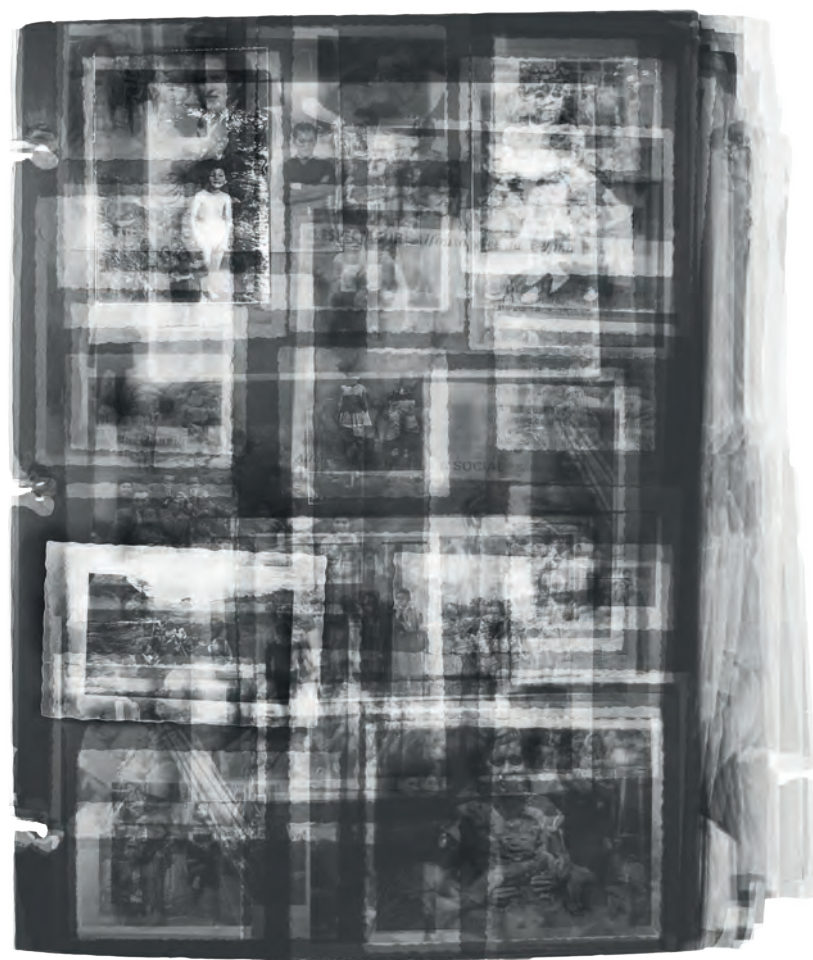


L A T A D E O D E A R T E

ARTE | ARQUITECTURA | DISEÑO | PUBLICIDAD



ARCHIVOS Y COLECCIONES

Rectora	<b>Cecilia María Vélez White</b>
Vicerrectora Administrativa	<b>Nohemy Arias Otero</b>
Vicerrectora Académica	<b>Margarita Peña Borrero</b>
Director de Investigación, Creación y Extensión	<b>Leonardo Pineda Serna</b>
Decano Facultad de Artes y Diseño	<b>Alberto Saldarriaga Roa</b>
Decana Facultad de Ciencias Sociales	<b>Sandra Borda Guzmán</b>
Decano Facultad de Ciencias Naturales e Ingeniería	<b>Isaac Dyner Rezonzew</b>
Decano Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas	<b>Carlos Andrés Brando Salamanca</b>
Director	<b>Alberto Saldarriaga Roa</b>
Editora general	<b>Ana María Álvarez</b>
Comité editorial	<b>Carmen María Jaramillo</b> Investigadora independiente, Colombia
	<b>Fernando Lara</b> University of Texas, Estados Unidos Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
	<b>Juan Camilo Buitrago</b> Universidad del Valle, Colombia
	<b>Natalia Builes Escobar</b> Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia
	<b>Samuel Ricardo Vélez</b> Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia
Comité científico	<b>Ana María Carreira</b> Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano
	<b>Carlos Sambricio</b> Investigador independiente, Estados Unidos y España
	<b>Claudia Liliana Fernández Silva</b> Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia
	<b>Felipe Londoño</b> Universidad de Caldas, Colombia
	<b>Francisco Jarauta</b> Universidad de Murcia, España
Director de arte	<b>Carlos Francisco Pabón</b>
Diseño editorial	<b>Lina María Lora</b>
Fotografía de cubierta	<b>Primera página de la Constitución de Colombia de 1.821 expedida por el Congreso de Cucutá. Revista del Archivo Nacional, Año I No. 1 - 2 (Enero y Febrero, 1936). Página 5. Medidas: 11.2 cm x 19.1 cm. Clisé fundido en metal.</b>
Correctora de estilo	<b>Marcela Giraldo</b>
Traducción	<b>Alejandro Rincón (italiano)</b>
Jefe de Publicaciones	<b>Daniel Mauricio Blanco Betancourt</b>
Coordinador revistas científicas	<b>Juan Carlos García Sáenz</b>
Distribución y ventas	<b>Sandra Guzmán</b>
Asistente administrativa	<b>Blanca Esperanza Torres</b>
Apoyo gráfico	<b>Luis Carlos Celis Calderón</b>
Apoyo editorial	<b>Mary Lidia Molina</b>
Apoyo redes sociales	<b>David Andrés Barreto</b>
Impresión	<b>Panamericana Formas e Impresos S.A.</b>



Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano  
Carrera 4 N° 22-61 – PBX: 242 7030 – www.utadeo.edu.co  
latadeo.dearte@utadeo.edu.co

LA TADEO DEARTE - REVISTA  
Facultad de Artes y Diseño

N.º 3  
ISSN 2422-3158 e-ISSN 2590-6453  
DOI: <http://dx.doi.org/10.21789/issn.2422-3158>  
Número 3 -2017

© Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano





PÁGINAS 1, 3 Y 4

**1950**

**Por:** Paula Andrea Acosta  
[www.paulaacosta.net](http://www.paulaacosta.net)

**Técnica:** mixta a partir de  
fotografías de álbum familiar

**Año:** 2016

---

**Paula Andrea Acosta** es Maestra en Artes Plásticas, Especialista en Fotografía de la Universidad Nacional de Colombia, Magíster en Estética e Historia del Arte de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Profesora asociada e investigadora de la misma institución, adscrita al grupo de investigación Estudios de la Imagen de la Facultad de Artes y Diseño.

Desde un interés sobre las dinámicas de representación contemporánea, el sentido de repetición en la historia, la subjetividad y la interacción con tecnologías de la imagen, ha realizado proyectos artísticos personales, colectivos y curatoriales que le han permitido vincular discursos historiográficos y estéticos junto a procesos de investigación y creación relacionados con la noción de archivo, la circulación de la imagen en redes sociales y la construcción del yo.



**6 Archivos y colecciones**

FRANCISCO JARAUTA

**8 Presentación**

ANA MARÍA ÁLVAREZ

**ARTÍCULOS**

**10 Tiempo para coleccionar arte moderno: Colección de Arte y Sala de Exposiciones del Banco de la República de Colombia, 1957-1963**

ALEXANDRA MESA MENDIETA

**34 Las kachinas en la ritualidad Hopi**

MAURICIO VARGAS HERRERA

**48 El coleccionista consciente**

ANA MARÍA ÁLVAREZ

**64 Imprenta e impresiones en la Biblioteca Nacional de Colombia**

GRUPO DE INVESTIGACIÓN EN ESTUDIOS DE LA IMAGEN, UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO LOZANO

**76 Colectivo YU'CA**

DAVID GUTIERREZ - YULI STEFANY RIVERA

**86 A mano**

SARA DOUSDEBÉS

**98 Mama**

NICOLE HORTUA

**108 Las «necesidades» de la guerra y la historia de la ciudad. Los proyectos de los ingenieros militares en los archivos europeos**

ANNALISA DAMERI

**122 El archivo Angiolo Mazzoni en el Museo MART de Arte moderno y contemporáneo de Trento y Rovereto en Italia**

OLIMPIA NIGLIO

**134 Archivos, colecciones y arquitectura: las bibliotecas**

ALBERTO SILDARRIAGA ROA

**152 GALERÍA**

**La evolución de un museo de arquitectura. La Galerie d'Architecture Moderne et Contemporaine en la Cité de l'Architecture et du Patrimoine**

ANDRÉS ÁVILA GÓMEZ

# ARCHIVOS Y COLECCIONES

FRANCISCO JARAUTA

Catedrático de Filosofía, Universidad de Murcia, España

doi: <https://doi.org/10.21789/24223158.1289>

**EL COLECCIONISMO ES UN FENÓMENO** de alcance universal y su historia es una de las aventuras más fascinantes, cuyos límites apenas puede dibujar la fantasía. El mayor de los museos es sin duda el mundo. Athanasius Kircher consideraba el Arca de Noé como el más completo museo de historia natural, de igual manera que Bernardo Valentini recordaba las colecciones de Oriente junto a las de los incas o Moctezuma, formadas ambas por efigies, en oro puro, de todos los animales, los árboles y los hombres de su territorio, como la expresión más alta de la curiosidad humana.

Esta idea de reconstruir el mundo en una estancia, gabinete o museo, ha propiciado historias varias, casi extravagantes. Tras ellas vaga el alma del coleccionista. Él reunirá todo aquello que entre curiosidades y rarezas –marcadas unas por la excepción, otras por la lejanía o el exotismo– serán coleccionadas en los gabinetes de cada época. A la curiosidad seguirá la maravilla. El Nuevo Mundo se presentará a las Cortes europeas como un reducto poblado de seres sorprendentes que pronto pasarán a

formar parte de las colecciones del siglo XVI. En las *Wunderkammer* del XVII otros objetos ocuparán la curiosidad insaciable de quienes aman los extremos del mundo, sus irregularidades naturales, excepciones y aquel extraño universo de sombras del que emergían los monstruos.

Más tarde, serán las Luces las que intenten poner orden en el mapa de los seres, estableciendo entre taxonomías y otras clasificaciones la medida que rige el sistema de las *planches* de la *Encyclopédie*, que Barthes consideraba como el cuadro más bello del siglo XVIII. Un orden que producirá más tarde otros intentos que, por ejemplo, el arte moderno ha hecho posibles dando lugar a las colecciones y los museos que recogen su historia.

Una historia que Krzysztof Pomian ha recorrido prestando atención a los diferentes campos del coleccionismo. De París a Venecia, en el transcurrir de los siglos XVI a XVIII, crecen las formas más variadas del coleccionar. A su ritmo se van dibujando las líneas que delimitan el territorio de lo visible y lo invisible, dejando el espacio abierto para el deseo y la curiosidad,

un espacio que recorrerán todo tipo de curiosos, atentos a la fascinación que lo nuevo, lo extraño, lo raro o lo lejano pudiera producirles. Bastaría observar la extraña sintaxis que reúne los objetos del coleccionista. En ellos se dan cita todas aquellas posibles extravagancias que por su rareza y excepción solicitan el asombro, y la irresistible fascinación en la que se encuentran saberes y fantasías. Qué decir, por ejemplo, de las series de objetos que se presentan al visitante en los gabinetes del museo de Ferrante Imperanto hacia 1599, o los que en Verona reúne el museo de Francesco Calceolari a principios del XVII con su clara orquestación funeraria o, finalmente, el museo de Ole Worm hacia 1655. Saberes varios y otras ciencias, antigüedades y novedades, animalarios y todos aquellos otros repertorios de lejanos objetos que han viajado en el imaginario del tiempo para desembarcar en la curiosidad frenética del coleccionista.

Ahora todo se reúne bajo la mirada lenta, clasificadora del coleccionista. Nada puede compararse con la compleja organización del tiempo que propone una *Wunderkammer* en la que *Naturalia* y *Artificialia* se contrastan. Explicaciones fabulosas llenan el espacio definido por aquellos objetos que entre la distancia y la extrañeza hacen imposible la supuesta identidad, ahora oculta bajo las sombras o el misterio.

Este universo aparentemente articulado por una sintaxis imaginaria se presenta como muestrario del mundo. Contiene todas aquellas formas que, desde Plinio, constituían el mundo natural. Es ahora que una nueva visibilidad trastorna el tranquilo orden de los seres naturales para trasladarlo al barroco escenario en el que una extraña visibilidad les acompaña. Se trata de un desplazamiento que más tarde el surrealismo pondrá en juego a efectos de alterar las reglas de la observación y de la objetividad, supliéndolas por la fuerza de sus fantasmas, es decir, por todo aquello que acompaña como sombra el juego de la vida.

Ha sido Hans Blumenberg quien al explorar los momentos de formación de la curiosidad moderna, ha sugerido un mapa de relaciones culturales que se hallan en la base de aquellos mecanismos que rigen los sistemas de observación, clasificación del mundo. Una compleja red de relaciones decide la forma de organización de los sistemas de observación y análisis que se hallan en la base de la curiosidad moderna.

Y resulta especialmente interesante ver cómo en el transcurso del siglo XVII las fronteras de la visibilidad son todavía muy borrosas, dando lugar a bizarras interpretaciones como las del universo barroco.

Será el obstinado trabajo del siglo XVIII el que fijará las reglas de los sistemas de observación, reconduciendo la fantasía a una lectura mucho más próxima a los hechos. Esa voluntad clasificatoria y taxonómica del siglo de Las Luces hará posible las tablas de Linneo, Buffon o Tournefort que, a la postre, servirán de modelo al ideario de la *Encyclopédie*.

Recorrer hoy sus páginas ilustradas sugiere no solo los cambios epistemológicos en el transcurrir de los siglos modernos, sino que deja atrás aquel otro orden que en su momento propusiera el museo de A. Kircher. En efecto, el orden que regía las colecciones del *Romani Collegii Societatis* hacía posible un sistema de representación en el que saberes y mundo se correspondían de acuerdo con un principio de semejanzas que la ciencia moderna muy pronto problematizaría. En lugar del *theatrum* emergerá el espacio abierto de la observación de una nueva curiosidad.

Seguirán otras formas de coleccionismo, y será el museo en sus variantes modernas y actuales uno de los modelos de mayor prestigio y legitimidad. El arte moderno reivindicará el aura de lo excepcional y lo maravilloso, dando lugar a los nuevos gabinetes del gusto. Una larga historia que se puede imaginar sin otro esfuerzo que el de nuestra propia cultura artística. Tras estas nuevas colecciones o aquellas otras más lejanas en el tiempo, seguirá viva la figura de quienes hicieron del coleccionismo una manera de reunir las variaciones del mundo y la cultura en el espacio fantástico de sus gabinetes o *Wunderkammer*.

Walter Benjamin dedicaba en 1937 unas páginas a este asunto. *Eduard Fuchs: historia y coleccionismo* sigue siendo hoy una reflexión lúcida. En él, Benjamin plantea el doble problema de los caracteres psicológicos del coleccionista y de la naturaleza del coleccionismo en tanto que traslación de la historia de la cultura a un patrimonio de bienes. Tras esa operación se disfraza otra no ajena a los intentos de recuperación histórica siguiendo el hilo rojo de la memoria, cifrada ahora en los objetos de la colección. En ella duermen despiertos, como escribiera Mario Praz en *La casa della vita*, los momentos felices de una historia que el coleccionismo ha interpretado.

PRE ———

SEN

TA ———

CIÓN

ANA MARÍA ÁLVAREZ

Editora revista *La Tadeo Dearte*

anam.alvarezg@utadeo.edu.co

doi: <http://dx.doi.org/10.21789/24223158.1285>

**EL MUNDO** resulta un grande y sorprendente archivo. Por eso, la edición **03** de **LA TADEO DEARTE** se centra en las ideas que se atesoran, las conversaciones que se recuerdan, y las historias que se comparten en **archivos y colecciones**. Después de un cuidadoso trabajo de selección por parte del comité editorial y de un calificado grupo de pares académicos, en la sección de artículos se presentan cuatro textos que abordan el campo de la historia del arte, y otros cuatro enfocados en historia de la arquitectura. Además, se exponen cuatro trabajos de estudiantes y egresados de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, en los que se subrayan la importancia del estudio de archivos y colecciones desde la academia. Se cierra la edición con un reportaje fotográfico que presenta el desarrollo constante de un museo de civilización. En esta convocatoria sobre archivos y colecciones, se recibieron doce trabajos inéditos, se aceptaron nueve y se publican ocho de ellos. Colaboraron cuatro revisores nacionales y dos internacionales.

Esta edición de la revista es una muestra sobre la importancia del análisis y la buena conservación de los documentos que luego conforman archivos o colecciones: se resaltan las potencialidades de los objetos estudiados, se entienden los procesos de diferentes oficios, y asimismo se valora el patrimonio intelectual y cultural. Aquí se presentan textos sobre archivos, sobre el coleccionar, sobre libros que empiezan como notas archivadas, sobre ciudades guardadas, y sobre dibujos de edificios que no fueron. En este caso, para mirar hacia el futuro, el lector puede hacerse su propio mapa intelectual y emocional sobre las producciones artísticas mundiales y locales, a partir de la noción de archivo, y de lo que significan los repositorios para la historia y el desarrollo de la civilización.

Sea esta la oportunidad para agradecer a los nuevos miembros de los comités editorial y científico, a los pares que colaboraron en esta edición, y a todo el equipo del departamento de Publicaciones de la universidad. De igual modo, se reconoce el trabajo del departamento de Diseño, a la cabeza del director de arte de la revista, por ser el creador y el promotor del diseño gráfico y de la imagen de *La Tadeo Dearte*. Por esta labor, y gracias a la nominación de la imprenta Panamericana Formas e Impresos, la edición 02 de la revista recibió el premio a la «mejor revista impresa en prensa plana» en los premios a lo mejor del año 2017 de la Asociación Colombiana de la Industria de la Comunicación Gráfica (Andigraf).

Se hace pertinente recordar que esta *La Tadeo Dearte* es una publicación que le apunta a ser el catalizador entre académicos especialistas y el público educado y general. Por eso, se concentra en divulgar la teoría, la historia y la crítica en el arte y el diseño, con énfasis en Latinoamérica.



**TIME TO COLLECT MODERN ART:**

Art collection and exhibition rooms of  
Colombia's Banco de la República, 1957-1963

# **TIEMPO PARA COLECCIONAR ARTE MODERNO:**

Colección de arte y sala de exposiciones del  
Banco de la República de Colombia, 1957-1963

# ALEXANDRA MESA MENDIETA\*

**Fecha de recepción:** 17 de agosto de 2017

**Fecha de aceptación:** 2 de octubre de 2017

**Sugerencia de citación:** Mesa Mendieta, Alexandra. 2017. Tiempo para coleccionar arte moderno: Colección de arte y sala de exposiciones del Banco de la República de Colombia, 1957-1963. *La Tedeo Dearte* 3(3), 10-33. **doi:** <http://dx.doi.org/10.21789/24223158.1291>

---

\* **Alexandra Mesa Mendieta**

Candidata a PhD en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura,  
Universidad Autónoma de Madrid, España.

[arrasana@gmail.com](mailto:arrasana@gmail.com)

**EL REORDENAMIENTO MUNDIAL** tras la Segunda Guerra se estimula la creación de espacios que favorecen la circulación y el coleccionismo de arte moderno. La Colección de Arte del Banco de la República de Colombia se empieza a gestar en 1957, tras una exposición de lo más reciente del arte colombiano, organizada en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá en el marco del Quinto Encuentro de Bancos Centrales de América.

Las alianzas internacionales que se producen a mediados del siglo XX para concretar vínculos regionales y globales se sirven del arte como un facilitador para la diplomacia. Encuentros de banca y política, suelen inaugurarse con eventos artísticos. Este tipo de prácticas favorece el origen de colecciones y espacios de circulación de arte moderno, que además de representar la filantropía de entidades públicas y privadas, resultan ser piezas clave en el desarrollo y comprensión de los lenguajes artísticos locales y su inserción a circuitos regionales y mundiales.

# RESUMEN

## A B S T R A C T

**THE GLOBAL REORGANIZATION** after the World War II stimulated the creation of spaces that favored the circulation and the collecting of modern art. The art collection of Colombia's Banco de la República originates in 1957, after an exhibition of the most recent Colombian art that was organized at the Biblioteca Luis Ángel Arango in Bogotá, within the framework of the Fifth Meeting of American Central Banks.

The international alliances that were generated in the mid-20th century, to establish regional and global linkages, used art as a facilitator for diplomacy. Meetings of banking and politics were usually inaugurated with artistic events. This kind of practices favored the origin of collections and spaces of circulation of modern art, which in addition to representing the philanthropy of public and private entities, turned out to be key pieces in the development and comprehension of the local artistic languages and their insertion to regional and global circuits.

## **PALABRAS CLAVE**

HISTORIA DEL ARTE,  
COLECCIONISMO DE ARTE,  
ARTE MODERNO, ARTE  
COLOMBIANO, COLECCIÓN  
DE ARTE DEL BANCO DE LA  
REPÚBLICA, SIGLO XX,  
ARTE LATINOAMERICANO.

## **KEYWORDS**

HISTORY OF ART, ART COLLECTING, MODERN ART,  
COLOMBIAN ART, BANK OF REPUBLIC OF COLOMBIA  
ART COLLECTION, XX CENTURY, LATIN AMERICAN ART.

# INTROD

**LA ACTIVIDAD CULTURAL** del Banco de la República de Colombia a mitad del siglo XX presta particular atención al desarrollo de las artes plásticas, hecho que se evidencia en la apertura de una sala de exposiciones adjunta a la Biblioteca Luis Ángel Arango (BLAA) y en el inicio de una colección de arte. Este artículo se enfoca en la manera cómo se configura la colección de arte del banco central entre 1957 y 1963, considerándola huella material del momento histórico en que entidades locales diferentes al Ministerio de Educación, ofrecen respaldo y difusión al trabajo de los artistas identificados con la modernidad vanguardista.

Investigadores como Carmen María Jaramillo, Silvia Suárez, Julián Serna, Halim Badawi, Isabel Cristina Ramírez y William López, desde perspectivas particulares, han hecho mención a la importancia de los espacios de sociabilidad para el arte propiciados a partir de la apertura de la Sala de Exposiciones de la BLAA (Jaramillo 2012; Acuña 1991; Badawi 2011, 27-61; Serna 2009; Suárez 2007; Ramírez 2010; López Rosas 2015). Al tener en cuenta sus argumentos, evaluar los contextos sociales y políticos de la época, y tras el análisis de fuentes primarias relacionadas (catálogos de exposición, reseñas, artículos de crítica publicados en periódicos y revistas, entre otros), en este artículo se propone una perspectiva alternativa para el estudio de la modernidad artística en Colombia, mediante el análisis de sus procesos, a partir de prácticas que influyen tanto en los ejercicios creativos como en su difusión, tal como sucede con el coleccionismo.

