, el Museo Nacional que "siempre se ha considerado al servicio de los estudios históricos, podrá descongestionar sus salones y por lo tanto hacer destacar mejor el valor de sus colecciones"[42]. A su vez, el Museo Arqueológico podría "completar y exhibir en un solo local toda la colección de piezas arqueológicas que actualmente son propiedad de la nación"[43]. Esta propuesta fue aceptada. Sin embargo, debido a lo estipulado por la Ley Orgánica de la Universidad Nacional, esta no podía ceder definitivamente los bienes de su propiedad. Por lo tanto, el Consejo Directivo de la

41 Botero, *El redescubrimiento...*, 247-248.

42 AGN, Archivo Anexo Grupo-2, Ministerio de Educación Nacional, Correspondencia. Extensión Cultural. Arqueología a Museos, Legajo 172, Capeta 4, f. 531.

43 AGN, Archivo Anexo Grupo-2, Ministerio de Educación Nacional, Correspondencia. Extensión Cultural. Arqueología a Museos, Legajo 172, Capeta 4, f. 531.

universidad determinó que los objetos arqueológicos del Museo Nacional podían trasladarse al Museo Arqueológico en forma de préstamo. Así lo informó Otto de Greiff (1903-1995), secretario general de la Universidad, en una nota del 4 de octubre de 1939 al ministro Araújo[44]. El síndico de la Universidad Nacional, en una nota del 22 de febrero de 1940, acusó recibo del acta de entrega de los objetos arqueológicos del Museo Nacional que habían pasado "en calidad de préstamo, al Museo Arqueológico del Ministerio de Educación Nacional de acuerdo con lo dispuesto en la resolución n.º 1 de 1940 por el Consejo Directivo de la Universidad Nacional"[45].

Algunos funcionarios públicos y ciertos expertos empleados por las administraciones liberales juzgaron con ojos críticos la situación anterior a 1935. En la memoria del ministro de Educación de 1938, se afirmó que, en el ámbito de la arqueología y la etnografía, hasta entonces había existido únicamente el Museo Nacional, institución "al cargo únicamente de un director y dos conserjes y sin partida alguna apreciable para adquisiciones, de manera que apenas de tarde en tarde un curioso objeto venía a aumentar las colecciones"[46]. Sin embargo, no debe desconocerse que fueron sus antecesores en el Ministerio de Educación quienes pudieron haber invertido mayores recursos en el Museo Nacional o financiado de modo apropiado la iniciativa de 1931.

Las solicitudes de Arrubla habían sido desoídas y el *locus* museal para la paulatina consolidación de la arqueología moderna en Colombia fue el museo gestado por Hernández de Alba. Este último, en una carta enviada a Luis López de Mesa (1884-1967) el 3 de junio de 1939, planteaba la constitución de un museo-laboratorio novedoso, "con los servicios de fotografía, dibujo, desinfección, reparaciones y modelos, empaque y demás servicios accesorios indispensables en un establecimiento de su índole"[47]. Dicha aspiración coincidía parcialmente con la más modesta expresada por Arrubla dos años antes para el Museo Nacional. Si bien el establecimiento del Museo Arqueológico y Etnográfico no careció de dificultades, en la década de 1940 este tuvo una época de auge debida a las labores desempeñadas por Paul Rivet (1876-1957) y los alumnos de la Escuela Normal Superior[48] –institución establecida en 1936–, particularmente Luis Duque Gómez (1916-2010), director del Servicio Arqueológico Nacional desde 1944[49].

Gerardo Arrubla fracasó en sus intentos de establecer el Museo Nacional como el principal repositorio público de la materialidad arqueológica prehispánica. Tampoco logró convertir el Museo en un espacio activo de investigación arqueológica. Sin embargo, la consecución de dichos cometidos en los espacios institucionalizados de las incipientes arqueología y antropología colombianas fue posible, en parte, gracias al esfuerzo previo de Arrubla. Así lo reconoció en 1946 un articulista del

44 AGN, Archivo Anexo Grupo-2, Ministerio de Educación Nacional, Correspondencia. Extensión Cultural. Arqueología a Museos, Legajo 172, Capeta 4, f. 533.

45 AHMNC, Vol. 13 1940, f. 4.

46 "Arqueología y etnología", en *Educación nacional. Informe al congreso. 1938* de José Joaquín Castro (Bogotá: Editorial ABC, 1938), 193.

47 Jimena Perry, *Caminos de la antropología en Colombia: Gregorio Hernández de Alba* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2006), 36.

48 Botero, *El redescubrimiento...*, 248.

49 Aura Reyes, *Ensamble de una colección. Trayectos de Konrad Theodor Preuss en Colombia (1913-1919)* (Bogotá: Universidad del Norte, 2019), 409.



Autor desconocido
Gerardo Arrubla
7. 1923
Fotograbado
Santafé y Bogotá, n.º 7: 57

Boletín de Arqueología, quien, en una nota necrológica, afirmó que Arrubla había procurado "formar una serie de colecciones integradas por aquellos elementos más representativos del corpus de la cultura material propia de los pueblos indígenas colombianos, antiguos y modernos, colecciones estas que dieron origen a la formación del actual Museo Arqueológico Nacional"[50]. Dicha práctica de coleccionismo se tratará en la siguiente sección.

Arrubla y las colecciones arqueológicas del Museo Nacional

Si bien es cierto que la mayor parte de las solicitudes de Arrubla para el desarrollo de la sección arqueológica del Museo Nacional no pasaron de ser proyectos, a pesar de las dificultades presupuestales dicha sección pudo incrementarse durante su gestión. En el Archivo Histórico del Museo Nacional de Colombia se conserva un tomo manuscrito denominado *Libro de Movimiento del Museo Nacional*[51]. Allí se registraban "los objetos que entren y salgan del Museo, con explicación de su origen histórico, del título como se hayan adquirido, dimensiones y detalles particularidades, etc."[52]. Su diligenciamiento inició el 10 de febrero de 1922 y finalizó el primero de julio de 1946. Este documento abarcó las administraciones de Rafael Antonio Orduz (1.1922-10.1922), Gerardo Arrubla (10.1922-11.1924 y 8.1926-16.4.1946), Ricardo Lleras Codazzi (11.1924-7.1926) y los primeros meses de la dirección de Teresa Cuervo Borda (1889-1976), quien rigió el Museo desde el 30 de abril de 1946 hasta 1974. De los más de 24 años comprendidos por este periodo, alrededor de 22 corresponden a la dirección de Arrubla. La revisión del *Libro* permite una primera aproximación de las prácticas de coleccionismo desarrolladas por este último.

Desde la fundación del Museo Nacional en 1823, las limitaciones de su presupuesto fueron una constante y esta situación no fue diferente durante la gestión de Arrubla. Por ello, el aumento de sus colecciones dependió sobre todo de donaciones y remisiones, siendo imposible comprar muchos de los objetos que se le ofrecían en venta a la institución. El *Libro* registró 17 ingresos de piezas prehispánicas resultado de donaciones durante la administración de Arrubla; cabe señalar que cada uno de estos ingresos podía referirse a uno o más objetos. Salvo dos registros, "varios objetos pequeños de arcilla de procedencia azteca"[53] y un "objeto de piedra prehistórico procedente de la tribu de los Araucanos de Chile"[54], todos los demás concernieron a piezas arqueológicas halladas en territorio colombiano. El total de 72 objetos puede diferenciarse de acuerdo con sus tipologías: 3 piezas de madera, 15 de piedra y 54 de cerámica. En este periodo no se registró ninguna remisión al Museo de objetos arqueológicos por parte de ninguna otra dependencia del Estado.

50 "El Doctor Gerardo Arrubla", *Boletín de Arqueología* 1, n.º 6 (1945): 630.

51 AHMNC, Vol. 8 Anexo 3, ff. 1-33.

52 AHMNC, Vol. 8 Anexo 3, f. 1.

53 AHMNC, Vol. 8 Anexo 3, f. 17.

54 AHMNC, Vol. 8 Anexo 3, f. 32.



I. Gómez G.

Fotografía de una figura antropomorfa muisca de la colección arqueológica del Museo Nacional

7. 1923

Fotograbado
Santafé y Bogotá, n.° 7: 54

Entre las propuestas de venta de piezas arqueológicas que no pudieron aceptarse, puede contarse el ofrecimiento realizado en 1929 por Deogracias González de una pieza de oro hallada en Popayán[55]. La demora del trámite condujo a que González, que pedía 5000 pesos por el objeto, retirase la oferta. En un telegrama indicó que había cumplido con su deber patriótico al ofrecerle al Gobierno "tan valiosa reliquia indígena", pero que, finalmente, la había vendido a una compañía extranjera[56].

Entre 1931[57] y 1933[58] se intercambiaron cartas sobre la posibilidad de adquisición de la colección reunida por el sirio Salvador Sappag, quien se había instalado en Montenegro, Quindío. En noviembre de 1931 se remitió al Ministerio de Educación una nota enviada por Sappag al presidente de la república, donde indicaba que las estipulaciones de la Ley 103 de dicho año habían frustrado el proyecto de venta de su colección de 3000 objetos prehispánicos al norteamericano Charles H. Ward (1862-1943), hijo de Henry A. Ward (1834-1906)[59]. Sappag pedía que el Gobierno adquiriese sus objetos o que autorizase su exportación. Arrubla, en un informe del 4 de noviembre de 1931, pedía que se le recordase al apoderado

55 AHMNC, Vol. 11 1929, f. 62.

56 AHMNC, Vol. 11 1929, f. 64.

57 AHMNC, Vol. 11 1931, f. 44.

58 AHMNC, Vol. 12 1933, f. 31.

59 Henry Ward fue un proveedor de piezas para museos norteamericanos. En 1906 condujo el aerolito del Museo Nacional desde Santa Rosa de Viterbo hasta Bogotá. AGN, Archivo Anexo Grupo-2, Ministerio de Educación Nacional, Correspondencia. Extensión Cultural. Arqueología a Museos, Legajo 172, Capeta 1, f. 17.

del coleccionista que era ilegal vender esa clase de objetos en el exterior, citando el artículo 3º de la Ley 47 de 1920. Este prohibía sacar del país los objetos considerados de "importancia tradicional o histórica" por las academias o cuerpos consultivos oficiales. Al respecto, señalaba que

> la Academia Colombiana de Historia, que es el Cuerpo Consultivo para el caso que se contempla, tiene ya establecida la doctrina de negar todo permiso para que salgan del país las reliquias históricas, máximo en tratándose de las antigüedades indígenas.[60]

Posteriormente Sappag tasó en 25 000 pesos el conjunto de piezas cerámicas y de orfebrería[61]. Si bien dicha compra nunca se concretó, en 1934 Sappag donó al Museo Nacional un objeto de madera y cuatro de piedra de procedencia "chibcha"[62]. Clara Isabel Botero informa que, en 1936, Sappag también donó objetos cerámicos quimbaya al Museo Británico[63].

La transformación de la *institucionalidad* encargada de lidiar con los asuntos relacionados con los temas arqueológicos puede percibirse en el intento fallido de venta de una colección de orfebrería prehispánica. Pablo Emilio Achury Valenzuela ofreció en 1934 un conjunto de piezas pertenecientes a su esposa que incluía un "escudo" y un "cetro" que, en sus palabras, eran "los más admirables que se han hallado en el país hasta la fecha"[64]. Achury proponía que el Gobierno las adquiriese para el Museo Nacional y suponía que su oferta sería sometida al estudio de la Academia de Historia. Gerardo Arrubla presentó un informe sobre este ofrecimiento, el cual fue respondido por Manuel José Huertas, secretario del Ministerio de Educación, en una nota del 6 de noviembre de 1934. Allí Huertas indicó que no existía la partida presupuestal para poder realizar la adquisición. Además, sugería esperar hasta que entrara en funcionamiento la "sección especial para atender todo lo relacionado con los monumentos históricos y reliquias arqueológicas"[65]. En 1935, Achury escribió a Gustavo Santos, director nacional de Bellas Artes, indicando que ofrecía las piezas por el "módico precio" de 12 000 pesos. Una anotación manuscrita en dicha carta explica que se le volvió a responder con una negativa[66]. Este proceso infructuoso evidencia cómo a mediados de la década de 1930 la Academia de Historia y el director del Museo Nacional dejaron de ser los principales interlocutores del Estado en los asuntos relacionados con estas temáticas[67]. A partir de este momento contarían las decisiones de la Dirección de Bellas Artes y la experticia del Servicio Arqueológico Nacional, formalizado en 1938 y encabezado por Gregorio Hernández de Alba.

La falta de presupuesto no fue el único motivo que impidió las adquisiciones. El 31 de julio de 1932 Luis Vargas Vásquez había escrito a Julio Carrizosa Valenzuela (1895-1974), ministro de Educación, informándole sobre el traslado temporal a Bogotá de unas colecciones

60 AGN, Archivo Anexo Grupo-2, Ministerio de Educación Nacional, Correspondencia. Extensión Cultural. Arqueología a Museos, Legajo 172, Capeta 2, f. 145.

61 AHMNC, Vol. 12 1932, ff. 76-79.

62 AHMNC, Vol. 8 Anexo 3, f. 27.

63 Botero, *El redescubrimiento...*, 285.

64 AHMNC, Vol. 12 1935, ff. 35-36.

65 AHMNC, Vol. 12 1934, f. 32.

66 AGN, Archivo Anexo Grupo-2, Ministerio de Educación Nacional, Correspondencia. Extensión Cultural. Arqueología a Museos, Legajo 172, Capeta 3, f. 311.

67 Héctor García, "¿Qué hay en un nombre? La Academia Colombiana de Historia y el estudio de los objetos arqueológicos", *Memoria y sociedad*, 13, n.º. 27 (2009).



Academia Colombiana de Historia / Sterling / Ricardo Moros Urbina (1865-1942)

Medalla de Socio de Número de la Academia de Historia

Ca. 1910
Plata fundida, soldada y esmaltada
4,2 x 4,3 x 0,5 cm
Museo Nacional de Colombia, reg. 1356
Figura en el *Catálogo general del museo de Bogotá* (1912)

de interés histórico. Se trataba del conjunto de objetos reunidos por el bogotano residente en Duitama Ignacio Borda A., miembro de la Academia de Historia, y que serían expuestos en el edificio de dicha corporación. En su misiva, Vargas Vásquez destacó las colecciones de cerámica prehispánica y de armas recogidas en el campo de la batalla del Pantano de Vargas. Además, recomendó al ministro que el Gobierno las comprara para exponerlas en el Museo Nacional[68]. Arrubla expresó su criterio al respecto de esta propuesta en una nota del 17 de agosto. Allí señaló que estaba de acuerdo con que el Gobierno apoyara y estimulara la colección de Ignacio Borda y, de ser posible, la comprara. Sin embargo, también indicó que sería imposible conservarla en el Museo "porque todos los salones están ocupados"[69]. La falta de espacio era otro factor que dificultaba el incremento de las colecciones del Museo.

Las adquisiciones que sí llegaron a término evidencian la especial valoración de las *antigüedades indígenas* por parte de los actores involucrados en su compra. De los 234 ingresos registrados en el *Libro* durante las dos administraciones de Arrubla, 42 corresponden a adquisiciones. De estos, 8 fueron de objetos prehispánicos correspondientes a 167 piezas: 2 caracoles, 3 momias procedentes de Socotá (Boyacá), 6 objetos de piedra, 63 piezas cerámicas y 93 de

68 AGN, Archivo Anexo Grupo-2, Ministerio de Educación Nacional, Correspondencia. Extensión Cultural. Arqueología a Museos, Legajo 172, Capeta 2, f. 173-174.

69 AGN, Archivo Anexo Grupo-2, Ministerio de Educación Nacional, Correspondencia. Extensión Cultural. Arqueología a Museos, Legajo 172, Capeta 2, f. 172.

I. Gómez G.

Fotografía de dos figuras en piedra originarias de San Agustín de la colección del Museo Nacional

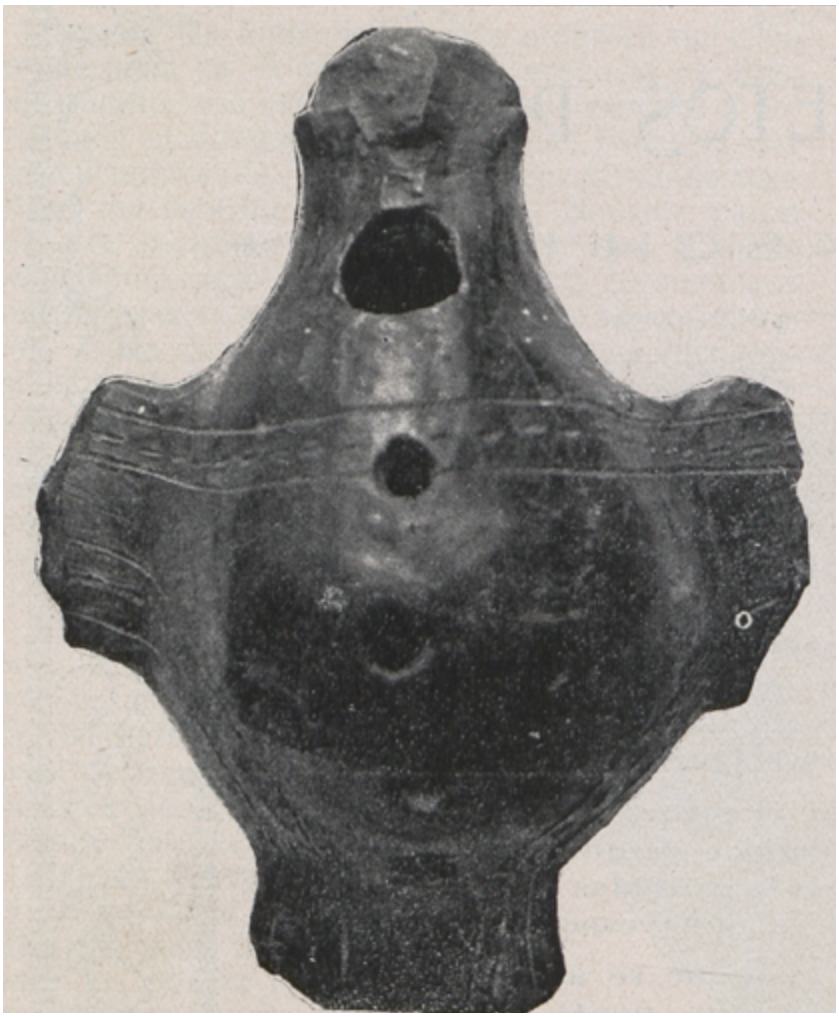
6. 1923
Fotograbado
Santafé y Bogotá, n.º 6: 367



orfebrería. En este mismo periodo, para las colecciones históricas del Museo se compraron 4 antigüedades coloniales y republicanas, 18 retratos y un busto tallado en mármol. La biblioteca aumentó con la compra de 9 elementos y las colecciones de ciencias naturales con dos cajas de mariposas y coleópteros, 182 especímenes zoológicos y 2 fósiles. En cantidades, las compras de *antigüedades indígenas* únicamente fueron superadas por las adquisiciones de objetos de historia natural.

Las sumas gastadas también son un indicio de la importancia concedida a los objetos. Lamentablemente, en el *Libro* no se incluyeron las cuantías desembolsadas por todas las piezas compradas. Se diligenció el precio pagado por 23 ingresos de objetos: 1 de antigüedades coloniales, 3 de libros, 4 de objetos prehispánicos, 6 de especímenes de ciencias naturales y 9 retratos. Se pagaron 35 pesos por 3 campanas coloniales, 22,6 por los libros, 485 por las piezas precolombinas, 477,5 por los especímenes zoológicos y 1178 por los retratos. Según estos montos parciales, los objetos arqueológicos prehispánicos habrían sido el segundo mayor rubro en inversión. Dicho posicionamiento relativo se transforma en un primerísimo lugar, si se considera una adquisición inscrita en el *Libro*, pero cuyo valor no fue registrado. El 17 de septiembre de 1928 se firmó un contrato por 20 000 pesos entre José Vicente Huertas, ministro de Educación, y José Manuel Manjarrés, para la adquisición "con destino al Museo Nacional [de] una colección de objetos de oro de la antigua civilización de los indios quimbayas"[70]. La importancia de esta compra

70 José Vicente Huertas y José Manuel Manjarrés, "Contrato sobre compra de una colección de oro, de la antigua civilización quimbaya, por $ 20,000", *Diario Oficial*, n.º 21094, mayo 27, 1929: 421.



Autor desconocido

Ocarina donada al Museo Nacional por el célebre músico Luis A. Calvo

16.6.1923
Fotograbado
El Gráfico, n.º 648: 766

puede dimensionarse si se considera que, según el *Anuario General de Estadística* de 1928, durante ese año la Academia de Historia, la Biblioteca Nacional y el Museo gastaron en conjunto 18 264,92 pesos[71].

En el contrato se indica que se estaba comprando un conjunto de objetos reunido "por el arqueólogo doctor José Tomás Henao, colección que consta de ochenta y nueve piezas, de las cuales sesenta (60) son de oro y veintinueve (29) de tumbaga"[72]. José Tomás Henao (1854-1918), fue un médico, político, coleccionista de piezas arqueológicas[73] y miembro antioqueño de la Academia de Historia, que en 1907 había publicado en el *Boletín de Historia y Antigüedades* un artículo sobre los quimbaya[74]. El Gobierno nombró como peritos para avaluar esta colección a José Manuel Marroquín Osorio (1874-1943), José María Restrepo Sáenz (1880-1949) y Gerardo Arrubla. Los tres fungían como peritos en su calidad de miembros de la Academia de Historia[75], y en el caso del último, también como director del Museo Nacional[76]. La selección de esta terna de expertos no

71 Departamento de Contraloría, *Anuario General de Estadística. 1928* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1930), 248.

72 Huertas y Manjarrés, "Contrato sobre compra de una colección de oro...", 421.

73 Joaquín Ospina, *Diccionario biográfico y bibliográfico de Colombia. Tomo II* (Bogotá: Editorial Águila, 1937), 319-320.

74 García Botero, "¿Qué hay en un nombre?", 50.

75 Huertas y Manjarrés, "Contrato sobre compra de una colección de oro...", 423.

76 Huertas y Manjarrés, "Contrato sobre compra de una colección de oro...", 424.

resulta sorprendente, considerando que, como aduce García Botero y ya hemos señalado, hasta la década de 1930 la Academia de Historia fue el principal ámbito de legitimación para los trabajos arqueológicos.

Arrubla había sido informado por el Ministerio de Educación del ofrecimiento de venta de Manjarrés desde el 18 de marzo de 1928, por medio de una misiva donde se expresaba el claro interés de esta dependencia del Estado en la adquisición de la colección[77]. En el contrato de compra también se incluyó un informe presentado el 3 de abril de 1928 por Arrubla y Marco A. Pardo, donde estos señalaron que "todas [las piezas] tienen gran interés arqueológico, y en el documento citado se indican los lugares en donde fueron halladas, circunstancia esta de gran importancia para el estudio de nuestra prehistoria"[78]. La anterior afirmación revela una valoración de los objetos prehispánicos por parte de Arrubla y su colega que, así fuera de modo embrionario, trascendía el tipo de apreciación estética y técnica que podía configurarse independientemente de una contextualización "arqueológica" que tuviese en cuenta la situación de su hallazgo. Dicho desconocimiento del contexto de excavación, como hemos visto, afectaba a gran parte de las piezas de la colección del Museo Nacional. El Ministerio de Educación acudió a la experticia del director del Museo Nacional en otras ocasiones, como cuando se le pidió en 1928 que, junto con el hermano Apolinar María (1867-1949) –director del Museo de la Salle–, avaluara "dos cabezas humanas de los indios del oriente"[79].

El informe suscrito por Pardo y Arrubla, después de indicar que el Gobierno debía adquirir la colección conformada por José Tomás Henao y que vendía José Manuel Manjarrés, reportó la posición del director del Museo Nacional sobre la necesidad de proteger esta clase de *reliquias*. Arrubla había

> venido llamando la atención de los poderes públicos tanto en informes oficiales como en las conferencias que dicta en los salones del establecimiento, hacia la necesidad que hay de impedir que continúen saliendo del país las reliquias de la prehistoria para ir a enriquecer los museos extranjeros, mientras el nuestro no puede exhibir sino muy escasas muestras de lo que constituye el testimonio objetivo de la vida pretérita de la nación.[80]

Este pasaje revela una preocupación por esta materialidad que hoy en día se considera *patrimonio*. Dicho cuidado, como el de sus contemporáneos interesados por la temática, estuvo enmarcado en lo que Aura Reyes ha caracterizado como "la búsqueda identitaria y la legitimación de determinados saberes especializados"[81]. Según Arrubla, aquellos testimonios "de la vida pretérita de la *nación*" debían conservarse en el Museo Nacional, institución que, como hemos visto, en su opinión debía ser el ámbito privilegiado para el estudio *científico* de esta materialidad.

77 AHMNC, Vol. 10 1928, f. 15.

78 Huertas y Manjarrés, "Contrato sobre compra de una colección de oro...", 424.

79 AHMNC, Vol. 10 1928, f. 24.

80 Huertas y Manjarrés, "Contrato sobre compra de una colección de oro...", 424.

81 Reyes, *Ensamble de una colección*, 329.

La voluntad de Arrubla, encaminada a constituir el Museo Nacional como un repositorio privilegiado de la materialidad arqueológica prehispánica, se manifestó en su negativa a desagregar las colecciones de esta institución. W. Earl Hopper, director del Hall of Nations en Asbury Park (Nueva Jersey), escribió el 18 de febrero de 1931 al ministro colombiano de Hacienda y Crédito Público. En su misiva solicitó un "*souvenir* de Colombia" para ubicar en el museo y galería de arte del Hall of Nations[82]. Dicha solicitud fue referida al Ministerio de Educación, entidad que designó a Arrubla para su contestación. Este indicó que la pobreza de las colecciones del Museo y la carencia de objetos duplicados impedía que se enviase una pieza de sus acervos. No obstante, propuso que, para satisfacer la solicitud del museo estadounidense, el Gobierno podría comprar "uno o varios objetos que sean muestra de la civilización de los aborígenes colombianos"[83]. Además, se ponía a las órdenes del ministro para la escogencia de las piezas y la realización de su avalúo. Esta proposición evidencia que, si bien Arrubla estaba en contra de la dispersión de la colección del Museo Nacional, no necesariamente se oponía a la exportación de bienes arqueológicos. Además, resulta interesante que sugiriera la posibilidad de que el Gobierno los regalase a entidades extranjeras en febrero de 1931, cuando en noviembre del mismo año recordaría vehemente la ilegalidad de la venta en el exterior de estos bienes al apoderado de Salvador Sappag.

El médico Luis F. Calderón, por entonces representante de Colombia en Francia, escribió al Ministerio de Educación el 2 de noviembre de 1934. En su carta informó que, por invitación de Paul Rivet, director del Museo Etnográfico del Trocadero en París, había visitado dicha institución y constatado la carencia de piezas colombianas. Calderón propuso que, para suplir aquella ausencia, el Ministerio enviase piezas o comprase objetos a Alfredo Ramos Urdaneta u algún otro coleccionista[84]. El director del Museo Nacional, encargado por el Ministerio para responder a la proposición, expresó un concepto negativo el 14 de diciembre. Arrubla señaló que "no podemos pensar siquiera en enriquecer museos extranjeros cuando el nuestro exhibe pobrísimas colecciones arqueológicas". Entonces adujo que el canje de piezas con otras instituciones museales solo podría realizarse cuando el Museo "adquiriera nuevas y variadas colecciones prehistóricas". Además, señaló como una necesidad inaplazable la creación de la "sección especial que proyecta crear el Ministerio para atender a todo lo relacionado con los monumentos arqueológicos e históricos"[85].

Arrubla estuvo de acuerdo en una oportunidad con la remisión al extranjero de piezas arqueológicas del Museo Nacional, debido a que esta se habría realizado a modo de préstamo temporal. El director del Museo Nacional apoyó la iniciativa del Comité de Sevilla del Ministerio de Industrias respecto al envío a España de la colección antiguamente perteneciente a José Tomás Henao[86]. Aquel comité propuso que fuese exhibida durante

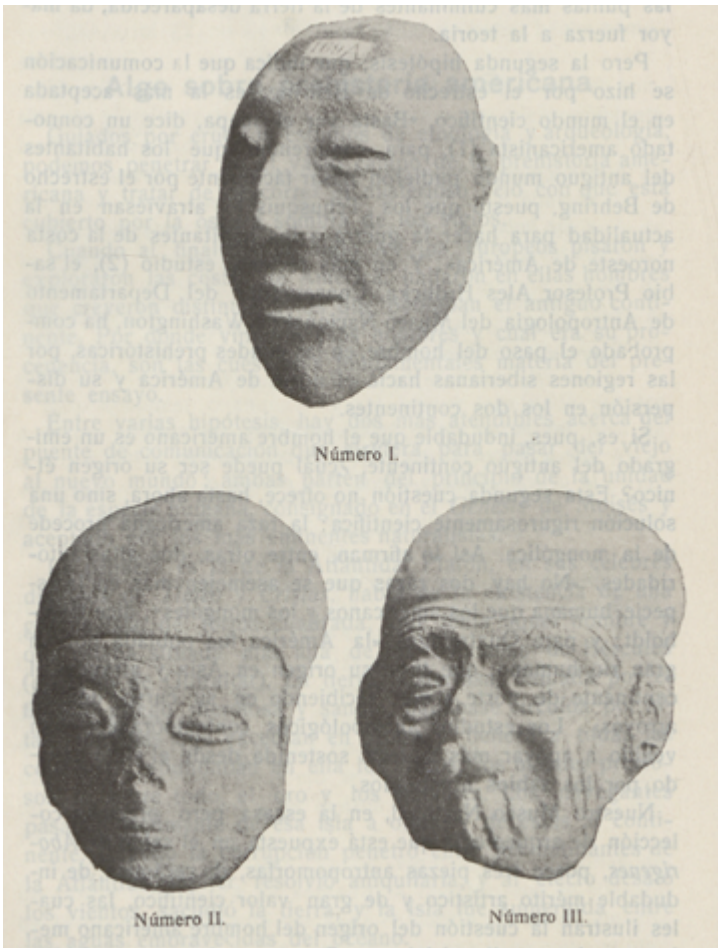
82 AGN, Archivo Anexo Grupo-2, Ministerio de Educación Nacional, Correspondencia. Extensión Cultural. Arqueología a Museos, Legajo 172, Capeta 2, f. 128.

83 AGN, Archivo Anexo Grupo-2, Ministerio de Educación Nacional, Correspondencia. Extensión Cultural. Arqueología a Museos, Legajo 172, Capeta 2, f. 129.

84 AGN, Archivo Anexo Grupo-2, Ministerio de Educación Nacional, Correspondencia. Extensión Cultural. Arqueología a Museos, Legajo 172, Capeta 3, f. 216.

85 AGN, Archivo Anexo Grupo-2, Ministerio de Educación Nacional, Correspondencia. Extensión Cultural. Arqueología a Museos, Legajo 172, Capeta 3, f. 215.

86 AHMNC, Vol. 11 1929, f. 4.



Autor desconocido

Figuras antropomorfas de la colección del Museo Nacional

5. 1924
Fotograbado
Santafé y Bogotá, n.° 5: 320



Autor desconocido

Figura antropomorfa muisca en madera de la colección del Museo Nacional

9. 1923
Fotograbado
Santafé y Bogotá, n.° 9: 143

la Exposición Ibero Americana de Sevilla (1929-1930). Sin embargo, el préstamo nunca se efectuó, ya que, cuando el tema fue consultado con el consejo de ministros, esta instancia emitió un concepto negativo[87].

En el Museo Nacional, Arrubla también pudo desarrollar su vocación pedagógica. En su primer informe de gestión, fechado el 15 de marzo de 1923, señaló que el último domingo de cada mes, de una y media a tres de la tarde, el Museo abría exclusivamente para los obreros. Entonces, el director de la institución aprovechaba para dictarles "sencillas conferencias sobre historia patria"[88]. Así mismo, Arrubla se había propuesto realizar conferencias mensuales, destinadas principalmente a los jóvenes de colegios públicos y privados, con el fin de que el Museo fomentase "la cultura histórica, artística y científica"[89]. La primera de dichas disertaciones, a la que además de la juventud asistió el ministro de Instrucción Pública, estuvo dedicada al "Origen del hombre americano, comprobado con el estudio de ciertos objetos procedentes de los aborígenes que posee el Museo"[90]. En esta primera conferencia ya se percibía su interés por los pueblos prehispánicos y su materialidad, particularmente aquella disponible en la institución que dirigía.

En su informe de 1924, Arrubla relata que el año anterior había realizado cinco disertaciones sobre la "prehistoria colombiana" y que había iniciado un nuevo ciclo con una conferencia sobre los descubrimientos arqueológicos efectuados recientemente en Sogamoso. A esta última conferencia, además de un "selecto auditorio", asistieron el presidente de la república y los ministros de Relaciones Exteriores e Instrucción Pública[91]. Es probable que estas presentaciones orales correspondan a los textos de Arrubla publicados en la revista *Santafé y Bogotá*. Entre 1923 y 1924, en dicha publicación aparecieron cinco artículos suyos también denominados "Prehistoria colombiana"[92] y otro titulado "El templo de Suamox"[93], el cual podría tratarse de la última charla mencionada. Gerardo Arrubla no fue uno de los autores interesados en las temáticas prehispánicas más innovadores. Sus trabajos, que no aspiraron a la presentación de hipótesis interpretativas novedosas, tuvieron una intención divulgativa. En sus escritos se percibe la influencia de los argumentos expuestos por Carlos Cuervo Márquez y, en menor medida, Miguel Triana (1859-1931)[94]. Arrubla, por ejemplo, presentó una explicación similar a la propuesta por Cuervo acerca de la "prehistoria colombiana": en el actual territorio colombiano se habrían sucedido las "grandes migraciones étnicas" de los "pampeanos o paras, los andinos y los caribes, con la probable existencia de una raza anterior, muy anterior, de rasgos negroides"[95].

Ciertos textos de Arrubla fueron acompañados de ilustraciones de piezas de la colección del Museo Nacional, algunas de las cuales se incluyen en este artículo. Arrubla utilizó las imágenes como apoyo para

87 AHMNC, Vol. 11 1929, f. 3.

88 Arrubla, "Museo Nacional", 1923, 154.

89 Arrubla, "Museo Nacional", 1923, 154.

90 Arrubla, "Museo Nacional", 1923, 154.

91 AHMNC, Vol. 9 1924, f. 3.

92 Gerardo Arrubla, "Algo sobre prehistoria americana", *Santafé y Bogotá*, n.º 5 (1923): 318-323; "Prehistoria colombiana. Las migraciones primitivas – Civilización prehispánica de San Agustín", *Santafé y Bogotá*, n.º 6 (1923): 359-369; "Prehistoria Colombiana. Los Chibchas. I", *Santafé y Bogotá*, n.º 7 (1923): 47-56; "Prehistoria Colombiana. Los Chibchas. II", *Santafé y Bogotá*, n.º 8 (1923): 94-103; "Prehistoria Colombiana. Los Chibchas. III", *Santafé y Bogotá*, n.º 9 (1923): 141-149; "Prehistoria Colombiana. Los Chibchas. IV", *Santafé y Bogotá*, n.º 19 (1923): 229-237 y "Prehistoria Colombiana. Los Chibchas. V (conclusión)", *Santafé y Bogotá*, n.º 13 (1924): 26-36.

93 Gerardo Arrubla, "El templo de Suamox", *Santafé y Bogotá*, n.º 17 (1924): 267-273.

94 Carl Langebaek, *Los herederos del pasado. Indígenas y pensamiento criollo en Colombia y Venezuela. Tomo II* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2009), 6.

95 Langebaek, *Los herederos del pasado...*, 6.

Autor desconocido

Cerámica muisca de la colección del Museo Nacional

1. 1924
Fotograbado
Santafé y Bogotá, n.º 13: 34



su argumentación, en cuyo desarrollo recurría al análisis de las piezas arqueológicas reproducidas por medio del fotograbado. Con este recurso pedagógico Arrubla podía recrear para sus lectores la experiencia de sus auditores en el Museo, quienes habían podido observar directamente las piezas mencionadas durante las conferencias[96]. Además, la voluntad de hacer circular estas imágenes evoca la dimensión pública y educativa de su gestión. En el reporte de actividades fechado el 24 de mayo de 1927, Arrubla indicó que, en razón de una ordenanza de la Asamblea de Cundinamarca, desde el año anterior venía dictando conferencias semanales sobre "temas de la prehistoria e historia colombianas"[97]. Estos coloquios, que se prolongarían durante casi un año[98], estuvieron destinados, principalmente, a las directivas de las escuelas públicas. Miguel Triana reportó que el director del Museo había incluido los resultados de sus trabajos en dicho curso[99].

En 1930, Arrubla dio una conferencia sobre la prehistoria nacional a los asistentes al Congreso Internacional Femenino[100] y en 1932 propuso dictar, con el beneplácito del Ministerio de Educación, "un curso de conferencias sobre la prehistoria e historia del país"[101]. En su reporte de 1933 explicó que la función "instruccionista" del Museo se desempeñaba mediante la presentación ordenada y clasificada de los objetos, las conferencias dadas

96 La argumentación por medio del análisis de objetos no era un procedimiento novedoso para Arrubla, este ya lo había aplicado en la *Historia* que escribió con Henao. Por medio del fotograbado allí también se reprodujeron piezas del Museo Nacional y otras colecciones.

97 AHMNC, Vol. 10 1927, f. 18.

98 Langebaek, *Los herederos del pasado...*, 158.

99 Carl Langebaek y Natalia Robledo, *Utopías ajenas. Evolucionismo, indios e indigenista. Miguel Triana y el legado de Darwin y Spencer en Colombia, Tomo I* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2014), 48.

100 "Esta noche inaugura sus sesiones el IV Congreso Internacional de Mujeres", *El Tiempo*, n.º 6900, diciembre 16, 1930: 25, citado por Paola Gómez, "Régimen patrimonial del matrimonio: contexto histórico que rodeó la promulgación de la Ley 28 de 1932", *Estudios Socio-Jurídicos* 17, n.º 1 (2015): 59.

101 Arrubla, "Informe del director del Museo Nacional", 1932, 130.

por el director y, de manera más informal, las explicaciones provistas a los estudiantes que le solicitaban datos[102]. En 1938, Arrubla afirmó que ejercía su labor docente "dando explicaciones e informes relacionados con la prehistoria e historia del país"[103]. Si bien para finales de la década de 1930 claramente había disminuido su actividad educativa en el Museo –Arrubla por entonces estaba próximo a cumplir setenta años–, durante su gestión en la dirección del Museo este espacio fue uno de los ámbitos en donde pudo desarrollar sus actividades pedagógicas. Aquí, recurriendo a las piezas de la colección, instruyó a educandos, obreros y autoridades. Dicha materialidad le permitió impartir "enseñanzas objetivas", como también pudieron hacerlo los maestros que acudían al Museo con sus alumnos[104].

Gerardo Arrubla logró incrementar las colecciones de piezas arqueológicas prehispánicas del Museo Nacional de Colombia, a pesar de las limitaciones presupuestales que condicionaban su gestión. Insistió en la necesidad de no desagregar este acervo, aunque no se opuso a la exportación de objetos pertenecientes a otras instituciones o individuos. Además, acercó los públicos a dicha materialidad por medio de sus acciones educativas informales en el Museo y sus publicaciones. Con estas acciones, Arrubla contribuyó a la inclusión de las culturas amerindias precolombinas en el relato histórico nacional presentado en el Museo. Así mismo, y como se vio en la primera sección, su atención a dichas colecciones también contribuyó al posterior desarrollo del Museo Arqueológico. Sin embargo, las actividades de Arrubla relacionadas con el patrimonio arqueológico no se restringieron al ámbito inmediato del Museo, como veremos en la siguiente sección.

Arrubla, perito estatal para los bienes arqueológicos

> En nuestro país las investigaciones etnológicas y arqueológicas están en sus comienzos; solamente unos compatriotas, eruditos y abnegados, han seguido aquellos estudios en medio, triste es confesarlo, de la general indiferencia. Yo he procurado despertar interés por estas materias en la medida de mis fuerzas.[105]

En octubre de 1931 se expidió la Ley 103, la cual declaró *utilidad pública* los *monumentos* y *objetos arqueológicos* de "las regiones de San Agustín, Pitalito, del Alto Magdalena y los de cualquier otro sitio de la nación". Además, estableció el "Monumento Nacional del Alto Magdalena y San Agustín", prohibió la venta y exportación de dichos objetos y asignó presupuestos para excavaciones y la adquisición de piezas para un "Museo Nacional de San Agustín"[106]. Previamente, el 3 de enero de 1930, el despacho del ministro de Educación había remitido a Arrubla una nota de la Alcaldía de San Agustín fechada el 13 de diciembre de 1929[107]. Allí, Francisco A. Cabrera, alcalde del municipio, denunciaba la destrucción de algunos

102 Arrubla, "Museo Nacional", 1933, 235.

103 AHMNC, Vol. 13 1938, f. 63.

104 AHMNC, Vol. 13 1937, f. 26.

105 Ramón Bernal Azula "Rambla", "El Templo del sol en Sogamoso. Entrevista con el Dr. Gerardo Arrubla, director del Museo Nacional", *El Tiempo*, n.º. 4485, marzo 14, 1924: 6.

106 Enrique Olaya Herrera, Jesús M. Marulanda y Julio Carrizosa, "Ley 103 de 1931 (6 de octubre) por la cual se fomenta la conservación de los monumentos arqueológicos de San Agustín (Huila)", *Diario Oficial*, n.º 21812, octubre 10, 1931: 89.

107 AHMNC, Vol. 11 1929, f. 69.

"monumentos de piedra" por Eleuterio Gallardo, quien había comprado un terreno en el "sitio de Mesitas, donde existe el mayor número de esas estatuas"[108]. Arrubla contactó a Maximiliano Duque Gómez (1894-1983), gobernador del Huila, quien respondió por medio de un telegrama fechado el 14 de enero de 1930, informando que había ordenado al alcalde Cabrera "tomar todas las medidas posibles para evitar destrucción preciosas reliquias prehistóricas [sic]"[109].

Con relación a la Ley 103, Arrubla escribió un memorándum que dirigió al Ministerio de Educación. Allí sugirió que se nombrase a José Domingo Rojas como visitador *ad honorem* de las regiones arqueológicas, que se seleccionasen inspectores para los distritos donde se hallaban los monumentos, que se levantara un inventario de los habitantes de la región poseedores de estatuas y demás bienes arqueológicos, y que se exigiesen permisos del Ministerio de Educación para las futuras excavaciones. Además, propuso que dichas autorizaciones dependieran de los conceptos de la Academia Colombiana de Historia y de la Junta de Arqueología y Etnología, de la cual él formaba parte, órgano creado ese mismo año junto con el Museo Arqueológico y Etnográfico[110]. Este documento evidencia cómo el interés de Arrubla por la materialidad arqueológica prehispánica trascendía los límites físicos del Museo Nacional. Su posición privilegiada –como integrante de la Academia de Historia, reconocido educador y autor del principal manual de historia colombiana, director del Museo Nacional y, por lo tanto, funcionario del Ministerio de Educación– le permitió intervenir en el manejo estatal de los asuntos relacionados con las *antigüedades indígenas.* Ello al menos hasta la primera mitad de la década de 1930, es decir, antes de la consolidación de los actores e instituciones partícipes en el desarrollo de la antropología y la arqueología modernas.

En la reseña de su gestión del Museo, fechada el 6 de junio de 1932, Arrubla informó que había sido imposible asignar la partida presupuestal decretada por la Ley 103 de 1931. En consecuencia, y buscando al menos su cumplimiento parcial, logró que el Ministerio de Educación Nacional auxiliase con 100 pesos al ya mencionado José Domingo Rojas[111]. Arrubla aspiraba a que Rojas, quien era miembro del Centro de Historia del Tolima, se trasladase "a las regiones arqueológicas del Huila, Cauca y Nariño, hiciera un inventario de los monumentos y procurara la adquisición de ejemplares para este Museo"[112]. Dicho proyecto había sido propuesto el 27 de abril de 1932 por Rojas, quien, además de las tareas de inventario y reunión de piezas, aspiraba avanzar en sus estudios sobre el origen del hombre americano, que consideraba descendiente del "tipo malayo" y procedente de migraciones a través del Pacífico[113]. El 17 de mayo, una semana después de haber sido autorizado su viaje, Rojas presentó un memorándum sobre el Museo Nacional, donde propuso adquirir armarios para exhibir correctamente las colecciones arqueológicas, investigar las

108 AHMNC, Vol. 11 1929, f. 70.

109 AHMNC, Vol. 11 1930, f. 1.

110 AHMNC, Vol. 12 1931, f. 18.

111 Esta fue autorizada por la resolución 120 de 1932 del Ministerio de Educación Nacional. AHMNC, Vol. 12 1932, f. 40.

112 Arrubla, "Informe del director del Museo Nacional", 1932, 130-131.

113 AHMNC, Vol. 12 1932, f. 31.



Autor desconocido

Estatua de San Agustín trasladada al Parque de la Independencia en Bogotá

1911
Fotograbado
Historia de Colombia para la enseñanza secundaria, 56

colecciones cerámicas y líticas, aumentar el personal y asignar "partidas suficientes para gastos de exploraciones, rescates de piezas valiosas, compra de objetos, para levantamientos de los planos de las zonas arqueológicas del país, [y] para reproducciones"[114]. José Domingo Rojas compartía el interés de Gerardo Arrubla por las culturas prehispánicas y, como él, tampoco fue reconocido como un actor relevante dentro de la genealogía colombiana de los estudios arqueológicos y antropológicos modernos.

La preocupación de Arrubla por estas cuestiones disciplinares databa de tiempo atrás. En 1911, su *Historia* ya incluía un pasaje donde se enunciaba el deseo del futuro establecimiento de un museo arqueológico, el cual "impulsaría de modo poderoso los estudios sobre la prehistoria colombiana"[115]. Henao, su coautor, también expresó autónomamente su interés por estos temas. El 16 de julio de 1915, mientras ejercía como presidente de la Academia de Historia, Henao dirigió una carta al Ministerio de Instrucción Pública donde pedía que se evitara la salida del

114 AHMNC, Vol. 12 1930, f. 20 [sic]. El documento está fechado sin ambigüedades el 17 de mayo de 1932.

115 Jesús María Henao y Gerardo Arrubla, *Historia de Colombia para la enseñanza secundaria* (Bogotá: Escuela Tipográfica Salesiana, 1911), 236.

país de los monumentos históricos de San Agustín. El envío de esta misiva fue una reacción al envío hacia Alemania de las colecciones reunidas por el arqueólogo y etnógrafo alemán Konrad Theodor Preuss (1869-1938)[116].