La colección de arte del Banco de la República, como dispositivo y archivo es una valiosa fuente para

pensar la modernidad, teniendo en cuenta el momento en que nace, la manera en que se empieza a configurar y sus implicaciones para la historia del arte colombiano. Para entender las condiciones a partir de las que se crea este acervo, es necesario considerar lo que ocurría en los circuitos internacionales, pues la definición y la difusión de lo que es moderno en cuanto a arte a mitad del siglo XX, es un asunto global que se hace evidente en la conformación y la transformación de colecciones y espacios de exposición alrededor del mundo. El ejemplo más significativo e influyente es el del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) y las políticas de adquisición que en este tiempo caracterizan a su colección. Entre 1940 y 1960, el MoMA además de ofrecer legitimidad institucional a las vanguardias históricas y poner en el centro del arte actual al expresionismo abstracto estadounidense, valora e incluye en su discurso arte distinto al europeo y norteamericano, asunto que impacta su plan de actividades, la configuración de su colección y la manera como se escribirá la historia del arte occidental en el siglo XX.<sup>1</sup>

En sintonía con la emergencia de esta perspectiva global para el arte moderno a mitad del siglo XX, una fracción significativa de artistas colombianos participa en eventos y sus obras son compradas por colecciones fuera del país, aportando a las narrativas del arte internacional ejercicios creativos propios, respaldados en una autonomía discursiva a partir de elementos plásticos. En aquel momento el valor simbólico del arte colombiano se gestiona a través de circuitos de difusión tanto locales como extranjeros, y se despierta un interés en el país por atesorarlo como patrimonio.



# UCCCIÓN

La actividad de difusión de arte del Banco de la República funciona como una bisagra en una fase de coleccionismo de arte moderno que se puede ubicar en Bogotá entre 1948 y 1965. En 1948 además de fundarse la primera galería especializada de arte moderno en la ciudad, el Museo Nacional traslada a su actual edificio una importante colección de arte nacional y se ocupa en difundirla y acrecentarla, incluyendo la producción artística más reciente. Y entre 1963 y 1965 a partir de la actividad del Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAM), se concreta la primera colección guiada bajo criterios estéticos modernistas de orden internacional.<sup>2</sup>

Teniendo en cuenta que la actividad cultural de Colombia tuvo una concentración importante en la ciudad capital, las tres colecciones que se mencionan (Museo Nacional, BLAA y MAM) funcionan como punto de anclaje a la hora de estudiar las prácticas de exhibición y acopio de arte moderno en el país. Sin embargo es necesario anotar que otras iniciativas vieron luz en ciudades como Cali, Medellín, Cartagena y Barranquilla, y teniendo en cuenta su importancia, deben ser motivo de investigación en trabajos futuros. En este sentido se pueden anotar a la Colección del Museo La Tertulia, el Museo Zea, y las colecciones de los museos de arte interamericano de Cartagena y Barranquilla.<sup>3</sup>

Tal como anota la curadora uruguaya Patricia Betancur, junto a su función de archivo, las colecciones permiten

Revisar los problemas inherentes a la creación y el pensamiento y ver las potencialidades del campo del arte y su institucionalización. Para problematizar las relaciones entre el público y

el artista, revisar el capital intelectual y cultural implícito en la creación de los artistas y evidenciar su vínculo en el sistema cultural local e internacional (Betancur 2010).

En este caso, analizar la colección del Banco de la República, abre posibilidades para la comprensión del momento en que espacios de exposición e instituciones coleccionistas colombianas aportaron a la legitimación de propuestas plásticas vanguardistas como posibilidad de reflexión frente a contextos artísticos y sociales. En este tiempo en el que se revisan valores estéticos y de identidad, la obra de arte adquiere relevancia en la construcción simbólica de la sociedad colombiana.

Este análisis de la colección de arte de la BLAA en su primer lustro se ha estructurado en cuatro partes. La primera da cuenta del momento en que se materializa un proyecto público que responde a las necesidades de difusión y acopio de una escena artística que, a pesar de las tensiones políticas, venía gestándose en Bogotá desde finales de la década de los años 1940. La segunda valora cómo una iniciativa de diplomacia bancaria el Salón de Arte de 1957, además de desencadenar en una de las colecciones de arte más importantes del país, evidencia dinámicas culturales que atraviesan la geografía global. En la tercera, se analizan las condiciones como se gesta la colección en función a dinámicas locales vinculadas a la actividad de la Sala de Exposiciones de la BLAA. Y el cuarto fragmento aborda la relación entre las actividades de exposición y coleccionismo del banco central de Colombia, y la apropiación de lenguajes modernos en el país, puntualizando en el caso de la obra de Alejandro Obregón.

## Sala de Exposiciones de la BLAA 1957: un lugar de encuentro permanente para artistas, críticos y público

**DURANTE LA DÉCADA** de 1950 la producción artística colombiana era prolífica y es posible hablar de una escena plástica independiente, que se desarrolló de manera autónoma frente a los procesos políticos estatales y a la moral católica. Para este momento artistas como Alejandro Obregón, Fernando Botero, Eduardo Ramírez Villamizar y Enrique Grau ya alcanzaban reconocimiento en el panorama internacional. Los debates respecto a los lenguajes modernos para el arte eran tema para quienes se dedicaban a la crítica, y eran publicados por revistas como *Cromos*, *Semana*, *Mito*, *Prisma* y *Plástica*, y en columnas de diarios nacionales como *El Tiempo* y *El Espectador*.<sup>4</sup>

En 1957, un momento de distensión se experimenta en la capital de Colombia, tras cuatro años en el gobierno, el general Gustavo Rojas Pinilla es depuesto de la Presidencia de la República y los partidos Liberal y Conservador firman un acuerdo denominado Frente Nacional (1958-1974), en el cual pactan turnarse el poder del Estado y dar fin a las hostilidades que habían afectado la paz del país por largo tiempo.

La nueva situación política se ve reflejada en el campo del arte, entre otros eventos, se restituye el Salón Nacional de Artistas en su X edición. Meses después, junto a los centros de exposición habituales como la Sociedad de Amigos del País, la Biblioteca Nacional, el Museo Nacional y la galería El Callejón, un nuevo espacio entra a actuar en la escena cultural bogotana: la Sala de Exposiciones de la Biblioteca Luis Ángel Arango, como parte del área cultural del Banco de la República, y con ella, el germen de una colección de arte actual.

La Sala de Exposiciones de la biblioteca se convierte en punto permanente de encuentro

para la intelectualidad local, congregando a artistas nacionales y extranjeros en un espacio de exhibición sin restricciones formales. En el catálogo de la primera exposición alojada por esta sala, se puede leer:

Es entendido que el salón de exposiciones de la Biblioteca Luis Ángel Arango queda abierto desde ahora a todas las corrientes y escuelas y, por lo mismo a todos los artistas que quieran presentar en él sus obras, sin más consideraciones que las del mérito positivo (Ospina de Gómez 1957).

La Sala también convoca la producción de los principales críticos (Francisco Gil Tovar, Marta Traba, Casimiro Eiger y Eugenio Barney Cabrera, entre otros), quienes se encargan de reseñar las exposiciones en catálogos y artículos en las principales publicaciones periódicas de la ciudad, y en la revista del Banco de la República, el *Boletín cultural y bibliográfico*, fundada pocos meses después del primer evento en la Sala.

A pesar de que las actividades adscritas a la Sala de Exposiciones de la BLAA, en principio fueron motivadas por un ánimo filantrópico enfocado hacia el exterior y derivado de prácticas de diplomacia –como se explicara en el siguiente apartado–, la apertura de este espacio fue oportuna para el desarrollo de la escena bogotana. Allí se logró sintetizar y dar continuidad a los esfuerzos hechos desde 1948 para conformar un circuito independiente alternativo a las inestables gestiones estatales, y en el cual habían logrado coincidir artistas, críticos, organizadores de exposiciones, galeristas y público, a pesar de las dificultades derivadas de la inestabilidad política y de la poca fluidez del mercado.<sup>5</sup>



[ **Figura 1.** Sala de Exposiciones Biblioteca Luis Ángel Arango 1957. ]

Fuente: <https://agorarte.wordpress.com/2007/12/27/50-anos-de-arte-moderno-en-colombia-exposicion-temporal/> 11-08-2017).

## Arte y diplomacia bancaria: *Salón de Arte Moderno de 1957,* el origen de una colección

Ubicado en el centro de un vasto edificio de corte audaz, construido con un gasto superior al usual hasta ahora en Colombia, llamó poderosamente la atención del público y ha sido objeto de no pocos elogios por parte de la prensa, la crítica y el público. Y no es para menos si consideramos que constituye una prueba palpable del interés de una poderosa institución económica por los diversos aspectos de la cultura y del lugar que han alcanzado en el escenario nacional las artes plásticas, ya que con tanto gasto se les destina un espacio tan prominente (Casimiro Eiger 1995, 487).



[ **Figura 2.** *Mandolina sobre una silla*, Fernando Botero. 1957. Óleo sobre tela. 119,5 x 94,5 cm. Colección de Arte Banco de la República. ]

**AUNQUE NO ES NUEVO** para la historia del arte occidental que bancos y banqueros ejerzan el papel de mecenas a la hora de apoyar el trabajo de los artistas más arriesgados, sí lo es para la historia del arte colombiano. El Banco de la República desde su fundación en 1923, se destacó por acrecentar su valiosa biblioteca, y por valorar, coleccionar y exhibir bienes arqueológicos resguardados en sus bóvedas y expuestos en el Museo del Oro desde 1939. A pesar de este perfil filantrópico inspirado en el modelo bancario anglosajón, su incursión en el mundo del arte moderno no sucedió hasta la segunda mitad del siglo XX.<sup>6</sup>

La historia de la Sala de Exposiciones y la Colección de Arte del Banco de la República remite a 1955, cuando el gerente del banco emisor, Luis Ángel Arango, logra que su junta directiva asigne un considerable presupuesto para construir un monumental edificio que tendría como función alojar una biblioteca pública, y anexa a ella una sala de música y otra de exposiciones de arte. En simultánea, el gobierno nacional liderado por el general Gustavo Rojas Pinilla, a través de su ministro de Educación, Aurelio Caicedo Ayerbe, aprueba la fundación de un museo

de arte moderno para Bogotá, revocado sin mayores avances dos años después, y que tras ires y venires solo conseguirá abrir con un perfil privado en 1963. Estas dos iniciativas ponen en evidencia tanto la posibilidad como la necesidad de espacios accesibles al público, que apoyen acciones que sobrepasan al pequeño circuito de galerías que venía formándose desde hacía una década.<sup>7</sup>

Dos años después de aprobado el presupuesto para la biblioteca, en octubre de 1957, emerge en el tradicional centro histórico de Bogotá, en la esquina de la calle 11 con carrera 4, una contrastante y moderna edificación destinada a alojar la biblioteca pública más grande del país. En enero de ese mismo año, ha muerto su principal promotor, Luis Ángel Arango, de ahí que la biblioteca es bautizada en su memoria. Poco antes de finalizar las obras de construcción se anuncia un importante evento, el Quinto Encuentro de Bancos Centrales de América, y la capital de Colombia es elegida como anfitriona. Aunque no del todo equipado para ser abierto al público, el nuevo edificio está listo, razón por la cual las directivas del banco deciden usarlo como sede para la apertura del encuentro.<sup>8</sup>





[ Figura 3. *Ángel volando en la noche*, Cecilia Porras. 1957. Óleo sobre tela. 130 x 90 cm. Colección de Arte Banco de la República. ]

Como se acostumbraba en reuniones de banca y negocios, el encuentro comenzó con un evento cultural. En esta ocasión la filantropía del Banco de la República se puso en sintonía con el acontecer internacional, proponiendo un salón de arte moderno. La muestra de arte fue instalada en la Sala de Exposiciones, ubicada en el primer piso del imponente edificio, y encargada a Cecilia Ospina de Gómez, pionera en asuntos de arte moderno en el país, con una trayectoria de diez años como organizadora de exposiciones y promotora de artistas, tal como se afirma por aquellos días en un artículo publicado en revista *Semana* (1958):

La «historia» de Cecilia se inicia en el año 1949 cuando aceptó la Dirección de la Galería de Arte S. A., que fue la primera sala de exhibición y venta de cuadros que se organizó en Colombia. Hasta ese entonces el oficio de la pintura había sido una labor heroica, condenada casi siempre al anonimato o a la polémica de prensa de la que resultaban los artistas en entredicho (...)

En los medios artísticos bogotanos se acepta hoy que cuando Cecilia asumió el cargo en las Galerías, comenzó realmente la etapa comercial y de promoción en el oficio de la pintura.<sup>9</sup>

Para el salón de 1957, Cecilia Ospina reunió a quienes consideraba los más destacados pintores y escultores locales caracterizados por incursionar en lenguajes modernos. Dieciocho piezas se mostraron en esta ocasión, una por artista, y los convocados fueron Julio Abril, Luis Alberto Acuña, Fernando Botero, Cecilia Porras, Julio Fajardo, Enrique Grau, Judith Márquez, Hugo Martínez, Edgar Negret, Alejandro Obregón, Marco Ospina, Eduardo Ramírez, José Domingo Rodríguez, Carlos Rojas, Hernando Tejada, Lucy Tejada, Alicia Tafur y Guillermo E. Wiedemann (Ospina de Gómez 1957). La exposición, conocida como *El Salón de Arte Moderno de 1957*, además de cumplir con el cometido diplomático, estuvo abierta al público, tuvo gran visibilidad en el acontecer del arte local y fue reseñada en varios medios escritos, entre ellos la revista *Prisma*, dirigida por la crítica argentina Marta Traba, como la muestra colectiva más importante del año, por encima del Salón Nacional de Artistas que, como se anotaba antes, revivía tras una pausa de cuatro años:

El Salón de Arte Moderno (de la Biblioteca Luis Ángel Arango) permite, pues, ver a los mejores artistas de Colombia representados por obras que los explican y los definen perfectamente: el X Salón (Nacional de Artistas en Colombia) demostró que no había nombres nuevos y que los mediocres, que seguían siendo mediocres, mezclados con los buenos, no hacían más que crear un insostenible nivel de mediocridad general. Aquí el Salón tiene lógica y tiene unidad. Las obras expuestas pueden verse y analizarse sin que se contradigan las unas a las otras. Creemos que esta es la finalidad de un buen Salón y por esto lo hemos designado como la mejor muestra colectiva del año (Ayala 2009, 26).

Hay varios elementos que hacen del Salón de Arte Moderno de la BLAA un hito para la historia del arte colombiano, teniendo en cuenta que marca el origen de un espacio permanente y constante para la difusión y acopio de arte actual, tal como se ha argumentado en las investigaciones de David Ayala, Silvia Suárez y Carmela Jaramillo (Ayala 1957; Jaramillo 2012; Suárez 2007). En esta interpretación desde la configuración de la colección también hay asuntos que marcan pautas: en primer término no se puede desvincular la diplomacia bancaria de esta iniciativa, la motivación para reunir y conservar como patrimonio un legado que hasta ahora se empieza a legitimar, proviene del interés en mostrar a los bancos centrales americanos que el país es moderno, confiable y que se mueve acorde con las dinámicas de la actualidad internacional, incluso en asuntos culturales.

En la dinámica de reordenamiento mundial tras la Segunda Guerra, se gestan intercambios filantrópicos en función a encuentros de banca y negocios, que respaldaron ideas de cooperación y desarrollo en las cuales se contemplan variables educativas y culturales. En este mismo orden, instituciones internacionales recientemente consolidadas como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco, 1945), el Consejo Internacional de Museos (ICOM) –adscrito a la Unesco–, y la Organización de Estados Americanos (OEA, 1948), incidieron de manera importante en los contextos latinoamericanos. Este asunto es de interés para historiadores en los últimos tiempos, algunos buscan explicar cómo los Estados Unidos urdieron estrategias de expansión económica, planeando una suerte de colonización cultural que en relación con las artes plásticas era abanderada por las teorías estéticas centradas en el MoMA, para el caso de los países latinoamericanos difundidas a través de la Sección de Artes de la OEA, dirigida entre 1948 y 1977 por el crítico de arte cubano José Gómez Sicre.<sup>10</sup>

Más allá de hacer una lectura radical a los procesos culturales en tiempos de Guerra Fría, vale la pena pensar cómo en este momento se producen matices en las construcciones simbólicas locales. Más allá de arrojar discursos plásticos sometidos y obedientes, en muchos casos sucedió todo lo contrario, se desarrollaron ejercicios de creación y difusión autónomos que aportaron a la comprensión de las sociedades, utilizando formas artísticas que por su calidad plástica registraban con éxito en espacios y colecciones internacionales. Por ejemplo, justo en el mismo año en que se abre la Sala de Exposiciones en la BLAA, la OEA adquiere para su joven colección de arte, una de las más potentes obras de Alejandro Obregón, *Velorio*, un ejercicio creativo de alta calidad plástica en el que se expresa uno de los tantos hechos de violencia sucedidos durante el periodo de dictadura del general Rojas Pinilla: la obra refiere al asesinato de jóvenes universitarios en Bogotá cuando marchaban conmemorando la muerte de un estudiante, sucedida varios lustros atrás.

Bajo esta dinámica se empieza a construir patrimonio cultural local a partir de nuevas historias del arte que gradualmente se concretan en actividades de coleccionismo y exposición. También es el momento en el cual se originan colecciones con perfil interamericano como la de la OEA (hoy resguardada en el Museo de Arte de las Américas), la del Museo de Bellas Artes de Houston y la del Banco Interamericano de Desarrollo.



[ Figura 4. *El Dorado N° 2*, Eduardo Ramírez Villamizar. 1957. Óleo sobre tela. 150 x 65 cm. Colección de Arte Banco de la República. ]

# Colección de Arte del Banco de la República: primeros pasos

Una colección es un nuevo sistema de conocimiento y un nuevo sistema histórico, una historia en sí misma, unas historias.

Juan Camilo Sierra

**UNA VEZ CERRADO** el Encuentro de Bancos Centrales, las dieciocho piezas que constituían el *Salón de Arte Moderno de 1957* son descolgadas de la Sala de Exposiciones de la BLAA, y cuatro de ellas se convierten en la primera huella de una historia que se empieza a concretar en una colección. *Ondina*, una talla en granito artificial de Hugo Martínez, será adquirida por los asistentes al Quinto Encuentro de Bancos Centrales de América y obsequiada al banco anfitrión. En forma simultánea, *En rojo y azul (Mandolina sobre una silla)* de Fernando Botero (Fig. 2), *Ángel volando en la noche* de Cecilia Porras (Fig. 3), y *El Dorado* de Eduardo Ramírez Villamizar (Fig. 4), son compradas directamente por el banco.<sup>11</sup>

Este gesto de compra de piezas de arte moderno por parte de una entidad distinta al Ministerio de Educación ofrece nuevas perspectivas para artistas y público, y se extiende a otras entidades. Al año siguiente, por ejemplo, el Banco de Bogotá contrata a Eduardo Ramírez Villamizar para realizar una de las obras más importantes de su carrera: *El Dorado* (1958). Esta pieza se concibe como un inmenso mural abstracto y se instala en la nueva sede del Banco de Bogotá, un moderno edificio ubicado en el Centro de la ciudad (Franco 2013, 26-44). Estas iniciativas son antecedentes del inicio de un coleccionismo

corporativo de arte moderno en el país que, a pesar de vincularse poco a una verdadera acción cultural hacia la construcción de patrimonio simbólico a partir de actividades abiertas al público, dinamiza el mercado y otorga respaldo al momento de atribuir valor de cambio a las piezas de arte.<sup>12</sup>

Una característica de muchas de las colecciones de los bancos colombianos incluso hasta hoy fue adquirir piezas de arte y destinarlas a decorar espacios de trabajo. El Banco de la República de Colombia en principio funcionó de esta manera, hasta 1963, cuando se hace un plan de itinerancia y las obras salen de las oficinas para empezar a ser expuestas en diferentes ciudades del país. A pesar de que no se concreta un espacio de exposición permanente para la colección de este banco hasta finales del siglo XX, las actividades de difusión y acopio son constantes y contribuyen a la apropiación de lenguajes artísticos por parte del público.<sup>13</sup>

Tres meses después del Salón de Arte Moderno de 1957, el 20 de febrero de 1958, entre las actividades de apertura definitiva de la Biblioteca, la Sala de Arte es reinaugurada con una exposición de pinturas de Leopoldo Richter (artista alemán radicado en Colombia) inspiradas en la cotidianidad de las





[ **Figura 5.** *Extremo vértice donde se acumula el temblor de las mareas*, Oscar Pantoja. 1962. Óleo sobre tela. 75 x 100 cm. Colección de Arte Banco de la República.]

tribus amazónicas. Al finalizar la muestra, se suma a la Colección una de las pinturas expuestas, *Matrimonio con pájaro azul* (1957). Para finales de 1958 catorce exposiciones han ocupado la sala, y tanto artistas locales como foráneos han sido convocados a participar de este espacio de encuentro para el arte en Bogotá. Las muestras colectivas incluyen una exposición de arte joven (*Ocho pintores jóvenes*), una de pintores españoles radicados en Colombia, y una de pintura abstracta donde participan Judith Márquez, Luis Fernando Robles, Eduardo Ramírez, Armando Villegas, Marco Ospina y Carlos Rojas. Hay muestras individuales de artistas locales de diferentes generaciones y tendencias: Gonzalo Ariza, Omar Rayo, Alipio Jaramillo, Lucy Tejada y Miguel Díaz Vargas. También se exponen los trabajos del español Francisco Capuleto y del uruguayo Francisco Alpuy, importantes figuras para el arte de sus respectivos países. Y tienen lugar las exhibiciones para dos concursos, el Salón de Cundinamarca y uno organizado por la revista *Vínculo Shell* para elegir su carátula de fin de año (AA. VV. 1957 y 1958).

La sala continúa con esta dinámica con un promedio de quince exposiciones por año, y responde a las demandas del circuito y a sus compromisos institucionales, aunque sin precisar criterios artísticos,

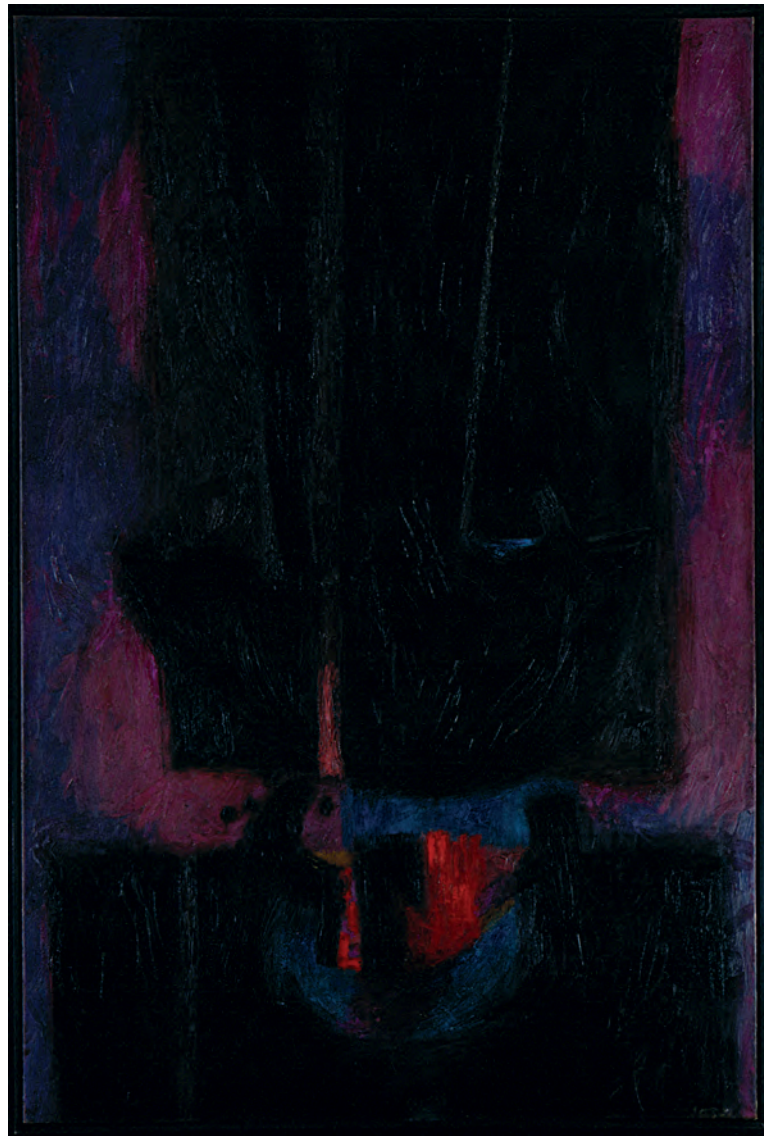
asunto evidente en el perfil heterogéneo tanto de las exposiciones como de las adquisiciones. Para 1960, se han hecho aproximadamente 45 exposiciones, y la Colección de Arte está compuesta por cerca de cuarenta obras. Francisco Gil Tovar publica en el *Boletín Cultural y Bibliográfico* de diciembre de 1960 un estado sintético de la colección:

El conjunto de pinturas y dibujos coleccionados durante estos tres años está formado por las obras de los colombianos Héctor Rojas Herazo (2), Gonzalo Ariza (2), Eduardo Ramírez (2) Julio Castillo (2), Miguel Cárdenas (2), Omar Rayo (2), Luis Fernando Robles (2), Enrique Sánchez (3), Fernando Botero (1), Guillermo Wiedemann (1), Cecilia Porras (1), Judith Márquez (1), Lucy Tejada (1), Teresa Tejada (1), Miguel Díaz Vargas (1), Ignacio Gómez Jaramillo (1), Alipio Jaramillo (1), David Manzur (1), Alberto Gutiérrez (1), Manuel Hernández Gómez (1) y Alberto Arboleda (una cerámica); y de los extranjeros: Oswaldo Guayasamín (1), Eduardo Kingman (1), Moscoso (1), ecuatorianos. Julio Alpuy (2), uruguayo; Justo Arosemena (1), panameño; Richter (2), alemán; Marielle Munheim (1), francesa; e Irene Balás (1), húngara (Gil Tovar 1960, 852-854).