En la sesión de la Academia de Historia que tuvo lugar el 2 de noviembre de 1922, Miguel Triana propuso que la corporación expresase al presidente de la república y al ministro de Instrucción Pública "la conveniencia de impedir la dispersión de los tesoros arqueológicos y de adquirir algunos de ellos para el Museo Nacional"[117]. Ese mismo día, Arrubla dio parte a sus colegas de su nombramiento como director del Museo Nacional. En la sesión del 15 de noviembre, varios académicos discutieron sobre "la necesidad de una ley relativa a la adquisición para el museo de los objetos indígenas que se descubren en el Quindío y en otros lugares"[118]. Un año después, el Ministerio remitió a Arrubla una carta de Triana donde este indicaba que el director del Museo podía informar sobre sus labores etnográficas en México. Dicha experticia debía justificar la consecución de presupuesto para poder llevar a cabo "algunas guaquerías científicamente" en el Quindío, "con el fin de enriquecer con los objetos que se extraigan las infelices colecciones arqueológicas de nuestros museos"[119]. Triana esperaba supervisar la excavación, la cual habría debido ejecutar "un práctico que hay allí [Luis Arango Cano], autor de un libro curiosísimo sobre la materia titulado Recuerdos de la Guaquería"[120].

En su informe de mayo de 1924, Arrubla expresó que su trabajo en el Museo Nacional también implicaba la resolución de consultas que le hacían, tanto personajes nacionales como del exterior, sobre temas relacionados "con la historia, y especialmente con la arqueología"[121]. También arguyó que su investigación arqueológica en Sogamoso, tema que trataremos más adelante, había demostrado la necesidad "de una ley que ampare las preciosas antigüedades indígenas"[122], acto legislativo que había promovido desde su designación como director del Museo. Además, Arrubla indicó que el Poder Ejecutivo había realizado una consulta sobre la materia a la Academia de Historia, institución que a su vez lo había designado junto con Triana para que redactara un proyecto de ley al respecto. Aparentemente, este no fue adoptado por el Congreso de la República. Si bien desde la actualidad podría dudarse de la cientificidad de una excavación tal como la proyectaba Triana, en los acontecimientos descritos se evidencia el papel de la Academia Colombiana de Historia y de sus integrantes en su calidad de asesores del Gobierno en todo lo relativo a los temas "arqueológicos".

Otro ejemplo lo proporciona el manejo dado a una solicitud de Manuel A. Castro, residente de Quebradanegra en Cundinamarca. Este escribió el 30 de septiembre de 1926 al superior de la Compañía de Jesús, orden religiosa en la cual consideraba que "había verdaderas potencias en geología e

116 Reyes, *Ensamble de una colección*, 336-339.

117 "Academia Nacional de Historia. Extracto de actas", 1922, 227.

118 "Academia Nacional de Historia. Extracto de actas", 1922, 227.

119 AHMNC, Vol. 8 1923, f. 84.

120 AHMNC, Vol. 8 1923, f. 84. También ver Langebaek y Robledo, *Utopías ajenas...*, 185.

121 AHMNC, Vol. 9 1924, f. 4.

122 AHMNC, Vol. 9 1924, f. 3.

historia", para informarle sobre un "cementerio de indios" descubierto en un terreno a su cargo, e inquirir si era posible "el envío de una comisión científica para la investigación de la excavación"[123]. Los jesuitas remitieron dicha nota al Ministerio de Instrucción Pública, entidad que la refirió al presidente de la Academia de Historia y, en duplicado, al director del Museo Nacional. El proceder de los jesuitas evidencia cómo, en aquel entonces, la oficialidad ya había designado los actores encargados del manejo de estas temáticas. Esto también se manifestó en 1932, cuando José María Ortega solicitó al Ministerio de Educación, por medio del director del Museo Nacional, la autorización para excavar en Cundinamarca "dos o tres sepulturas indígenas y extraer los tesoros que contengan"[124]. De los hallazgos, el 75 % correspondería a Ortega y el resto a la nación, que tendría derecho de preferencia para adquirir el material arqueológico en posesión de Ortega. Arrubla, quien estudió la solicitud por comisión del Ministerio de Educación, emitió como concepto que debía aprobarse la licencia de excavación solicitada[125]. Esta aprobación fue concedida el 8 de septiembre de 1932[126].

Sin embargo, en términos prácticos, la capacidad de acción de la Academia Colombiana de Historia, sus miembros y el director del Museo no careció de limitaciones. Ello se manifestó en 1922, cuando se autorizó la salida del país de los objetos indígenas excavados en la Sierra Nevada de Santa Marta por el estadounidense John Alden Mason (1885-1967), quien trabajaba para el Field Museum of Natural History de Chicago[127]. El Ministerio de Relaciones Exteriores había solicitado a la Academia un dictamen sobre la posibilidad de exportación de dichos objetos arqueológicos. Si bien la institución se declaró en contra, finalmente las piezas fueron enviadas a los Estados Unidos[128]. El 2 de julio de 1923, Arrubla debió informar a sus colegas de la Academia sobre el envío de piezas que se proponía hacer Mason[129].

En 1926 Arrubla participó en un intercambio epistolar que pudo haber conducido a una situación similar. Entonces fue consultado para que expresase su criterio frente a una propuesta de José Medina, director de la Colombian Government Bureau of Information and Trade Development en Londres[130]. Este había sugerido que Thomas Athol Joyce (1878-1942), antropólogo vinculado al Museo Británico, viniese a Colombia a realizar algunos estudios. Para interesar al Museo Británico, Medina aconsejaba, entre otras cosas, "darle participación de los objetos que se hallen en las excavaciones"[131]. El 30 de marzo de 1927, Medina escribió a Arrubla agradeciéndole la buena acogida a su idea de invitar al experto del Museo Británico. Sin embargo, también mencionó que el director del Museo Nacional había señalado la necesidad de "obtener una ley del Congreso que de una vez regule la materia y ponga fin a las irregularidades"[132]. Joyce nunca vino a Colombia[133].

123 AHMNC, Vol. 10 1926, f. 3.

124 AGN, Archivo Anexo Grupo-2, Ministerio de Educación Nacional, Correspondencia. Extensión Cultural. Arqueología a Museos, Legajo 172, Capeta 2, f. 177.

125 AGN, Archivo Anexo Grupo-2, Ministerio de Educación Nacional, Correspondencia. Extensión Cultural. Arqueología a Museos, Legajo 172, Capeta 2, f. 175.

126 AGN, Archivo Anexo Grupo-2, Ministerio de Educación Nacional, Correspondencia. Extensión Cultural. Arqueología a Museos, Legajo 172, Capeta 2, f. 177v.

127 Botero, *El redescubrimiento...*, 213-214.

128 Botero, *El redescubrimiento...*, 213-214.

129 "Academia Nacional de Historia (extracto de actas)", *Boletín de Historia y Antigüedades* Año XIV, n.º 163 (1923): 388.

130 AHMNC, Vol. 10 1926, ff. 76-78.

131 AHMNC, Vol. 10 1926, f. 78.

132 AHMNC, Vol. 10 1927, f. 8.

133 Botero, *El redescubrimiento...*, 213-216.

En otras ocasiones, la divergencia de opiniones respecto a la salida de objetos arqueológicos podía ocurrir en el interior de la propia la Academia Colombiana de Historia. Arrubla reportó en su informe de 1933 que, para responder a una solicitud del Ministerio de Relaciones Exteriores[134], dicha corporación había designado un comité de tres integrantes para que expresase su opinión sobre una segunda propuesta del Museo Británico. Esta comisión estaba compuesta por el propio Arrubla, Enrique Otero D'Costa (1881-1964) y Daniel Samper Ortega (1895-1943)[135], director de la Biblioteca Nacional. Previamente, el ministro de Educación Nacional le había encargado, en su calidad de director del Museo Nacional, "que diera cuenta de tan importante asunto a la corporación y pidiera el concepto de ella en su carácter de cuerpo consultivo del Gobierno que le asigna la ley"[136]. El director del Departamento de Cerámica y Etnología del Museo Británico Thomas Athol Joyce, el mismo que años antes había estado involucrado en la infructuosa propuesta de José Medina, escribió el 6 de diciembre de 1932 a Alfonso López Pumarejo (1886-1959), embajador colombiano en Londres. Joyce señaló que, si bien en un principio había respondido negativamente a la proposición de efectuar una expedición a Colombia, sus trabajos en Belice se habían suspendido a causa de la destrucción causada por un huracán y esta situación hacía factible[137]. Joyce sugería la posibilidad de enviar al capitán Edward Louis Gruning, con quien había trabajado en Belice, para que emprendiese una exploración arqueológica en San Agustín. El Museo Británico costearía el viaje de Gruning desde Europa, pero al Gobierno colombiano le habría de corresponder asumir sus traslados en el territorio nacional y las remuneraciones de sus intérpretes y colaboradores. Posteriormente, los "trabajos definitivos" se verificarían bajo la supervisión personal de Joyce. Todas las piezas encontradas deberían remitirse a Inglaterra para su estudio, donde el Real Instituto Antropológico y el Museo Británico realizarían las publicaciones científicas correspondientes. Finalmente, los objetos arqueológicos serían devueltos a Bogotá y allí se efectuaría su repartición, ya que una porción del acervo debía entregarse al Museo Británico[138].

La Ley 47 de 1920 prohibía sacar del país objetos considerados de importancia "tradicional o histórica" por la Academia Colombiana de Historia u otros cuerpos consultivos[139], y la 103 de 1931 también impedía la venta y exportación de dichos objetos[140]. En consecuencia, Arrubla y los otros dos miembros del comité propusieron que el Gobierno informara al Museo Británico al respecto de dichas disposiciones y sugirieron que el arqueólogo inglés podía "moldar sobre las piezas originales que descubra las figuras que ha de llevar a Inglaterra para su estudio"[141]. No obstante, contradiciendo lo sugerido previamente, en el último párrafo del informe que servía de conclusión y señalaba la propuesta efectiva puesta a consideración del cuerpo de la Academia, se manifestaba la necesidad de modificar la legislación vigente. Allí se afirmó que debía permitirse la salida

134 Gerardo Arrubla, Enrique Otero y Daniel Samper, "[Informe]", *Boletín de Historia y Antigüedades* XX, n.º 227 (1933): 59.

135 Arrubla, Otero y Samper, "[Informe]", 61.

136 Arrubla, Otero y Samper, "[Informe]", 59.

137 AGN, Archivo Anexo Grupo-2, Ministerio de Educación Nacional, Actividades Culturales: Informes Bogotá-Huila-Inzá (Cauca)-Popayán... 1931-1939, Caja 4, Capeta 3, f. 6.

138 Arrubla, Otero y Samper, "[Informe]", 59.

139 Reyes, *Ensamble de una colección*, 347.

140 Herrera, Marulanda y Carrizosa, "Ley 103 de 1931...", 89.

141 Arrubla, Otero y Samper, "[Informe]", 60.

del país de piezas arqueológicas cuando "esa concesión fuera conveniente para el conocimiento universal de la prehistoria colombiana"[142]. En el acta de la sesión de la Academia, que tuvo lugar el 15 de febrero de 1933, se reporta que dicha cláusula había sido adicionada por Nicolás García Samudio (1892-1952)[143], quien ejerció como presidente de la Academia entre el 12 de octubre de 1933[144] y 1934, y fue autor de numerosos textos sobre la diplomacia colombiana, biografías y la independencia[145]. La naturaleza contradictoria del informe probablemente refleja las posiciones encontradas de los académicos. Según el acta de la sesión del 1º de febrero de 1933, cuando se encargó a Samper, Otero y Arrubla la redacción del informe, en aquella reunión "se emitieron varias opiniones sobre la importancia de la propuesta [del Museo Británico], sobre el modo de hacer el reparto y sobre lo que dispone la legislación colombiana al respecto"[146]. Tras dicho debate, se impuso un dictamen en el cual, parafraseando muy libremente a Reyes, podría afirmarse que predominó la "legitimación de determinados saberes especializados" sobre la "búsqueda identitaria"[147]. Acorde con el recuento de los trabajos sobre San Agustín realizado por José Pérez de Barradas, la expedición del Museo Británico nunca se llevó a cabo[148].

Durante su prolongada gestión en el Museo Nacional, que abarcó más de veinte años, Gerardo Arrubla participó en dos "comisiones arqueológicas". La primera de ellas fue la que tuvo mayor repercusión en la esfera pública. En 1924, Cayo Leónidas Peñuela (1864-1946), sacerdote y presidente del Centro Histórico de Tunja, informó a la Academia de Historia sobre sus investigaciones en torno a la localización del Templo del Sol de Sogamoso[149]. Por entonces se estaba excavando un terreno donde se creía que había estado erigida dicha edificación. Para determinar si en efecto los restos encontrados podían vincularse con el templo, se envió una comisión oficial de *investigación arqueológica*. Esta fue ordenada por la resolución 80 de 1924 del Ministerio de Instrucción y Salubridad Públicas, antecesor del Ministerio de Educación. La ordenanza argüía que era "un deber del Gobierno velar por la conservación de los monumentos arqueológicos que dicen de la historia de los pueblos desaparecidos"[150]. La comisión debía componerse del director del Museo Nacional y de un miembro de la Academia de Historia, entidad que para dicho cometido eligió a Carlos Cuervo Márquez.

Arrubla y Cuervo Márquez viajaron junto con Juan Manuel Arrubla, hijo de Gerardo, quien fungía como secretario *ad honorem*, y llegaron a Sogamoso el 21 de marzo, donde permanecieron por unos pocos días, ya que presentaron su informe en Bogotá el 26 del mismo mes. Concluyeron que en efecto los restos encontrados se trataban del Templo del Sol, al considerar que los hallazgos de los guaqueros correspondían a lo narrado por los cronistas de la Conquista. Así mismo, procedieron a tomar medidas que les permitieron calcular la posible forma y dimensión del santuario[151].

142 Arrubla, "Museo Nacional", 1933, 234-235.

143 Roberto Cortázar, "Extracto de actas", *Boletín de Historia y Antigüedades* Año xx, n.º 233-234 (1933): 575-576.

144 Roberto Cortázar, "Informe", *Boletín de Historia y Antigüedades* Año xx, n.º 235 (1933): 595.

145 Fernando Restrepo, *Galería de la Academia Colombiana de Historia* (Bogotá: Seguros Bolívar, 2002), 90.

146 Cortázar, "Extracto de actas", 574.

147 Reyes, *Ensamble de una colección*, 329.

148 José Pérez de Barradas, *Arqueología Agustiniana* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1943), 4-7.

149 Botero, *El redescubrimiento...*, 220.

150 AHMNC, Vol. 9 1924, f. 14.

151 Gerardo Arrubla, Carlos Cuervo Márquez y Juan Manuel Arrubla, "[Informe]", *Boletín de Historia y Antigüedades* xxx, n.º 346 (1943): 539-541.



Autor desconocido

Carlos Cuervo Márquez y Gerardo Arrubla al pie de las excavaciones que sirvieron para fijar la localización del Templo del Sol

1924
Fotograbado
El Gráfico, n.º 681: 1291



Arturo Tapias

Reconstrucción del Templo del Sol de Sogamoso

5. 1924
Fotograbado
Santafé y Bogotá, n.º 17: 273

En una misiva del 24 de abril de 1924, se informó a Cuervo Márquez y a Arrubla que el Ministerio de Instrucción Pública estaba satisfecho con su desempeño. Allí también se expresó que la institución había aceptado las conclusiones de los comisionados una vez leído su informe, el cual había sido complementado por la conferencia pública dictada en el Museo Nacional por su director y con los escritos de Peñuela[152]. Arrubla figuró en la prensa a causa de su participación en la comisión. Entonces apareció su artículo en la revista *Santafé y Bogotá*[153], otro texto de su autoría se imprimió en *El Gráfico*[154] y en *El Tiempo* fue publicada una entrevista que le realizó Ramón Bernal Azula[155]. Arrubla aprovechó estas oportunidades para sugerir la compra del terreno y la erección de un monumento que conmemorase "la civilización, las tradiciones y los infortunios del pueblo aborigen"[156]. Para su construcción, sugirió utilizar "las columnas de piedra labradas por los chibchas que existen en la Villa de Leyva"[157]. Dicho memorial nunca fue construido. Además, en sus artículos también insistió en la necesidad de una ley que velara por la conservación de las "reliquias preciosas de nuestra prehistoria"[158]. Su participación en la comisión le permitió procurar para la colección del Museo Nacional dos trozos de las columnas de madera quemadas, una vasija, dos caracoles y seis objetos de piedra[159].

La segunda comisión arqueológica en la que participó Arrubla ocurrió en julio de 1924. El director de La Société Nationale de Chemins de Fer en Colombie [Sociedad Nacional de Ferrocarriles en Colombia], firma encargada de la construcción del Ferrocarril del Nordeste, escribió el 23 de julio al Ministerio de Instrucción y Salubridad Públicas. Informó que, durante los trabajos que se estaban realizando en las rocas de Suesca, habían sido halladas "varias sepulturas de indígenas en las cuales se han encontrado además de los esqueletos humanos algunas curiosidades de épocas indígenas de este país"[160]. Así mismo, el director de la Société expresó que había ordenado que dicho material se extrajese con mucho cuidado, aunque eso era difícil, debido a "la calidad de los obreros"[161]. Los apuntes manuscritos de Arrubla en ese documento relatan que el día 25 se dirigió a Suesca una comisión compuesta por el ministro Juan Nepomuceno Corpas (1885-1944), Miguel Triana y él mismo. Allí exploraron las tumbas y "practicaron exhumaciones de esos despojos de los aborígenes"[162]. Posteriormente, en junio de 1925, el Ministerio entregó al Museo Nacional el material que había sido excavado en Suesca, "tres (3) bultos de alfarería y restos humanos"[163].

Las acciones "arqueológicas" de Arrubla no pueden considerarse como partícipes de un campo arqueológico en vías de profesionalización según su encarnación moderna, como tampoco lo fueron aquellas de sujetos como Miguel Triana o Carlos Cuervo Márquez. Estas prácticas fueron muy diferentes a las excavaciones llevadas a cabo, por ejemplo, por Preuss en San Agustín en 1913 y 1914[164]. Más que trabajos arqueológicos, las

152 AHMNC, Vol. 9 1924, f. 21.

153 Arrubla, "El templo de Suamox", 267-273.

154 Gerardo Arrubla, "El Templo del Sol", *El Gráfico*, n.º 681 (1924): 1290-1291.

155 Ramón Bernal Azula "Rambla", "El Templo del sol en Sogamoso...", 6.

156 Arrubla, "El templo de Suamox", 273.

157 AGN, Archivo Anexo Grupo-2, Ministerio de Instrucción Pública, Colecciones: informes, Caja 1, Capeta 5, f. 140.

158 Arrubla, "El templo de Suamox", 273.

159 AHMNC, Vol. 8 Anexo 3, f. 8.

160 AHMNC, Vol. 9 1924, f. 46.

161 AHMNC, Vol. 9 1924, f. 46.

162 Eduardo Posada, "Informe del secretario", *Boletín de Historia y Antigüedades* Año XIV, n.º 166 (1925): 627-628.

163 Esta se efectuó durante la dirección de Ricardo Lleras Codazzi. AHMNC, Vol. 9 1925, f. 44.

164 Reyes, *Ensamble de una colección*, 142-158.

comisiones de Arrubla implicaron la aprobación oficial de excavaciones empíricas realizadas por guaqueros y otros actores. Cuando Paul Rivet informó en el *Journal de la Société des Américanistes* [Revista de la Sociedad de Americanistas] sobre la comisión de Arrubla y Cuervo Márquez, expresó su opinión sobre la necesidad de la realización en el emplazamiento de "excavaciones sistemáticas y completas"[165]. Así mismo, propuestas como el traslado de un bien arqueológico localizado en Villa de Leyva para erigir un monumento en Sogamoso disuenan con la sensibilidad del manejo contemporáneo del patrimonio. No obstante, el interés de Arrubla por los *monumentos* y las *antigüedades indígenas* fue innegable. Trató, infructuosamente, de lograr que se promulgase una ley para su adecuada protección, buscó evitar su expatriación y difundió la necesidad de preservar estas huellas del pasado. Además, ejerció la labor de perito oficial en diversas circunstancias relacionados con estas temáticas.

Conclusiones

El desempeño por parte de Gerardo Arrubla de una función de experto sobre los asuntos arqueológicos dependió, en buena medida, de su labor como director del Museo Nacional de Colombia y de las prácticas de coleccionismo y estudio de la materialidad allí ejecutadas. Antes de la aparición del Servicio Arqueológico y del Museo Arqueológico y Etnográfico en la década de 1930, la institución museal fundada en 1823 servía como interlocutora en el entramado estatal para el manejo de las situaciones relacionadas con la materialidad arqueológica prehispánica. El Museo compartía dicho papel con la Academia Colombiana de Historia, sin embargo, a diferencia de aquella corporación, el Museo estaba completamente inserto en la estructura gubernamental. Los llamados de Arrubla para modernizarlo y desarrollar su función investigativa fueron desoídos, privilegiando el régimen liberal los *loci* de las nacientes arqueología y antropología modernas. No obstante, Arrubla pudo contribuir al incremento de la colección de piezas prehispánicas de la institución que administraba. El Salón de los aborígenes del Museo en su sede del Edificio Pedro A. López contó con nuevas piezas resultantes de donaciones y compras, entre las cuales se destacó aquella del conjunto de objetos en oro y tumbaga que había pertenecido a José Tomás Henao. Además, Arrubla se apoyó en las colecciones del Museo Nacional para dictar las numerosas conferencias sobre temáticas históricas y "prehistóricas" que presentó a públicos de obreros, estudiantes y funcionarios a lo largo de los años.

La obra historiográfica de Gerardo Arrubla no fue particularmente original, por ser de tipo divulgativo. Tampoco fue uno de los pioneros de la arqueología nacional, disciplina que no lo cuenta entre sus pioneros. Sin embargo, tal como lo evidencia el presente artículo con la restitución de fuentes primarias hasta ahora ignoradas, Arrubla fue un importante

165 Paul Rivet, "Le temple du soleil a Sogamoso", *Journal de la Société des Américanistes* 16, (1924): 404.



Delio Ramírez (1892-1968)
Gerardo Arrubla y Jesús María Henao

1943
Óleo sobre tela
119 x 109 cm
Colección de la Academia Colombiana de Historia

actor en el desarrollo de la institución museal en Colombia y desempeñó un papel destacable en la institución de la preocupación estatal por las temáticas arqueológicas. Anacrónica y forzadamente, podríamos considerarlo como el mayor exponente de la *historia pública* de su tiempo. Durante su trayectoria profesional buscó la divulgación de la *historia nacional* –que desde su perspectiva incluía a los pueblos prehispánicos– y la protección de los monumentos evocativos de dicha historia.

Durante las primeras décadas del siglo xx, la enorme difusión de sus manuales, sus tareas en el Museo Nacional y sus actividades para la protección del patrimonio arqueológico en el ámbito estatal hicieron de Gerardo Arrubla una figura relevante en la construcción de un relato histórico nacional que comenzaba, muy gradualmente, a incluir más actores que los hombres blancos de la élite. Actualmente es recordado sobre todo por la escritura de la *Historia* y el *Compendio*, obras que han sido analizadas como exponentes de una historiografía didáctica encaminada a la formación de cierto tipo de ciudadanos. Sin embargo, en el presente

artículo hemos podido constatar que los intereses de Arrubla trascendían la rememoración de los héroes de la independencia. Su inclinación por las temáticas prehispánicas impactó en sus labores de escritura histórica, sus acciones como funcionario gubernamental y sus prácticas de coleccionismo a la cabeza del Museo Nacional. Gerardo Arrubla fue más que simplemente el Arrubla del *Henao y Arrubla*, también fue el Arrubla del Museo Nacional y el Arrubla interesado por las *antigüedades indígenas* que comenzaban a considerarse patrimonio de los colombianos.

Así mismo, la trayectoria profesional de Arrubla evidencia cómo el Estado no funcionaba como una entidad monolítica con finalidades unívocas. Diferentes actores, insertos en variadas instancias gubernamentales y privadas tuvieron aspiraciones que no siempre fueron convergentes. Si, como creen algunos analistas, el objetivo principal de todos estos sujetos e instituciones hubiese sido la *representación de la nación* y, de manera concomitante, la inclusión en el *relato histórico oficial* de los pueblos prehispánicos, es probable que las solicitudes de Arrubla referidas al aumento de las colecciones arqueológicas del Museo Nacional hubiesen sido atendidas con mayor diligencia. En cambio, estas fueron desoídas y se privilegió el establecimiento del Museo Arqueológico y Etnográfico. Es decir, primaron las aspiraciones de consolidación disciplinar de las nacientes arqueología y etnografía. La carrera de Arrubla también atestigua que la agencia de los sujetos e instancias supuestamente imbuidos del poder del Estado y las élites ideológicas estaban fuertemente condicionadas y eran contingentes. La carencia de presupuestos y la divergencia de opiniones en el seno de corporaciones como la Academia de Historia, entre otros muchos factores, potenciaron, afectaron e impidieron en ocasiones la realización de los proyectos relacionados con las *antigüedades indígenas*. El caso de Arrubla y su gestión en el Museo Nacional de Colombia demuestra que los procesos históricos de funcionamiento de las instituciones museales y la conformación de sus colecciones, así como aquellos de vinculación de sus actores con otras instancias oficiales, fueron mucho más complejos de lo que cierta historiografía pareciera indicar.

Acervos documentales

Archivo Histórico del Museo Nacional de Colombia (AHMNC)

Archivo General de la Nación (AGN)

Fuentes impresas

"Academia Nacional de Historia (extracto de actas)". *Boletín de Historia y Antigüedades* Año XIV, n.º 163 (1923): 385-395.

"Arqueología y etnología". En *Educación nacional. Informe al congreso. 1938* de José Joaquín Castro, 192-196, Bogotá: Editorial ABC, 1938.

Arrubla, Gerardo. "Museo Nacional", en *Memoria del Ministro de Instrucción Pública al Congreso de 1923. Tomo II* Anexos, 151-156. Bogotá: Casa editorial de "La Cruzada", 1923.

Arrubla, Gerardo. "Algo sobre prehistoria americana". *Santafé y Bogotá*, n.º 5 (1923): 318-323.

Arrubla, Gerardo. "Prehistoria colombiana. Las migraciones primitivas – Civilización prehispánica de San Agustín". *Santafé y Bogotá*, n.º 6 (1923): 359-369.

Arrubla, Gerardo. "Prehistoria Colombiana. Los Chibchas. I". *Santafé y Bogotá*, n.º 7 (1923): 47-56.

Arrubla, Gerardo. "Prehistoria Colombiana. Los Chibchas. II". *Santafé y Bogotá*, n.º 8 (1923): 94-103.

Arrubla, Gerardo. "Prehistoria Colombiana. Los Chibchas. III". *Santafé y Bogotá*, n.º 9 (1923): 141-149.

Arrubla, Gerardo. "Prehistoria Colombiana. Los Chibchas. IV". *Santafé y Bogotá*, n.º 10 (1923): 229-237.

Arrubla, Gerardo. "Prehistoria Colombiana. Los Chibchas. V (conclusión)". *Santafé y Bogotá*, n.º 13 (1924): 26-36.

Arrubla, Gerardo. "El templo de Suamox". *Santafé y Bogotá*, n.º 17 (1924): 267-273.

Arrubla, Gerardo. "El Templo del Sol". *El Gráfico*, n.º 681 (1924): 1290-1291.

Arrubla, Gerardo. "Informe del director del Museo Nacional". En *Memoria del Ministro de Instrucción Pública al Congreso de 1932* de Julio Carrizosa Valenzuela, 128-132. Bogotá: Imprenta Nacional, 1932.

Arrubla, Gerardo. "Museo Nacional". En *Memoria del Ministro de Instrucción Pública al Congreso de 1933* de Julio Carrizosa Valenzuela. 233-236. Bogotá: Editorial Cromos, 1933.

Arrubla, Gerardo. "Ensayo sobre los aborígenes de Colombia". *Boletín de Historia y Antigüedades* XXI, n.º 237-238 (1934): 60-117.

Arrubla, Gerardo, Carlos Cuervo Márquez y Juan Manuel Arrubla. "[Informe]". *Boletín de Historia y Antigüedades* XXX, n.º 346 (1943): 539-541.

Arrubla, Gerardo, Enrique Otero y Daniel Samper. "[Informe]". *Boletín de Historia y Antigüedades* XX, n.º 227 (1933): 59-61.

Bernal Azula "Rambla", Ramón. "El Templo del sol en Sogamoso. Entrevista con el Dr. Gerardo Arrubla, director del Museo Nacional". *El Tiempo*, n.º 4485, marzo 14, 1924: 6.

Cortázar, Roberto. "Extracto de actas". *Boletín de Historia y Antigüedades* Año xx, n.º 233-234 (1933): 575-576.

Cortázar, Roberto. "Informe". *Boletín de Historia y Antigüedades* Año xx, n.º 235 (1933): 595.

Departamento de Contraloría. *Anuario General de Estadística. 1928.* Bogotá: Imprenta Nacional, 1930.

"El Doctor Gerardo Arrubla". *Boletín de Arqueología* 1, n.º 6 (1945): 629-630.

Henao, Jesús María y Gerardo Arrubla. *Historia de Colombia para la enseñanza secundaria*. Bogotá: Escuela Tipográfica Salesiana, 1911.

"Museo Nacional". En *Anuario de la Universidad Nacional de Colombia*, 339-344. Bogotá: Editorial Santa Fe, 1939.

Pérez de Barradas, José. *Arqueología Agustiniana*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1943.

Posada, Eduardo. "Informe del secretario". *Boletín de Historia y Antigüedades* Año xiv, n.º 166 (1925): 627-628.

Rivet, Paul. "Le temple du soleil a Sogamoso". *Journal de la Société des Américanistes* Tome 16, (1924): 403-404.

Legislación

Abadía, Gabriel. "Relación de los decretos de nombramientos expedidos por el Poder Ejecutivo en los días 9 a 31 de julio último, inclusive". *Diario Oficial*, n.º 20355, noviembre 24, 1926: 350.

Huertas, José Vicente y José Manuel Manjarrés. "Contrato sobre compra de una colección de oro, de la antigua civilización quimbaya, por $ 20,000". *Diario Oficial*, n.º 21094, mayo 27, 1929: 421.

López Pumarejo, Alfonso. "Decreto Número 2148 de 1935 (diciembre 3) por el cual se dictan algunas disposiciones relacionadas con el Museo Nacional". *Diario Oficial*, n.º 23069, diciembre 26,1935: 580.

Olaya Herrera, Enrique y Abel Carbonell. "Decreto número 300 de 1931 (febrero 13) por el cual se crea el Museo Nacional de Etnología y Arqueología". *Diario Oficial*, n.º 21639, marzo 12, 1931: 525.

Olaya Herrera, Enrique, Jesús M. Marulanda y Julio Carrizosa. "Ley 103 de 1931 (6 de octubre) por la cual se fomenta la conservación de los monumentos arqueológicos de San Agustín (Huila)". *Diario Oficial*, n.º 21812, octubre 10, 1931: 89.

Ospina, Pedro Nel y Alberto Portocarrero. "Decreto número 1491 de 1922 (octubre 20) por el cual se nombra Director del Museo Nacional". *Diario Oficial*, n.º 18561 a 18564, octubre 25, 1922: 165.

Bibliografía

Botero, Clara Isabel. *El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia. Viajeros, arqueólogos y coleccionistas 1820-1945*. Bogotá: ICANH y Universidad de los Andes, 2012.

García, Héctor. "¿Qué hay en un nombre? La Academia Colombiana de Historia y el estudio de los objetos arqueológicos". *Memoria y sociedad* 13, n.º 27 (2009): 41-60.

Gómez, Paola. "Régimen patrimonial del matrimonio: contexto histórico que rodeó la promulgación de la Ley 28 de 1932". *Estudios Socio-Jurídicos* 17, n.º 1 (2015): 41-76.

Langebaek, Carl. *Los herederos del pasado. Indígenas y pensamiento criollo en Colombia y Venezuela. Tomo II*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2009.

Langebaek, Carl y Natalia Robledo. *Utopías ajenas. Evolucionismo, indios e indigenista. Miguel Triana y el legado de Darwin y Spencer en Colombia, Tomo I*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2014.

Ospina, Joaquín. *Diccionario biográfico y bibliográfico de Colombia. Tomo II*. Bogotá: Editorial Águila, 1937.

Perry, Jimena. *Caminos de la antropología en Colombia: Gregorio Hernández de Alba* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2006.

Podgorny, Irina y Maria Margaret Lopes. "Trayectorias y desafíos de la historiografía de los museos de historia natural en América Del Sur". *Anais do Museu Paulista* 21, n.º 1 (2013): 15-25.

Reyes, Aura. "Blanca Ochoa y la caracterización de la vida indígena. Problemáticas indígenas, vivencias en comunidad y sociedad nacional". *Baukara, bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina*, n.º 2 (2012): 42-58.

Reyes, Aura. *Ensamble de una colección. Trayectos de Konrad Theodor Preuss en Colombia (1913-1919).* Bogotá: Universidad del Norte, 2019.

Reyes, Aura. "Enlazar para celebrar: hacer posible la exposición arqueológica del IV centenario de Bogotá". *Credencial Historia*, n.º 373 (2021): 2-6.

Restrepo, Fernando. *Galería de la Academia Colombiana de Historia.* Bogotá: Seguros Bolívar, 2002.

Segura, Martha. *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1823-1994. Tomo I*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1995.

patrimonio en estudio


The Speakers
PSYCHEDELICNAS
The FLIPPERS
ANCON

La cultura popular entra al museo: curaduría participativa en el Museo Nacional de Colombia (2005-2011)

Camila Martínez Velasco
Investigadora de la Curaduría de Historia

Resumen
Durante los primeros años del siglo xxi el Museo Nacional de Colombia transformó su misión, su visión y sus objetivos con el fin de representar el país diverso figurado por la Constitución de 1991. A través del análisis de un proyecto de exposiciones temporales concebido en el 2006, titulado *Programa 48-91. Del Bogotazo a una nueva Constitución: irrupción de la cultura popular y construcción de lo público*, este artículo discute cómo, en el marco de una reestructuración conceptual del Museo Nacional, tales exposiciones visibilizaron diversas narrativas de la historia de Colombia y fomentaron la participación ciudadana en la construcción de aquellas. El *Programa 48-91* indagó sobre el papel de la cultura popular en la concepción de la identidad nacional durante el siglo xx y abrió espacios de reflexión alrededor de temas nunca antes presentados por el Museo Nacional, como el cine, las telenovelas, el *rock* colombiano y el fútbol. Entre el 2007 y el 2011, dicho programa presentó cinco exposiciones temporales: *Si lo tiene, ¡tráigalo!*, ¡Acción! Cine en Colombia, *Nación Rock*, *Un país de telenovela* y *Un país hecho de fútbol*

Palabras clave: cultura popular, curaduría participativa, guiones museográficos, diversidad cultural, siglo xx.

Introducción

Entre 1989 y 2001, el Museo Nacional de Colombia atravesó un proceso de transformación que incluyó tanto la renovación del relato histórico narrado en sus salas –llevada a cabo por la curadora Beatriz González (n. 1938)– como la restauración integral del edificio que alberga sus colecciones. La renovación de las salas amplió la sección exhibida de historia, mediante la creación de la sala Ideologías, arte e industria (1910-1948), y buscó dar coherencia a la narración del Museo Nacional, reorganizándola de forma cronológica. La restauración devolvió a la estructura arquitectónica la estabilidad que había perdido como consecuencia de intervenciones anteriores: se reconstruyeron columnas, muros y arcos que sostenían la edificación y que habían sido eliminados en 1948[1].

Al igual que el edificio sede del Museo Nacional, Colombia comenzó la década de 1990 experimentando importantes cambios estructurales. La década de 1980 había dejado en los colombianos la opinión generalizada de encontrarse en un país en decadencia y profunda crisis social y política, situación que solamente podía superarse mediante una reforma constitucional. Durante estos años acaecieron, entre muchas otras manifestaciones de violencia, la toma del Palacio de Justicia (1985), los ataques a los periódicos *El Espectador* (1989) y *Vanguardia Liberal* (1989), el exterminio sistemático de líderes del partido político Unión Patriótica (1984-2002) y el asesinato de candidatos presidenciales. La agudización de la violencia instó a que la mayoría de los ciudadanos apoyara la convocatoria a una Asamblea Nacional Constituyente. La población volcó en la Constitución Política de 1991 sus esperanzas de renovación y de paz, convirtiéndola en la promesa de un orden social distinto[2].

Aunque lejos de terminar con el conflicto armado, como los colombianos habían creído en su momento, la Constitución de 1991 implicó un avance sin precedentes en materia de derechos ciudadanos y una ruptura con las constituciones políticas anteriores en lo que respecta al papel de la cultura en la configuración de la nación. La Constitución de 1991 fue la primera Carta que reconoció la diversidad cultural del país, dejando atrás los intentos de conformar una unidad nacional a partir de la homogenización de las diferencias[3]. Estableció, como expresa el artículo 70, que

> la cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad. El Estado reconoce la igualdad y dignidad de todas las personas que conviven en el país. El Estado promoverá la investigación, la ciencia, el desarrollo y la difusión de los valores culturales de la nación.[4]

A pesar de que el Museo Nacional había sido renovado durante la década de 1990, cuando se reinauguró en julio de 2001 sus exhibiciones aún no representaban al país diverso figurado por la Constitución, pues privilegiaba

1 Libardo Sánchez, "La era de las renovaciones (1976- hoy en día): elementos para una historia reciente del Museo Nacional de Colombia" (Guion científico sala 1: Historia del Museo - el Museo en la historia, Museo Nacional de Colombia, 2019), 86.

2 Camilo Garzón Martínez, "La génesis de la Constitución Política de Colombia de 1991 a la luz de la discusión sobre el Mito Político", *Desafíos* 29, n.º1 (2017): 126-128.

3 Rodrigo Uprimny Yepes y Luz María Sánchez, "Los derechos culturales en serio: una introducción a su dimensión jurídica", en La Constitución de 1991 y cultura, comp. María Bárbara Gómez (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, 2011), 32.

4 Corte Constitucional, *Constitución Política de Colombia* (Bogotá: Imprenta Nacional), 24.

todavía los grandes hitos y hombres de la historia política del país. No obstante, el esfuerzo por transformar dicha narración comenzó con la creación e implementación del Plan estratégico 2001-2010, y se materializó más adelante en las salas permanentes en el marco del Proyecto de Renovación de Guiones, un largo proceso que comenzó en 2011 y continúa hasta el día de hoy. En ese contexto museológico, y debido al tiempo que requeriría el diseño e implementación de una nueva renovación total del Museo Nacional, durante los primeros años del siglo xxi las exposiciones temporales fueron fundamentales para hacer visibles diversas narrativas de la historia de Colombia. Dichas exposiciones visibilizaron expresiones culturales de la segunda mitad del siglo xx y permitieron la adquisición de piezas sobre este periodo de la historia de Colombia, muchas de las cuales hoy en día forman parte del relato de las nuevas salas permanentes.

El presente artículo analiza uno de los proyectos de exposiciones temporales que tuvieron lugar durante los primeros años del siglo xxi, llamado *Programa 48-91. Del Bogotazo a una nueva Constitución: irrupción de la cultura popular y construcción de lo público*, concebido en el año 2006. Dicho programa indagó sobre el papel de la cultura popular en la concepción de la identidad nacional durante el siglo xx y abrió espacios de reflexión alrededor de temas nunca antes tratados en el Museo Nacional, como la televisión, el cine y el deporte. *El Programa 48-91* presentó las exposiciones *Si lo tiene, ¡tráigalo!*, *¡Acción! Cine en Colombia*, *Nación Rock*, *Un país de telenovela* y *Un país hecho de fútbol*. Estas exposiciones implicaron una ruptura con años anteriores, debido no solamente a la inclusión de voces y temas antes excluidos del relato promovido en el espacio museal, sino por su carácter experimental, por la importancia que dieron a la participación de la ciudadanía, así como por la creación de alianzas estratégicas del Museo Nacional con otras instituciones públicas y del sector privado. El *Programa 48-91* formó parte de la apuesta del Museo Nacional desde comienzos del siglo xxi por convertirse en un espacio dinámico que respondiera a las realidades y necesidades de su tiempo. El análisis de este proyecto de exposiciones temporales evidencia una gestión coherente con la hoja de ruta creada por el museo para materializar su nueva misión. Los dispositivos y estrategias creados por el Museo Nacional para llevar a cabo el *Programa 48-91* nutrieron los procesos contemporáneos y aportaron herramientas para la posterior transformación de las salas permanentes.

Este artículo se desarrolla en tres secciones: la primera presenta el Plan estratégico 2001-2010, el cual orientó las acciones de la Curaduría de Arte e Historia durante dicha década y estableció las directrices y objetivos del Museo Nacional a la luz de la Constitución de 1991. La segunda sección aborda la exposición *Si lo tiene, ¡tráigalo!* como un proyecto experimental y dinámico que permitió la adquisición de piezas relativas al siglo xx con la

participación de la ciudadanía. La tercera parte presenta el *Programa 48-91* como una apuesta coherente con el Plan estratégico 2001-2010 para dinamizar el relato del Museo Nacional y hacer visible la diversidad cultural del país en los años previos al Proyecto de Renovación de Guiones.

Plan estratégico 2001-2010: hoja de ruta para un museo que se vislumbra en clave de nación

El Plan estratégico 2001-2010 reestructuró conceptualmente el Museo Nacional a la luz de la Constitución de 1991: transformó su misión, su visión, sus objetivos y sus estrategias de acción con miras a convertirse en un espacio de reflexión, investigación y difusión donde todos los colombianos tuvieran cabida. El periodo de su implementación constituyó un momento institucional de rupturas con las décadas anteriores y de grandes esfuerzos por parte de las distintas áreas de la institución para materializar una visión de museo construida con la ciudadanía.

El Plan estratégico, como producto de un proceso de construcción colectiva, estableció objetivos y directrices para los distintos departamentos del Museo Nacional, enfocados en tres aspectos: construcción de múltiples narrativas de la historia de los procesos culturales en Colombia, desarrollo de públicos y fortalecimiento de los museos del país. Las directrices que le competían a la Curaduría de Arte e Historia se encontraban en la primera área estratégica. Dicha aérea apuntó a transformar el museo en un centro difusor de investigaciones sobre la identidad multiétnica y pluricultural de la nación, cuya misión sería enriquecer las colecciones representativas de la diversidad cultural y adelantar investigaciones sobre diversos procesos culturales en Colombia. La construcción de dichas narrativas debía realizarse de manera participativa[5].

Además de los designios de la Constitución de 1991, el Plan estratégico se enmarcó en las discusiones que tuvieron lugar en el ámbito museal internacional durante las últimas décadas del siglo xx con relación con a la función social y la representación de diversidad cultural en los museos. Las tendencias museológicas de estos años resaltaban la importancia de ampliar la representación de distintos grupos minoritarios en las exposiciones, atraer nuevos públicos a los museos y crear espacios de diálogo donde tuvieran cabida distintas perspectivas sobre la historia y la cultura[6].

En el marco del Plan estratégico, la Curaduría de Arte e Historia realizó grandes esfuerzos para acercar el museo al país contemporáneo y crear bases sobre las cuales diseñar el Proyecto de Renovación de Guiones. A partir de 2004, el equipo de la Curaduría de Arte e Historia liderado por Cristina Lleras (n. 1977) realizó investigaciones y exposiciones enfocadas

5 Ministerio de Cultura, *Plan estratégico 2001-2010: "Bases para el Museo Nacional del futuro"* (Museo Nacional de Colombia, 2002), 7-8.

6 Sheila Watson, *Museums and their Communities* (Nueva York: Routledge, 2007), 6; Jesús Pedro Lorente, "El multiculturalismo como piedra de toque en Cánada: los museos de Vancouver a la luz de la museología crítica", *Heritage & Museography* 3, n.º1 (2011): 121.

en reflejar la diversidad cultural del país, la cuales relataban la Colombia de la segunda mitad del siglo xx. Adicionalmente, para ampliar el acervo patrimonial del Museo Nacional de forma articulada con su nueva misión, esta institución creó diversos instrumentos de gestión museológica: la política de colecciones, que estableció los principios y procedimientos para administrar las piezas que formaran parte del museo; el plan de colecciones, que definió la ruta a seguir en términos de coleccionismo; y el Comité de Colecciones, órgano encargado de orientar, actualizar y aplicar los planes y políticas mencionados anteriormente.

La creación de los procedimientos de coleccionismo fue fundamental, debido a que las colecciones deben ir de la mano con la identidad del museo y forman una parte importante de su misión. Las políticas o lineamientos de coleccionismo dan sentido a los procesos de adquisición y deben estar articulados con los objetivos de la institución. En el caso particular de los museos nacionales –los cuales buscan crear narrativas sobre un pasado compartido, conmemoran, cuestionan y buscan reflejar diversas identidades de una nación–, el proceso de construcción de sus colecciones debe darse de forma conjunta con las comunidades que representan[7].

El comité de colecciones reunía altas instancias del Ministerio de Cultura, la dirección y subdirección del Museo Nacional, los jefes de las curadurías, del área educativa y de la asesoría museológica del Ministerio de Cultura[8]. La política de colecciones estableció aspectos relacionados con la administración de las colecciones, como su organización y clasificación y los procedimientos para llevar a cabo ingresos definitivos –adquisición, donación, legado, cesión entre entidades de derecho público y traslado– e ingresos temporales –depósitos, comodatos y traslados–[9]. El plan de colecciones 2005-2010 identificó vacíos en las colecciones y estableció prioridades de adquisición. Para esto, se realizó una evaluación de las fortalezas y debilidades de las colecciones, tanto las que estaban almacenadas en reserva como aquellas que formaban parte de las exposiciones permanentes. El plan de colecciones estableció que debía darse prioridad a los procesos culturales e históricos del siglo xx, así como a los objetos relacionados con procesos hasta entonces ausentes dentro de las colecciones, como la vida cotidiana y la participación de grupos minoritarios[10].