La Biblioteca Luis Ángel Arango no contaba entonces con un comité asesor para adquisiciones de arte; su movimiento respondía a la filantropía diplomática de un banco central moderno que siguiendo las tendencias internacionales, apoyaba la cultura, inclusive los circuitos artísticos vigentes. Como resultado, su joven colección era una compilación heterogénea que se gestionaba desde la dirección de la biblioteca asumida por el historiador Jaime Duarte French, con el apoyo de Beatriz Caicedo Ayerbe. A pesar de no pretenderlo de forma directa, el Banco de la República disponía de la colección institucional de arte moderno más importante de Bogotá, tanto así que hubo quienes, como el crítico Francisco Gil Tovar, la consideraron el posible origen de un museo de arte moderno para la ciudad:

Porque, que nosotros sepamos, no existe en Colombia una entidad, aunque sea específicamente cultural y artística, que posea igual suma de cuadros de artistas nacionales de nuestro tiempo, cultivadores de tendencias actuales. Sea cual sea la calidad y la intención estética de estos cuadros, [ellos] constituyen un núcleo real para un futuro museo de arte moderno, museo que está en la mente de muchos (...). (Gil Tovar 1960).

Para 1963 la actividad del circuito artístico bogotano era álgida y las redes para el arte en Latinoamérica eran fuertes. Junto a José Gómez Sicre, Marta Traba y Alejandro Obregón fueron cabezas visibles en la gestión de proyectos de difusión para los lenguajes modernos que desencadenan en la apertura de la sala permanente del MAM en octubre (Armato 2012).



[ Figura 6. *Qapa - Markapi II (En Cajamarca)*, Fernando de Szyszlo. 1964. Óleo sobre tela. 178 x 118 cm. Colección de Arte Banco de la República. ]

La BLAA estuvo muy cercana a las actividades programadas por la junta directiva del MAM en la concreción de una institución museal vocera del modernismo en Bogotá. Los espacios de BLAA recibieron conferencias y exposiciones internacionales gestionadas desde el Museo de Arte Moderno antes de la apertura de su primera sala. Esta cercanía institucional propició que ingresaran a la colección del banco obras de artistas latinoamericanos afines al modernismo vanguardista, avalados por los respectivos museos de arte moderno de sus países. Para 1964 la colección cuenta con la representación de artistas como Oscar Pantoja de Bolivia Fig.5, Fernando de Szyszlo de Perú Fig. 6, José Luis Cuevas de México Fig. 7 y Oswaldo Viteri de Ecuador Fig.8, además de los más reconocidos pintores y escultores locales.





[ **Figura 7.** *Personajes del teatro del pánico* (Serie), José Luis Cuevas. 1963. Acuarela sobre papel. 21 x 14 cm. Colección de Arte Banco de la República. ]



[ **Figura 8.** *Hombre Cósmico*, Oswaldo Viteri. 1961. Óleo sobre tela. 124 x 84 cm. Colección de Arte Banco de la República. ]



# Perspectivas frente a lo moderno

**EN ESTE ARTÍCULO** se da cuenta del coleccionismo como uno de los dispositivos propios al sistema del arte, que posibilita la articulación de los discursos plásticos con sus contextos. Y a las colecciones como acopios que resultan de estos procesos de construcción simbólica, donde la obra de arte está en el centro. En este último apartado se centra la atención en cómo una colección con vocación pública, tal como la de la BLAA, contribuye a la configuración de la obra de arte como un documento que, a partir de argumentos plásticos, puede dar cuenta de la sociedad de su tiempo. Y de acuerdo con Patricia Betancur:

Parece necesario, cada cierto tiempo, revisar algunos conceptos propios al sistema del arte y entender al coleccionismo como uno de los dispositivos del mismo. Estos espacios son articuladores de discurso, ámbitos en los cuales el público, amplía y tiene la posibilidad de completar esos discursos (Betancur 2010, 5).

La colección de la BLAA es un archivo de arte, que en sus orígenes atesora objetos artísticos, hoy considerados un legado simbólico y patrimonial, que responden al encuentro de la sociedad colombiana con la discursividad modernista que circula en los escenarios internacionales a mitad del siglo XX.

Diferente al Museo Nacional que desde 1948 apropió el trabajo de artistas de la época con el propósito de respaldar y actualizar discursos de identidad, y de la posición coleccionista del MAM enfocada en acrecentar un acopio fundamentado en parámetros estéticos, la biblioteca coleccionó acorde con su perfil filantrópico. A pesar de ser uno de los espacios más activos del momento, no asumió una postura estética ni política radical, hecho que garantizó su continuidad y la hizo testigo de una escena activa y múltiple.

Es interesante ver por ejemplo cómo a pesar de que la mayoría de los ingresos a la colección de la BLAA responden a la actividad de la sala enfocada a promover el trabajo de artistas activos, muchos de los cuales se acercaban al abstraccionismo y la neofiguración, a finales de 1957 la biblioteca no dudó en incluir en su colección una serie de 150 acuarelas del viajero decimonónico Edward Walhouse Mark. También es notable el ingreso de pinturas de artistas como Gonzalo Ariza (*Cafetal*), que expresan sus intereses plásticos a través de una figuración verista. O de quienes como Alipio Jaramillo (*Campesinos*) y Luis Alberto Acuña (*Mujer del mercader*), en muchas de sus obras piensan el ejercicio creativo de su tiempo a partir de una estética cercana a los realismos.



[ **Figura 9.** *Estudiante muerto (El Velorio)*, Alejandro Obregón. 1956. Óleo sobre lienzo. 100 x 200 cm. Museo de Arte de las Américas. ]

Esta multiplicidad en apariencia inocente es evidencia de que la modernidad vanguardista aún era ambigua para la escena colombiana a finales de los años 1950, lo que puede explicarse a partir de dos hechos fundamentales: en principio, por no disponer de una institucionalidad local que la respaldara; y desde una perspectiva más amplia, considerando el convulso escenario mundial donde los lenguajes artísticos de vanguardia llevaban más de cincuenta años en constante transformación (una evidencia de ello es que las primeras pinturas colombianas en ingresar al MoMA en los años 1940, corresponden a obras de artistas figurativos como Luis Alberto Acuña y Gonzalo Ariza, más de una década después adquiere obras de Alejandro Obregón, Fernando Botero, Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar).<sup>14</sup>

La concreción del expresionismo abstracto estadounidense en el contexto de la crisis moral producida por la Segunda Guerra Mundial, potenció propuestas estéticas que resonaron en el lenguaje de los más destacados artistas colombianos. Como ya se ha anotado, este proceso estuvo respaldado por la institucionalización

para el arte moderno avalada desde el MoMA y facilitada por las dinámicas globales de movilidad y la diplomacia internacional.

En el complejo y heterogéneo escenario de transformaciones y toma de posición, que caracterizó el final de los años 1940, Pablo Picasso ya era un referente fundamental para algunos de los creadores colombianos, tal como para los expresionistas abstractos, quienes apropiando el perfil de artista moderno personificado en el autor del *Guernica*, en palabras de María Dolores Jiménez Blanco (2010), «exploraban la posibilidad de hacer un arte que expresara la conexión del mundo interior del pintor con los problemas de su tiempo, afirmando el papel del artista, como individuo, en la sociedad».

Como es bien sabido, entre 1948 y 1963 se producen y circulan en exposiciones temporales locales e internacionales, obras como *Masacre del 10 de abril*, *Velorio*, *Ganado ahogándose en el Magdalena* y *Violencia* de Alejandro Obregón, considerado por la crítica el artista colombiano moderno por excelencia. A pesar de la vigencia de la propuesta creativa de Obregón, en plena concordancia con la perspectiva modernista de la época, su obra empieza a tener presencia en las colecciones públicas bogotanas hasta 1956, cuando el Museo Nacional, tras dos galardones internacionales (Gulf Caribbean Award y el premio Guggenheim para Colombia), compra *Máscaras* (1952). Cinco años después el Banco de la República adquiere *El lago de Saturno* (1961).

Para el caso de Obregón, el tránsito entre el hallazgo creativo y el ingreso de una de sus obras a colecciones locales con vocación pública, lleva cerca de diez años, contando además que las temáticas directamente relacionadas con la situación de violencia que aqueja a Colombia, característica de sus mejores pinturas, no son las elegidas.<sup>15</sup> Contrario a ello obras relevantes tanto por su calidad plástica como por su función crítica, ingresan a los nacientes acervos de arte latinoamericano de instituciones en los Estados Unidos. Como se ha anotado, en 1957 la OEA adquiere *Velorio* Fig.9, y ese mismo año ingresa al Museo de Bellas Artes de Houston *Ganado ahogándose en el Magdalena* Fig.10.

Asimilar la modernidad en toda su potencia plástica y hacerla parte del patrimonio simbólico del país ha sido un proceso lento. Solo por citar un ejemplo, no es casualidad que dos obras de arte emblemáticas para la historia del arte colombiano producidas a mediados del siglo XX, tras su paso por colecciones privadas, hayan llegado a merecido destino, para activarse como patrimonio y memoria histórica y artística, hasta entrado el siglo XXI. Me refiero a *Violencia* y a *Masacre del 10 de abril* (Fig. 11), hoy parte de las colecciones de la BLAA y del Museo Nacional, respectivamente.

[ Figura 10. *Ganado ahogándose en el Magdalena*, Alejandro Obregón. 1955. Óleo sobre lienzo. 155 x 188 cm. Museo de Bellas Artes de Houston.]







[ **Figura 11.** *Masacre del 10 de abril*, Alejandro Obregón. 1948. Óleo sobre tela. 103 x 145 cm. Museo Nacional de Colombia, reg. 7930. Reproducción fotográfica: ©Museo Nacional de Colombia / Ernesto Monsalve Pino. ]

# CONCLUSIÓN

**ESTE ANÁLISIS** a la colección de arte de la BLAA durante sus primeros años tiene la particularidad de contemplar la participación de entes económicos y diplomáticos como facilitadores materiales en los procesos a través de los que se concreta la modernidad artística en Colombia. Ha quedado claro que las motivaciones coleccionistas y de exhibición del banco central de Colombia a mitad del siglo XX, no estaban directamente relacionadas a respaldar perspectivas estéticas ajustadas al acontecer. Su papel en cuanto coleccionista responde a la tendencia de entidades financieras y organizaciones internacionales, que en el marco de políticas de desarrollo regional contemplan acciones vinculadas a la educación y la cultura.

Para 1957 y hasta 1963 cuando se inaugura la primera sala del MAM, no es posible identificar un coleccionismo público de arte moderno en Bogotá, teniendo en cuenta que las dos entidades en la ciudad que se ocupan por reunir obras de arte actual, con el propósito de exponerlas al público (la BLAA y el Museo Nacional), están motivadas por razones de fondo diferentes a atesorar piezas de arte priorizando su valor estético vanguardista. Sin embargo, el movimiento cultural mundial generado a partir de acciones de política internacional y diplomacia en tiempos de la Guerra Fría, estimula el desarrollo de estos acervos, que pueden ser considerados como impulso y antecedente directo de una colección explícitamente modernista.

Más allá de arrojar conclusiones deterministas, este texto invita a continuar investigando las colecciones como estructuras de largo aliento que aportan en la configuración de la obra de arte moderno como un objeto simbólico que permite pensar asuntos como: la manera en que los artistas respondieron a las inquietudes de su momento histórico; la capacidad y los procesos de una sociedad para asimilar su producción artística y hacerla pública; la manera en que los discursos plásticos coleccionados como patrimonio y testimonio de un pueblo se potencian a través de los años posibilitando relecturas.



## NOTAS

- 1 La investigadora norteamericana Beverly Adams trabaja sobre la idea de que el coleccionismo de arte moderno latinoamericano se inicia en Estados Unidos: «En 1942, Nelson A. Rockefeller estableció anónimamente el Inter-American Purchase Fund con el fin de impulsar la constitución de la colección de arte latinoamericano del MoMA, la primera de su clase en el país. Los intereses políticos y económicos de Rockefeller en esa región, los cuales corrían a la par del gobierno estadounidense, diseminaron la cultura norteamericana en Latinoamérica al tiempo que estimularon el intercambio artístico mutuo» (Adams 2002, 162).
- 2 En principio el Museo de Arte Moderno de Bogotá se conoció como MAM, posteriormente, bajo la Dirección de Gloria Zea se le atribuyó la sigla de MAMBo, tal como se argumenta en los trabajos de Ruth Acuña (1991) y Alexandra Mesa (2016).
- 3 Algunos avances respecto al origen de los museos de Cartagena y Barranquilla han sido abordados en Armato 2012.
- 4 Entre 1956 y 1958, *El Tiempo* y *El Espectador* fueron publicados como *El Intermedio* y *El Independiente*, respectivamente.
- 5 Para ampliar la historia de los circuitos de arte moderno bogotanos a partir de la apertura de las primeras galerías, se puede consultar Serna Lancheros (2009).
- 6 El investigador Halim Badawi (2011) aborda el perfil coleccionista del Banco de la República en una larga duración y propone un contraste entre las políticas de coleccionismo del banco central de Colombia y el Ministerio de Cultura.
- 7 «Aunque puede parecer una anécdota trivial es importante recordar que el acta de fundación del Museo se firmó en el Salón Rojo del Hotel Tequendama, para la época recién construido, ante unos 400 invitados (...) lo cual evidencia la relevancia del capital social y político detentado por el grupo de agentes implicados en la génesis de esta institución» (López Rosas 2015, 30).
- 8 La descripción de la inauguración de la Sala de la BLAA con motivo de la apertura del Quinto Encuentro de Bancos Centrales de América es reseñada en *Cromos* «La cultura tiene una nueva sede en la Biblioteca Luis Ángel Arango. Una información de *Cromos*» (*Cromos* enero 1958, 11 y 42).
- 9 «Cecilia vive en una prisión de colores» (*Semana* octubre 1958, 40-41).
- 10 El proyecto Redes Intelectuales: arte y política en América Latina 1920-1970, coordinado por María Clara Bernal y patrocinado por la Fundación Getty, ha profundizado en la trama detrás del arte panamericanista avalado desde la OEA, poniendo en tela de juicio la intervención de José Gómez Sicre, entre otros asuntos. El resultado de estas investigaciones fue presentado en eventos de

encuentro y exposición celebrados entre 2012 y 2013 en Bogotá, Los Ángeles y Buenos Aires. Información en <http://redesintelectuales.net/pages/publicacion.html> (consultada el 1 de marzo de 2017). A este respecto también se pueden consultar los trabajos de los investigadores Alessandro Armato (2015, 3-43) y Michel Gordon Wellen (2012).

- 11 Revista *Cromos*, «La cultura tiene una nueva sede en la Biblioteca Luis Ángel Arango. Una información de *Cromos*» (11 y 42). Este artículo de prensa precisa el origen de las primeras adquisiciones para la colección del banco, Isabel Ramírez comprueba esta versión, remitiéndose a los recibos de pago correspondientes: «Se ha podido confirmar la versión según la cual las obras de Botero, Porras y Ramírez Villamizar fueron compradas por el banco, ya que existen los tres recibos con fecha del 26 de noviembre de 1957, firmados por los tres artistas en los que consta que el banco pagó 1200, 1000 y 1500 pesos, respectivamente por las obras. La confirmación de este dato no es irrelevante, ya que de esta manera se puede ratificar que en la génesis de la Colección existe una decisión explícita por parte del banco que hizo que, al final del año 1957, se apuntalara la compra de obras de arte como otra modalidad de apoyo a la cultura» (Ramírez 2010, 16-17).
- 12 Para ampliar este tema, Halim Badawi ofrece un abrebocas al coleccionismo corporativo de arte moderno en Colombia (Revista *Arcadia*, diciembre 2014).
- 13 Desde 1994 una selección de obras de la Colección se exhibe de forma permanente en algunas salas de la Casa de Moneda. Según la subgerente cultural del Banco de la República a comienzos del siglo XXI, Ángela María Pérez Mejía, «a lo largo de cincuenta años, el banco ha logrado consolidar un acervo de más de cinco mil obras de arte en todos los medios: pintura, escultura, dibujos, grabado, fotografía, libros de artista y más recientemente video e instalaciones». Información institucional difundida a través de la web: <http://banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/acerca-de-la-colecci%C3%B3n-de-arte-del-banco-de-la-rep%C3%ABlica> (consultada el 31 de octubre de 2017).
- 14 Tal como consta en el primer catálogo de la colección de arte latinoamericano del MoMA, para 1943, las pinturas *Bogotá* de Gonzalo Ariza y *The Golden City* de Luis Alberto Acuña se encuentran en el museo neoyorquino, la primera como parte de su colección permanente y la segunda en comodato (Kirstein 1943, 46).
- 15 Halim Badawi abre la reflexión en torno al ingreso tardío de lo que él llama «arte político» a las colecciones públicas colombianas para el periodo que corresponde a este artículo, además del caso de Alejandro Obregón se refiere a los de Alipio Jaramillo, Débora Arango y Luis Ángel Rengifo (Badawi 2015).

## REFERENCIAS

- AA. VV. 1957-1964. Catálogos de la Sala de Exposiciones, compilados anualmente por la Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá: Banco de la República.
- Acuña Prieto, Ruth. 1991. *Arte, crítica y sociedad en Colombia: 1947-1970*. Tesis de pregrado de Sociología. Universidad Nacional de Colombia.
- Adams, Beverly. 2002. The challenges of collecting Latin American art in the United States: The Diane and Bruce Halls Collection. *Collecting Latin American Art for the 21st Century*, Mari Carmen Ramírez, ed.: 156-177. Houston: Museo de Bellas Artes.
- Armato, Alessandro. 2012. La primera piedra: José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de arte moderno de

- Cartagena y Barranquilla. *Revista Brasileira do Caribe, Universidade Federal de Goiás Goiânia*, 24 (enero-junio): 381-404.
- Armato, Alessandro. 2015. Una trama escondida: la OEA y las participaciones latinoamericanas en las primeras cinco Bienales de São Paulo. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual, Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 6 (enero-junio): 3-43.
  - Armato, Alessandro. 2012. José Gómez Sicre y Marta Traba, historias paralelas. Ponencia presentada en el seminario internacional «Synchronicity, contacts and divergences in Latin American and US Latino», octubre, Universidad de Texas-Austin.
  - Ayala, David. 2009. Espacio interior. En *Cecilia Porras, Cartagena y yo 1950-1970*, 16-40. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño-Alcaldía de Bogotá.
  - Badawi, Halim. 2011. Políticas de coleccionismo: mercado del arte y programas de adquisiciones del Banco de la República y el Ministerio de Cultura. En *Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia, 2010-2011*, 27-61. Bogotá: Universidad de los Andes.
  - Badawi, Halim. 2014. La edad de oro. *Revista Arcadia*, diciembre. <http://www.revistaarcadia.com/impres/a/arte/articulo/la-edad-oro/40249> (consultada el 21 de septiembre de 2017).
  - Badawi, Halim. 2015. Arte político y mercado en Colombia: una breve genealogía 1962-1992. *Esfera Pública*. <http://esferapublica.org/nfblog/arte-politico-y-mercado-en-colombia-una-breve-genealogia-1962-1992/> (consultada el 21 de septiembre de 2017).
  - Banco de la República. 2004. *Colecciones Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango*. Bogotá: Banco de la República.
  - Betancur, Patricia. 2010. Vicios privados, públicas virtudes, Notas sobre coleccionismo y archivo. En *Arte contemporáneo uruguayo, Colección Engleman Ost*, Fernando López Lager (ed.). Montevideo: Colección Engleman Os - Centro Cultural de España. <http://patriciabetancur.com/wp-content/uploads/2015/06/txtpb1VICIOS-PRIVADOS.pdf> (consultada el 13 de agosto de 2017).
  - Caicedo Ayerbe, Beatriz. 1960. 1960: Exposiciones en la Biblioteca Luis Ángel Arango. *Boletín cultural y bibliográfico*, 12 (octubre-diciembre): 855- 856.
  - Caicedo Ayerbe, Beatriz. 1961. Exposiciones realizadas en la Biblioteca Luis Ángel Arango en 1961. *Boletín cultural y bibliográfico*, 12 (octubre-diciembre): 852- 854.
  - Eiger, Casimiro. 1995. Sala de la Biblioteca Luis Ángel Arango. *Crónicas de arte colombiano*, 487-492. Bogotá: Banco de la República.
  - Franco, Ana María. 2013. Modernidad y tradición en el arte colombiano de mediados del siglo XX: El Dorado de Eduardo Ramírez-Villamizar. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 24 (junio): 26-44.
  - Gil Tovar, Francisco. 1960. La colección de pinturas de la Biblioteca Luis Ángel Arango, núcleo inicial para un posible museo de arte moderno. *Boletín cultural y bibliográfico*, 12 (octubre-diciembre): 852- 854.
  - González, Beatriz. 2005. *Colección internacional del Banco de la República*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango.
  - Gordon Wellen, Michael. 2012. Pan-American Dreams: Art, Politics, and Museum-Making at the OAS, 1948-1976. Tesis doctoral. Universidad de Texas-Austin. <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/ETD-UT-2012-12-6625> (consultada el 11 de agosto de 2017).
  - Jaramillo Jiménez, Carmen María. 2012. *Fisuras del arte moderno en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor.
  - Jiménez Blanco, María Dolores. 2010. Guernica de Picasso y la Escuela de Nueva York (1939-1947). *Revista Complutense de Historia de América*, 36 (diciembre): 59-77.
  - Kirstein, Lincoln. 1943. *The Latin-American collection of the Museum of Modern Art*. Museum of Modern art.
  - López Rosas, William Alfonso. 2015. Apuntes para una historia del Museo de Arte Moderno de Bogotá: la autonomización del campo cultural y la construcción de la hegemonía del arte modernista (1949-1970). *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 10-2 (julio-diciembre): 15-35. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mavae10-2.ahma> (consultada el 27 de octubre de 2017).
  - Mesa, Alexandra. 2017. Museo de Arte Moderno de Bogotá: primera pincelada, 1963-1965. *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, 15-0 (diciembre): 203-222. <http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana/article/view/3278> ISSN 2340-0005 (consultada el 27 de diciembre de 2017).
  - Ospina de Gómez, Cecilia, org. 1957. *Salón de Arte Moderno*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango-Banco de la República.
  - Ponce de León, Carolina. 1990. Antología: Obras de la Colección Permanente. En *Antología Obras de la Colección Permanente*. Bogotá: Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango.
  - Ramírez, Isabel. 2010. *Arte en Cartagena a través de la colección del Banco de La República*. Cartagena: Banco de la República.
  - Revista *Semana*. 1957. Cecilia vive en una prisión de colores. *Revista Semana*, octubre.
  - Revista *Cromos*. 1958. La cultura tiene una nueva sede en la Biblioteca Luis Ángel Arango. Una información de *Cromos*, *Revista Cromos*, enero.
  - Rodríguez, Gilma (coord.). 1998. *Colecciones Banco de la República: fondos documentales, bibliográficos, arqueológicos, artísticos y numismáticos*. Bogotá: Banco de la República.
  - Serna Lancheros, Julián. 2009. El valor del arte. Historia de las primeras galerías de arte en Colombia (1948-1957). *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 17 (diciembre): 61-84. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
  - Sierra Restrepo, Juan Camilo. 2000. *La mirada del coleccionista: el ojo crítico de Hernando Santos*. Bogotá: Casa de la Moneda del Banco de la República.
  - Suárez, Sylvia, org. 2007. *Salón de Arte Moderno de 1957: 50 años de arte en la BLAA*. Bogotá: Banco de la República.
  - Traba, Marta, dir. 1957. *Salón de Arte Moderno de la Biblioteca. Prisma: Revista de estudios de crítica de arte*, 11-12 (noviembre-diciembre): 10.