En cuanto a las colecciones de arte, la Curaduría de Arte e Historia identificó una escasa representación del arte colombiano de la segunda mitad del siglo xx, así como de arte contemporáneo. Para enriquecer el acervo, se adquirieron obras de artistas que fueran referentes importantes en el país. Para las colecciones de historia, el proceso fue más complejo. La adquisición de piezas debía derivarse de las investigaciones y guiones que el Museo Nacional desarrollara para cumplir con la misión y visión a

7 Simon J. Knell, *Museums and the future of collecting* (Nueva York: Routledge, 2016), 20.

8 Durante los años del *Programa 48-91*, el comité estaba conformado por María Beatriz Canal Acero, secretaria general del Ministerio de Cultura; María Victoria de Robayo, directora del Museo Nacional (2005-2014); Liliana Gonzáles Jinete, subdirectora del Museo Nacional (2005-2012; Cristina Lleras, curadora de Arte e Historia (2004-2012); Margarita Reyes, curadora de Etnografía y Arqueología (2004-2016); Ángela Santamaría, jefe de la División Educativa; Fernando López, asesor del Ministerio de Cultura (2006-2012).

9 Museo Nacional de Colombia, "Política de colecciones" (Documento de trabajo, 2007).

10 Museo Nacional de Colombia, " Plan de colecciones 2005-2006" (Documento de trabajo, 2005).

largo plazo. De manera que, a través de las exposiciones temporales, el museo adquirió piezas sobre temas y periodos de la historia de Colombia que estuvieran ausentes del relato narrado por las recién inauguradas exposiciones permanentes. Es por ello que las exposiciones temporales se vislumbraron como fundamentales para cumplir simultáneamente con los objetivos de visibilizar distintas narrativas de la historia que reflejaran la diversidad cultural y enriquecer las colecciones del museo de forma participativa. Algunas de estas muestras intervinieron las salas permanentes –por ejemplo, las exposiciones ¡Galán vive! y *Hacer la paz en Colombia "Ya vuelvo", Carlos Pizarro*–, mientras que otras se instalaron en salas individuales de pequeño formato llamadas gabinetes y en la Sala de Talleres, anteriormente llamada Sala Alterna[11]. En este marco surgió el *Programa 48-91. Del Bogotazo a una nueva Constitución: irrupción de la cultura popular y construcción de lo público.*

Articulado con los designios de la Constitución Política de 1991, el Plan estratégico 2001-2010 fue la hoja de ruta diseñada por las distintas áreas del Museo Nacional para transformar su relato. Con su implementación, el museo asumió la misión de representar en sus exhibiciones el carácter multiétnico y pluricultural de la nación. En función de dicho objetivo, el Museo Nacional realizó un análisis del *corpus* de colecciones para proyectar su ampliación y creó dispositivos técnicos para apoyar a la curaduría en la construcción de procedimientos de coleccionismo y de programas expositivos incluyentes y participativos.

Proyecto expositivo dinámico y participativo

Entre julio de 2008 y febrero de 2009, en el marco del cumpleaños número 185 de su fundación, el Museo Nacional de Colombia inauguró la exposición temporal *Si lo tiene, ¡tráigalo!*, la cual tuvo como objetivo adquirir piezas representativas de la historia de Colombia, del periodo comprendido entre 1900 y 1991. Durante los meses siguientes a la exposición entraron a las colecciones 603 piezas representativas del siglo xx.

Para la exhibición de *Si lo tiene, ¡tráigalo!*, las paredes de la Sala de Talleres, anteriormente llamada Sala Alterna, fueron revestidas de marcos vacíos de distintos tamaños, acompañados de fichas museográficas alusivas a personajes, organizaciones y momentos significativos del siglo xx. Pocas piezas de las colecciones del Museo Nacional formaron parte de la exposición, de modo que resaltaban entre los espacios vacíos. Dichas piezas ejemplificaban objetos con valor museable, los cuales invitaban a los visitantes a pensar en aquellas posesiones que pudieran ocupar los lugares de los marcos vacíos. La exposición estaba organizada en ocho espacios correspondientes a temas sobre los cuales el museo buscaba piezas: movimientos sindicales, movimientos campesinos, movimientos

11 Museo Nacional de Colombia, "Política de exposiciones permanentes Museo Nacional de Colombia 2011- 2014" (Documento para discusión, 2011), 22.

indígenas, movimientos afrocolombianos, movimientos estudiantiles, movimientos feministas, asociaciones comunales y cívicas, y partidos y movimientos políticos[12].

La exposición pretendía enriquecer las colecciones dándole visibilidad a la agencia política y social de distintos actores sociales fundamentales en la construcción histórica de la nación. Las pistas sugeridas a través de los objetos colgados revelaban la dimensión sociocultural de la participación ciudadana deseada. En relación con la población afrocolombiana, el Museo Nacional presentó una obra del artista Luis Pinto Maldonado (1905-1997) que representaba el rostro del líder político chocoano Diego Luis Córdoba (1907-1964) y una fotografía de la escultora y bailarina loriquera Delia Zapata Olivella (1926-2001). Por su parte, una fotografía de 1928 tomada al líder indígena Manuel Quintín Lame (1880-1967) representaba en la exposición la lucha de los grupos indígenas por la tierra y contra la discriminación racial y cultural.

El espacio dedicado a los movimientos feministas buscaba dar presencia a la organización y movilización de las mujeres que durante el siglo xx lucharon por los derechos civiles y políticos (entre 1930 y 1950), por los derechos sexuales y reproductivos (entre 1960 y 1990) y por la inclusión de la igualdad de derechos y oportunidades en la Constitución Política de 1991. En esta sección, la muestra expuso la tesis de maestría escrita en 1948 por Isabel Vall Serra (1926-1964), titulada "El derecho a la huelga".

En relación con las distintas formas de acción colectiva planteadas por las poblaciones campesinas en su lucha por la tierra y en la búsqueda de un mayor reconocimiento político, se exhibió una fotografía tomada a Camilo Torres (1929-1966) participando en una reunión con la Unidad de Acción Rural en Yopal (UARY) en 1964. Adicionalmente, la exposición asignó un espacio para movimientos estudiantiles, cuyo papel fue importante en los cambios estructurales que experimentó el país durante la última década del siglo xx. Sin embargo, este espacio exhibió únicamente marcos vacíos, pues el Museo Nacional no contaba aún con piezas representativas de dichos movimientos.

Además de los sectores sociales mencionados anteriormente, la exposición invitó a los visitantes a donar objetos que permitieran reconocer la existencia de distintos partidos u organizaciones políticas. Para ello, presentó como ejemplos de piezas con valor museable una bandera del grupo guerrillero M-19, una copia de la Constitución Política de Colombia y varios objetos representativos del Partido Liberal.

Una parte significativa de las transformaciones en las estructuras sociales y políticas del país durante el siglo xx estuvo relacionada con el

12 Museo Nacional de Colombia, "Si lo tiene, ¡tráigalo!" (Guion museológico, 2008).

mejoramiento de las vías de comunicación, la exportación de café y la creación de la industria manufacturera durante las primeras décadas del siglo. En este sentido, la exposición *Si lo tiene, itráigalo!* incluyó una sección para adquirir objetos representativos de las industrias nacionales. Algunas piezas que formaron parte de la muestra fueron fotografías tomadas a la refinería de la Empresa Colombiana de Petróleo en la década de 1950, una fotografía de los almacenes de Valencia y Negret tomada en la década de 1910 y una vajilla de la empresa Ferrocarriles Nacionales (1954-1991).

Para completar los espacios vacíos alrededor de las piezas anteriormente mencionadas, los visitantes tuvieron que preguntarse por el valor y pertinencia de aquellos objetos que entregarían al Museo Nacional y se enfrentaron a una pregunta compleja: ¿qué hace que un objeto tenga valor museable? Dicho cuestionamiento fue importante tanto para las personas que atendieron el llamado del Museo Nacional como para el museo mismo al tomar decisiones sobre sus colecciones, pues los objetos que ingresaran a estas se convertirían en instrumentos para crear preguntas y narrativas, en testigos del pasado que se decidía recordar. El acto de selección por parte del Museo Nacional transformaría los objetos en cultura material, en patrimonio de la nación[13].

Durante la exposición *Si lo tiene, itráigalo!*, cientos de ciudadanos se acercaron al Museo Nacional y llevaron objetos que, desde su perspectiva, daban testimonio de los momentos históricos sobre los cuales la institución buscaba piezas. Como consecuencia, entraron a las colecciones los 603 objetos referidos arriba, todos relacionados con el siglo xx.

La amplia respuesta de los ciudadanos le permitió al Museo Nacional enriquecer las colecciones de una forma dinámica, en concordancia con los temas establecidos en el plan de colecciones. Sin embargo, la incorporación de las piezas al acervo patrimonial implicó desafíos que evidenciaron debilidades en los procedimientos técnicos internos de coleccionismo. Debido al alto número de donantes, el proceso de evaluación y selección de los objetos y la legalización de las adquisiciones desbordaron las capacidades de los equipos encargados de dichas tareas. Estas dificultades suscitaron márgenes de error en los procesos de registro, así como en los protocolos de evaluación de la pertinencia de las piezas. Esta experiencia evidenció la necesidad de fortalecer los protocolos de coleccionismo, los procedimientos contenidos en la política de colecciones y la labor del comité de colecciones en la evaluación de posibles adquisiciones.

La exposición *Si lo tiene, itráigalo!* fue entonces un proyecto experimental y dinámico que materializó la participación ciudadana proyectada en el Plan estratégico 2001-2010 en relación con la ampliación de las colecciones del Museo Nacional. Alrededor de cien piezas donadas por los ciudadanos

13 Elizabeth Weiser, *Museum rethoric:building civic identity in national spaces* (State College: The Pennsylvania State University Press, 2017), 67.

mediante esta muestra forman parte de las nuevas salas permanentes, diseñadas dentro del marco del Proyecto de Renovación de Guiones. La mayoría de dichas piezas se encuentra en la sala Hacer Sociedad (2019) y en el Muro de la Diversidad, el cual constituye el elemento central de la sala permanente Memoria y Nación (2015).

Programa 48-91: apuesta por una construcción colectiva del relato del siglo xx

El *Programa 48-91* fue creado en 2006 por el equipo de la Curaduría de Arte e Historia para abordar diversos procesos culturales en Colombia entre 1948 y 1991 e incrementar las colecciones relacionadas con la segunda mitad del siglo xx a través de la participación de la ciudadanía. Sin desconocer las distintas manifestaciones de violencia que tuvieron lugar durante estos años –y que fueron abordadas por la Curaduría de Arte e Historia desde otras iniciativas–, el *Programa 48-91* favoreció espacios de reflexión desde campos como los medios de comunicación, la música, el deporte y los movimientos sociales. En palabras de Cristina Lleras, en ese entonces curadora, este proyecto buscaba "expandir las nociones de lo político para salirse de una mirada muy tradicional que pasa por los dirigentes y los partidos, para preguntarse por los otros lugares por donde pasa la nación"[14]. De esta manera, las exposiciones realizadas indagaron sobre la manera como la cultura popular irrumpió en la concepción de lo nacional durante el siglo xx y fueron presentadas por el Museo Nacional como espacios de reflexión sobre las distintas voces de la diversidad en el país. El *Programa 48-91* entendía lo nacional como

> un espacio compartido por múltiples memorias que se encuentran, pero también están en conflicto. La nación pensada desde lo público es heterogénea, hay conflictos y asimetrías. El papel del museo consiste en posibilitar un espacio de roce entre las múltiples identidades de la nación y propiciar un espacio común para generar una memoria compartida.[15]

Además de incluir en los relatos a grupos sociales que no estaban antes representados en el Museo, este enfoque buscaba atraer más visitantes al Museo Nacional.

Una exposición temporal previa que influyó en el enfoque del *Programa 48-91* fue *Miss Museo: mujer, nación, identidad y ciudadanía*, realizada entre septiembre y diciembre de 2005. Dicha exposición había continuado con la reflexión iniciada en la IX Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado[16], titulada *Mujer, nación, identidad y ciudadanía: siglos xix y xx*, la cual buscó visibilizar el papel desempeñado por las mujeres en los distintos procesos de configuración de la nación colombiana. Adicionalmente, esta exposición planteó preguntas y discusiones sobre las limitadas representaciones de las mujeres en el Museo Nacional.

14 Cristina Lleras, entrevistada por María Camila Martínez el 22 de noviembre de 2019.

15 Cristina Lleras, "Del bogotazo a una nueva constitución: irrupción de la cultura popular y construcción de lo público (Colombia, 1948-1991)" (Proyecto de investigación, 2006).

16 La cátedra fue creada por el Museo Nacional en 1996 con el objetivo de generar conocimiento de la historia de Colombia a través del estudio de las colecciones y su conexión con las problemáticas actuales del país.

En palabras del investigador Juan Darío Restrepo (n. 1977), curador de la exposición *Miss Museo*, la muestra contrastaba el estudio de un objeto –el trofeo otorgado a Luz Marina Zuluaga (1938-2015) como Miss Universo en 1959– con un proceso histórico –los movimientos de mujeres de mitad del siglo xx– para "demostrar que es posible incorporar la modificación periódica de puntos de vista, multiplicar las vías de acceso a las obras y abrir los objetos en su carácter complejo, a través de sus articulaciones y contextos"[17]. La exposición *Miss Museo* influenció al *Programa 48-91*, al evidenciar el potencial de las exposiciones temporales para dinamizar el relato del Museo Nacional, reinterpretar las piezas de las colecciones y adquirir objetos que reflejaran distintos procesos históricos y culturales.

Así, entre octubre de 2007 y enero de 2008, el Museo Nacional presentó en la Sala de Exposiciones Temporales la primera de cinco exposiciones enmarcadas en el *Programa 48-91*, titulada ¡Acción! Cine en Colombia. La muestra presentó la historia del cine en el país entre 1897 y 2007, es decir, desde que unos viajeros franceses trajeron el primer cinematógrafo, fonógrafo y kinetoscopio de Edison, hasta la producción de películas posteriores a la ley 814 o Ley de Cine, aprobada en 2003 con el fin de incentivar el cine nacional. La exhibición celebró la memoria de las imágenes en movimiento realizadas en Colombia, desde las primeras producciones, como el documental *Carnaval de Barranquilla* producido por el italiano Floro Manco (1875-1954) en 1914, hasta *Soñar no cuesta nada*, película dirigida por Rodrigo Triana en 2006[18]. La exhibición conmemoró diferentes hitos en la historia del séptimo arte: los 110 años de la llegada del cine a nuestro país, los 20 años de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (1986), los 80 años de la creación de Cine Colombia, los 70 años del desarrollo del cine sonoro nacional y los 10 años de la creación de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura (1997)[19].

Por medio de la exposición ¡Acción! Cine en Colombia, el Museo Nacional reflexionó sobre el papel que había tenido dicho arte audiovisual en la representación del territorio y la creación de imaginarios de nación. El museo reconoció la importancia de este lenguaje artístico en la cultura del país y celebró el trabajo de las entidades e individuos que habían participado en la producción de cine en Colombia. Parte importante de la muestra, que incluía conversatorios y talleres, fue producto de una planeación conjunta con otras entidades, como la Fundación de Patrimonio Fílmico y la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura. Esta planeación evidenciaba una gestión dinámica que instaba por la construcción de conocimiento y el enriquecimiento de las narrativas del Museo Nacional de forma colaborativa con otras instituciones culturales del país.

17 Juan Darío Restrepo, "Miss Museo. Mujer, nación, identidad y ciudadanía", en *Tras escena del museo nación y objetos en el Museo Nacional de Colombia*, comp. Gabriel Andrés Eljaiek (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2006), 118.

18 Pedro Adrián Zuluaga, *Catálogo de la exposición ¡Acción! Cine en Colombia* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2007).

19 Museo Nacional de Colombia, "¡Acción! Cine en Colombia" (Guion museológico, 2008).



Exposición temporal *Un país de telenovela*

2009-2010
Museo Nacional de Colombia

Dentro del mismo ámbito del lenguaje audiovisual y buscando ahondar en el papel de los medios de comunicación en la construcción de una idea de nación, el Museo Nacional presentó entre noviembre de 2009 y mayo de 2010 la exposición *Un país de telenovela*, la cual inquiría por las representaciones de nación difundidas en la televisión colombiana entre 1984 y 1994. Inspirada por la investigación del filósofo e investigador en medios Jesús Martín Barbero (n. 1937), la exposición presentaba la televisión colombiana durante estos años como lugar de encuentro en el que se evidenciaba y reconocía la diversidad cultural[20]. Durante dicha década las producciones colombianas recrearon las atmosferas de distintas regiones colombianas y representaron su cultura. Para ello, los equipos de producción de las programadoras de RCN y Caracol Televisión habían investigado la historia y los rasgos culturales de los lugares de la geografía colombiana que llevaron a las pantallas. Adicionalmente, las novelas fueron grabadas en locaciones en las regiones, en lugar de realizarse en estudios de grabación de los canales de televisión. Producciones como *Azúcar* (1989), *La casa de dos palmas* (1990-1991), *Caballo viejo* (1988), *La potra zaina* (1993-1994), *Escalona* (1991-1992) y *Café con aroma de mujer* (1994-1995) llevaron las cámaras al Valle del Cauca, las montañas de Antioquia, la costa Caribe, los Llanos Orientales, y el Eje Cafetero[21].

Así como para la exposición ¡Acción! Cine en Colombia el Museo Nacional realizó la planeación con otras instituciones, para llevar a cabo la muestra *Un país de telenovela*, el museo contó con la colaboración de la Dirección de Vestuario y Escenografía de Caracol Televisión. Este trabajo conjunto dio lugar a una puesta en escena que materializó en detalle la visión de la curaduría de la exposición[22]. Las alianzas con diversas entidades dan

20 Museo Nacional de Colombia, "Un país de telenovela" (Guion museológico, 2009).

21 Museo Nacional de Colombia, "Un país de telenovela" (Plegable publicitario, 2009).

22 Juan Darío Restrepo, entrevistado por María Camila Martínez el 10 de enero de 2020.

cuenta de una gestión creativa que buscó estrategias para ejecutar las proyecciones y solucionó las dificultades y las limitaciones, por ejemplo, presupuestales.

Además de las exposiciones dedicadas a los medios audiovisuales, el *Programa 48-91* realizó una muestra en torno a la música. La exhibición *Nación Rock* fue presentada en la Sala Alterna en febrero de 2008. *Nación Rock* indagó sobre el papel de este género musical en los procesos de construcción de imaginarios de nación entre 1965 y 1995. La exposición presentó al *rock* durante estos años como un género que cuestionó los sistemas establecidos, convirtiéndose en una herramienta utilizada por los jóvenes colombianos para criticar y controvertir distintos procesos culturales en el país[23]. Así, la exposición visibilizó un sector social que no había sido incluido antes en el Museo Nacional y reflexionó sobre el papel de la juventud en el devenir cultural y social del país. Para ello, en la muestra se expuso un recorrido por la historia de dicho género musical en Colombia, desde llegada al país en la década de 1950 hasta el surgimiento del *rock* en español en la década de 1980 y el *rock* alternativo en la década de 1990. *Nación Rock* fue planeada por el curador invitado Felipe Arias Escobar (1983), historiador y, en ese momento, programador musical de la emisora Javeriana Estéreo, con el acompañamiento de Juan Darío Restrepo, investigador de la Curaduría de Arte e Historia.

La última exposición enmarcada en el *Programa 48-91* fue presentada por el Museo Nacional entre el 3 de diciembre de 2011 y el 8 de abril de 2012. Titulada *Un país hecho de fútbol*, fue la primera exhibición del país dedicada al deporte. Dicha muestra respondía a los resultados de la Consulta Nacional 1999-2003[24], en la cual los ciudadanos hicieron evidente que el deporte, a pesar de constituir una práctica cultural importante en la construcción de identidades regionales y nacionales, era uno de los grandes ausentes en las narrativas del Museo Nacional[25].

La investigación y planeación de la exposición *Un país hecho de fútbol* revela que la institución fue coherente con las proyecciones y las políticas construidas a raíz del Plan estratégico, las cuales priorizaban la participación ciudadana en la construcción de narrativas de la historia del siglo xx. Muchas piezas que formaron parte del guion fueron prestadas al Museo Nacional por coleccionistas aficionados. Para llegar a estas personas, el museo abrió una convocatoria similar a la exposición *Si lo tiene, ¡tráigalo!* Esta nueva versión de dicho proyecto curatorial, titulada *Si lo tiene, ¡préstelo!*, pretendía obtener de forma temporal piezas relacionadas con la Selección Colombia de Fútbol en diferentes épocas[26].

La exposición *Un país hecho de fútbol* presentó este deporte como uno de los fenómenos sociales y culturales más importantes del país. A partir

23 Felipe Arias Escobar, *Catálogo de la exposición temporal Nación Rock* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2008).

24 Museo Nacional de Colombia, "Consulta Nacional 1999-2003" (Documento de trabajo, 2003).

25 "De las canchas al Museo", Museo Nacional de Colombia, acceso el 10 de diciembre de 2019, http://www.museonacional.gov.co/sitio/futbol/almuseo.html.

26 *El Tiempo*, "El Museo Nacional busca objetos de fútbol", septiembre 6, 2011.



Exposición temporal
Nación Rock

2008
Museo Nacional de Colombia

de esta iniciativa se logró convocar diversos espectadores de todas las regiones y sectores sociales, y se reflexionó sobre el papel de dicho deporte en la construcción cultural de la nación. En la exposición se narró la historia de la Selección Colombia desde la década de 1940 hasta 2011, a través de las voces de periodistas, jugadores, árbitros, técnicos e hinchas. Para ello, se presentaron objetos testimoniales, así como narraciones de los medios de comunicación. Dentro de estos últimos se encontraban videos del canal Caracol Televisión que presentaron los hitos más importantes de la Selección Colombia, audios de programas radiales desde la década de 1960 y artículos de los periódicos *El Tiempo* y *El Espectador*[27].

A través de estas cinco exposiciones temporales, el *Programa 48-91* dinamizó la narración del Museo Nacional destacando la importancia de la cultura popular en la construcción de identidades. Las exposiciones contaron con la participación de la ciudadanía y con alianzas interinstitucionales con sectores públicos y privados. De esta manera, el *Programa 48-91* avanzó en la concesión de un plan estratégico que abogaba por la construcción de múltiples narrativas de la historia de Colombia. Hoy en día, distintas manifestaciones de la cultura popular –como el deporte y las telenovelas–, así como algunas piezas adquiridas mediante el *Programa 48-91*, forman parte de las salas permanentes del Museo Nacional, especialmente la sala Hacer Sociedad (2019).

Conclusiones

Durante la primera década del siglo xxi, el Museo Nacional asumió la misión de representar en sus exposiciones el país figurado en la Constitución Política de 1991. Al implementar las estrategias plasmadas en el Plan estratégico 2001-2010, el museo cumplió con el objetivo de dinamizar la narración a través de exposiciones temporales y creó dispositivos de coleccionismo y proyectos participativos y cooperativos con la ciudadanía que fortalecieron la institución y nutrieron procesos posteriores como la estructuración del Proyecto de Renovación de Guiones (2012-2023).