LAS

MAURICIO VARGAS HERRERA\*

KACHINAS

---

E N L A R I T U A L I D A D H O P I

---

# THE KACHINAS IN HOPI RITUALITY

**Fecha de recepción:** 27 de enero de 2017

**Fecha de aceptación:** 2 de octubre de 2017

**Sugerencia de citación:** Vargas Herrera, Mauricio. 2017. Las kachinas en la ritualidad hopi. *La Tadeo Dearte* 3(3), 34-47. **doi:** <http://dx.doi.org/10.21789/24223158.1273>

---

\* **Mauricio Vargas Herrera**

Estudiante de Maestría en Estética e Historia del Arte de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Bogotá D. C. - Colombia

<http://orcid.org/0000-0003-1826-7523>

[mauricio.vargash@utadeo.edu.co](mailto:mauricio.vargash@utadeo.edu.co)

# RESUMEN

A B S T R A C T

**EL PRESENTE ARTÍCULO** señala algunos detalles de la ritualidad hopi que Aby Warburg pudo contemplar en su viaje de 1895 y que luego dejaría consignado en su conocido informe del sanatorio de Kreuzlingen, que posteriormente se conocería como *El ritual de la serpiente*. En este texto interesa, en especial, abrir escenarios de reflexión sobre la figura de las kachinas al amparo del juicioso escrutinio que realizó J. W. Fewkes, antes de que Warburg tocara el territorio de Oraibi. La perspectiva de análisis amplía la limitada visión que tuvo Warburg sobre la figura de las kachinas, a las cuales el pensador alemán les adjudicó una subordinada función de objeto simbólico.

**THE PRESENT ARTICLE** points out some details of the Hopi rituality that Aby Warburg could contemplate in his trip of 1895 and found in his well-known report of the sanatorium of Kreuzlingen, that later would be known as *The ritual of the serpent*. In this text, it is particularly interesting to open up scenarios for reflection on the figure of the kachinas under the auspicious scrutiny of J. W. Fewkes, years before Warburg touched the territory of Oraibi. The perspective of analysis expands the limited vision that Warburg had on the figure of the kachinas, to which the German thinker assigned them a subordinate function of a symbolic object.

PALABRAS CLAVE

KEYWORDS

O R A I B I - K A C H I N A -

W A R B U R G - R I T U A L -

F E W K E S - A G U A

---

O R A I B I - K A C H I N A - W A R B U R G - R I T U A L - F E W K E S - W A T E R

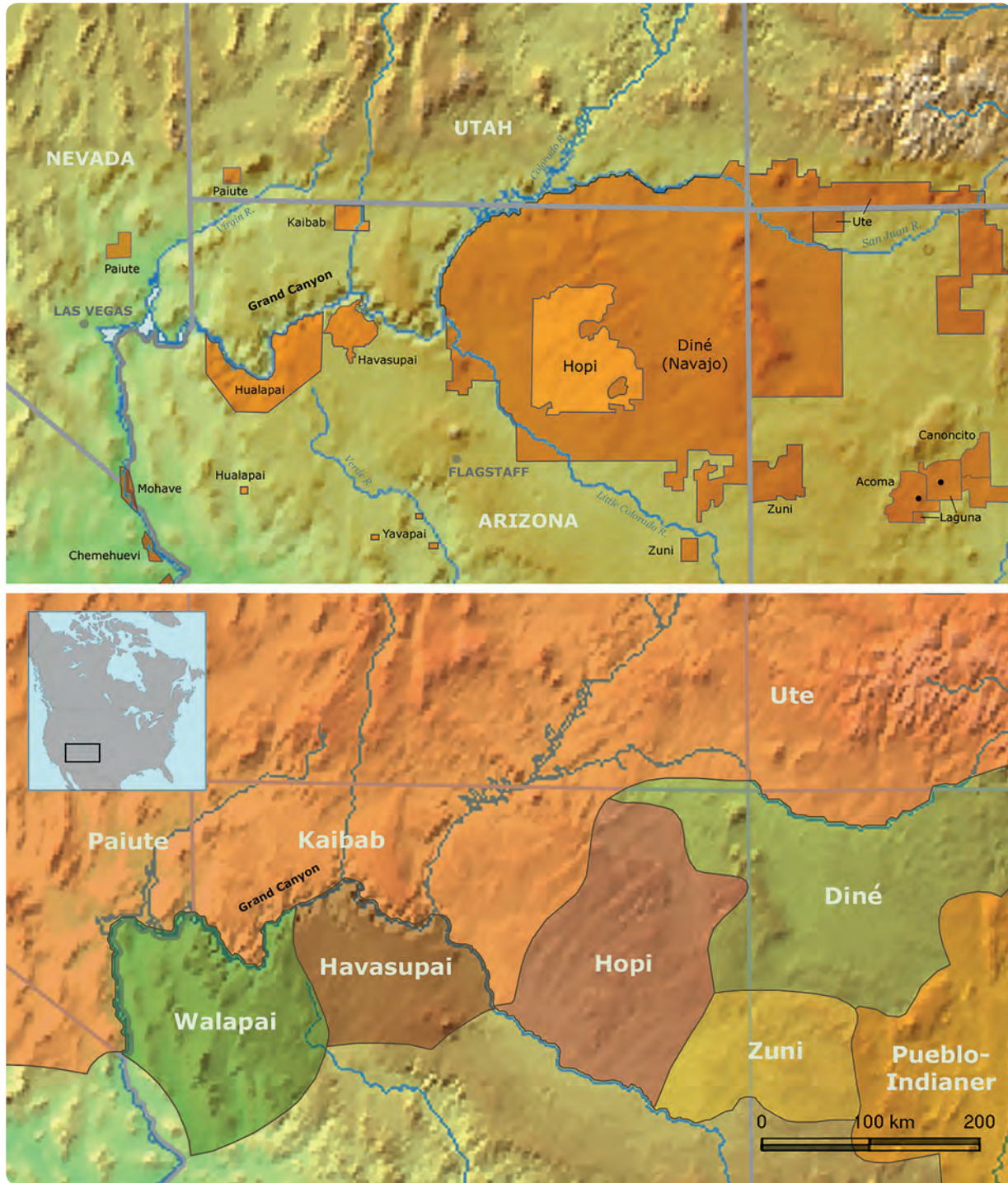
# INTRODUCCIÓN

**ABY WARBURG** cruzó el océano en 1895 para asistir a la boda de su hermano Paul en Nueva York. Traía consigo, en el fondo de su equipaje, las lecturas realizadas durante sus años de formación en Alemania. Con inusitado brillo destacaba en ese fondo el trabajo del filólogo alemán Hermann Usener. Es muy seguro que Warburg recordaba las enseñanzas de su maestro, quien ordenaba que el trabajo de cualquier historiador serio debía profundizar sobre los aspectos centrales de la religión, la naturaleza nominal de sus dioses y las formas tradicionales de transmisión de los mitos (por vía oral o escrita); y no solo eso: debe además preguntarse por la recepción de tales tradiciones de cara a una comprensión amplia de la cultura. Incluso, y acaso opere a modo de confesión personal del investigador, la interpretación de los fenómenos míticos debía además entenderse desde la perspectiva de quien observa o analiza el fenómeno.

Warburg traía en su maletín esos apuntes cuando en su visita al Smithsonian Institution interpela a sus colegas investigadores de la cultura acerca de las características y los modos de vida de los indios Pueblo, justo en las antípodas americanas donde él se hallaba. Acaso fuera por motivos personales, por curiosidad intelectual, o por simple y vulgar afán turístico; acaso fuera, por todo o por nada de lo anterior, su visita a las tierras de los indios Pueblo en Oraibi determinaría un momento relevante para el resto de su vida.

Retomados los apuntes 27 años después y como parte de la terapia médica que intentaba aplacar los demonios que durante los últimos cinco años lo mantuvieron internado en el sanatorio de Kreuzlingen, levanta unas notas, lejanas y algo imprecisas como él mismo lo confiesa, para un auditorio de enfermos mentales al cuidado del Dr. Binswanger. El texto comienza con una cita que marca el tono del ensayo: «Como un viejo libro enseña, Atenas y Oraibi son parientes» (Warburg 2004). Así entonces nos enfrentaremos con una lectura que desde el comienzo habla de la cercanía de dos mundos separados por el tiempo y la distancia. Mundos aupados en los más ancestrales pensamientos de una antigua y pagana teogonía. El mundo ático con sus deidades contrapuestas, coros danzantes, luchas expansivas y sus civilizaciones doradas. Y, por otro lado, el mundo de la estepa, el espacio de la sequía, el totemismo primitivo de hombres de piel oscura, las kachinas y la colonización hispano-católica. Y aun así, y a pesar de todas las salvedades que se puedan interponer, Atenas y Oraibi son parientes.





[ By User: Nikater - Own work by Nikater, submitted to the public domain.  
Background map courtesy of Demis. ]  
Fuente: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3113961>

[ By The\_mask\_of\_Kachina\_(Hopi\_Indians\_"rain\_maker"),\_village\_of\_Shonghopavi,\_Arizona,\_by\_Underwood\_&\_Underwood.jpg: Unknown. ]

Fuente: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=21055012>



## LOS HOPI Y LA LUCHA POR EL AGUA

**J. WALTER FEWKES** (Newton, EUA, 1850-1930), en sus estudios sobre los pueblos hopi, brinda una detallada descripción de la forma como estos legendarios pueblos del suroeste americano se han enfrentado, desde tiempos inmemoriales, con la escasez del agua, la rudeza de la vida en el desierto y la representación espiritual del mundo, principio rector de la cultura hopi (llamados también moki) (Fewkes 1903).

Habiendo conocido desde 1891 las tradiciones hopi para la invocación del agua, Fewkes profundizaría en el transcurso de su vida sus estudios sobre las tradiciones relacionadas con el ritual de la serpiente en las tierras Oraibi. Durante más de treinta años visitó las tierras del suroeste americano, en particular Arizona, en donde se han practicado por cerca de mil años las danzantes artes mágicas para provocar las lluvias, manteniendo la vida en medio de la sequía. Fewkes y algunos de los miembros del Smithsonian Institution fueron testigos de primera mano del acervo histórico y cultural de los pueblos hopi en su *lucha por la vida*.

Para entender el ritual de la serpiente se deben conocer algunos detalles de la situación histórica y las tradiciones culturales de los pueblos presentes en la Mesa Occidental. Los hopi y otro grupo de tribus de la región fueron redescubiertos hasta mediados del siglo XIX por expedicionarios americanos según relata Fewkes en el *Seventeenth Annual Report* (Fewkes 1898). Tanto Fewkes como el propio Warburg, no desconocen los tempranos acercamientos de los colonizadores españoles que subieron a esas tierras en busca de oro. Posteriormente, y de ello da cuenta Aby Warburg en *El ritual de la serpiente* (Warburg 2004), aparecen misioneros (especialmente franciscanos), quienes intentaron modificar sus tradiciones e idiosincrasia

sobre la base de un programa evangelizador católico-romano. A mediados del siglo XVII, y al fragor de intensos conflictos, colonizadores y frailes fueron desterrados de la zona de manera violenta. Walter Hough, en su semblanza sobre el ritual hopi de la serpiente a finales del XIX, recuerda la impactante manera como fueron expulsados los frailes franciscanos, quienes luego de ser puestos en custodia, se les arrojó desde lo alto de los acantilados (Hough 1901, 23).

A pesar de que en 1870 la región de Oraibi fue declarada reserva indígena por el gobierno estadounidense, la cristianización y el expolio cultural se mantuvieron en la zona. La exotización del indígena y el afán colonizador del hombre blanco han mantenido en constante tensión la independencia de la región. El propio presidente Theodore Roosevelt visitó estas regiones en 1913 para presenciar el ritual de la serpiente, según puede observarse en un video del que aún se tiene noticia (Library of Congress 2010). En esta pieza documental se ve el paulatino pero eficiente proceso de intromisión de los blancos en la cotidianidad de los Pueblo, cosa nunca antes pensada para comunidades históricamente tan reservadas como los hopi.

No es accidental que el mismo libro de Walter Hough, *The Moki Snake Dance*, además de ofrecer una semblanza del carácter, los rituales y las creencias hopi, también funciona como guía de viaje al ofrecer rutas y presupuestos (Hough 1901). Aún hoy son muchas las personas que por distintos motivos asisten a la región de Oraibi, especialmente a la zona de Walpi, para presenciar los rituales (de los cuales el de la serpiente es uno de tantos, aunque siempre se señale como el más llamativo) y disfrutar de un paseo turístico.



## CAMINANTES DE TIERRAS ÁRIDAS

**EN LO QUE SIGUE** se describirá el ritual tal como Fewkes pudo atestiguarlo en las múltiples visitas a la zona. Al respecto se remite al lector al *Annual Report* del Bureau of American Ethnology (BAE) de los años 1896 y 1899 (17 y 21, respectivamente).

La vastedad del desierto de Arizona destaca por su belleza. La tierra brinda esa aurática ilusión de infinitud que penetra en el alma de los hombres. Se desconoce con exactitud cuándo pisarían por primera vez estas tierras. Lo que sí se puede saber, y ello porque nuestro instinto nos lo dicta, es que el esfuerzo y la tenacidad marcaron el rumbo de tales tiempos.

Pensar en el origen es inquietante y, más que ello, podría ser tarea estéril. Quizá se debería decir algo análogo a lo que Estanislao Zuleta señala sobre el análisis de Marx y el capitalismo: que el problema no está en el origen de los tiempos ya que, a más de imposible, resulta superficial:

Es decir (...) el origen no es el problema sino que el problema es el funcionamiento y las leyes que lo rigen [al capitalismo]; ningún lingüista se ha preocupado hasta ahora por el origen del lenguaje, hasta ahora están tratando de ver cómo funciona (Zuleta 2010, 58).

El problema está en lo que se podría reconocer, auscultar, interpretar, incluso a pesar de nuestras limitaciones, y proponer la tarea de ver cómo funciona. El mundo de los Pueblo es el de la lucha por la vida. Una que se construye sobre la rudeza del espacio, intenta sobrellevar la carga impuesta por ser parte de un cosmos que los rebasa en sus limitaciones como humanos y, a la postre, determina el temple de los espíritus. Estado de ánimo, principio de la voluntad, necesidad de supervivencia, estados todos que impulsan a avanzar y que se rigen por el principio del movimiento.



[ By Jesse Walter Fewkes - Downloaded May 23, 2009 from Jesse Walter Fewkes (1894) Dolls of the Tusayan Indians, E.J. Brill, Leiden, Netherlands, Plate 11] on Google Books. ]

Fuente: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=6846123>

Aquí es pertinente reflexionar acerca de tal movimiento. Se habla de pueblos que migraron por vastedades territoriales llevando sobre sus lomos las tradiciones de otros lugares y de otros tiempos. Caminantes que viajaron amparados por el hálito de dioses antiguos. Soles y astros que desde el cielo dictan órdenes desconocidas y que prestos a discutir alrededor de aquel fuego primigenio van definiendo sus contornos en forma de seres cercanos. Miedo a lo desconocido y homenaje a mejores tiempos venideros. Pendular movimiento que impele al espíritu a preguntarse por fuerzas ignotas.

Los misterios de la tierra se decantan entre la lluvia y la sequía, entre el día y la noche. Sol y luna se tornan figuras cotidianas que tienen poderes demiúrgicos. De esta suerte el *Ta'wa* o dios-sol determina el flujo espiritual de estos hombres que trasiegan por la estepa y en sus cotidianidades construyen su simbología. El antílope, la serpiente, la tortuga, los pájaros, ofrecen además de un panorama de lo vivible, un patrón de conducta que fue encarnándose en el corazón del aborígen. Y desde allí empiezan a prefigurarse los distintos papeles y las dinámicas propias de una comunidad en busca de su sentido.

Durante agosto la tierra está seca. Los campos que en un muy breve periodo tuvieron agua suficiente, son para esa época solo polvo y sequía. Desde hace más de setecientos años los hombres y las mujeres de esas tierras deben enfrentarse al despiadado clima que, contradictoriamente, los acoge, los protege y los castiga. Los cultivos se pierden, los niños mueren. La lucha por la supervivencia es tarea cotidiana. Sin embargo los hopi tienen a los dioses de su lado. Con motivo de la *tala'paamuya* o fiestas de agosto, se desarrollan tres importantes celebraciones: la del antílope, la de la flauta y la de serpiente.

Aby Warburg, quien no presenció directamente la de la serpiente, relataría en su libro su participación en la danza de los antílopes y la profunda impresión que dejó en él la totémica relación del hombre primitivo con los animales. Si bien la danza de los antílopes ofrece un escenario mágico-religioso propiciatorio de la lluvia, el más sorprendente y por lo mismo más acendrando ritual entre los indios hopi, se refiere al de las serpientes vivas.

Fewkes profundizó en las tradiciones hopi al mostrar las filigranas que, bajo un intrincado sistema simbólico, conforman el sistema ritual de este pueblo. En especial se debe empezar por reconocer el carácter profundo del término

«kachina» (*katcina*). Para los nativos hopi, el mundo responde a un sistema unitario entre naturaleza, fuerzas divinas y hombres. El sol (*Zuñi*) y su fuerza creadora representan el origen del cosmos. Su fuerza se ve reflejada en cada uno de los momentos de la vida y en cada una de las manifestaciones naturales; de esta suerte tanto los animales como los fenómenos atmosféricos (lluvia, calor, etcétera), se entienden como una extensión del poder divino. En la mentalidad del pueblo hopi tales manifestaciones divinas reclaman su celebración y por tanto obligan a sus sacrificios. Vasijas, platos o mercería se convierten en ofrendas votivas.

Ahora bien, la relación con las divinidades no se establece directamente: para que el culto adquiera todo su potencial se precisa de una mediación. Tal función es la que cumplen las kachinas. Así entonces las kachinas son para el pueblo hopi las mediadoras entre lo terrenal y las fuerzas divinas. Sin embargo, el flujo espiritual hopi no se queda allí. Fewkes dice que todo en la cultura hopi tiene un espíritu. De cara a una creencia de este tipo, así entonces la tierra tiene su espíritu, cada árbol, cada animal y cada montaña son a la vez materia y espíritu.

Las kachinas invocan y celebran el espíritu del mundo hopi. Tienen el poder curativo de sanar la ruptura del hombre con lo divino, recomponen el equilibrio natural entre la tierra y el cielo y cumplen con la función terapéutica de exorcizar los miedos de la comunidad. No resulta pues extraño que en todas las celebraciones hopi los danzantes se vistan de kachinas y en ese sentido establezcan el equilibrio perdido. El danzante encarna, por principio, la fuerza divina kachina. Por ser múltiples y variados estos mediadores, la comunidad se divide en clanes según la preeminencia de ciertas kachinas que ellos escogen en el curso de su vida; así pues las kachinas, que otrora se vieron como seres intermedios –puentes– entre las deidades y los hombres, son también seres encarnados en la tradición de un clan. La celebración vincula a las divinidades con la comunidad pero además sella los lazos entre ellos mismos.

Fewkes incluso confirma la coincidencia entre los nombres de las kachinas y la de los clanes, como también el hecho de que en los festivales los danzantes-kachinas tengan fuertes lazos de parentesco (hermanos, tíos, madres, abuelos) (Fewkes 1903, 91). De esta suerte se consolida un mecanismo genético-mítico que da corporeidad a la espiritualidad hopi en un escenario de vinculación emotivo-mística.



[ By Pierce, C.C. (Charles C.), 1861-1946. ]

Fuente: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=30832324>

# TEÜAPAKI

## EL RITUAL DE LA SERPIENTE

**LOS INDIOS HOPI** entienden la vida en conjunción con el todo.<sup>1</sup> Los seres animados y los inanimados responden a una lógica interna que otorga sentido a la comunidad y reestablece el equilibrio. Como habíamos mencionado anteriormente, los indios Pueblo responden a la lógica que le impone el medio desértico en el que viven y por tanto la reconfirmación periódica de sus cultos es determinante para la supervivencia como comunidad. Así entonces son celebrados de manera repetitiva y constante distintos festivales que garantizan la adoración de sus deidades y la vindicación de sus espíritus (kachinas).

El mes de noviembre inaugura el calendario festivo moki. En este mes se celebra el *Wüwüteimti* o ceremonia del nuevo-fuego. Ese mismo mes se da inicio al noviciado a través del festival *Naaenaiya*. En diciembre se celebra el *Soyaluña* o festival del dios germinal en el cual cada clan rinde tributo al dios del germen en los kivas.<sup>2</sup> Algunos pueblos celebran también el *Momteita* o danza de la guerra. El *Pamürti* o danza del retorno del sol se celebra en enero. En este mes se oficia el *Teüa* (serpiente) o el *Leñya* (flauta), festivales menores en relación con los de agosto que también tienen estas dos figuras como centro de culto. Otras tribus offician la danza del búfalo y la danza del sol; los niños participan con una danza llamada *Waikwinema*.

Para febrero se celebra el *Powamú* o festival de la siembra del frijol. En este festival se recuerda el retorno del clan de los sacerdotes kachina como apariciones cargadas de sabiduría. En marzo tiene lugar uno de los festivales más importantes del calendario festivo hopi: el *Palülüköñti*. Este tiene como finalidad garantizar la ayuda divina para el crecimiento del maíz para lo cual se invocan todos los poderes divinos propiciadores de la lluvia. Otros clanes celebran festivales menos vistosos como son el *Maraupaholawû* y el *Sumaikoli*, en los cuales se rinde tributo a la generación del fuego por fricción.

En mayo se realiza un festival estrictamente ofrecido por el clan de las kachinas en el que estas practican danzas y rituales secretos. Sin embargo, en julio las kachinas ofrecen la danza de su partida en un festival conocido como *NimanKacina*. En agosto aparece el más importante de los rituales hopi: el *Teüapaki* o danza con serpientes vivas; es importante observar que este festival es alternado con el festival de la flauta (*Leñpaki*), ocurriendo el primero en un año y el otro en el siguiente. En septiembre y octubre se celebran los festivales de la cesta (*Lolakoñti* y *Owacülti*, respectivamente), en los cuales los distintos clanes ofrecen rituales de adoración a la lluvia.

Hasta aquí se ha podido subrayar el profundo sentimiento votivo de los hopi: su exaltación espiritual aparejada por los elementos mágicos y por la presencia de las kachina, como dadoras de sentido. Bien vale entonces terminar este esbozo con la definición de los contornos del festival que interesa destacar: el *Teüapaki* o danza con serpientes vivas.

En agosto empieza la temporada de lluvias. Los indios Pueblo dividen su calendario en dos grandes temporadas: la de sequía (verano) y la de lluvias (invierno). Los festivales *Teüapaki* y *Leñpaki* inauguran el periodo de lluvias. Al igual que muchos de los demás festivales, el *Teüapaki* dura dieciséis días. Se pueden distinguir dos aspectos del ritual. Por un lado, el componente mítico y, por otro, el tratamiento práctico del ritual.

Cuenta la tradición hopi que *Tiyo* un buen día quiso averiguar a dónde conducía el agua que bajaba por el río. Remontó la corriente sobre su canoa llevando consigo ofrendas para la mujer-araña, protectora de los seis puntos cardinales, y al final arribó a la morada de la deidad. La leyenda relata que esta lo recibió con júbilo y en su alborozo le

ofreció el líquido que sana las picaduras y cura el veneno de las bestias (serpientes). La mujer-araña le enseñó a *Tiyo* el poder de algunas ceremonias y luego partieron a las profundidades del inframundo en donde habitaba *Gato'ya*, la gran serpiente-bestia portadora del rayo y la lluvia. Cuidándose de no ser vistos por *Gato'ya*, *Tiyo* y la mujer-araña visitaron a *Hi'canavaiya*, quien les indicó el camino que conducía a las nubes propiciadoras de la lluvia. En su travesía tuvieron una fumada con *Ta'wa* (el dios sol) y con *Müiyingwuh*, la diosa de la creatividad. Finalmente, *Tiyo* regresó al kiva más próximo a la *Gato'ya* y le enseñó a los miembros del clan de la serpiente antilope los cantos y las danzas en alabanza de las nubes y a favor de la lluvia. En agradecimiento, el jefe del clan le cedió dos hermosas jóvenes hopi y con ellas *Tiyo* y su hermano instalaron dos kivas independientes. En las noches siguientes y como preludeo del misterio mágico, aparecieron nubes en el cielo presagiando la llegada de las serpientes-hombre (kachinas), quienes venidas del inframundo se filtraron en los kivas. Con ello se cerró el ciclo místico dando comienzo a la lluvia a través de la intercesión del poder mágico-religioso de la serpiente.



[ By Unknown - Popular Science Monthly Volume 58. ]

Fuente: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15826805>





[ By George Wharton James, 1858-1923. ]

Fuente: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=30891052>

Ya en su fase práctica, el ritual se fragmenta en varios momentos. El clan de la serpiente inicia las festividades con la caza de los reptiles. En este periodo, que puede durar tres o cuatro días, la comunidad prepara sus kivas, confecciona las prendas y cocina los alimentos sagrados y los brebajes espirituales. Luego de ser cazadas y depositadas en las mismas vasijas con las que es recogida el agua, las serpientes son llevadas a los kivas para realizar el ritual del lavado. Fewkes fue testigo de este ritual en el año 1891 siendo el primer hombre no hopi en dar testimonio del místico proceso. Un indio hopi esparce arena por todo el kiva y allí son regadas las cantinas que contienen todas las serpientes cazadas. En medio del frenesí de la salida de las serpientes, el espanto y el miedo invaden los espíritus de los asistentes. Durante todo el proceso jóvenes hopi entonan cánticos alabatorios. Luego de que las serpientes son guiadas a las vasijas ceremoniales aparecen desnudos los sacerdotes, quienes se sientan en medio de la kiva. Dos de ellos se hacen al lado y el sacerdote central es el que lleva a cabo la ceremonia de purificación del agua bendita con la cual serán lavadas las serpientes. Preparado el brebaje, las serpientes son sumergidas en el contenedor y luego se depositan en masa sobre el piso del kiva. Contrario a los rumores de la época, Fewkes da testimonio de que las serpientes no fueron narcotizadas durante el ritual del baño para reducir su fiera. Luego de ser bañadas por el agua purificadora, las serpientes son depositadas en jarrones.

Miembros del clan de la serpiente, extasiados en el canto alabatorio, sumergen sus manos en las jarras en las que se arremolinan las víboras.

Como preparación, bien entrada la noche se celebra la danza de los antílopes encabezada por su respectivo clan, en la cual los espíritus kachinas del antílope despliegan sus rituales y preparan el camino de las serpientes. El día siguiente despunta con algunas maratones entre jóvenes hopi, en las cuales se pone a prueba la agilidad y la rapidez. En la tarde y luego de tener todos los elementos votivos a la mano, se da inicio al ritual de la danza con serpientes vivas. El acto es anunciado por un sacerdote del clan de los antílopes que a golpe de voz y en medio del murmullo cantarino de los otros miembros del clan, dan paso a los danzantes.

Las serpientes reposan en una casa de madera con ramas de algodón llamada *kisi*. Dispuestos en grupos de tres, tal como lo pudo comprobar Warburg a través de algunas fotografías, uno de ellos atrapa rápidamente una serpiente agarrando la cabeza de esta con la boca. Los otros dos acompañantes hacen las veces de auxiliadores en caso de que se escape la víbora. El ritual consiste en dar cuatro vueltas por el patio central en el cual se oficia el culto. Una vez finalizado, los sacerdotes serpiente llevan las bestias al desierto y desde allí estas emprenden el camino por los cuatro puntos cardinales que luego traerán la lluvia. Después del ritual se ofrece una gran fiesta en la cual participan las kachinas, las mujeres y los niños del pueblo.



# C O N C L U S I O N E S

**TAL COMO SE PUDO OBSERVAR**, el culto hopi-kachina ofrecido al poder sobrenatural de las serpientes tiene en su base la supervivencia comunitaria en la forma de lucha por el agua. Los indios Pueblo aupados en sus míticas creencias y en el totemismo ancestral, han encontrado una vía de explicación de su presencia en el mundo, pero además (y quizá en mayor grado de importancia), han sabido establecer un equilibrio entre las poderosas fuerzas del mal representadas en la diosa serpiente *Gato'ya* y las sistemáticas prácticas festivas que en el transcurso del año mantienen en estrecha conjunción los poderes espirituales de las kachinas, el histórico papel guardián de los clanes, y la regular práctica agrícola vital para su subsistencia.

Vistos en conjunto, estos rituales paganos de tribus americanas guardan una estrecha relación con las fiestas paganas de la antigüedad griega en las que se celebraban fiestas de iniciación e invocación de los buenos tiempos, tal como lo atestiguan los rituales en Eleusis, así como también en la presencia totémica de animales y monstruos internalizados en la imaginería ática.

Fue este aspecto que conectaba la tradición griega con el pensamiento primitivo de los indios Pueblo lo que tanto atrajo la atención de Aby Warburg, quien embelesado por el poder sobrenatural de las serpientes y el flujo de este motivo por el tiempo y por la distancia, no pudo apreciar con suficiente precisión la importancia de las kachinas como mediadoras de los poderes sobrenaturales del inframundo indígena. En su austeridad analítica, les adjudicó un papel menor en tanto figuras representadoras de los danzantes, y con ello desconoció que tanto la serpiente y la comunidad mantienen su conexión a través de sus ritos y sus danzas.

## NOTAS

- 1 «Life, to a primitive mind, is power of will expressed in motion, and is the mystery which animates everything, organic and inorganic» (Fewkes 1903, 84). [La vida, para una mente primitiva, es el poder de la voluntad expresada en el movimiento, y es el misterio que anima todo, lo orgánico e inorgánico.]
- 2 Lugar de culto.

## REFERENCIAS

- Fewkes, Jesse Walter. 1898. «Archeological Expedition to Arizona in 1895». En *Seventeenth Annual Report of the Bureau of American Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution 1895-1896*, 519-744. Washington: Government Printing Office.
- Fewkes, Jesse Walter. 1903. «Hopi Katcinas Drawn by Native Artists». En *Twenty First Annual Report of The Bureau of American Ethnology 1899-1900* by Secretary of the Smithsonian Institution, editado por J. W. Powell, 13-126. Washington: Government Printing Office.
- Library of Congress. «Hopi Indians Dance for Theodore Roosevelt at Walpi, Arizona 1913». Video YouTube, 4:05. Febrero 22 de 2010. <https://youtu.be/mfmPGcyV7IM>.
- Hough, Walter. 1901. *The Moki Snake Dance*. Chicago: Passenger Department The Santa Fe.
- Warburg, Aby. 2004. *El ritual de la serpiente*. México: Editorial Sexto Piso S. A.
- Zuleta, Estanislao. 2010. *Arte y filosofía*. Medellín: Hombre Nuevo Editores.

EL COLECC

ANA MARÍA ÁLVAREZ\*

---

CON

**Fecha de recepción:** 4 de agosto de 2017

**Fecha de aceptación:** 2 de octubre de 2017

**Sugerencia de citación:** Álvarez, Ana María.. 2017. El coleccionista consciente.

*La Tadeo Dearte* 3(3), 48-63. **doi:** <https://doi.org/10.21789/24223158.1284>

THE CONSCIOUS COLLECTOR

# IONISTA

---

# SCIENTE

FOTOGRAFÍAS DE LUIS CARLOS CELIS

---

\* **Ana María Álvarez**

Editora de la revista La Tadeo Dearte, Colombia.

[anam.alvarezg@utadeo.edu.co](mailto:anam.alvarezg@utadeo.edu.co)

# RESUMEN

A B S T R A C T

«**EL ARTE ES UN ENCUENTRO VISCERAL** con las ideas más importantes de la fe», dice Alain de Botton en una charla TED. Y, se podría agregar, un proceso de aprendizaje sobre el mundo. Para Juan Francisco Hernández Roa es una herramienta para mejorar la sociedad, entenderse a sí mismo, y preservar una memoria colectiva. Por eso, y con motivo de la exposición «*Horror vacui*: una colección de pintura barroca» en el Museo de Artes Visuales de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, en esta entrevista este abogado bogotano explica por qué y cómo se ha dedicado a ser puente entre generaciones, a atesorar piezas de nuestro pasado colonial, y expone el futuro del coleccionismo en Colombia.

"**ART IS A VISCERAL ENCOUNTER** with the most important ideas of your faith," says Alain de Botton in a TED talk. And, you could add, a learning process about the world. For Juan Francisco Hernández Roa, it is a tool to improve a society, to understand oneself, and to preserve a collective memory. For this reason, and on the occasion of the exhibition "*Horror vacui*: a collection of baroque painting" in the Museo de Artes Visuales of the Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, this Bogota lawyer explains why and how he has dedicated himself to being a bridge between generations, to treasure pieces of our colonial past, and exposes the future of collecting in Colombia.

---

COLECCIONISMO DE ARTE

---

ARTE COLOMBIANO

---

ARTE BARROCO

**PALABRAS CLAVE**  
KEYWORDS

---

ART COLLECTING

---

COLOMBIAN ART

---

BAROQUE ART





LOS BIENABENTURADOS SON GLORIFICADOS POR QUE SUPIERON ENTENDERON Y PROVEYERON EN TIEMPO



Esta Alma nada acun  
Renunció plido con  
en el Bau sus Vanida  
rismalbi des y estan  
ndo Demo dalos a sido  
rio y Car causa de la  
ne; pom condenacion  
pas, y ban de muchas  
dades y Almas.

Te juzgaré en quanto  
remancé y cobijete  
centre si todas  
sus maldades  
Ezeq. 7

Quanto pude y juga  
lize por que  
esta Alma no  
se perdiera  
mas aora le  
vantaire Ga  
u Dios, sus deli  
os.

No tienes multitud de  
que esperar en Dios, te tengo  
No ves q aquí vien  
apenas el detallados  
justo sesa a cuerda  
vara? te de aqu  
Novés la tucion.

Acuerdate de tus noviss  
mos, y nunca  
pecarás Ed 7

Omerte que antra es memoria de  
La muerte del peccador es postima.



Se venient  
malo y amado es ha  
Ver genado au  
Dios.

Ten presente  
mi juicio, ayer  
je para mi y  
cy será parati  
Cec 3

La gravedad del peccado

Delicioso

La gravedad del peccado

Delicioso

ESTE ES EL INFIERNO DONDE TODOS LOS DEMONIOS Y LOS CONDENADOS SON ATORMENTADOS POR QUE CONDENADOS PADESEN TORMENTOS MAIORES DLO QUE NO SUPIERON NO ENTENDERON NI PROVEYERON Y NO PODEMOS YMAGINAR EN TIEMPO



## EL COLECCIONISTA

### ¿QUÉ CARACTERIZA A UN COLECCIONISTA?

El coleccionista es un acumulador deliberado de objetos con un propósito específico, que se dedica a la investigación y a la conservación de los objetos que tiene. Es una persona que siempre está a la caza de piezas que le permiten enriquecer esa colección, no tanto su patrimonio; es una persona que entrega su vida a eso y que es un puente entre una generación y otra. Es el depositario de una cultura manifestada en ciertos objetos, que recibe como un legado del pasado y que debe transmitir al futuro en un estado de conocimiento mayor que aquel en que lo recibió.

El coleccionista existe cuando se dedica a investigar qué es lo que tiene. Eso es para mí lo que marca la diferencia entre un coleccionista y un acumulador de objetos, entre un coleccionista y un exhibicionista. El coleccionista sabe qué tiene, por qué lo tiene, hacia dónde debe ir cada pieza o cuál puede ser la vocación de lo que tiene. Donde exista la palabra «anónimo», va a tratar de buscar un nombre que se identifique con eso. El acumulador de objetos no hace nada de esto: exhibe más como una muestra de dinero que como una exhibición de cultura. Y ahí es donde marca la diferencia: el coleccionista tiende a ser una persona culta; el acumulador de objetos, no necesariamente. Tengo una inclinación muy grande hacia el barroco, que es la antítesis de lo que el mundo actual considera que es decorativo o de gusto, como el minimalismo.

### ¿POR QUÉ EL BARROCO?

Soy católico y el católico está marcado por la veneración de imágenes. Mi familia es católica y siempre ha habido imágenes. Aparte de eso, la presencia de la imagen, y hago énfasis en este tema, no es únicamente lo que está representado sino el objeto en sí mismo. Para nosotros es claro que una cosa es la devoción y otra la obra de arte. El barroco es el arte que mejor entiendo, el arte que cautiva verdaderamente mis sentidos. Siempre lo vi en mi casa: a mi madre le encantaba el arte y me mostraba libros de arte desde los tres años. Más que entender lo que era, desde muy niño empecé a conocer a Velásquez, Murillo, Goya, Leonardo, Miguel Ángel... Eso se fue metiendo en mi mente como algo consustancial a mi vida, y no entiendo mi vida alejada del arte.

Prefiero el barroco pero no excluyo ninguna de sus manifestaciones. Hace unos quince años, conocí el arte moderno; para mí era un arte que no tenía mayor significado pero lo descartaba por desconocimiento y no por gusto. Comencé a estudiar el arte moderno y a entender el verdadero valor de ese arte, y aprendí a desligarme de la necesidad de la representación realista y a acercarme a la representación conceptual.

En el fondo, el arte moderno tiene un gran parecido con el barroco, no en su expresión pero sí en su filosofía: llegar al espectador. El arte barroco y el moderno tratan de generar una impresión en el espectador: quien observa la obra se lleva algo de lo que está viendo.

Otras manifestaciones del arte pueden llegar a unos niveles de perfección infinitamente mayores pero su impacto es infinitamente menor, porque normalmente el arte se entiende en términos sensoriales y no en términos lógicos. Soy una persona muy sinestésica y creo que el arte tiene que ser sinestésico, en un significado muy amplio de la palabra: generar un impacto, que uno sienta la obra.

Definitivamente, vengo de familia de coleccionistas, mis padres fueron gestores fundamentales en mi profesión al coleccionismo. Además, lo auspiciaron. De modo que les agradezco, porque sin duda no sería el coleccionista que soy si no hubiera contado con el apoyo intelectual, moral, económico y cultural que me brindaron.

[Anónimo novohispano. *Eterno lo que atormenta, momentáneo lo que deleita*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 124 x 95 cm. Monasterio de Santa Inés de Montepulciano, Bogotá. Colección Hernández.]

### ¿PERSIGUE LOS OBJETOS? ¿LO PERSIGUEN?

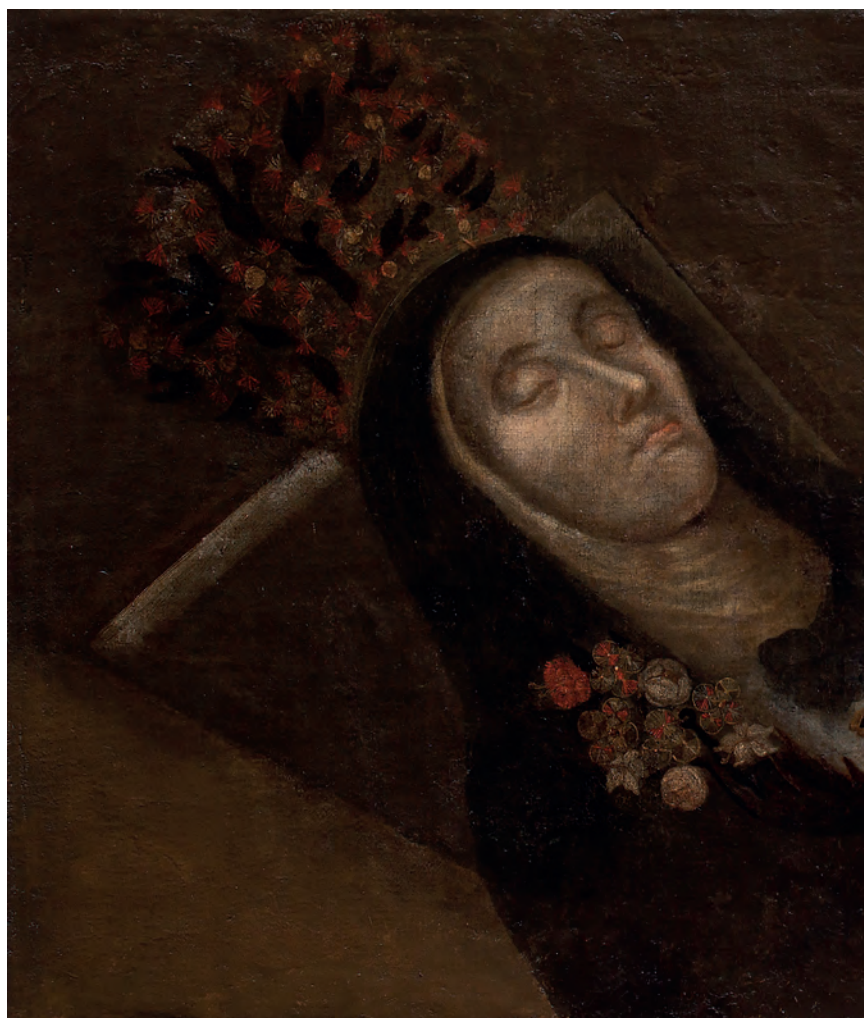
Hay objetos que sé que existen y he buscado para completar. Hay otros que compro porque me parecen hermosos. Pero hay otros que me han buscado y llegan a mis manos de la forma más fortuita y enmarañada imaginada. En la búsqueda de la última pieza demoré 28 años, la mitad de mi vida. Fue pasando de mano en mano hasta que las últimas manos no quisieron seguir con esa obra y pude adquirirla.

### ¿EXISTE UN MIEDO A LA OBRA? MUCHAS COLECCIONISTAS SE GUÍAN POR ESO

Ese miedo no. Frente al coleccionismo, siento miedo a la responsabilidad que se está depositando en mis manos, de que no sea capaz de conservar las obras, de que no sea capaz de servir de puente entre una generación y otra, o que no sea capaz de hacer algún aporte adicional a lo que recibí. Lo verdaderamente importante de las obras, y quizá uno de los grandes aportes del coleccionismo, es que no basta la obra: primero hay que preservarla para que no desaparezca, pero se debe investigar, conocer el pasado, y a través de ese pasado darle un futuro.

### ¿A QUÉ HORA SE PUEDE HACER ESTO? ESE ESTUDIO DETRÁS SIGNIFICA TIEMPO

La naturaleza me ayuda en ese sentido porque soy insomne. Comencé a coleccionar a los 13 años: la vocación existía por el medio en el que fui criado pero pude empezar a hacerlo por mis propios medios cuando adquirí mi primera pieza con lo que gané por un trabajo. Recuerdo que en esa época ya me preguntaban qué haría cuando me casara, con todo lo que estaba acumulando. La respuesta era obvia: no tendría ningún vínculo con alguien a quien no le gustara lo que me apasiona. Y, obviamente, mi esposa ha sido cómplice en este proceso,



[ Anónimo. *Exhumación de sor María Gertrudis Teresa de Santa Inés*. Siglo XVIII.

me fascina el arte y es muy culta, aunque no tiene la enfermedad: está vacunada contra el coleccionismo, pero yo estoy absolutamente infectado. Nuestros hijos, también, se han criado en ese medio y están en la capacidad de reconocer obras de arte y manuscritos. Me mueve las entrañas cuando veo algo en donde manifiestan su amor por el arte, por la cultura y por la historia.

Aquí aprovecho para decir que en este país se abandonó el estudio de la historia porque creemos, en forma errónea, que la historia se llama Sociología, cuando se trata de dos temas completamente diferentes. Para conocer el renacimiento, el barroco o el flamenco del siglo XV, se debe aprender historia, algo que no se está aprendiendo hoy en día y que



Óleo sobre tela. 53 x 80 cm. Colección Hernández. ]

está haciendo que la gente tenga menos interés en su pasado. Porque el que no conoce qué tiene, no sabe para qué sirve. Por eso me llamó la atención el éxito que tuvo la exposición de las monjas coronadas en el Banco de la República en 2016. La asistencia fue masiva, cuando se trata de un tema extraordinariamente raro, porque combina una variedad de elementos que harían pensar que es la exposición que menos interés puede despertar: es un tema religioso, de monjas de clausura, de mujeres muertas... Se junta la religiosidad y la espiritualidad con el concepto, errado, de que la presencia de la muerte es macabro; y, sin embargo, una exposición tan linda y pacífica, tan interesante, se llenó de asistentes y movió todos los medios de comunicación.