El énfasis en la investigación y la adquisición de piezas representativas del siglo xx, que caracterizó a la Curaduría de Arte e Historia durante los primeros años del siglo xxi, enriqueció las colecciones del Museo Nacional con piezas representativas de expresiones culturales y procesos políticos que estaban ausentes en el relato de las exposiciones. De esta manera, los lineamientos de coleccionismo creados durante estos años jugarían un papel importante en la transformación de un relato que anteriormente privilegiaba los grandes hitos y hombres en la historia política del país.

27 Museo Nacional de Colombia, "Un país hecho de fútbol" (Guion museológico).



Exposición temporal *Un país hecho de fútbol*

2008
Museo Nacional de Colombia

A través del *Programa 48-91*, el Museo Nacional centró su atención en los ciudadanos, no solamente como visitantes del Museo, sino como partícipes de su transformación. Exposiciones como *Si lo tiene, ¡tráigalo!* y *Un país hecho de fútbol* evidencian cómo el Museo Nacional escuchó a la ciudadanía e implementó el Plan estratégico 2001-2010 para hacer de ella el centro de su quehacer. La respuesta positiva de los ciudadanos, al ser convocados para construir con el museo diversas narrativas de la historia y la cultura del país, es muestra de la pertinencia de las exposiciones.

Las muestras ¡Acción! Cine en Colombia, *Nación Rock* y *Un país de telenovela* discutieron el papel de las industrias culturales en la construcción de identidades colectivas durante la segunda mitad del siglo xx y comienzos del siglo xxi. De esta manera, el Museo Nacional discutió en sus salas la importancia de la música, el cine y la televisión en la cultura cotidiana de los colombianos. Por ello, el museo privilegió las alianzas interinstitucionales y los proyectos colaborativos y experimentales que implicaron una ruptura importante con el museo del siglo xx.

Bibliografía

Corte Constitucional. *Constitución Política de Colombia*. Bogotá: Imprenta Nacional, 2015.

"De las canchas al Museo", Museo Nacional de Colombia. Acceso el 10 de diciembre de 2019, http://www.museonacional.gov.co/sitio/futbol/almuseo.html.

Arias Escobar, Felipe. *Catálogo de la exposición temporal Nación Rock*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2008.

El Tiempo. "El Museo Nacional busca objetos de fútbol", septiembre 6, 2011.

Garzón Martínez, Camilo. "La génesis de la Constitución Política de Colombia de 1991 a la luz de la discusión sobre el Mito Político". *Desafíos 29*, n.º1 (2017): 109-136.

Knell, Simon J. *Museums and the future of collecting.* Nueva York: Routledge, 2016.

Lleras, Cristina. "Del bogotazo a una nueva constitución: irrupción de la cultura popular y construcción de lo público (Colombia, 1948-1991)". Proyecto de investigación, Museo Nacional de Colombia, 2006.

Lleras, Cristina. Entrevistada por María Camila Martínez el 22 de noviembre de 2019 .

Ministerio de Cultura. *Plan estratégico 2001-2010: Bases para el Museo Nacional del futuro*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2002.

Museo Nacional de Colombia. "Plan de colecciones 2005-2006". Documento de trabajo, 2005.

Museo Nacional de Colombia. "*¡Acción! Cine en Colombia*". Guion museológico, 2008.

Museo Nacional de Colombia. "Consulta Nacional 1999-2003". Documento de trabajo, 2003.

Museo Nacional de Colombia. "Política de Colecciones". Documento de trabajo, 2007.

Museo Nacional de Colombia. "Política de exposiciones permanentes Museo Nacional de Colombia 2011- 2014". Documento para discusión, 2011.

Museo Nacional de Colombia. "Si lo tiene, ¡tráigalo!". Guion museológico, 2008.

Museo Nacional de Colombia. "Un país de telenovela". Guion museológico, 2009.

Museo Nacional de Colombia. "Un país de telenovela". Plegable publicitario, 2009.

Museo Nacional de Colombia. "Un país hecho de fúlbol". Guion museológico, 2011.

Pedro Lorente, Jesús. "El multiculturalismo como piedra de toque en Cánada: los museos de Vancouver a la luz de la museología crítica". *Heritage &* Museography 3, n.º1 (2011): 112-29.

Restrepo, Juan Darío. "Miss Museo. Mujer, nación, identidad y ciudadanía". En *Tras escena del museo nación y objetos en el Museo Nacional de Colombia*. Compilado por Gabriel Andrés Eljaiek, 101-124. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2006.

Restrepo, Juan Darío. Entrevistado por María Camila Martínez el 10 de enero de 2020.

Sánchez, Libardo. "La era de las renovaciones (1976-hoy en día): elementos para una historia reciente del Museo Nacional de Colombia". En *Guión científico sala 1: Historia del Museo - el Museo en la historia*. Museo Nacional de Colombia, 2019.

Uprimny Yepes, Rodrigo y Luz María Sánchez. "Los derechos culturales en serio: Una introducción a su dimensión jurídica". En *La Constitución de 1991 y cultura*. Compilado por María Bárbara Gómez, 15-47. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, 2011.

Watson, Sheila. *Museums and their Communities.* Nueva York: Routledge, 2007.

Weiser, Elizabeth. *Museum rethoric: building civic identity in national spaces.* State College: The Pennsylvania State University Press, 2017.

Zuluaga, Pedro Adrián. *Catálogo de la exposición ¡Acción! Cine en Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2007.



Luis García Hevia, 200 años: la realidad versátil

Ángela Gómez Cely
Investigadora de la Curaduría de Arte

Resumen
Luis García Hevia (1816-1887) fue un artista representativo del espíritu del colombiano multifacético del siglo xix. Inmerso en la política partidista y actor dinámico en la consolidación de una cultura visual en ciernes, García Hevia se interesó en ideales colectivos y de construcción de la nación, a partir de iniciativas como la educación artística en su papel de profesor y cofundador de la Sociedad de Dibujo y Pintura, la fundación de talleres fotográficos y logias masónicas, y, por último, el coleccionismo de arte. Atento a las nuevas ideas y descubrimientos científicos relacionados con la captura de la imagen, su trabajo como pintor de retratos, escenas religiosas, mitológicas y bodegones fue estimulado por la aparición de la fotografía, la cual le permitió experimentar en los diferentes géneros pictóricos mencionados. Del mismo modo, la influencia de la pintura se vio reflejada en los temas que capturó en sus daguerrotipos, fotografías sobre papel y tarjetas de visita. Finalmente, García Hevia logró posicionarse como pionero de la reportería gráfica en Colombia, al hacer registro de los rostros del crimen y el teatro de las guerras civiles.

Palabras clave: academia, fotografía, pintura, reportería gráfica, retrato, masonería.



Luis García Hevia

Autorretrato vestido de masón

Ca. 1860

Copia en albúmina

Colección María Cristina González, Bucaramanga

Introducción

Luis Francisco Javier[1] García Hevia y Ruiz (19.8.1816-31.3.1887), más conocido como García Hevia o Evia[2], fue un pintor, escultor, fotógrafo, maestro, coleccionista y militar bogotano que transformó la tradición artística colonial al abrir nuevos caminos en la plástica nacional. Como pintor, García Hevia se ocupó en especial del retrato. Participó activamente en exposiciones artísticas entre 1841 y 1886[3], con géneros como el bodegón y el paisaje, y trabajó temas académicos, como episodios mitológicos, escenas del Antiguo Testamento y cuadros de costumbres[4]. Con el descubrimiento del daguerrotipo en 1839, este artista decidió dedicar el resto de su vida a la fotografía, combinándola con su oficio de pintor[5]. Uno de sus aportes más importantes a la educación fue su participación en 1846 de la Academia de Dibujo y Pintura (1846-1849), en compañía de Ramón Torres Méndez (1809-1885), Simón José Cárdenas (1814-1861) y Narciso Garay (1810-1877), entre otros.

Su interés cultural no terminó allí, se sabe que coleccionó pintura colonial y objetos históricos. Poseía lienzos de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711) e indumentaria de los próceres de la independencia que luego pasaron al museo-taller de Alberto Urdaneta (1845-1887)[6]. De manera paralela a su profesión artística, luchó en los conflictos políticos del país y fue un maestro masón que alcanzó el grado de Venerable Maestro, además fue cofundador de varias logias masónicas[7].

García Hevia fue una persona polifacética, que participó en diferentes campos de la cultura y la política. Su transcendencia radica no solo en sus obras pictóricas y fotográficas, sino en el aporte desinteresado a la plástica colombiana, ya fuera desde sus iniciativas académicas o desde la divulgación de la fotografía.

Continuidades y transformaciones en el retrato decimonónico

En un artículo publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*[8], García Hevia dejó constancia de sus orígenes familiares, al hacer una reseña biográfica de su abuela Juana Petronila Nava y Serrano (1772-1855), quien se casó con Francisco Javier García Montero de Hevia (1763-1816), empleado de la Corona española, que a partir de 1810 fue un activo participante de la revuelta que conduciría nueve años después a la independencia. Por su parte, su abuela sirvió a la causa independentista como colaboradora del ejército y estafeta de los mensajes que recorrían el país para mantener informado al ejército patriótico de los movimientos del Pacificador Pablo Morillo (1778-1837).

1 Su nombre completo aparece en el mosaico conmemorativo para su abuelo, el prócer de la independencia Francisco Javier García Hevia. Dicho mosaico fue dibujado por Jorge Wilson Price para el libro *Biografías de dos ilustres próceres y mártires de la independencia y de un campeón de la libertad, amigo de Bolívar y de Colombia: 1816 - julio-1916* (Bogotá: Imprenta de la Cruzada, 1916).

2 Hevia o Evia, a lo largo de la investigación se encontraron documentos en donde este apellido aparece escrito de las dos formas. Es posible que futuros estudios puedan encontrar información relacionada con las razones acerca del uso de las dos formas ortográficas.

3 *Gaceta de la Nueva Granada*, enero 21, 1844; *El Día*, mayo 4, 1845; *El Constitucional*, agosto 8, 1846; *El Duende*, julio 25, 1847; *El Día*, agosto 2, 1848.

4 *El Duende*, julio 25, 1847, 2.

5 Pilar Moreno de Ángel, *El daguerrotipo en Colombia* (Bogotá: Arco, 2000).

6 Gabriel Giraldo Jaramillo, *La pintura, la miniatura y el grabado en Colombia* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1980), 54.

7 Américo Carnicelli, Historia *de la masonería colombiana, 1833-1940*, Vol. 1 (Bogotá: Cooperativa Nacional de Artes Gráficas, 1975). Esta información se apoya también documentos originales sobre logias masónicas que se conservan en la Biblioteca Nacional.

8 Luis García Hevia, "Reminiscencias", *Papel Periódico Ilustrado*, tomo V, año V (1886-1888), 1886, 43-44.

Jorge W. Price (1853-1953)

Francisco Javier García Hevia, Juan Crisóstomo García Hevia y Luis Francisco Javier García Hevia

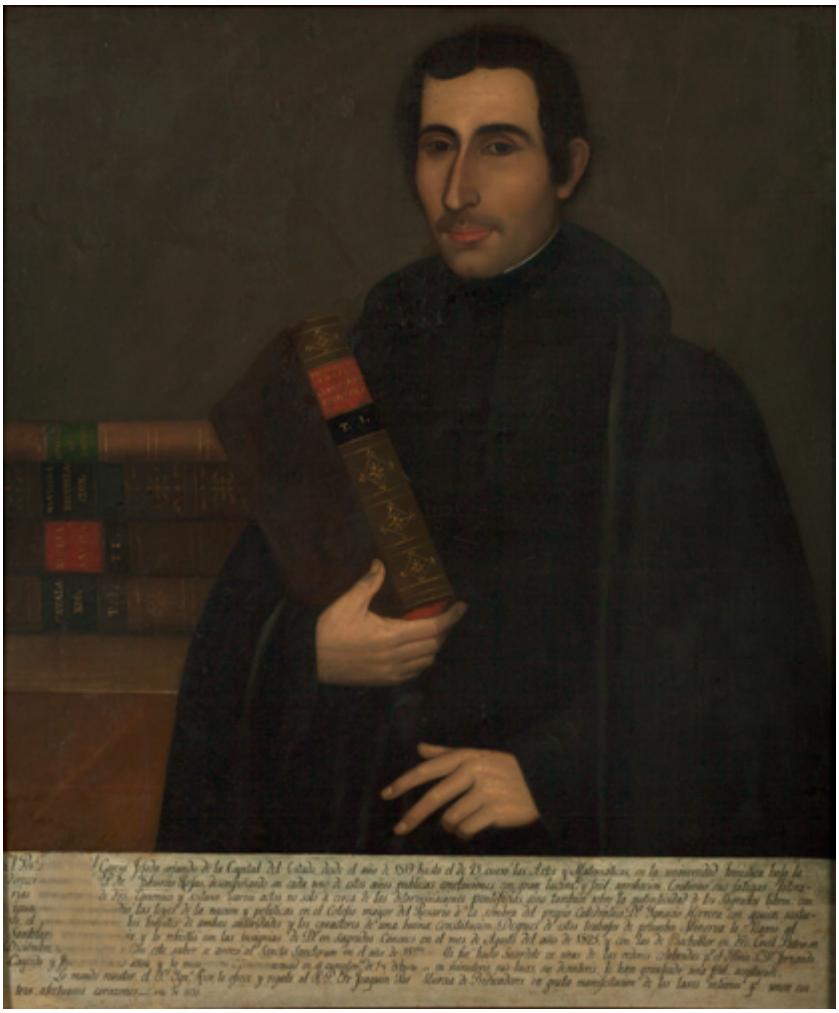
1916
Litografía
24 x 17,5 cm
Foto: Ángela Gómez



Durante el llamado "régimen del terror", su abuelo perdió la vida y a su abuela Juana Petronila Nava le confiscaron sus bienes y la desterraron a Cajicá. Por su parte, su padre Juan Crisóstomo García Hevia (n. 1795), profesor de derecho canónico y secretario del Colegio de San Bartolomé, quien iba a ser ejecutado por pertenecer a la causa de la independencia, salvó su vida gracias a su excelente caligrafía, pero fue sentenciado a dos años como escriba del Batallón de Numancia[9]. La historia de su familia es una muestra de los turbulentos años que precedieron a la fundación de la república y se suma al repertorio de eventos históricos en los cuales participaron hombres y mujeres que fueron representados a través de la pintura, el grabado y, posteriormente, la fotografía.

A partir de 1819 se comenzó a conformar en Colombia una cultura visual basada en el retrato de héroes y mujeres ejemplares, imágenes que con

9 Moreno de Ángel, *El daguerrotipo en Colombia*. También se localizó una carta de Sámano a Morillo sobre la solicitud de Juana Petronila Nava para que se le concediera licencia absoluta a Juan Crisóstomo García de Hevia, soldado de la 3ª compañía del l.er Batallón Regimiento Infantería de Numancia, con fecha de marzo 1 de 1817. Véase https://www.europeana.eu/et/item/344/https.



Luis García Hevia – atribuido

Monseñor García Tejada

1834
Óleo sobre tela
90 x 84 cm
Colección Ministerio de Cultura – Museo del Siglo XIX, inv. 117427
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Ernesto Monsalve

el tiempo sustentarían la gesta nacional, *Leitmotiv* de todo el siglo XIX. Después de la independencia, además de las imágenes bíblicas que adornaban iglesias, conventos y lugares de habitación, se comenzaron a producir retratos de los personajes del largo periodo de guerras. Estas nuevas representaciones fueron trasmitidas en el imaginario por todos los pintores de la dinastía de los Figueroa –Pedro José (1770-1836), José Miguel (-1874), José Celestino (-1870) y José Santos Figueroa (-)–, por José María Espinosa (1796-1883), José Manuel Groot (1800-1878), Ramón Torres Méndez (1809-1885) y, por supuesto, el mismo Luis García Hevia.

García Hevia se debió iniciar como aprendiz con el pintor Pedro José Figueroa cuando tenía cerca de quince años y a los dieciocho años ya se registran obras atribuidas a su pincel. En estas obras tempranas, Hevia retomó los elementos plásticos transmitidos por su maestro Figueroa, caracterizados por la rigidez de las figuras, los fondos planos o encortinados, la carencia de perspectiva, la presencia de atributos

relacionados con el cargo y el linaje, así como el uso de cartelas biográficas, como las que aparecen en los retratos de monseñor García Tejada, Primo Feliciano María Mariño y en dos interesantes composiciones que hizo en los retratos de su maestro Pedro José Figueroa y en el de Andrés María Marroquín.

El retrato realizado en 1834 del obispo Juan Manuel García Tejada (1774-1869) nos permite describir brevemente dichos elementos: su atuendo episcopal cubierto por una capa y el solideo que se alcanza a ver en su cabeza. Sobre la mesa encontramos tres libros que lo identifican como catedrático y conocedor del derecho canónico[10].

En 1836, García Hevia pinta un retrato de su maestro, el artista Pedro José Figueroa (1770-1836), y le dedica un poema que aparece en el cuadro, escrita en un papel que reposa sobre un hexágono de piedra, al lado de la paleta de pintor. El retrato, finamente trabajado, está rodeado por un ovalo a manera camafeo, similar a las miniaturas.

El arte de Apeles gran talento
Gusto exquisito, amena fantasía
En su entrañable amor un monumento
Consagra a tu virtud la Patria mía
Tú me inspiraste un generoso aliento
Al oír tus lecciones algún día.
Débil copia ojalá reprodujera.
La imagen que mi pecho fiel venera.

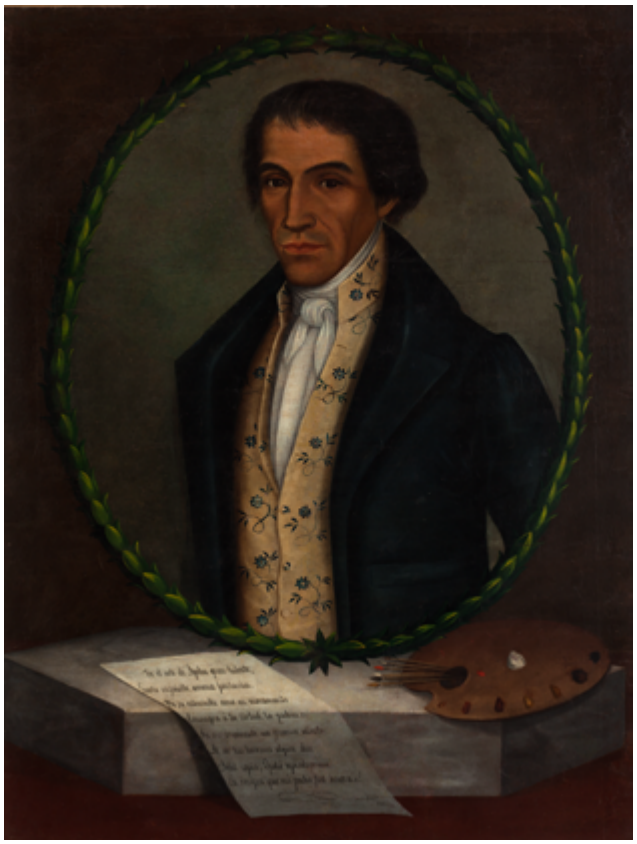
Así mismo, en el retrato póstumo del político y escritor Andrés María Marroquín (1796-1833), García Hevia usa elementos similares, la piedra se convierte en un pedestal grabado con la inscripción "Envidia y gloria de los campos era. Andrés María Marroquín" y sobre la piedra se encuentran los elementos simbólicos de las artes: la pintura, la música y el teatro. El retrato también está enmarcado en un óvalo y rodeado por una corona de laurel.

En el retrato de Primo Feliciano María Mariño (1777-1938), puede observarse un extraño tratamiento del volumen del cuerpo, un poco desproporcionado, de acuerdo con una volumetría piramidal que le confiere al personaje autoridad. Primo Feliciano Mariño fue un simpatizante de la campaña libertadora, acusado en repetidas ocasiones ante el Cabildo Eclesiástico por esta razón, firmante de la Constitución de Cundinamarca de 1812 y condecorado en 1820 por Simón Bolívar con la Orden de Libertadores de Cundinamarca. García Hevia pintó el original de este retrato que se conserva en la colección de la Catedral de Bogotá, donado por el mismo artista. La muerte del clérigo en 1838[11] pudo impulsar al artista a hacer una copia, que después fue donada a la Biblioteca Nacional[12] por García Hevia en 1880 y cuya cartela dice que el retrato es "sobrino del original", refiriéndose al cuadro de la catedral:

10 *Cavalario, Biblia Sacra, Novísima recopilación, Concilio de Trento* y, en sus manos, el *Diccionario de las Ciencias Apostólicas.*

11 Hevia dejó de pintar retratos luego del conflicto armado de 1860, por lo que no es probable que la obra fuera pintada en 1880, sino donada en esa fecha.

12 El edificio de las Aulas sirvió conjuntamente de sede al Museo Nacional y a la Biblioteca Nacional (1823-1938).



Luis García Hevia

Pedro José Figueroa

1836
Óleo sobre tela
83,5 x 62,5 cm
Museo Nacional de Colombia, reg. 551
Adquirido por el Ministerio de Instrucción Pública con destino al Museo Nacional (1913)
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Ernesto Monsalve



Luis García Hevia

Andrés María Marroquín Moreno

Ca. 1836
Óleo sobre tela
83,5 x 62,5 cm
Colección Instituto Caro y Cuervo, reg. 389

Luis García Hevia
Primo Feliciano María Mariño
Ca. 1838
Óleo sobre tela
83,5 x 62,5 cm
Museo Nacional de Colombia, reg. 537
Donado por el artista (1880)
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Ernesto Monsalve



El Dr. Primo Feliciano Mariño –Canónigo de Bogotá, natural de Tunja. Era hombre de ciencia i un modelo de virtud. Por medio de su influencia i de su riqueza, levantó en favor de la Independencia varios pueblos del Norte de la Nueva Granada; i: en seguida vistió i racionó el ejército republicano que peleó por la libertad en los Campos De Paipa, Pantano de Vargas i Boyacá (1819). Obtuvo la Cruz De este nombre i la medalla de "Libertadores de Nueva Granada i Venezuela". Donó este retrato a la Biblioteca su autor el Señor Luis García Evia, sobrino del orijinal - Enero de 1880.

A este primer periodo también corresponden los retratos de Manuel Rodríguez Torices, de la colección de Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, así como también algunas miniaturas atribuidas a García Hevia: la de su primera esposa Teotiste Mantilla y Mutis (1819-1865)[13] y las de Francisco Javier Hevia (1748-) e Ignacio García Hevia (-), custodiadas en colecciones de Santander.

13 *El Mosaico,* febrero 18, 1865.

En la pintura del siglo xix, el retrato fue el gran protagonista. Algunos elementos característicos, como las cartelas y los cortinajes, fueron desapareciendo lentamente en la obra de García Hevia, pero los atributos relativos a las profesiones continuaron siendo un elemento destacado en sus retratos. Plásticamente, los personajes comenzaron a adquirir volumen dentro del espacio pictórico; en cuanto al tema, fueron retratados especialmente próceres, escritores, pintores, clérigos y mujeres sobresalientes en la vida social y política. Los retratos adquieren un dominio técnico que refuerza el carácter del retratado. En las obras de García Hevia podemos ver un interés por definir los rasgos psicológicos del personaje, sumado a un propósito de copiar la realidad sin embellecerla. Los rostros nos muestran rasgos muy marcados, haciendo énfasis en el carácter particular del modelo. La indumentaria adquiere en el retrato un papel particular, dado que el artista destaca, por medio de los detalles en los textiles, el origen social de sus personajes y los enmarca en una temporalidad específica, expresada en el detalle de accesorios y prendas propios de la época.