## ¿SERÁ QUE ESTAMOS VOLVIENDO HACIA EL BARROCO?

El ser humano es barroco porque es sensorial, y tenemos que volver a eso. La historia, y la historia del arte, siempre han sido cíclicas: hay momentos lógicos y momentos sentimentales. El renacimiento es lógico, el barroco es sentimental. En este momento estamos sufriendo un cambio, el arte está cambiando porque las expresiones artísticas tienen un abanico de posibilidades que hace treinta años no existía. Hoy en día existen materiales distintos, formas de expresión distintas, y una tecnología que ofrece soportes distintos.

El arte está cogiendo unas dimensiones que, creo, nunca se pensó que podría llegar a tener. Como en todo lo que crece de una forma multitudinaria, tiende a ser desordenado hasta que el mismo grupo comience a poner unas reglas de juego, como las impusieron los impresionistas o los cubistas. De todas maneras, esa posibilidad infinita de materiales y de soportes y la formación de que somos todopoderosos nos lleva a pensar que cualquier porquería es arte. Ahí hay una equivocación garrafal, y me preocupa mucho: el arte siempre tuvo vocación de permanencia y hoy en día estamos viendo arte con vocación esencialmente efímera.

Me preocupa el tema de instalaciones y *performances*. Cuando veo la película de un *performance*, veo una película y no el *performance*. Con un cuadro: estoy viendo el cuadro, punto. ¿En qué momento la obra de arte es la película o es lo que está filmado? Así comienza a descontextualizarse el arte, a perder su esencia. Lo mismo en las instalaciones, queda algún registro, pero ¿cuál es la obra de arte? No sé y tampoco me atrevo a dar una respuesta, pero estamos viendo un problema que la humanidad no había enfrentado. Desde las cuevas de Altamira, que es una primera manifestación artística clara, el arte siempre ha tenido vocación de permanencia y ahora probablemente se esté perdiendo. ¿Qué va a quedar? Registros.



## ¿CÓMO FUE SU ENCUENTRO CON EL ARTE MODERNO?

Carmen Ortega Ricaurte, autora del *Diccionario de artistas en Colombia*, uno de los libros más importantes en la historia del arte en el país, es tía de mi esposa. Siempre me preocupó que ese libro se quedara obsoleto en el tiempo y que no se hiciera una tercera edición; la primera fue en la década de 1960, la segunda en la de 1970, y no se hizo una nueva edición. Insistí mucho en actualizar el diccionario hasta que ella se decidió a hacerlo. Me pidió que hiciera la parte nueva así que, por obligación, empecé a estudiar sobre arte moderno a partir de libros, visitas a museos y galerías, y me encontré con un panorama de una riqueza infinita. El desconocimiento ciega a las personas y eso me pasaba con el arte moderno, decía que no me interesaba porque mi conocimiento se centraba en arte antiguo. Esta fue una oportunidad de ver y profundizar y de encontrar cosas que empezaron a gustarme. Mi suegro, melómano, decía que no se puede descartar una pieza musical si no nos gusta la primera vez, algo que suele pasar; cada uno debe darse al menos tres posibilidades, que es cuando ya se empiezan a reconocer elementos que pueden gustar. Como cuando se prueba una comida por primera vez, pasa lo mismo con la arquitectura y con el arte: hay que darse la oportunidad de revisar varias veces, de entender por qué no de una manera razonada. Cada trazo caótico parece no significar nada cuando es todo lo contrario.



[ Gaspar de Figueroa (atribuido). *Cristo de la Caña*. Siglo XVII. Óleo sobre tela. 87 x 77 cm. Colección Hernández. ]

## EL ARTE CONTEMPORÁNEO ES DIFÍCIL

Precisamente porque se trata de un arte conceptual. Es un arte en el que cada persona es una escuela, cada artista tiene un concepto. No todo el mundo logra que su trabajo trascienda, pero el problema es que hoy en día cualquiera cree ser artista. Conocer el concepto de cada una de esas personas puede ser difícil. No soy coleccionista de objetos de algún tipo específico, sino coleccionista de objetos no utilitarios: libros, estampillas, monedas y billetes, pinturas y esculturas, piezas de nácar. No obstante, desde el siglo XX existe el arte funcional y me encantan los muebles de diseño escandinavo de la década de 1960, que no es arte sino diseño con una estética específica. Pero cuando el objeto no sirve para nada, es completamente inútil, fue hecho con la única razón de ser contemplado, es algo que me fascina; es la máxima expresión del arte, de la riqueza inútil, una forma sin sentido de expresarse en esos objetos, un desperdicio de riqueza a cambio de una sublimación de la belleza.





[ Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos (atribuido). *Arcángel san Miguel*. Siglo XVII. Óleo sobre tela. 200 x 128 cm. Monasterio de Santa Clara, Bogotá. Colección Hernández. ]



## EL COLECCIONISMO

### ¿DESDE CUÁNDO SE PODRÍA HABLAR DE «COLECCIONISMO»?

Se podría decir que las primeras muestras recientes del coleccionismo se dan en el renacimiento, cuando se empiezan a interesar por lo romano y lo griego, y descubren piezas hermosísimas con las que habían convivido siempre pero a las que no habían prestado demasiada atención. Sobre todo los cardenales de la Iglesia, normalmente muy cultos, se encargaron de acumular objetos. La Iglesia necesitaba enormes cantidades de imágenes para llenar sus templos y para poder enseñar sus creencias de una forma fácil de entender. Como la Iglesia comenzó a llenar sus espacios, la gente también quiso hacer lo mismo.

En la Nueva Granada, la gente también comenzó a coleccionar. Es muy reciente la investigación que se está haciendo sobre cómo era el coleccionismo en la Nueva Granada; hace unos años alguna persona comenzó a buscar quiénes eran coleccionistas y encontró que en Colombia eran muy pocos, la mayoría o casi todos eran del siglo XIX hasta hoy. Pero Constanza Villalobos buscó en documentos más antiguos y encontró que María Arias de Ugarte, en el siglo XVII, reunió más de 550 obras de su propiedad.

Arias de Ugarte venía de una familia sumamente rica, se casó tres veces y quedó viuda sin hijos; acumuló unas ocho encomiendas que



[ Manuel de Samaniego (atribuido). *San Juan Nepomuceno y la reina Sofía de Baviera*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 99 x 75 cm. Colección Hernández. ]

incluían Chocontá, Techo y otras regiones de la Sabana de Bogotá. Se encargó de seguir la tradición de su tío y formó verdaderas colecciones, así que se ve que no solo las comunidades religiosas se dedicaron a tener estas obras de arte.

Era factible que María Arias de Ugarte tuviera la posibilidad de conseguir obras de arte, pero hay casos muy extraños: en otros testamentos, se encontró que existían coleccionistas con obras de otras características y dimensiones, pero se demuestra que la gente quería acompañarse de imágenes.

En términos científicos, de ese gran pastel de imágenes, la inmensa mayoría son de la vida de Jesús y de la Virgen. Otra porción del pastel son las vidas de los santos, una menor de las santas, y la menor son escenas bíblicas, porque el retrato civil y otro tipo de temas son prácticamente inexistentes, o por lo menos poco se ha conservado de eso. Creo que en el 9 de abril de 1948 se perdieron muchas obras y objetos; además, nadie estaba acostumbrado a conservar lo que tenía. El siglo XX fue funesto porque llegó el concepto de modernidad y eso implicaba que lo viejo y oscuro había que desaparecerlo, más bien cambiarlo por cosas nuevas, y ahí creo que se perdió mucho. La inmensa mayoría de las personas no tenía una cultura lo suficientemente grande para entender que, más allá de un objeto de devoción, tenía al frente una obra de arte.



[ Baltasar Vargas de Figueroa. *Martirio de santa Bárbara*. Siglo XVII. Óleo sobre tela. 206,5 x 135 cm. Colección Hernández. ]

## ¿CÓMO ES UN COLECCIONISTA?

Dicen que al coleccionista, analizado desde el punto de vista psicológico, le aparecen todo tipo de enfermedades mentales. Pero también le aparecen una cantidad de escapes de la mente para vivir de una forma más sana. Y uno de esos beneficios que el coleccionismo produce para la mente es que da una estructura mental: el coleccionista tiende a ser muy organizado en lo que tiene que ver con su colección. Además, se trata de una persona que tiende a llenar sus vacíos con cosas y comienza a establecer diálogos con ellas; de alguna manera, tiene una vida más activa, a pesar de que sea con objetos. Pero eso lleva a otra cosa: los coleccionistas tienden a ser personas más sociables porque eso genera vínculos con otras personas. El coleccionismo genera lazos estrechos con otras personas educadas en esos temas de interés mutuo.

## HOY EN DÍA, SON LOS CURADORES, QUE HACEN DE CRÍTICOS, QUE AVISAN AL PÚBLICO LO QUE DEBE VER

Para eso se necesita tener algún conocimiento básico que le permita a uno separar el trigo de la paja, que uno tenga la capacidad de entender lo que el artista quiso expresar. La curaduría debe dar unos parámetros, unos marcos conceptuales, pero no debe influenciar al espectador, casi debería preguntar al público lo que opina. A veces escriben unas disquisiciones largas y sin sentido, como tratando de explicar ese no sentido de las obras en esos escritos. Resulta que o uno está muy loco o uno es absolutamente anacrónico y obsoleto, pero no creo esos cuentos.

Nos estamos enfrentando a un problema, que siempre ha existido en el coleccionismo, y es el dinero: hoy en día, los grandes mercaderes del arte han creado la idea de que el arte más allá del arte es una inversión. Entonces le daría un sentido distinto a la palabra: creo que es una inversión de los criterios con los cuales el arte fue hecho. Obviamente, siempre el arte tuvo un precio, en algunos casos irrisorios y en otros astronómicos.

EN ALGUNOS ESCRITOS EUROPEOS, AFIRMAN QUE HAY UNA RELACIÓN DIRECTA ENTRE DEBACLES ECONÓMICAS Y *BOOM* ARTÍSTICO. DE AHÍ PARTE LA IDEA DE QUE UN COLECCIONISTA ES UN INVERSIONISTA, Y MUCHOS INVERSIONISTAS SE VUELVEN COLECCIONISTAS PORQUE SE TRATA DE UN BIEN SEGURO, QUE SIEMPRE PUEDE DAR RENTABILIDAD

Es así, incluso existen fondos que se dedican a invertir en obras de arte. La rentabilidad que se obtiene es la valorización de las obras de arte; es un riesgo como cualquier otro, como comprar acciones de una compañía que mañana se puede quebrar. Eso ha llevado a que, en cierta medida, el arte no se valore en sí mismo sino como la necesidad de una inversión a la que hay que mantener el precio. Es un hecho conocido que, en muchas ocasiones, los comerciantes de arte se encargan de comprar y vender entre ellos para subir el precio a ciertas obras y para crear burbujas de algunos artistas.



[ Antonio Acero de la Cruz (atribuido). *Virgen de Monserrate con dos peregrinos*. 1669. Óleo sobre tela. 123 x 103,5 cm. Colección Hernández. ]

### POR OTRO LADO, CURADORES Y *DEALERS* DE ARTE EXISTEN GRACIAS A LOS COLECCIONISTAS, NO A GALERÍAS Y MUSEOS

Digamos que si tengo hambre y necesito comida, en el supermercado la encuentro. En la galería está simplemente la oferta de las manzanas, escojo la que más me apetezca. Pero cada vez los coleccionistas se vuelven más *dealers*. El coleccionista verdadero es una persona altamente especializada, al punto de que en muchos casos se han convertido en especialistas mundiales del tema que coleccionan. Muchos museos consultan a los coleccionistas, cuando antes era al revés.



## ¿CÓMO VE EL PANORAMA ACTUAL DEL COLECCIONISMO EN COLOMBIA?

La gente verdaderamente rica en Colombia no destina grandes cantidades de dinero al coleccionismo. Los casos de Harry Potter o Star Wars o Titanic han marcado un hito; porque una forma de coleccionismo que se ha vuelto cada vez más lucrativa es todo lo que se refiere al cine, no con las películas sino con los afiches o con los vestidos y las joyas que usaron los actores, tanto dentro como fuera de los filmes. Un diamante raro puede costar mucho dinero pero si perteneció a Elizabeth Taylor puede valer el doble. Por eso es muy importante la historia de los objetos: los hace mucho más importantes porque un objeto con historia puede ser más interesante así sea de aspecto o confección regular. En las casas de subastas demuestran la procedencia de los objetos valiosos que presentan, incluso hasta los orígenes del objeto, porque son conscientes de ese valor.

## ¿POR QUÉ NO SE COLECCIONA MÁS EN EL PAÍS?

La ley colombiana de patrimonio está acabando con el patrimonio, no está protegiendo absolutamente nada; lo importante se está perdiendo porque la ley protege basura. Cuando se pidió que se registraran los precolombinos que había, los dueños no lo hicieron. Los que son en oro tienen un valor intrínseco y los están fundiendo para vender ese oro: el oro lo pueden vender, el precolombino no.

No se puede comparar el arte colonial neogranadino con el arte sevillano de la misma época, por muchas razones de orden cultural. Pero el hecho de que no sean comparables en calidades no quiere decir que como fenómenos culturales no tengan un valor idéntico. Como expresiones culturales de una sociedad en un momento dado tienen el mismo valor. En el diccionario Bénézit, donde aparecen los artistas plásticos importantes de todos los países y de todas las épocas, no está el nombre de ningún artista colombiano de ese periodo. Ya estaban comenzando a salir nombres de esos artistas neogranadinos en casas de subastas, pero la ley de patrimonio prohibió la salida de cualquier obra de estas porque se trata de patrimonio colombiano. El patrimonio cultural de una nación no es únicamente lo que esté en la geografía de ese país, también es lo que esté fuera.

## ¿CÓMO ES ESE MERCADO?

La posibilidad de generar un mercado adicional en términos internacionales al que ya existe, que de por sí ya es en extremo pequeño, es increíblemente pobre porque nadie tiene algún interés en invertir; y se están perdiendo las cosas, ya que los dueños las dejan destruir al ver que ya no tienen un valor importante en el mercado. El hecho de haber frenado la posibilidad a mercados internacionales simplemente hizo que las cosas perdieran su valor, que Colombia perdiera importancia en el campo cultural porque de lo que se hacía en el país no se volvió a conocer en el exterior, y se están destruyendo las cosas porque la gente no sabe qué hacer con ellas.

La ley de patrimonio de Colombia es la más estúpida que hayan podido hacer, es una ley contraria a lo que persigue. Lo que hizo fue frenar cualquier proyección, cualquier posibilidad de que aparezcan cosas nuevas e interesantes, lo que hizo fue satanizar. He conocido casos aberrantes: supe de una mica francesa de cerámica del siglo XIX que no pudieron sacar del país porque se trataba de patrimonio colombiano. Si eso es el patrimonio colombiano, la cultura nuestra es el contenido de esa mica. Así de simple.

¿Cuál es el patrimonio que Colombia está protegiendo? ¿Proteger a la fuerza? ¿Esto se queda porque se tiene que quedar, porque nadie puede hacer nada distinto porque esto es del país? Hasta donde sé, la constitución prohíbe las expropiaciones y esa es una expropiación no expropiada: si no puedo hacer nada con lo que tengo porque así lo manda la ley, en el fondo me lo quita aunque lo conserve. Es una ley que se debe cambiar, Colombia debe adaptarse a la realidad, recoger las convenciones internacionales sobre la materia, y buscar apoyo en países que tienen una riqueza cultural más reconocida. Si se mueve así la ley, el arte colonial se va a volver de nuevo una de las estrellas protagonistas del mercado colombiano. Pero ahora se está perdiendo, se está destruyendo.

## HORROR VACUI

*No solo como una manera de rendir homenaje a un pasado casi sometido al castigo del olvido, sino como un llamado de atención a escarbar en un lugar diferente a ese fervor ciego a lo contemporáneo, en la muestra de este arte en el Museo de Artes Visuales de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano se expusieron obras de la colección que Hernández ha ido consolidando en los últimos 45 años. Además, esta exhibición parte de un proyecto de investigación que se ha desarrollado en la facultad de Artes y Diseño de la universidad.*





[ Anónimo. *Virgen de Chiquinquirá*. Siglo XVII. Óleo sobre tela. 138 x 153 cm. Colección Hernández. ]

## ¿CÓMO SE HA LLEGADO A LA EXHIBICIÓN EN EL MUSEO DE ARTE DE LA TADEO?

La exposición se llama «*Horror vacui*: una colección de pintura barroca». En una exposición tradicional en este museo, el espectador está acostumbrado a mirar de una forma lineal, normalmente a partir de una temática o a través de algún hilo conductor; esta no, se trata de una explosión de arte, como lo fue el barroco. No hay un guion en el que una pieza debe estar junto a otra porque coincide, aquí algo tiene que ver con algo porque había un espacio por llenar. Se hizo un cambio drástico en la presentación: las paredes blancas del museo se cambiaron por las paredes rojas del barroco. El barroco es un arte de sensaciones plenas y no se puede apreciar en términos aislados, como eventualmente se puede con otros momentos de la historia: el barroco llena, el *horror vacui* llena todas las sensaciones.

La Iglesia, a partir del concilio de Trento, creó un lenguaje único, una retórica barroca. Todo el mundo empezó a pensar en su lengua y en su cultura de acuerdo con lo que Trento ordenó que se hiciera. Es uno de los fenómenos publicitarios más importantes de la historia de la humanidad: haber logrado convencer a la gente. Martín Lutero comenzó a imprimir para que la gente leyera, conociera y entendiera la Biblia. La Iglesia católica, en respuesta a lo que hace Lutero y mucho más consciente de la realidad, cae en cuenta de que la gente no sabe leer pero que la inmensa mayoría nace con los sentidos funcionando. Por eso, produce una serie de cánones que se deben cumplir y enseñan algo para lo que no hace falta aprender a leer: el mensaje está encerrado en eso que se ve.

## ¿CÓMO SE ENTIENDE ESTO HOY EN DÍA?

Tal vez la forma más clara de percibir el barroco es en el gran teatro del mundo de Calderón de la Barca: todos estamos jugando un papel en esta vida, el mundo es el escenario en el cual todos nos movemos. Esa es una forma clara de entendimiento de lo que fue el barroco: nuestra única realidad es Dios y allá tenemos que dirigirnos. Todo lo demás lo que hace es engañarnos, nuestros sentidos nos engañan, así que debemos tratar es de desengañarnos para poder ver la verdad que es Dios, punto. Por eso el pensamiento barroco es místico, y la mística llega a su máximo momento de expresión en el barroco. ¿Qué tiene que ver con el coleccionismo? Esa necesidad de contemplación, de una contemplación cercana, hace que las personas comiencen a necesitar cantidades de objetos, de imágenes, que les permitan ver el mundo en los términos en los cuales la Iglesia les está proponiendo que lo vean. Y, aunque hablo del mundo, es solo el occidental.

## ADEMÁS DE LAS OBRAS, ¿QUÉ SE PUEDE ESPERAR DE LA EXPOSICIÓN?

En el museo de arte de la Tadeo, es la primera vez que nos centramos en el tema del arte antiguo con esta exposición del barroco, probablemente la única en mucho tiempo. Ha despertado un gran interés y las personas que han estado relacionadas con este proyecto se han sorprendido de una forma muy positiva. Esta no es una exposición más, es UNA exposición.



En el nombre de Dios  
 Autor y Legislador del Universo

Constitucion

Titulo I  
 De la nacion Colombiana  
 y de los Colombianos.

Seccion I  
 De la nacion Colombiana.

Art. 1.  
 La Nacion Colombiana es para siempre, e irrevocablemente libre e independiente de la Monarquia Espanola, y de qualquiera otra Potencia o dominacion Extranjera, y no es, ni sera nunca el patrimonio de ninguna familia ni persona.

Art. 2.  
 La Soberania reside esencialmente en la Nacion. Los Magistrados y Oficiales del Gobierno investidos de qualquiera especie de

En el nombre de Dios  
 Autor y Legislador del Universo

Nos los Representantes de los Pueblos de Colombia, reunidos en Congreso general cumpliendo con los deseos de nuestros Comitentes en orden a fijar las Bases fundamentales de su libertad y establecer una forma de Gobierno, y las otras leyes de su libertad, Seguridad, Propiedad, e Igualdad, quanto es dado a un Nation que comienza su carrera politica, y que todavia le ha sido su independencia, ordenamos y acordamos la siguiente -

Constitucion

Titulo I.  
 De la nacion Colombiana  
 y de los Colombianos.

Seccion I  
 De la nacion Colombiana.

Art. 1.  
 La Nacion Colombiana es para siempre, e irrevocablemente libre e independiente de la Monarquia Espanola, y de qualquiera otra Potencia o dominacion Extranjera, y no es, ni sera nunca el patrimonio de ninguna familia ni persona.

Art. 2.  
 La Soberania reside esencialmente en la Nacion. Los Magistrados y Oficiales del Gobierno investidos de qualquiera especie de



# IMPRESIONES

EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA

**HOY EL PATRIMONIO** Bibliográfico y Documental se encuentra representado en una gran variedad de soportes, que más allá de sus contenidos llaman la atención por las técnicas y las prácticas en torno a su producción. Es esta última razón la que recientemente ha generado interés entre investigadores de áreas del conocimiento que tradicionalmente no eran afines con el estudio de estos documentos. Tanto las artes como la literatura han empezado a realizar esfuerzos por desentrañar aspectos que narren la historia de un país que hasta hace algunos años no existía. Colombia, un país que ha dejado relegada la memoria a la labor aislada de almacenar, coleccionar o simplemente apilar, debe fijar su mirada al análisis del patrimonio bibliográfico, gráfico y documental del país.

La Biblioteca Nacional de Colombia como entidad rectora en la preservación, el acceso y la difusión a la producción intelectual colombiana busca a través de alianzas con instituciones educativas y culturales acercarse al estudio de esta producción y resaltar a través de proyectos de investigación, los esfuerzos históricos que se han realizado en sus instalaciones, en otras regiones del país y por colombianos residentes en otros países; por derribar las barreras entre los ciudadanos y la construcción de su propia historia.

**NARRAR LA HISTORIA** del país no hubiera sido posible sin la llegada de la producción impresa a Colombia. Es necesario comprender este proceso para dar cuenta de la memoria industrial, gráfica, artística, histórica, política, social y cultural que ha dejado el patrimonio bibliográfico al país. Es así, como el trabajo colaborativo que se realiza entre la Biblioteca Nacional de Colombia y la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano ha permitido ir más allá de un proceso de investigación, ya que como coordinadora de la Red Nacional de Bibliotecas Públicas del país, la biblioteca busca llegar a los ciudadanos colombianos con iniciativas que conduzcan a la recuperación y estudio de la memoria y a la promoción de la historia regional que en algunos casos está por construirse. En el año 2015 la Biblioteca Nacional de Colombia encontró en una de las cubiertas del edificio una serie de cajas con clisés de impresión. Esto motivó varias preguntas alrededor del tipo de piezas, las publicaciones en las que circularon, y por supuesto cómo este hallazgo se articula con la historia de la Biblioteca Nacional de Colombia. Dicho material es considerado inédito y hace parte del patrimonio histórico, gráfico y bibliográfico de la Biblioteca y por tanto de la historia colombiana. Es por esto que la biblioteca consideró importante el hallazgo y decidió hacer un seguimiento y análisis al material, no solo a la colección de clisés sino a las publicaciones en las que circularon.

El objetivo establecido para el proyecto de investigación que surgió del proceso de clasificación de los objetos es analizar desde las perspectivas histórica, estética, patrimonial y gráfica la colección de clisés encontrados en la Biblioteca Nacional de Colombia y las

publicaciones en las que circularon entre 1930 y 1960. Para dicho proceso se ha trabajado en estrecha colaboración con los equipos de divulgación, colecciones, proyectos digitales y servicios, y un grupo de profesores y estudiantes de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, liderado por la profesora Claudia Angélica Reyes Sarmiento, quienes forman parte del grupo de investigación en Estudios de la Imagen. La colección está compuesta por 271 clisés con imágenes, escudos, fotograbados, textos, firmas, entre otros, que circularon en textos que fueron impresos desde la década de 1930 cuando en el sótano de la biblioteca funcionaba la imprenta del Archivo Nacional de Colombia.

Algunas de las publicaciones en las que circularon las imágenes de los clisés fueron:

- La revista *Senderos* (1935)
- La revista del *Archivo Nacional de Colombia* (1941)
- *Las Genealogías del Nuevo Reino de Granada Volumen I y II* (1955)
- *Heráldica colombiana* (1952)
- *Monografía histórica sobre Villavicencio* (1943)
- *Texto sobre los cementerios de Bogotá* (1931)
- *Hojas de cultura popular* (1947)
- *Biblioteca Aldeana*.

Como primer resultado de la fase de clasificación se realizó una exposición entre los meses de octubre de 2015 y abril de 2016 en la Sala del Fondo Antiguo de la Biblioteca Nacional de Colombia, en el marco del III Seminario Internacional de Teoría e Historia del Diseño.



Iglesia de Sta. Barbara.

AUTOGRÁFO DEL DR.  
VENENOSO DE LAIYA.

Armas de Cartago

Armas del Ilmo. Sr.  
Dr. D. HERNANDO ARIAS  
DE UGARTE, Arzobispo  
de Santafé.

En Santafé de Bogotá  
El 2 de Agosto de 1811  
Yo el Subscrito  
Don Juan de los Rios  
Secretario











# Himno Nacional de Colombia

Tempo di marcia (♩ = 112)

*p* Coro  
¡Oh gloria in-mar-ce-si - ble! ¡Oh jú - bi - loin - mor - tal! En

*cresc.* *f*  
sur - cas de do - lo - res EL bien ger - mi - na ya EL bien ger - mi - na

*cresc.* *f*

ya . ¡Oh glo - ria in mar - ce - si . - ble! ¡Oh jú - bi - loin - mor - tal! En

*mf*







# Jiménez de Quesada y El Dorado

(Capítulo inédito de una biografía del Conquistador), por Manuel José Forero.



que alistó bajo sus banderas.

Palabra mágica fue aquella del Dorado, pues dilataba la fantasía de quienes la escuchaban y les impelía a las mayores hazañas, tanto pueden el afán de gloria y el deseo de lucro. En pos del Dorado llegó Benalcázar hasta Popayán y en pos de ese mismo espejismo cayeron muchos conquistadores en la sima de la penumbra y el desengaño; en seguimiento de ese mismo Dorado tócanos ver también al ganador del Nuevo Reino.

El señuelo de ese nombre sedújolo y lo obligó a solicitar de la Corona la licencia necesaria para realizar la correspondiente jornada; hízole invertir hasta ciento cincuenta mil ducados en la preparación nimia y minuciosa de todos sus detalles, permitió que le placiera más el peligro de la expedición — después de las fatigas de las anteriores — que el sosiego de la existencia santafereña, propicio al descanso del alma y a los nobles vuelos del pensamiento, y convirtió de nuevo a ese hombre enfermo y descaecido en capitán entusiasta y en director animoso de las tropas que le acompañaron.

No aparecen claras las razones que hicieron creer a Jiménez de Quesada en el buen éxito de aquella aventura. Para esos días los muisca

quiera llevado Jiménez de Quesada en los años si no le dio el ánimo la empresa en la cual consumió e invirtió la hacienda de la corta salud que le quedaba para cerca de doscientos cincuenta hombres de los trescientos

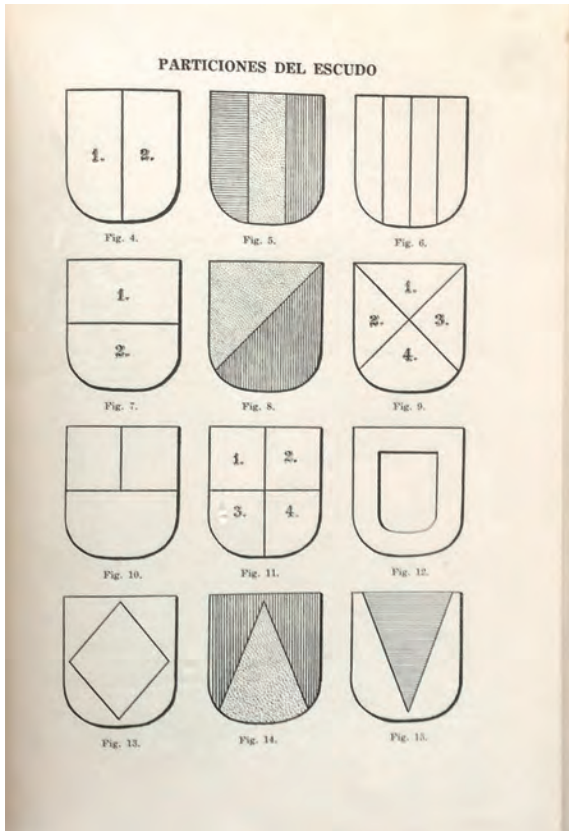
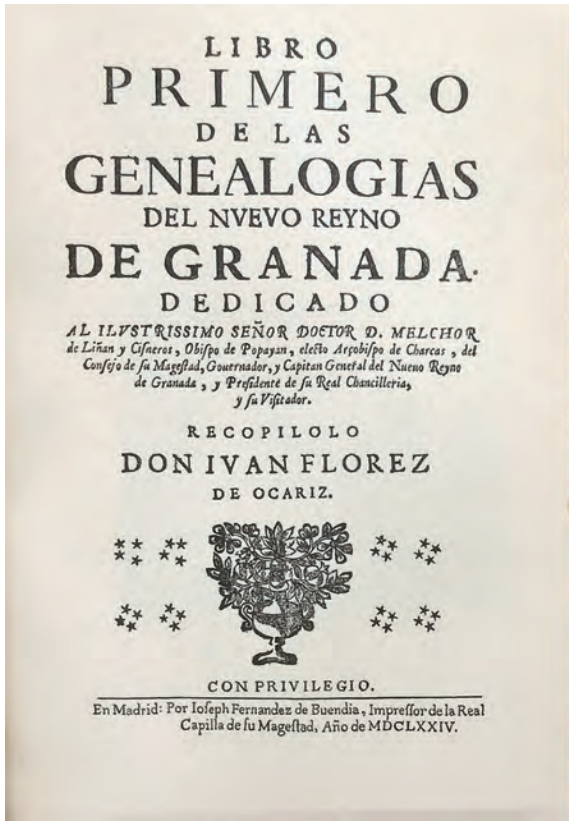




ANTIGUO CAMINO DE VILLAVICENCIO

Dibajo de M. Rivas







...delimitación de los límites de Colombia...

Congreso de Colombia
Decreta:
Artículo 1.º Son límites de Colombia...





COLECTIVO  
**YU'CA**

DAVID GUTIÉRREZ - YULI STEFANY RIVERA\*



**ESTA MUESTRA** REÚNE PROCESOS DE DIVERSAS TÉCNICAS FOTOGRÁFICAS ALTERNATIVAS Y EXPERIMENTALES DE LOS LABORATORIOS REALIZADOS EN LA LOCALIDAD DE LA CANDELARIA, EN BOGOTÁ, POR EL COLECTIVO YU'CA. ESTE COLECTIVO FUE GANADOR DE LA BECA LABORATORIO DE FOTOGRAFÍA EXPERIMENTAL PERTENECIENTE A LA FUNDACIÓN GILBERTO ALZATE AVENDAÑO Y QUE CORRESPONDE AL PROGRAMA DISTRITAL DE ESTÍMULOS DEL AÑO 2017.

LA EXPERIMENTACIÓN FUE ABORDADA DE DIVERSAS TÉCNICAS A PARTIR DE LA TOMA SIN CÁMARA O CON CÁMARAS HECHIZAS DANDO PASO AL INTERCAMBIO Y ENCUENTRO DE SABERES DISCIPLINARIOS Y EMPÍRICOS QUE INCENTIVAN EL TRABAJO COLABORATIVO ENTRE LOS PARTICIPANTES TANTO DE LA LOCALIDAD COMO LOS EXTERNOS A ESTA.

---

\* **David Gutiérrez** egresado de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

[davidc.gutierrez@utadeo.edu.co](mailto:davidc.gutierrez@utadeo.edu.co)

**Yuli Stefany Rivera** estudiante de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

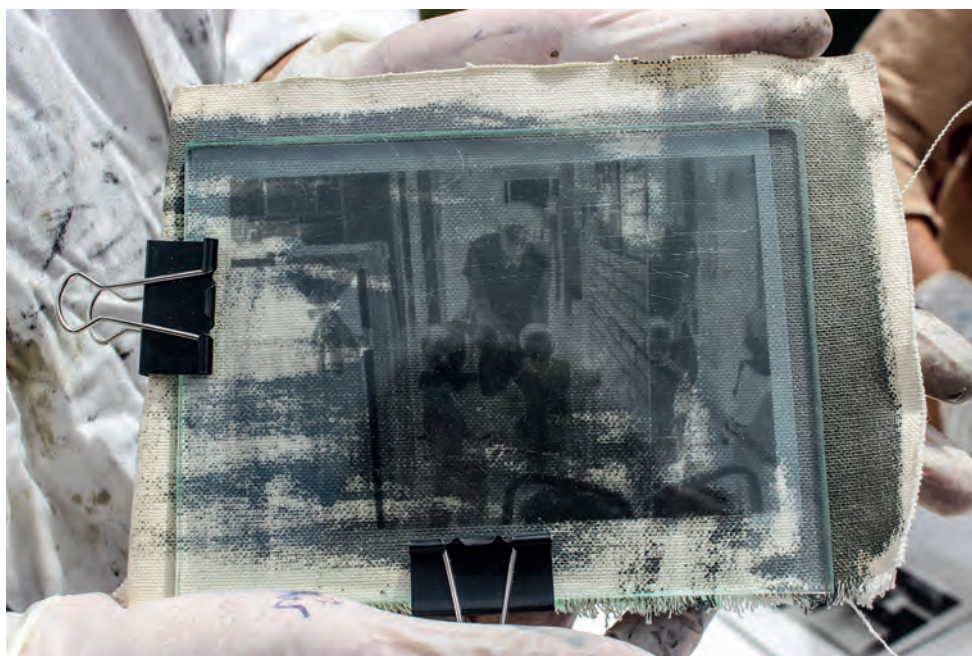
[stefan951109@gmail.com](mailto:stefan951109@gmail.com)



[ CÁMARA ESTENOPEICA EN BARRIO EGIPTO ]































---

\* **Sara Dousdebés** egresada de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.  
saram.dousdebesc@gmail.com





— **A M A N O** ——— **S A R A** D O U S D E B È S \*









**LAS TRADICIONES** así como los procesos hacen parte de quienes somos. Con el tiempo se transforman pero hay un código genético que perdura, que nos identifica directamente. En este caso, un proceso gastronómico ligado al maíz se convierte en un código que nos habla de nuestro pasado, de un sentido de responsabilidad y de amor por lo que nos pertenece, que de manera natural nos sirve como alimento y distintivo. En el pueblo de Salento (Quindío, Colombia), la familia Soto sustenta su economía con la elaboración artesanal de arepas de maíz, un proceso que, a consecuencia de la industrialización, ha caído en desuso. Este proyecto trata la identidad a través de la experiencia de la familia Soto, su estilo de vida que gira en torno a lo artesanal, la transformación de su casa a causa de su oficio y su modo de subsistencia que permite la conservación de una tradición cercana a desaparecer.

El proyecto tiene la intención también de completar el álbum familiar que, en este caso, es un registro detallado no solo de los cambios a través de los años en cada uno de sus integrantes, sino también de su hogar, de su casa, su barrio y su trabajo. Los momentos capturados durante el desarrollo del proyecto completan el archivo de esta época en la que la familia ya no acostumbra a tomarse muchas fotografías. Hacen parte también de nuevas historias que Doña Luzdary puede compartir en un futuro como lo hizo conmigo durante mi viaje. Este proyecto contiene un poco de crónica, un poco de recetario, un poco de homenaje que pretende pasar el conocimiento en fotografías y palabras que Doña Luzdary ha buscado heredar con el sabor de sus arepas.

































**Dra.**

**Casas**

CIRUGIA DE MAMA Y TUMORES DE  
TEJIDOS BLANDOS  
Instituto Nacional de Cancerología

FECHA

9/ Julio 14

NOMBRE

Karen Franco

R/.

Cita oncología

Dx: Ca mama IIA  
erbe III

Se remite a quimioterapia  
reoadyuvante

S. Dren

Calle 119 No.  
Tels. 612

Consultorio  
1548 •

310 8 7 4 • Bogotá • Colombia

MEDICAL CENTER

Clínica de  
Tumores de  
Tejidos Blandos - U. Javeriana





# Mama

—  
NICOLE HORTUA FRANCO\*

---

\* **Nicole Hortua Franco** egresada de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.  
nicolehortua@hotmail.com





Desde siempre la enfermedad ha estado presente en la vida humana, se quiera o no, todos en algún momento van a padecer alguna dolencia en la cual el sufrimiento queda convertido en experiencias, en memorias y en evidencias de vida o muerte. Con el fin de mostrar evidencia de vida, aquí se analizan experiencias y memorias del cáncer de seno en mujeres, a través de archivo real y ficcionario, para visibilizar y materializar las sensaciones que produce el proceso del tratamiento de esta enfermedad. Condensadas en esta serie fotográfica, etapas como el diagnóstico, la quimioterapia, la radioterapia, la cirugía de cuadrantectomía, el tratamiento preventivo hormonal, la sanación y el diagnóstico positivo, fueron reinterpretadas y manifestadas en la conexión entre distintos elementos del archivo, fusionando así las ideas sobre el cáncer desde un punto de vista clínico, y uno experiencial e íntimo.

---

Pag 1 De 1      Creación -> Fecha: 2015- 18 17:00 Usuario: KRM Impresión -> Fecha: 2015-02-18 17:01 Usuario: KRM No Original

**CARLOS A.**  
RADIOTERAPIA - CANCEROLOGIA

**PACIENTE**  
 Nombre: **KAREN FRANCO MARTINEZ**      Historia Clínica No: 000000052  
 Género: FEMENINO      Fecha de nacimiento: domingo, 1975      Edad: 39 Años(0) 11 Mes(es) 16 Día(s)  
 Identificación: Propiedad: PROPIA      Tipo: CEDULA DE CIUDADANIA      Número: 52 11  
 Residencia: Dirección: C A N 1 7      12 3      Ciudad: BOGOTA (DISTRITO TELEFONO(x): 62 567  
 Seguridad Social: Entidad: ENTIDAD DE SALUD      Tipo de Afiliado: COTIZANTE      Tipo de Usuario:      Plan: S

Fecha de Atención: miércoles, 18 de febrero de 2015 a las 16:45  
 Sede de Atención: CARLOS A. - BOGOTA (DISTRITO CAPITAL) - JCAE

Diagnóstico(x):

Código	Nombre	Ubicación	TNM
C309	TUMOR MALIN	TE NO ESPECIFICADA	Estado: T: N: M:

No.	Servicio	Código	Cantidad
1	RADIOTERAPIA	CUPS:	1

*J. Caraballo*  
 CARLOS A. FRANCO MARTINEZ  
 ONCOLOGO RADIOTERAPIA

Camera No. 11 Telefonos: 17/18 Bogota, D.C.





**Clinica del Country**

PREPARACION QUIRURGICA

CONFORMACION DE PREPARACION DEL PACIENTE EL DIA DE LA CIRUGIA

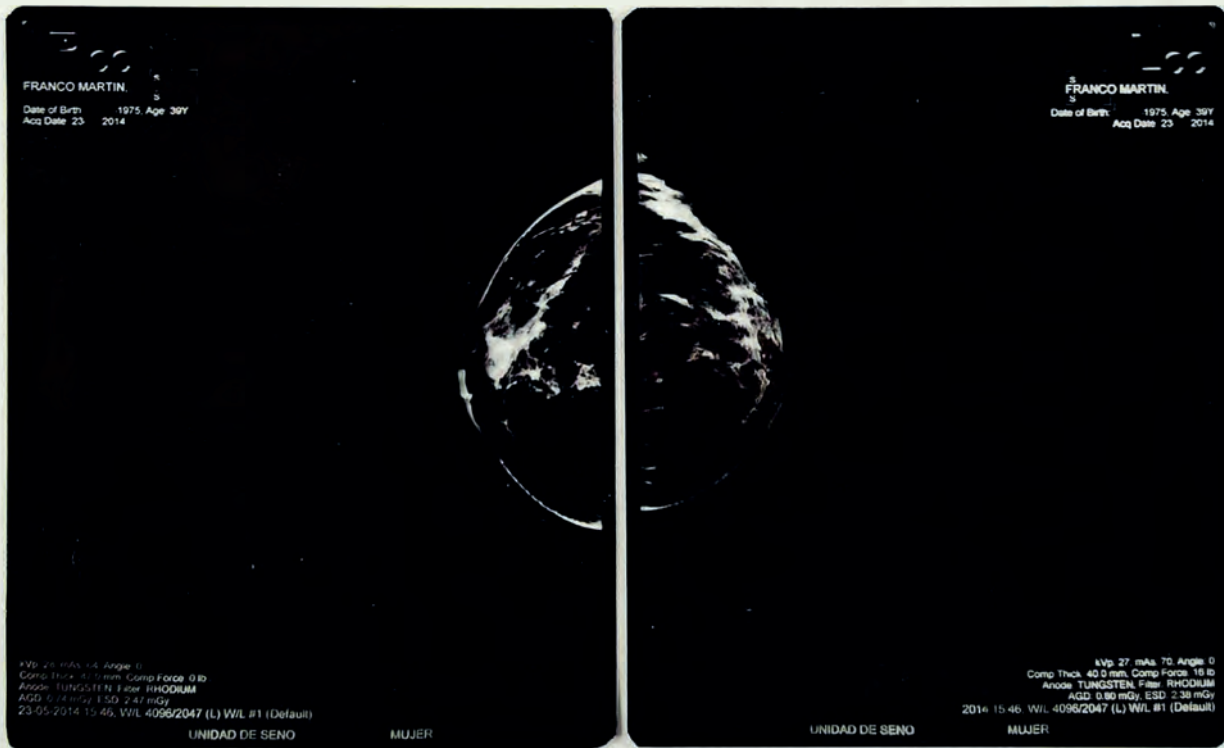
ACOMPANADO: Diego Andres Jimenez Morales

Por favor ingrese a la clinica el dia de su cirugía **UNA HORA Y MEDIA** antes de la hora programada, por la carrera **16 N° 82-37, PRIMER PISO, ADMISIONES**, active su ingreso presentando documento de identificación y TRASLÁDESE AL TERCER PISO, CIRUGIA AMBULATORIA VENTANILLA N° 3, y entregue este formato el cual informara, el cumplimiento de recomendaciones, como preparación para su cirugía.

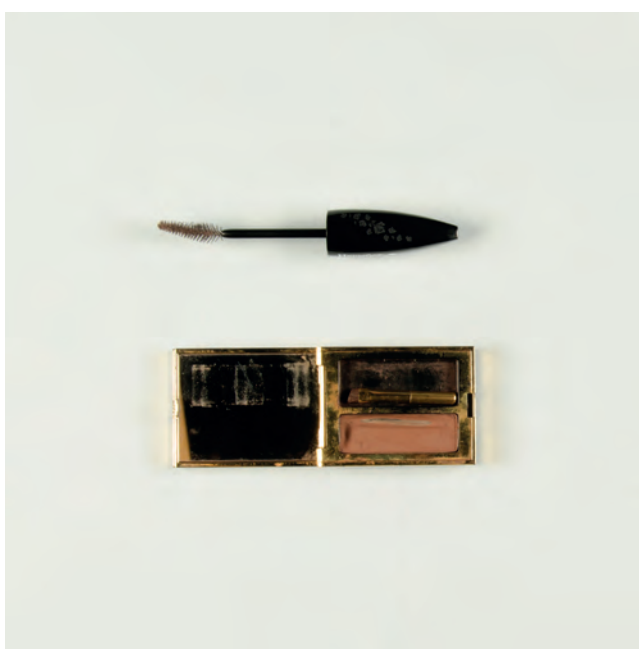
**RECOMENDACIONES CLAMATA**

	A	NA	V
Suspender la ingesta de alimentos sólidos y líquidos <input type="checkbox"/> <b>NA</b> <input type="checkbox"/> <b>V</b> antes del procedimiento.			
Evitar el uso de todo el cuerpo, dejando cara y pecho libres de cremas, lociones y perfumes.			
Seguir las indicaciones del anestesiólogo, reportados en forma verbal y escrita, durante el proceso de ANESTESIA QUIRURGICA.			
Tras reportes de laboratorio, imágenes diagnósticas e intervenciones médicas validadas por el cirujano y anestesiólogo.			
<b>Ingresar a la Clínica con:</b> joyas ni objetos de valor.			
<b>Autorizar el uso de la piel (depilación), cuando se requiera como parte de la preparación del área quirúrgica.</b>			
<b>Retirar de su cuerpo:</b>			
1. Maquillaje			
2. Lunetas en caso de tenerlas y pins			
3. Muestras			
4. Piercing			
5. Otros Adhesivos del pelo, tampones, toallas higiénicas			
<b>Antes del ingreso a la sala de cirugía, retirar y entregar al acompañante:</b>			
1. Lentes de contacto			
2. Audífonos			
3. Prótesis dental			
<b>A su ingreso informar al personal de salud existencias de prótesis en esta parte del cuerpo:</b>			
1. Dentón			
2. Muestras			
3. Seta de cabello			
<b>Traer ropa, estado adecuado e implementos de uso personal.</b>			













mao 21 380  
Tareas  
C-311

1) No carecasas  
naturales

2) Pedir con HD  
puedo Clinica  
Pena Sofia para  
macacida contra  
el virus 6pm  
23 10 15

3) Anestesi: llamo  
y pedir otra llamo  
de ameres de sangre

Tel: 2960546  
530410 opcion 4  
Preced: son cinco

# NECESSITIES OF WAR AND HISTORY OF THE CITY

## Military engineers drawings in the European archives

La versión original se recibió en italiano y se encuentra disponible en <https://doi.org/10.21789/24223158.1305>

**Fecha de recepción:** 11 de junio de 2017

**Fecha de aceptación:** 2 de octubre de 2017

**Sugerencia de citación:** Dameri, Annalisa. 2017. Las «necesidades» de la guerra y la historia de la ciudad. Los proyectos de los ingenieros militares en los archivos europeos. *La Tadeo Dearte* 3(3), 108-121. **doi:** <http://dx.doi.org/10.21789/24223158.1286>

---

\* **Annalisa Dameri**

Doctora en Historia y Patrimonio. Profesora titular de Historia de la Arquitectura del departamento de Arquitectura y Diseño (DAD), Politécnico de Turín, Italia

<http://orcid.org/0000-0001-9058-2902>

[annalisa.dameri@polito.it](mailto:annalisa.dameri@polito.it)



# LAS «NECESIDADES» DE LA GUERRA Y LA HISTORIA DE LA CIUDAD

LOS PROYECTOS DE LOS INGENIEROS  
MILITARES EN LOS ARCHIVOS EUROPEOS

**ANNALISA DAMERI\***

# RESUMEN

## A B S T R A C T

**LA HISTORIA** de la ciudad europea está muy condicionada por la construcción (y después de algunos siglos por la demolición) de obras fortificadas. Los archivos militares europeos, y los archivos estatales y los municipales custodian muchos dibujos testigos de cómo las ciudades han sido modeladas con base en las exigencias de la guerra. Este es sin duda un patrimonio archivístico importante que debe ser conocido, divulgado y valorizado.