Del mismo periodo son los retratos de María Tadea Álvarez Lozano de Pardo y Juan María Pardo y Pardo, de la colección del Banco de la República. Estas obras mantienen el esmero que García Hevia dio a los rostros; sin embargo, el tratamiento de la indumentaria, más plano y monocromático, podría sugerirnos un trabajo de taller, práctica común en las primeras escuelas y, además, un método que García Hevia debió aprender con su maestro Pedro José Figueroa.

A propósito de estos aspectos de la obra de nuestro pintor, Eugenio Barney Cabrera escribió:

> García Hevia, en transición, actúa en aquel medio siglo, pero anticipa visiones nuevas y logra notas de autenticidad sorprendentes como en algunos retratos de mujer en los cuales causa admiración la suma equilibrada de impericias y de hallazgos, la rara armonía de los valores ingenuos y primitivos con los méritos del observador y del retratista de carácter. También en la composición resulta favorecida la obra de García Hevia, quien posee osadías de creador talentoso, pese a los lastres del romanticismo adolescente y tropical que tiñe de sabrosas simplezas muchos de los cuadros de este artista bogotano.[14]

En particular, el grupo de retratos de mujeres de avanzada edad, que hasta ahora se han identificado como obras de García Hevia, es una de las unidades más interesantes de su producción artística, ya que en estas pinturas las figuras representadas conservan características similares en cuanto a la pose, el tratamiento del rostro, el realismo de sus facciones, el trabajo de indumentaria y el gusto por los pañolones **y pañuelos que cubren** la cabeza. No obstante, cada cuadro representa la edad de las

14 Eugenio Barney Cabrera, "Reseña del arte en Colombia durante el siglo xix", *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, n.º 3 (1965): 106.





retratadas conservando una identidad individual. Cabe advertir que los atributos que las acompañan son un elemento recurrente en algunos de estos retratos, al igual que vimos en las pinturas de hombres, como el libro en sus manos y las flores[15], tal como se puede apreciar en los retratos de Josefa Acevedo de Gómez, Rita Rueda y de Asunción García Mejía.

Otros géneros, otras perspectivas

Aunque no se conoce la ubicación de otras obras reseñadas en la prensa de la década de 1840, además de *Santos jesuitas alrededor de la crucifixión* de la comunidad agustina[16], se sabe que García Hevia es autor de escenas como *Trabajos subterráneos de la mina de sal de Cipaquira* [sic] (1843)[17], *Santa Filomena* y *Adán del cuadro del paraíso* (1846)[18], pinturas presentadas en la quinta exposición de productos de la industria, celebrada entre el 24 y 26 de julio de 1846. De igual modo, cabe mencionar las obras que presentó en la muestra de la Academia de Dibujo y Pintura de 1848. Se trató de "dos cuadros colosales", *El diluvio y los israelitas en el desierto* (1847)[19] y *Libaciones de Baco* (1848)[20], que evidencian un interés por los temas religiosos y alegóricos.

En 1841, en la Primera Exhibición de las Obras de la Industria de Bogotá[21], García Hevia presentó un "busto" como homenaje a Juan José Neira, el

15 Existe otro retrato identificado con las mismas características en la Colección Museo de Denver. La obra es identificada como *Woman with Earring*, ID 1984.718, véase https://denverartmuseum.org/object/1984.718

16 Rodolfo Vallín Magaña y Victoria Gálvez Izquierdo, *Arte y fe: colección artística agustina Colombia* (Bogotá: Providencia de Nuestra Señora de Gracia, 1995).

17 *El Duende*, mayo 4, 1843.

18 *El Constitucional*, agosto 8, 1846.

19 *El Duende*, julio 25, 1847.

20 *El Día*, agosto 2, 1848.

21 *El Constitucional de Cundinamarca*, diciembre 3, 1841; *El Día*, noviembre 21, 1841.



DE IZQUIERDA A DERECHA

Luis García Hevia - atribuido
Josefa Acevedo de Gómez

Ca. 1850
Óleo sobre tela
Ministerio de Cultura, inv. 115442
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Ernesto Monsalve

Luis García Hevia - atribuido
Asunción García Mejía

Ca. 1851
Óleo sobre tela
67,8 x 52,6 cm
Museo Nacional de Colombia, reg. 6554
Donado por la Asociación de Amigos del Museo Nacional (31.3.2008)
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Ernesto Monsalve

Luis García Hevia - atribuido
Rita Rueda

Ca. 1850
Óleo sobre tela
68,5 x 53,5 cm
Museo Nacional de Colombia, reg. 4519
Donado por la Fundación para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural Colombiano del Banco de la República (3.11.2000)
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra

héroe recientemente caído y que el Estado recordó con honores. Tal vez sea precisamente el busto de Neira la obra que causa más curiosidad en esta exposición, ya que esta pieza sería el único ensayo escultórico de García Hevia referenciado hasta el momento.

García Hevia abrió en 1843 una academia de dibujo para dictar clases privadas[22] y en 1846 retomó la labor educativa con un proyecto más amplio, cuando fundó la Academia de Dibujo y Pintura, junto con Ramón Torres Méndez (1809-1885), Simón José Cárdenas (1814-1861), Narciso Garay (1810-1877), Faustino Caicedo, Eduardo Castro, Juan de la Cruz y Juan Nepomuceno Colobón. El acta de fundación se firmó el 9 de octubre de 1846, así:

> profesores de bellas artes, con el objeto de fundar una academia de dibujo y pintura para perfeccionarse estudiando teórica y prácticamente este ramo, y de la cual dependan más tarde escuelas en donde se enseñe este interesante y necesario arte para todas las clases de la sociedad, propagando al mismo tiempo el gusto por todas las demás artes que tengan conexión con él.[23]

La Academia de Dibujo y Pintura alcanzó a celebrar dos exposiciones, pero solo tuvo una existencia de tres años. En la exposición de 1848, los

22 *El Duende,* mayo 7, 1843.
23 *El Día,* julio 19, 1848.

Luis García Hevia

Santos jesuitas alrededor de la crucifixión

Ca. 1846
Óleo sobre tela
38 x 32 cm
Colección Comunidad Agustina
Foto: Ernesto Monsalve



numerosos alumnos y miembros de la academia presentaron dibujos a lápiz y tinta, miniaturas sobre marfil, acuarelas, retratos al óleo y grabados con diversidad de temas: religiosos, bodegones, desnudos, dibujos de cabezas, viñetas, algunas de esas copias y otras del natural. Los profesores Luis García Hevia, Simón J. Cárdenas, Ramón Torres Méndez, José Groot, Fermín Isaza, Celestino Martínez y Jerónimo Martínez también presentaron algunas obras.

La academia tuvo una corta duración, pero fue un intento organizado como escuela, a diferencia de los talleres o grupos de aprendices. La institución contó con profesores profesionales o autodidactas que apoyaron diferentes ramos, pero con una clara preferencia por el dibujo.

Aunque García Hevia vivió la mayor parte del tiempo en Bogotá, en la década de 1850 viajó constantemente a otras ciudades, especialmente del departamento de Santander, en donde tenía vínculos familiares. En sus viajes instaló en

distintos lugares temporalmente su taller de pintura y fotografía, dejando retratos, talleres y alumnos en Bogotá, Tunja, Bucaramanga, Pamplona, San Gil, Girón, Socorro Piedecuesta, Medellín y Maracaibo (Venezuela)[24].

En la década 1860, la pintura de García Hevia sufrió transformaciones importantes. Al parecer, tras una herida recibida en la cabeza durante la guerra de 1860, no volvió a pintar retratos, ya que no se registró en catálogos o en la prensa que se presentara nuevamente con este género. Sin embargo, el artista continuó trabajando otras categorías, como lo evidencia la exposición del 20 de julio de 1871, en donde presentó bodegones, paisajes, escenas costumbristas y una curiosa serie de peces[25]. Estas pinturas fueron detalladamente descritas por el jurado de la exposición:

> Pinturas del señor Luis García Evia
>
> 1ª Es digna de encomio su elección de pezcados i otros animales, pues además de tener el mérito de ser retratos, el dibujo i colorido son propios i mui bien ejecutados. Trabajos de esta especie deben conservarse i estudiarse. Ojalá que el artista pusiera el nombre a cada animal para que fuera completa su labor.
>
> 2ª Es obra de mérito el cuadro que hace conocer nuestro maravilloso "Puente de Pandi" pues tiene animación, esactitud i pespectiva sobre todo en lo que dice relación a la distancia a que se observa el puente artificial allá en la sima del abismo. Quisiéramos menos caliente el colorido, i que este trabajo se conservara por no ser muchos los que se dedican a ir a tomar estas vistas que tanto honran a sus autores. Ojalá el señor García Evia tomara la de nuestro espléndido "Salto del Tequendama".
>
> 3ª Nos gusta mucho el cuadrito de aguadores, pues es mui gracioso el grupo de los tres muchachos jinetes en su asno i propia la actitud, forma i espresion de todos ellos. El que va solo en su burrico, asume carácter. La ejecución del todo de la obra nos párece mui bien desempeñada; i ojalá que su autor no desconozca que en este jénero tiene sus mayores recursos en el arte de la pintura. Sus dos paisajes, a orillas del mar el uno, i bajo la influencia de las palmeras, el otro, no carecen de interés, sobre todo si se atiente a las dimensiones de la obra.[26]

En 1917, Ernesto Restrepo Tirado, director del Museo Nacional, registró en el catálogo del Museo de Bogotá (Museo Nacional) esa misma serie de peces como "Serie de diez y nueve cuadritos al óleo, pintados por García Hevia. Es una colección de cincuenta y dos peces del país, la mayor parte bien dibujados y de vivos colores"[27]. Los cuadros formaron parte de la colección del Museo Nacional hasta 1936, fecha en que fueron trasladados al Museo de Ciencias Naturales de la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional[28]. Hoy en día se desconoce su ubicación.

Al parecer, la herida recibida en la cabeza fue la causante de un decaimiento continuo de su salud y carrera[29]. José David Guarín, novelista y escritor costumbrista, le dedicó en 1880 su relato humorístico "Envidia"[30].

24 Edgar Petit, "Las artes plásticas en Maracaibo 1860-1920" (Maracaibo: Servicio Autónomo Imprenta del Estado Zulia, 2014), 71-73; Rafael Ramón Castellanos, "Luis García Heyia en Venezuela", *Revista de la Universidad de La Salle*, n.º 1 (1971): 29-34.

25 Miguel Leonidas Scarpeta y Saturnino Vergara, "Breve noticia de las pinturas, dibujos y esculturas presentados en la Exposición Nacional del 20 de julio de 1871", *Diario de Cundinamarca*, septiembre 7, 1871, 1071.

26 Scarpeta y Vergara, "Breve noticia de las pinturas...", 1871.

27 Ernesto Restrepo Tirado, *Catálogo General del Museo de Bogotá* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1917).

28 Archivo Histórico del Museo Nacional de Colombia, Vol. 8, anexo 1, folio 10 y11.

29 En la ley mediante la cual se le concedió una pensión, se aclara que el artista recibió la herida en la cabeza: "Luis García de Evia, quien habiendo comprobado que ha servido incesantemente a la República, tanto en las luchas armadas como en puestos civiles, en el espacio de más de cincuenta años, y que se halla en muy avanzada edad, enfermo por causa de una herida que recibió en la cabeza al servicio de la Federación en 1860, y sumamente pobre, pide una pensión alimenticia; Ley por la cual se concede una pensión a Luis García de Evia". Ley 88 de 1882, *Diario oficial* XVIII, n.º 5484. 27, setiembre 21, 1882, 2.

30 José David Guarín, "Envidia", en Obras de J. David Guarín (Bogotá: Imp. de Zalamea Hnos., 1880): 113-117.

Se trata de una diatriba contra García Hevia por el poco parecido de los editores de *El Mosaico*[31] en una pintura ejecutada por él. *El Mosaico* funcionó entre 1858-1872, por lo que el artículo pudo haber sido escrito cerca de 1870[32].

> He visto un grupo en el cual me encuentro retratado en unión de otros cuatro; y, a decir verdad, no los conozco a ellos ni yo me conozco a mí. Has perdido, pues, tu tiempo, y para que otra vez no te suceda otro tanto, me tomo la libertad de aconsejarte que, cuando tengas que retratar a alguno, lo mandes a llamar, pues es muy peligroso que fíes en tu memoria, sobre todo cuando tengas que hacer retratos de fotografía.

Un año antes de la muerte de Hevia, en la exposición del 20 de julio organizada por Urdaneta en 1886, se presentaron varias de obras que había elaborado en su juventud: los retratos de Celestino Figueroa, del señor Aparicio Mejía y de Fray Domingo Petrés (1759-1811), entre otros.

La fotografía su gran pasión

En 1841, en medio de la guerra de los Supremos (1839-1842), para conmemorar el combate de Buenavista, el Gobierno instauró la "gran semana"[33] y organizó la Primera Exhibición de las Obras de la Industria de Bogotá, mencionada anteriormente. El 28 de noviembre de 1841 se inauguró la muestra en el claustro principal del Colegio Nacional de San Bartolomé, en la que participaron sesenta expositores con máquinas y productos artesanales. En este espacio también expusieron sus obras otros pintores, miniaturistas y poetas. En aquella ocasión, Luis García Hevia presentó un retrato de Francisco Montoya y otro del arzobispo Mosquera, una pintura costumbrista que representaba una "riña de campesinos", el busto del general Neira y dos ensayos de daguerrotipos[34], obras con las que ganó el tercer premio en este certamen. Aunque no se conservan, estos fueron los primeros daguerrotipos realizados por un colombiano presentados al público.

En 1842, el barón y diplomático Jean Baptiste Louis Gross (1793-1870) realizó la primera impresión en daguerrotipo que se conserva del país, se trata de "La Calle del Observatorio". En 1848, el norteamericano John Armstrong Bennet (1816-1900) fundó en Bogotá el primer establecimiento dedicado a la daguerrotipia, llamado la Galería del Daguerrotipo. En ese estudio, García Hevia perfeccionó sus conocimientos de la técnica y en 1853 asumió la dirección del establecimiento. Su experiencia en el taller garantizaba al público una captura exacta de la realidad en sus retratos. Su aviso publicitario de 1853 en el periódico *El Pasatiempo* anuncia:

> ATENCIÓN. El infrascrito tiene el honor de avisar al público, que por ausencia del señor Bennet, se ha encargado del establecimiento del Daguerrotipo, i continua despachando en el mismo local.

31 José María Vergara y Vergara (1836-1872), José Joaquín Borda (1835-1878), José Manuel Marroquín (1827-1908), Ricardo Carrasquilla (1827-1886) y José David Guarín (1830-1890).

32 No es claro si se trata de una parodia, porque era conocido el desprecio que sentía José María Vergara y Vergara y algunos miembros de la revista por la fotografía y por retratos hechos con base en ella.

33 Los alzamientos de los grupos antigobiernistas comenzaron a darse en diferentes regiones del país. El 28 de octubre de 1840, los insurgentes llegaron a Bogotá y hubo un combate en el callejón de la Culebrera de la Hacienda de Buenavista. En en la contienda, el coronel Juan José Neira defendió la ciudad contra los rebeldes y fue herido en la refriega. Los jefes supremos se reagruparon y comenzó lo que se llamó la "gran semana" en que la ciudad se preparó para el combate. El 21 de noviembre, el presidente José Ignacio de Márquez regresó de Popayán a Bogotá y, al saberlo, el enemigo se replegó.

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



Luis García Hevia
Retrato de hombre / Sello del reverso

Ca. 1865
Copia en albúmina
10,2 x 6,2 cm
Colección particular, Bogotá
Foto: Ángela Gómez

> Las personas que quieran obtener sus retratos, serán servidas con la misma puntualidad que lo ha hecho el Sr. Bennet.
>
> La práctica de algunos años en el uso del Daguerrotipo, da al infrascrito el derecho a garantizar la esactitud, propiedad i belleza de los retratos, de lo que ha dado recientemente repetidas pruebas en el mismo establecimiento.
>
> El precio de los retratos varía, según el gusto i facultades de cada cual; así es que se darán de diversos tamaños, i el precio será relativo.
>
> La Galería se ha enriquecido con los trajes i costumbres de algunas provincias, i es franca la entrada para todas las personas que quieran visitarla – Luis García Evia.[35]

El 28 de diciembre de 1853, García Hevia anunció que, por conducto del señor Bennet, había llegado nuevo surtido de efectos concernientes al daguerrotipo: "anillos de oro para guardar retratos, pendientes de reloj para el mismo efecto, relojes de plata montados en piedras, medallones, prendedores, cajas &.ª"[36]. Según Américo Carnicelli, García Hevia se independizó de esta galería hasta 1858 y fundó después su propio establecimiento[37]. En uno de los avisos de los servicios que ofrecía en su taller, se anunciaba como novedad técnica la fotografía iluminada. Varios de los daguerrotipos de García Hevia están iluminados y uno de ellos se encuentra en el Museo de la Ciencia y de la Técnica de Cataluña (Terrassa,

35 *El pasatiempo*, marzo 30,1853, 289.

36 *El pasatiempo*, diciembre 28, 1853, 289.

37 Carnicelli, *Historia de la masonería*....

Luis García Hevia
Retrato de mujer
1845
Daguerrotipo iluminado
9,2 x 8 x 1,5 cm
Colección Museo de la Ciencia y de la Técnica de Cataluña (Terrassa, España), MNACTEC, n.º de inventario 2316

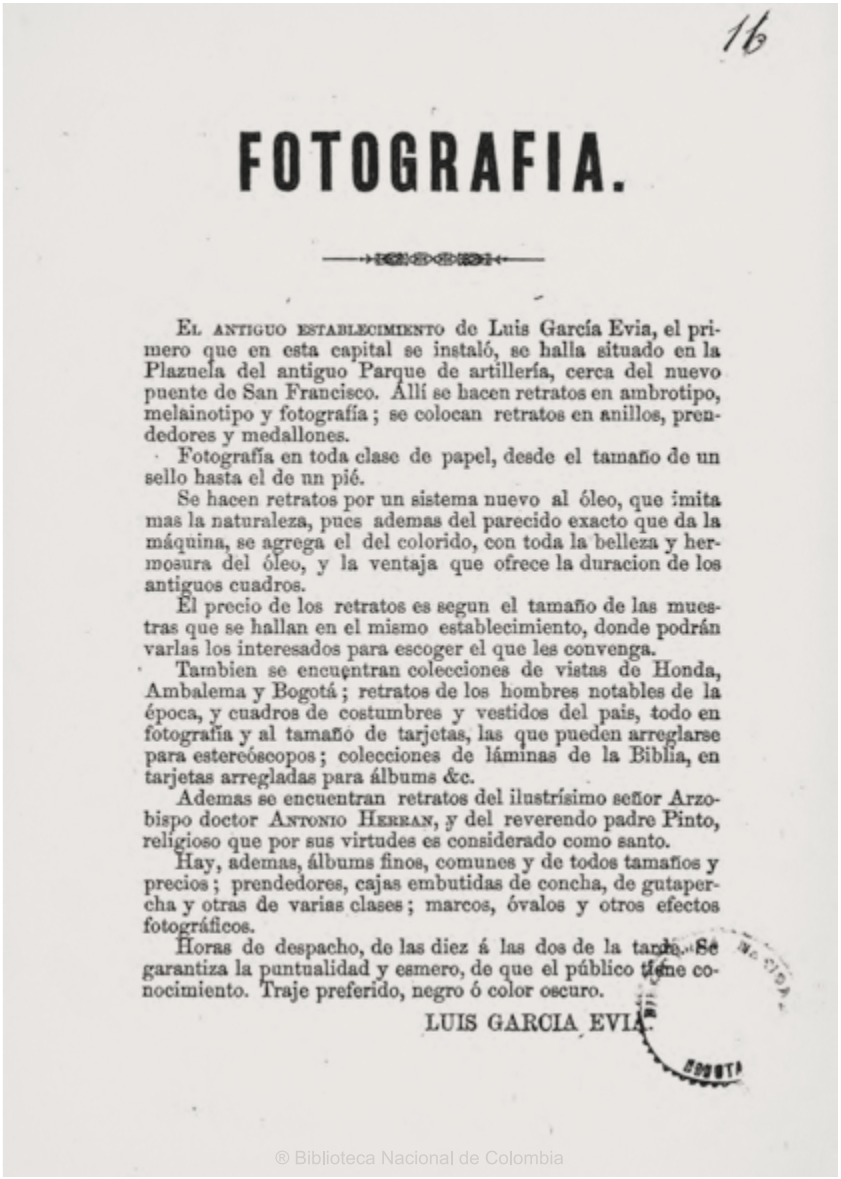


España). En estos daguerrotipos se utilizaba el dorado para realzar las joyas, los botones y otros elementos que adornaran los vestidos.

En Bucaramanga, García Hevia se hospedó en la casa del Pedro Alcé Chambón. Daniel Chambón y su hija, después de la visita de García Hevia, conformaron el taller fotográfico Chambón e hijos, que funcionó por varias décadas. Sobre esta visita, se consignó en una crónica de finales del siglo XIX lo siguiente:

> El primer retratista, por el sistema de daguerrotipo, que visitó la ciudad fue don Luis García Hevia, quien vino a principios de 1855 y estableció su oficina en la casa de habitación del francés doctor Pedro Alcé Chambón, que quedaba a la mitad de la tercera cuadra de la calle del Comercio, la misma donde hoy se halla el establecimiento de la Rosa Blanca. Las gentes del pueblo miraban la operación de los retratos como una cosa misteriosa y se confirmaban en su creencia cuando veían que el retratista cubría la máquina con un paño negro, y que luego cuidaba siempre de ocultarse en un cuarto oscuro, de donde se salía con el retrato ya formado.[38]

38 José Joaquín García, *Crónicas de Bucaramanga* (Imprenta y Librería de Medardo Rivas, 1896), citado en Marina González de Cala, "Los precursores de la fotografía en Santander", *Revista Lámpara*, n.º 104 (1987): 87.



16

FOTOGRAFIA.

El antiguo establecimiento de Luis García Evia, el primero que en esta capital se instaló, se halla situado en la Plazuela del antiguo Parque de artillería, cerca del nuevo puente de San Francisco. Allí se hacen retratos en ambrotipo, melainotipo y fotografía; se colocan retratos en anillos, prendedores y medallones.

Fotografía en toda clase de papel, desde el tamaño de un sello hasta el de un pié.

Se hacen retratos por un sistema nuevo al óleo, que imita mas la naturaleza, pues ademas del parecido exacto que da la máquina, se agrega el del colorido, con toda la belleza y hermosura del óleo, y la ventaja que ofrece la duracion de los antiguos cuadros.

El precio de los retratos es segun el tamaño de las muestras que se hallan en el mismo establecimiento, donde podrán varlas los interesados para escoger el que les convenga.

Tambien se encuentran colecciones de vistas de Honda, Ambalema y Bogotá; retratos de los hombres notables de la época, y cuadros de costumbres y vestidos del país, todo en fotografía y al tamaño de tarjetas, las que pueden arreglarse para estereóscopos; colecciones de láminas de la Biblia, en tarjetas arregladas para álbums &c.

Ademas se encuentran retratos del ilustrísimo señor Arzobispo doctor Antonio Herran, y del reverendo padre Pinto, religioso que por sus virtudes es considerado como santo.

Hay, ademas, álbums finos, comunes y de todos tamaños y precios; prendedores, cajas embutidas de concha, de gutapercha y otras de varias clases; marcos, óvalos y otros efectos fotográficos.

Horas de despacho, de las diez á las dos de la tarde. Se garantiza la puntualidad y esmero, de que el público tiene conocimiento. Traje preferido, negro ó color oscuro.

LUIS GARCIA EVIA.

BOGOTÁ

® Biblioteca Nacional de Colombia

Luis García Hevia

Aviso publicitario del establecimiento de Luis García Hevia, Bogotá: [s.n., 1864?][40]

Otro alumno destacado fue Fermín Isaza Gaviria, discípulo de García Hevia en la Academia de Dibujo y Pintura. Isaza lo llevo a Medellín, Santafé de Antioquia y Rionegro, en donde posiblemente García Hevia dejó también otros daguerrotipos. Posteriormente, Isaza introdujo la fotografía en Medellín, con daguerrotipos de muy buena calidad y retratos de mujeres mayores, similares a las obras de García Hevia.

El artista también enseñó esta técnica a sus sobrinos Rafael y Vicente Valencia, a quienes dejó en su testamento "una máquina de cuarto y medio con sus correspondientes útiles para que puedan sacar retratos y para que les sea entregado cuando tengan la edad para ejercer la profesión que les he enseñado"[39].

39 Marina González de Cala, *Fotografía en el Gran Santander: desde sus orígenes hasta 1990* (Bucaramanga: Banco de la República, 1990).

40 Aviso publicitario del establecimiento de Luis García. El folio se encuentra en la Biblioteca Nacional de Colombia, Fondo Pineda, 318 PZA_16.

Luis García Hevia - atribuido

Enriqueta Pérez

Ca. 1848
Daguerrotipo
8,2 x 7,2 cm
Colección Fondo Cultural Cafetero - Museo del Siglo XIX, reg. 692
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Ernesto Monsalve





Luis García Hevia

Tomás Rodríguez Diez

Ca. 1860

Daguerrotipo
7 x 5,8 cm
Colección Fondo Cultural Cafetero - Museo del Siglo XIX, reg. 691
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Ernesto Monsalve



Luis García Hevia - atribuido

Julia de Gutiérrez

Ca. 1850
Daguerrotipo
9,3 x 8 cm
Colección Instituto Caro y Cuervo, reg. 808



Luis García Hevia

Arzobispo Antonio Herrán Zaldúa

1864
Copia en albúmina
10,2 x 6,2 cm
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 4814
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Camilo Mora



Luis García Hevia

Retrato de sacerdote

Ca. 1865
Copia en albúmina
10,5 x 6,4 cm
Colección particular, Bogotá
Foto: Ángela Gómez



Luis García Hevia -atribuido

Retrato de sacerdote

Ca. 1865
Copia en albúmina
10,5 x 6,4 cm
Colección particular, Bogotá
Foto: Samuel León Iglesias

García Hevia se mantuvo actualizado en el uso de las nuevas técnicas fotográficas que se fueron desarrollando y, así mismo, trabajó en varios géneros o temáticas que lo ubicaron en la vanguardia de la fotografía en Colombia. En un anuncio publicitario de 1864, el artista anunciaba que en su taller se podían encontrar daguerrotipos, ambrotipos y copias en albúmina de diferentes tamaños y sobre superficies variadas. Aunque no se conocen ejemplos de las vistas que promociona en el aviso, las colecciones de vistas de Honda, Ambalema y Bogotá, así como los cuadros de costumbres y vestidos del país, revelan que las imágenes costumbristas que popularizó Ramón Torres Méndez también fueron impresas y divulgadas fotográficamente. Otro elemento interesante que publicitaba García Hevia era la técnica de fotografías pintadas. Dicha técnica adquirió tal importancia que, décadas después, la retomaron pintores académicos como Epifanio Garay (1849-1903) y reconocidos fotógrafos como los del estudio Duperly & Son (activo desde 1865).

En sus retratos de daguerrotipo y albúmina se encuentran elementos formales comunes, como las poses de frente o con los personajes levemente girados, apoyando un brazo sobre una mesa situada discretamente a su lado y con fondo plano. La mayoría de estos estos retratos nos dejan ver la calidad de los vestidos y los rostros adustos, en poses formales. Las imágenes siguen teniendo la intención de mostrar los rasgos psicológicos de retratado, centrándose en la mirada.

El alma del retrato: entre la fotografía y la pintura

En el trabajo de García Hevia se manifiesta una transición constante entre la fotografía y la pintura. La fotografía, que el artista empezó a trabajar desde 1841 hasta su deceso, fue una herramienta de base para plasmar una marcada veracidad en sus retratos. Los rasgos físicos que captura la fotografía, que podrían considerarse "más reales", le llamaron la atención a García Hevia, quien buscó transferirlos fielmente al lienzo. Ejemplo de ello es el retrato fotográfico que hizo de Sinforoso García y Salazar y que luego pasó al óleo. Este cuadro tiene una leyenda que dice: "Lo retrató Luis García Hevia el 1º de noviembre de 1841 en Bogotá. Luis García Hevia. Pintó en Rionegro el 3 de abril de 1849".

Es muy probable que el artista contara, para pintar algunas de sus obras, con miniaturas, daguerrotipos o fotografías tomadas en albúmina, para luego trabajar al óleo. Esto se puede suponer en relación con la colección de retratos que hizo de profesores y rectores del claustro del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, para los que debió contar con retratos en daguerrotipo o tarjetas de visita, especialmente en el caso de algunas de estas personalidades, como Manuel Rodríguez Torices, quien



Luis García Hevia - atribuido

Juan José Neira

1841
Óleo sobre tela
93,8 x 78 cm
Colección 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)
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra

había muerto en 1816 y fue pintado en 1837. Lo mismo ocurre con distintas obras de la colección del Museo nacional, como el retrato de Juan José Neira (1793-1841), atribuido a García Hevia y posiblemente realizado a partir del dibujo de José María Espinosa y la mascarilla mortuoria de Neira; el retrato de Rita Rueda, que según la cartela falleció en 1827, pero que cuya indumentaria corresponde a la de mitad de siglo; el cuadro de Asunción García Mejía, retratada después de su fallecimiento, según la inscripción en la cartela; y su obra más reconocida, *Muerte del general Santander.*

Muerte del general Santander es un cuadro atípico para la época, tanto por su gran formato como por la composición. La imagen es una confluencia de retratos dispuestos que posan para el espectador, con una figura central y tres puntos de equilibrio logrados con los sirvientes arrodillados, el color en la sotana del obispo y el médico en el otro extremo, alrededor del personaje central, que demuestra en su cara de tez pálida el dolor de los últimos momentos. La pintura debía conmover al público con la narración del

Luis García Hevia
Muerte del general Santander
1.10.1841
Óleo sobre tela
163,5 x 205 cm
Museo Nacional de Colombia, reg. 553
Figura en al *Catálogo general del Museo de Bogotá* (1912)
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Ernesto Monsalve



hecho ocurrido solo un año atrás y la evocación de la muerte de uno de los cimientos de la historia independentista:

> la pintura colonial acentuó la idea de la muerte como un acto social, comunitario, donde los presentes manifestaban el dolor ante ese hecho. La muerte de Santa Teresa, Santa Clara o San José se reproducen esquemáticamente en la muerte de Santander, de García Hevia. El sujeto, postrado en cama y rodeado por sus deudos que manifiestan el dolor, mientras que lo sagrado se encuentra representado en la presencia del arzobispo que asiste al prócer en sus últimos momentos. Estas imágenes de la muerte de los héroes de la patria integraban la iconografía de santos coloniales, una forma de sacralizar secularmente su importancia en el proceso de la construcción de la nación.[41]

La composición abarrotada reúne de forma estratificada tanto a intelectuales, políticos y religiosos como a la servidumbre. El pintor no deja espacio a los lados de ninguna de las figuras, hay una sensación de que los personajes apenas caben en el lienzo; cada uno de ellos tiene rasgos definidos en el rostro y en el tratamiento de las telas, pero especialmente en el grupo central las cabezas están una al lado de la otra, sin interactuar, incluso la escala pareciera que va aumentando en orden discorde[42]. Todos miran hacia el frente, posando, una característica que hace pensar que los retratos están basados en daguerrotipos.

41 Jaime Humberto Borja Gómez, "La tradición colonial y la pintura del siglo XIX en Colombia", *Análisis. Revista Colombiana de Humanidades*, n.º 79 (2011): 96.

42 Primer plano: José Félix Merizalde (médico), Manuel José Mosquera (arzobispo), Rufino Camacho (servidor), Ana Josefa Fontiveros Omaña (ama de llaves). Segundo plano: Antonio María Silva Fortoul (médico), Pablo Pontón, Bonifacio Espinosa, Francisco Oberto (presbítero y albacea testamentario), Francisco Antonio Durán, Florentino González, José Ignacio Quevedo (médico), Vicente Azuero, Patricio Armero, Francisco Soto (albacea testamentario), Rafael Mendoza, Antonio Obando; no aparecen su esposa ni su hermana, porque los médicos que lo cuidaban consideraron que debían retirarse de la habitación.



Luis García Hevia

Cuadro de los individuos que estrangularon a Joaquín Vega

1858
Copia en albúmina
19,5 x 24,9 cm
Museo Nacional de Colombia, reg. 3374
Catalogado por primera vez en 1881
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra

Retratos de asesinos y fotos de guerra: inicios de la reportería gráfica

García Hevia fue el primer artista colombiano en notar la asombrosa capacidad de la fotografía para capturar la realidad y producir retratos directamente del natural. En 1851, Bogotá fue asolada por una banda de ladrones conocida como la Banda del Molino del Cubo. Esta situación tenía horrorizada a la población de la ciudad. El grupo de delincuentes fue capturado. El doctor Russi y cuatro de los ladrones fueron juzgados y sentenciados a morir fusilados en julio de 1851. Luis García Hevia, actuando como reportero gráfico, buscó la forma de tomar un registro visual de los implicados y fue autorizado para ingresar a la cárcel y tomar daguerrotipos. Pero en la fotografía que tomó, una de las primeras albúminas conocidas en el país, faltó uno de los asesinos, no sabemos por qué circunstancia. Este tropiezo que fue subsanado cuando la imagen fue pasada a grabado.

> Hacia el mediodía se permitió la entrada a la capilla a los deudos y amigos de los que se consideraban como moribundos. Dictaron sus disposiciones testamentarias sobre lo poco que tenían, y Castillo consintió en que el señor Luis García Hevia tomara su retrato en daguerrotipo. Aún recordamos aquella escena conmovedora por demás: Castillo con su hijo de siete años, que lo tenía abrazado del cuello como en actitud de proteger a su afligido padre.[43]

García Hevia combatió en la guerra de los supremos entre 1860 a 1862, específicamente en la toma del convento de San Agustín (1862) por parte del general Leonardo Canal (1822-1894) del ejército centralista, quien estaba enfrentado a Tomás Cipriano de Mosquera, general federalista. Además, reprodujo varias imágenes en albúmina a modo de noticia gráfica. Hoy en día se conservan dos de ellas en formato *cabinet*[44] en la colección de la Biblioteca Luis Ángel Arango y otra fue reproducida en 1911 en *El Gráfico*[45].

A modo de colofón

García Hevia se desenvolvió en el campo de la pintura, especialmente del retrato, dejando una gran cantidad de obras en diferentes ciudades e incursionando en otros géneros. Sus obras identificadas o firmadas se pueden datar entre 1934 a 1871, fecha en que participó en la Exposición Nacional del 20 de julio.

Este artista incursionó en la fotografía en 1841, en un comienzo en el daguerrotipo, dedicándose nuevamente al retrato, pero una vez aparecieron nuevas técnicas, como los ambrotipos y el papel de albúmina, introdujo novedosos usos, por lo que es considerado el iniciador de la reportería gráfica e incluso el primer fotógrafo de guerra del país. Las escenas de

43 José María Cordovez Moure, *Reminiscencias de Santafé y Bogotá* (Bogotá: Librería Americana, 1912), 163-164.

44 Las fotografías tenían diferentes formatos, algunos eran *cabinet* 11 x 17 cm, victoria 8,3 x 12,2 cm, *promenade* 10,8 x 21 cm, *boudoir* 13,4 x 21,5 cm e *imperial* 17,5 x 25 cm. En este caso, el tamaño de la imagen se acerca al formato *cabinet*.

45 *El Gráfico*, febrero 25, 1911.



Imprenta de Francisco Torres Amaya
Abdón Villamizar, Gregorio Garay, Juan Rueda y Bartolomé Niño

1859

Litografía
16,6 x 21,4 cm
Museo Nacional de Colombia, reg. 3021
Figura en el *Apéndice a la Guía del Museo Nacional* (1907).
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra



Luis García Hevia
Iglesia de San Agustín
1862
Impreso
Publicada en *El Gráfico,* febrero 25, 1911.



Luis García Hevia
Plazuela de San Agustín, costado norte, ocupado hoy por el Convento de la Enseñanza. Vista tomada al día siguiente del combate con las fuerzas del General Canal
1862
Copia en albúmina
Colección de Archivos Especiales. Sala de Libros Raros y Manuscritos. Biblioteca Luis Ángel Arango. Banco de la República - Colombia, FT2095



Luis García Hevia
Plazuela de San Agustín. Cruzamiento con la carrera 8a., hoy M. de guerra. Vista tomada al día siguiente del combate con las fuerzas del General Canal
1862
Copia en albúmina
Colección de Archivos Especiales. Sala de Libros Raros y Manuscritos. Biblioteca Luis Ángel Arango. Banco de la República - Colombia, FT2095



Alberto Urdaneta
(1845-1887)
Luis García Hevia, en Cuaderno de dibujo "Personajes nacionales"
1876
Lápiz sobre papel
30 x 22 cm
Colección Biblioteca Nacional de Colombia

cuadros de costumbres lo sitúan cerca del costumbrismo y las vistas de ciudades son novedosas considerando las fechas tempranas en que las realizó. García Hevia estuvo activo como fotógrafo hasta 1867[46].

Otros espacios que quedan pendientes por profundizar son, primero, su papel en el círculo cultural del siglo XIX como uno de los primeros intelectuales que se dedicó a coleccionar obras de otros artistas del periodo colonial, así como objetos de Simón Bolívar[47]. García Hevia compartió este interés con intelectuales como Alberto Urdaneta y Roberto Pizano. Urdaneta, después de la muerte de García Hevia, conservó su colección. Segundo, el estudio de su círculo político y su participación activa en la masonería son temas que se deben profundizar a futuro, ya que en ese momento estaban directamente relacionados.

García Hevia, que llegó a coronel en su carrera militar, solicitó una pensión militar dos veces; finalmente se le concedió una de $ 50 por Ley 88 de 1882 del Estado Soberano de Cundinamarca, en pago de sus servicios, tanto civiles como militares[48]. Solo pudo disfrutar esta pensión durante cinco años, ya que murió el 31 de marzo 1887 a sus 71 años. García Hevia hizo parte de logias masónicas de carácter filantrópico y liberal desde el año 1857 hasta su muerte. En 1857, ingresó a la Logia Filantropía Bogotana n.º 16 y en 1860 se convirtió en Venerable Maestro Masón, con grado 30. En 1864 participó en la fundación de la logia Propagadores de la Luz n.º 1 de Bogotá. Así mismo, fue miembro de logias en Cartagena, Cauca y el Socorro.

46 Él mismo se presentó en la Logia Propagadores de la luz en 1866, como director de un establecimiento de fotografía. En 1867 García Hevia aparece como miembro activo "sin empleo" de la misma logia.

47 José Caicedo Rojas, *Apuntes de ranchería y otros escritos escogidos* (Bogotá: Ministerio de Educación de Colombia, 1945): 11; Ruth Acuña, *Alberto Urdaneta coleccionista y artista* (Bogotá: Unibiblos, 2010), 19; Lázaro María Girón, *El museo-taller de Alberto Urdaneta: estudio descriptivo* (Bogotá: Imprenta de Vapor de Zalamea Hnos, 1888): 39.

48 Ley 88 de 1882.

José María Espinosa Prieto
García Hevia

Ca. 1875
Acuarela sobre papel
15,5 x 9,7 cm
Museo Nacional de Colombia, reg. 842
Adquirido por el Ministerio de Educación con destino al Museo Nacional (5.3.1953)
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Cristian Camilo Mosquera Mora



José María Espinosa (1796-1883) y Alberto Urdaneta (1845-1887) lo retrataron al final de su vida como un hombre encorvado y delgado, con los ojos pequeños y una leve sonrisa. A pesar de que en el retrato se ve un hombre frágil y anciano, la imagen deja ver que sin duda fue un ciudadano prominente, que tenía el derecho de formar parte de los personajes nacionales de los álbumes de Urdaneta o Espinosa, al lado de Narciso Garay o Torres Méndez.

Su vida atravesó todo el siglo XIX y fue un personaje activo en diferentes campos. Luis García Hevia se rodeó de la élite cultural del siglo XIX, así lo prueban los intelectuales y artistas que lo secundaron en sus proyectos educativos. Su influencia no es tangible a primera vista, pero podemos afirmar que contribuyó al desarrollo de academia en la Nueva Granada y al impulso de la fotografía, dejando la semilla de numerosos talleres en todo el país.

García Hevia fue un artista versátil y visionario, que trascendió los límites establecidos de su profesión e innovó en el campo fotográfico, interesándose también por extender su conocimiento en todo el país. Dejó retratos en toda Colombia que lastimosamente no están catalogados ni identificados en su totalidad. Su obra pictórica representó un paso hacia adelante en la iconografía colonial y preparó el campo para la academia.

Fondos consultados

Biblioteca Nacional de Colombia (BNC). Fondo Pineda

Archivo Histórico del Museo Nacional de Colombia

Museo Nacional de Colombia

Museo del Siglo XIX

Instituto Caro y Cuervo

Museo de la Independencia – Casa del Florero

Publicaciones periódicas

Gaceta de la Nueva Granada

El Día

El Constitucional

El Duende

El Mosaico

El pasatiempo

El Gráfico

El Conservador

El Bogotano. Órgano de los intereses de los artesanos

Fuentes primarias

Borda, Ignacio. *Monumentos patrióticos de Bogotá: su historia y descripción.* Bogotá: Imp. de La Luz, 1892.

García Hevia, Luis. Aviso publicitario del establecimiento de Luis García Hevia (Bogotá: [s.n., 1864?])

García Hevia, Luis. "Reminiscencias". *Papel Periódico Ilustrado*, tomo v, año v (1886-1888), 1886.

Girón, Lázaro María. *El museo-taller de Alberto Urdaneta: estudio descriptivo*. Bogotá: Imprenta de Vapor de Zalamea Hnos, 1888.

Guarín, José David. "Envidia". En *Obras de J. David Guarín.* Bogotá: Imp. de Zalamea Hnos., 1880.

Ley 88 de 1882. *Diario oficial* XVIII, n° 5484. 27, setiembre 21, 1882.

Programa: grandes vísperas de fiesta i octava de corpus (Tunja: Imprenta de don Pastor Gavilán, 1861).

Scarpeta, Miguel Leonidas y Saturnino Vergara. "Breve noticia de las pinturas, dibujos y esculturas presentados en la Exposición Nacional del 20 de julio de 1871". *Diario de Cundinamarca*, septiembre 7, 1871, 1071.

Bibliografía

Acuña, Ruth. *Alberto Urdaneta coleccionista y artista*. Bogotá: Unibiblos. 2010.

Banco de la República. *Tunja, memoria visual.* Tunja: Banco de la República, 1997.

Barney Cabrera, Eugenio. "Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX". *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, n.° 3 (1965): 71-118.

Borja Gómez, Jaime Humberto "La tradición colonial y la pintura del siglo XIX en Colombia", *Análisis. Revista Colombiana de Humanidades*, n.° 79 (2011).

Caicedo Rojas, José. *Apuntes de ranchería y otros escritos escogidos*. Bogotá: Ministerio de Educación de Colombia, 1945.

Castellanos, Rafael Ramón. "Luis García Hevia en Venezuela". *Revista de la Universidad de La Salle*, n.° 1 (1971): 29-34.

Carnicelli, Américo. *La masonería en la independencia de América, 1810-1830*. Vol. 1. Bogotá: Cooperativa Nacional de Artes Gráficas, 1975.

Cordovez Moure, José María. *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*. Bogotá: Librería Americana ed., 1912.

Giraldo Jaramillo, Gabriel. *La pintura, la miniatura y el grabado en Colombia.* Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1980.

González de Cala, Marina. *Fotografía en el Gran Santander: desde sus orígenes hasta 1990.* Bogotá: Banco de la República, 1990.

González de Cala, Marina. "Los precursores de la fotografía en Santander". *Revista Lámpara*, n.º 104 (1987).

Moreno de Ángel, Pilar. *El daguerrotipo en Colombia.* Bogotá: Arco, 2000.

Petit, Edgar. *Las artes plásticas en Maracaibo 1860-1920*. Maracaibo, Venezuela: Servicio Autónomo Imprenta del Estado Zulia, 2014.

Price, Jorge W. *Biografías de dos ilustres próceres y mártires de la independencia y de un campeón de la libertad, amigo de Bolívar y de Colombia: 1816 - julio-1916*. Bogotá: Imprenta de la Cruzada, 1916.

Restrepo Tirado, Ernesto. *Catálogo General del Museo de Bogotá*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1917.

Vallín, Rodolfo y María Victoria Gálvez Izquierdo. *Arte y Fe. Colección artística agustina*. Bogotá: Provincia de Nuestra Señora de Gracias, 1995.

Web

Luminous Lint. Photography, History, Evolution and analysis

http://www.luminous-lint.com/app/photographer/Luis__Garcia_Hevia/C/

Museo de la Universidad del Rosario

http://www.urosario.edu.co/Museo/Coleccion/

Europeana. Biblioteca digital europea

https://www.europeana.eu/et/item/344/https.

Museo de Denver

https://denverartmuseum.org/object/1984.718

Museo de la Ciencia y de la Técnica de Cataluña (Terrassa, España).

https://mnactec.cat/es

En la portada:

Abdú Eljaiek (1933-)

Contadora de billetes. Villa de Leiva, Colombia

1968

Fotografía en blanco y negro

Colección Museo Nacional de Colombia, Reg. 7988

Donada por Esteban Eljaiek (2016)

Foto: ©Museo Nacional de Colombia

Museo Nacional de Colombia

Director
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
Santiago Robledo Páez
Abel Fernando Martínez Martín
Alejandro Burgos Bernal
Andrés Ricardo Otálora Cascante
Ana Cecilia Escobar Ramírez
Daniel Gutiérrez Reyes

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



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
Museo del Siglo XIX

División de Museos, Sede Bogotá, Universidad Nacional de Colombia

Bernardo Meléndez Álvarez

Revista Facultad de Medicina

Revista PROA

Daniel Gutiérrez Reyes

La décimo séptima edición de Cuadernos de Curaduría fue publicada en diciembre de 2020 en: http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria/Paginas/cuadernos-de-curaduria-17.aspx