Los dibujos de los ingenieros militares, que a menudo han permanecido bajo secreto durante años como material estratégico para la seguridad del Estado, en el transcurso de los siglos, terminadas las urgencias de la guerra, han quedado diseminados en una heterogénea sucesión de archivos.

Con motivo del estudio de algunas ciudades del norte de Italia se han comparado los diseños conservados en el ISCAG (Istituto Storico e di Cultura dell'arma del Genio) de Roma, los archivos estatales y municipales piemonteses y lombardos, la Biblioteca Nazionale de Florencia, la Biblioteca Nacional de España de Madrid, el Archivo General de Simancas, la Bibliothèque Nationale de Francia en París (Brunetti 2006), los archivos del Service Historique de la Défense de Vincennes, el Bayerische Staatsbibliothek de Múnich y el Krigsarkivet de Estocolmo.

**IN THE MODERN AGE**, the history of the European city was heavily influenced by the construction of fortifications. Nowadays European military, state and municipal archives are the custodians of the many drawings that are evidence of the ways in which the necessities of war shaped the city. This has become an important archival heritage that today ought to be rediscovered, promoted and re-evaluated. For years, city plans were often kept secret because they were strategic documents for state security. Over the centuries, when the urgencies of war were halted, they were dispersed among various archives. Until the beginning of the 18th century, a number of cities were under Spanish rule (they are now present-day Piedmont). The plans for these cities are conserved in ISCAG in Rome, the state and municipal archives of Piedmont and Lombardy, the National Library of Florence, the Biblioteca Nacional de España in Madrid, the Archivo General de Simancas, the Bibliothèque Nationale de France in Paris, the archives of the Historical Service of the Défense at Vincennes, the Bayerische Staatsbibliothek in Munich, and the Krigsarkivet in Stockholm.

---



OBRAS FORTIFICADAS\_

INGENIEROS MILITARES\_

MAPAS\_CIUDAD\_

EDAD MODERNA\_

CITY WALLS\_MILITARY

ENGINEERS\_DRAWINGS\_

CITY\_MODERN AGE



[ Giorgio Paleari Fratino, *Alisandria*, s.d. [1560 circa] (BSMon, *Piante di Forte[zze] d'Italia*, fol. 34r). ]

## INTRODUCCIÓN

**EN LA EDAD MODERNA**, la historia de la ciudad europea está muy condicionada por la construcción de obras fortificadas. En los mismos años en los cuales los muros abaluartados se volvieron fundamentales en la estrategia de la defensa del Estado y fueron causa directa de la «revolución» en la estructura urbana todavía de origen medieval, las ciudades italianas más importantes se dotaron de planos con finalidad militar, cívica, urbanística y fiscal.<sup>1</sup> La cartografía urbana histórica es heterogénea: los planos y los dibujos de vista general del edificio son productos diferentes y poco asimilables, no siempre creíbles (Marias 1996, 101-117), pero en su complejidad, con diferencias de abordaje y línea gráfica, son instrumentos imprescindibles para documentar la ciudad y su imagen (De Seta y Marin 2008).

Entre 1400 y 1500, la atención se concentró en la representación del espacio que sirve de escenografía para los eventos. La historia se transforma en «historia de los lugares», de arquitecturas civiles y religiosas, de barrios y plazas, de la ciudad y del territorio (De Seta 1996, 96-97). Los enfoques, los propósitos y las técnicas podían ser diversos, pero era común a todos el intento de retratar y divulgar una de las más importantes expresiones sociales, culturales y políticas de la época: la ciudad (Calabi 2001; Conforti 2005).



## Una premisa: los proyectos de los ingenieros militares en los archivos europeos

**LOS ARCHIVOS MILITARES** de toda Europa, las colecciones públicas y las privadas (no solo europeas) conservan un copioso e intrincado patrimonio cartográfico y solo un análisis comparado de numerosos diseños permite alcanzar una primera, pero necesaria, lectura de las problemáticas emergentes y cruciales. Es útil también comprender la divulgación (cuando sucedió) de varias planchas arquitectónicas que en algunos casos, terminado el secreto militar, fueron propagadas, copiadas, grabadas y enriquecieron el florido mercado del arte divulgando la imagen de la ciudad histórica occidental, entre el mito y la realidad.<sup>2</sup>

La cartografía militar era casi siempre manuscrita: en algunos casos, los diseños de los ingenieros militares fueron custodiados en los «archivos secretos», especialmente creados y estratégicos para la defensa del Estado. En la actualidad, este patrimonio ha sido incorporado a los archivos estatales y militares, así como a colecciones privadas. La producción de los ingenieros militares podía ser discontinua, muy condicionada por las guerras y los asedios, los temores de posibles ataques y los reconocimientos de espionaje.

Las fronteras y la «cadena» de fortalezas dispuesta para la defensa del Estado fueron pensadas, estudiadas y proyectadas mucho antes del inicio de las hostilidades: el ingeniero militar organizaba viajes destinados al conocimiento y a su transmisión. La comunicación pasaba a través de diseños y relaciones. El territorio era investigado, medido y revelado; la geografía y la topografía eran disciplinas esenciales para la profesión. El territorio perdió su valor contemplativo para los ingenieros: forzosamente debía ser fuente de informaciones precisas. A menudo también en sus coberturas, los ingenieros observaban, diseñaban, proyectaban y señalaban las carreteras que surcaban el territorio y permitían llegar a una fortaleza, los pasos de los ríos, las montañas que podían considerarse estratégicas para una victoria o para una derrota al permitir disparos desde las alturas.

En la mitad del siglo XVII, Carlo Morello lo ilustró de manera precisa con motivo de una misión en Génova:

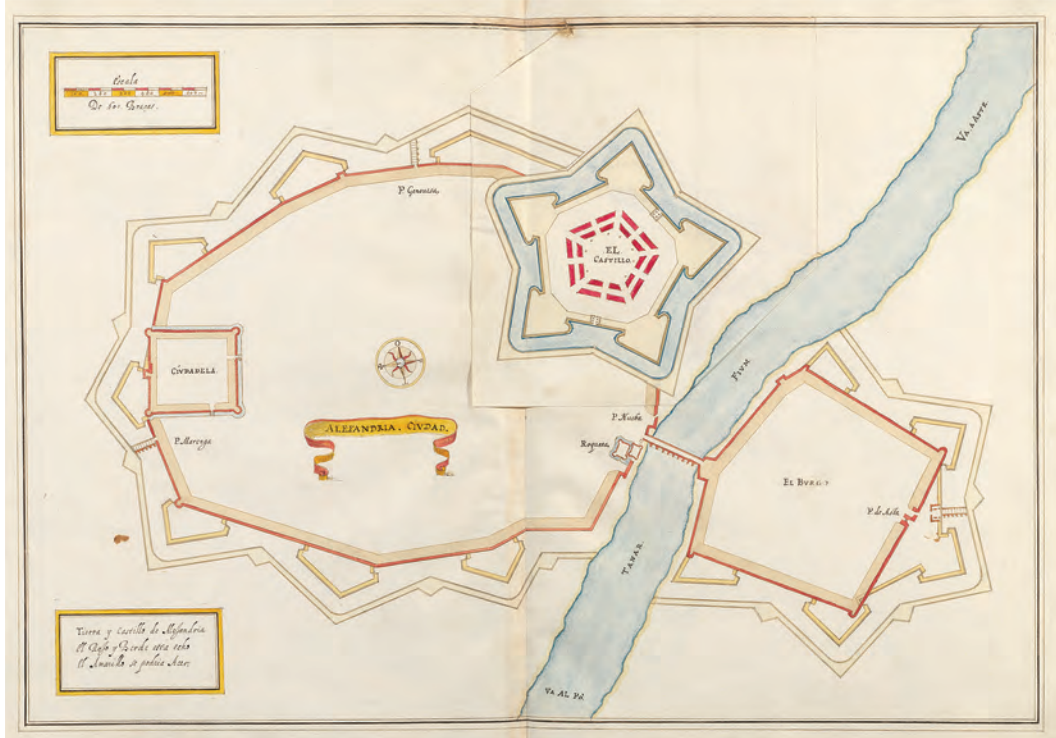
Estar donde enfrenté el mayor peligro en toda mi vida, no diré de muerte por un disparo de arcabuz, pero sí quizás algo peor. (...) Caminé alrededor de esos bastiones, a través del puerto, por los Conventos fuera de la ciudad, a los lugares de las viñas, y todo fue medido en pasos con algunos recuerdos que se tomaban en la jornada.<sup>3</sup>

Numerosos ingenieros militares «italianos» por nacimiento o formación (al extender la península para incluir

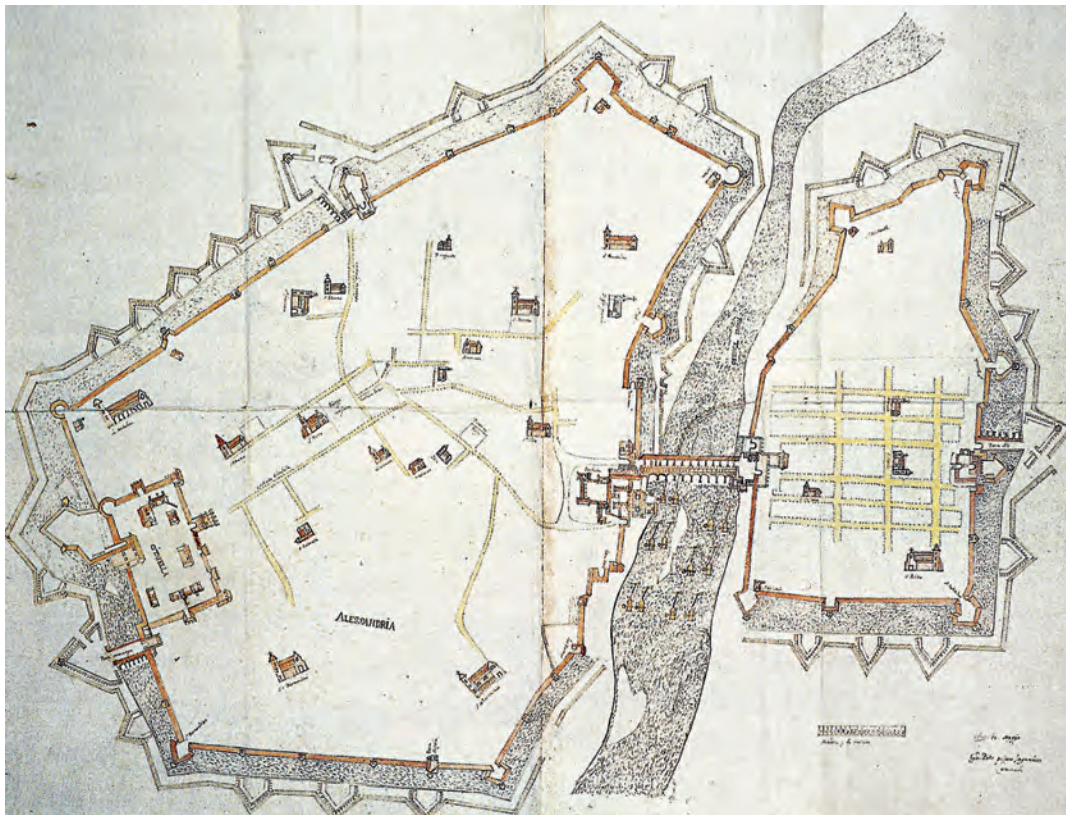
a la zona del lago de Lugano, más prolífica que otras áreas en número de arquitectos, ingenieros y maestros de obra) afrontaron una verdadera y propia migración por toda Europa (y no solo allí), llamados al servicio (por un tiempo largo o para consultorías) por distintos gobiernos. Fueron a menudo los únicos poseedores del saber (y de las estrategias) inherentes a las fortalezas: una sola traición de su parte podía volverse fatal en caso de un asedio. Las interminables labores en algunos casos debieron detenerse a la espera del regreso del proyectista, el único que conocía las particularidades y las características, y que era solicitado en otros lugares para consultas numerosas y urgentes.

El ingeniero militar era desplegado en misiones de espionaje en las estructuras fortificadas de los enemigos; los archivos conservaban los pagos por «misiones secretas» y listas redactadas en código, en las que se usaban números en vez de palabras (Camara 2005). Las medidas tomadas en «pasos dados», los diseños velozmente dibujados y los apuntes presurosos eran las pocas informaciones que podían extraer, arriesgándose a una detención si no a perder su propia vida. El conocimiento era un arma de guerra tanto como los mosquetes y los cañones.

La mayoría de las veces los diseños eran conservados por el propio ingeniero hasta que el trabajo era terminado o, en algunos casos, eran guardados en los archivos secretos. Solo con el cese de las hostilidades o con la finalización del secreto militar (por ejemplo, cuando la fortificación era modificada o perdía totalmente su importancia), los diseños eran mostrados al público. Copiados, modificados y después impresos entraban a formar parte de otro circuito, el de los coleccionistas eruditos. En el correr de los siglos, terminadas las urgencias de la guerra, se dispersaron en diversos archivos. Y hoy, los más importantes archivos militares europeos, gubernamentales o comunitarios, poseen un patrimonio de inmenso valor documental, histórico y artístico. Entre otros, el Istituto Storico e di Cultura dell'arma del Genio (ISCAG) de Roma, los archivos de Estado y comunitarios piemonteses y lombardos, la Biblioteca Nazionale de Florencia, la Biblioteca Nacional de España en Madrid, el Archivo General de Simancas, la Bibliothéque Nationale de Francia en París, los archivos del Service Historique de la Défense en Vincennes, el Bayerische Staatsbibliothek de Múnich y el Krigsarkivet de Estocolmo son los lugares fundamentales para comprender las dinámicas correspondientes a la construcción de las ciudades del norte de la península italiana en la edad moderna.

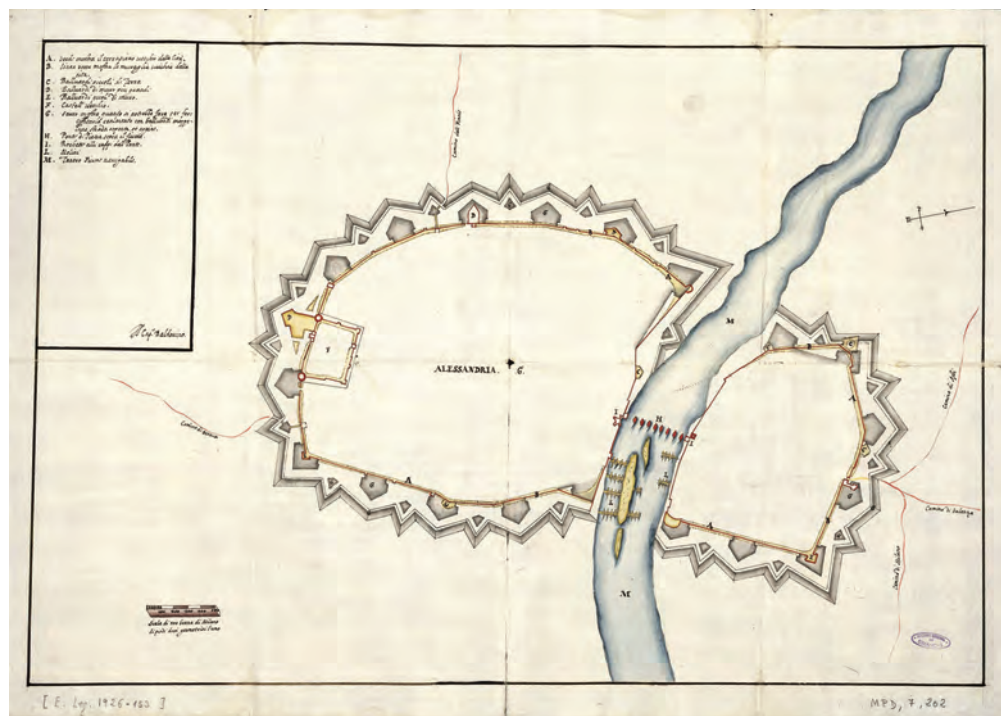


[ *Alexandria ciudad*, s.f., s.d. finales del siglo XVI en Planos de varias ciudades y plantas de fortificaciones de la Lombardia (BNE, ms. 55, 12678). ]



[ Gio. Pietro Pelluco Ingegniero/Camerale, *Alessandria*, 12 de mayo de 1625 (AST, Corte, Monferrato, Feudi, ad vocem Alessandria, m. 5, fasc. 1, c. 3). ]





[ Gaspare Baldovino, *Alessandria G*, 1622 (AGS, M.P. y D., VII-202. )

## Dos lugares para una búsqueda

**EN EL ARCHIVO** militar histórico de Suecia, en el fondo Utländska kartor stads-och fästningsplaner dedicado a las ciudades y las fortalezas en territorio extranjero, son guardados muchos diseños (alrededor de 320) que corresponden a ciudades y localidades italianas (Dameri 2013). El gran número de mapas y planimetrías en referencia a toda Europa da a entender cómo la atención del imperio sueco, desde el siglo XVII, estuvo siempre focalizada y muy enfocada en las vicisitudes del continente: a partir de ese mismo siglo, los ejércitos suecos, los mejor adiestrados y equipados del mundo occidental, entraron en juego, primero en la guerra de los Treinta Años (al lado de Francia) y después en el conflicto polaco-sueco. Al «interés militar», más valorado que la estrategia política, se debe añadir el floreciente mercado del arte, que, a través de los siglos, ha llevado a Suecia atlas y hojas sueltas con planos de ciudades, en particular en lengua alemana, aunque no faltan ejemplos franceses, italianos y españoles.

El Krigsarkivet<sup>4</sup> fue fundado oficialmente en 1805 en medio de un programa de reorganización de los cuerpos militares de mucha más envergadura. En realidad, ya en los inicios del siglo

XVII existían en Suecia algunos órganos militares, cada uno dotado con su propio archivo: el KrigsKollegium (la Academia Militar), el Amiraliteskollegium (la Academia de los Almirantes) y el Fortifikationen (literalmente la Fortificación, el cuerpo militar que se ocupa de proyectar y construir los aparatos fortificadores). En los mismos años fue fundado el Risarkivet (el archivo nacional instituido en 1617), pero por décadas los archivos militares fueron conservados en forma separada. Solo al finalizar el siglo XVIII se comenzó a pensar en establecer un único archivo militar sueco que comprendiera los materiales de diversos regimientos y especializaciones: el nuevo Krigsarkivet fue creado al interior del Fältmätningsskären (El Cuerpo de Topografía). En el momento de su institución, el Krigsarkivet vio confluír en su interior una selección de mapas antiguos provenientes del Fortifikationen, y también una parte de la colección privada de la Casa Real. En el transcurso del siglo, el muestrario se amplió gracias a las donaciones realizadas por funcionarios particulares y ciudadanos privados.

En Italia, específicamente en Roma, un importante lugar destinado a la conservación de material heterogéneo sobre la historia militar del Estado es el

Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio. Junto al museo y la biblioteca, el archivo histórico iconográfico representa una fuente fundamental, porque se ocupa de la historia militar, arquitectónica y de la ciudad. En el edificio, que se remonta al periodo fascista sobre la calle Lungotevere della Vittoria, son conservadas unas veinte mil piezas (entre hojas sueltas y atlas), material que está subdividido en «Fortificaciones», «Infraestructuras Militares», «Impresos» y «Cartografía», pero todavía a la espera de una clasificación y digitalización que permita un mejor aprovechamiento por parte de los estudiosos.

En los últimos años un proyecto de investigación, conducido en paralelo con un grupo de expertos españoles (Camara 2016, 271-296), ha permitido a quien escribe analizar y confrontar diseños del Krigsarkivet y del ISCAG con otros guardados en los más importantes archivos europeos, lugares de estudio seguramente más conocidos y practicados. En particular, se ha investigado la historia de las ciudades del norte de la península italiana, tanto en Piamonte como en Lombardía, y que por siglos se han visto afectadas por la guerra entre Francia y España, entre el Ducado de Saboya y el estado de Milán.



## El resultado de una búsqueda

### La razón militar y la historia de la ciudad: los proyectos de los ingenieros militares

**EL ESTUDIO** de la arquitectura de las fortificaciones y de las maneras diferentes de representar las ciudades fortificadas entre los siglos XVI y XVII permite comprender cómo, en algunos períodos cruciales, la estructura urbana y del territorio circundante ha sido forzosamente forjada por las necesidades de la guerra. Entre 1400 y 1600, debe tenerse en cuenta que, a pesar de un considerable aumento demográfico y de la constante necesidad –que permanecía intacta– de defenderse de ataques inevitables, fueron cambiados profundamente el modo y los medios mediante los cuales la guerra era conducida (De Seta 2011). Los asaltos, en ese momento lanzados con artillería pesada que desmoronaba los muros medievales, hicieron que se creara una nueva concepción del circuito fortificado, cada vez más sofisticada y en equilibrio permanente entre la reutilización de lo preexistente (donde era posible) y la búsqueda de las «invenciones de lo nuevo».

La aparición de las armas de fuego y la mutación de los ataques y de las defensas de la ciudad se tradujeron en una frenética actividad de rediseño de los cinturones urbanos con un importante potenciamiento del sistema defensivo. Esto se concretó en demoliciones al interior de los núcleos urbanos y en la definición indispensable de las ruinas, actos destinados a desbaratar cada posible intento por parte del enemigo. Los muros fueron reforzados en puntos neurálgicos o peligrosamente expuestos con baluartes «a la moderna», el frente interno fue engrosado con terraplenes. Los aspectos geométrico-matemáticos y mecánico-balísticos, técnico-constructivos, la resistencia de los materiales y la dinámica de los colapsos (Zanzi 2004, 25-37) fueron la base de los proyectos que influenciarían después lo preexistente y las construcciones que se iniciarían desde cero. Si en el Medioevo los muros seguían y se adaptaban al desorden de la construcción, la nueva ciencia fortificadora prevalecía sobre el diseño de la ciudad y lo sometía a sus exigencias desencadenando expropiaciones, demoliciones y reconstrucciones. Fortificar es una ciencia: la defensa sin geometría es inviable.

La empresa fortificadora pone en marcha un avance técnico, teórico y profesional y provoca la circulación de ideas y de profesionales, causando efectos determinantes sobre la construcción de la ciudad, la representación cartográfica y la arquitectura (Marino 2003). Los poseedores de esta pluralidad de saberes, los ingenieros militares, estaban comprometidos en inspecciones, peritajes y proyectos de elaboración de muchos diseños (Biral y Moriachello



[ Bassianus Teranus, Pianta della città d'Alessandria e Borgo,

1985): la imagen transmitida de la ciudad entre 1400 y 1600 pasa, aunque no solo, a través de sus ojos y de sus manos.

El ingeniero (...) no es un funcionario sino un matemático y un artista que posee y ejerce el arte de pensar la guerra sobre el terreno concreto. También tiene la capacidad de moverse sobre el territorio y no trabaja casi nunca sobre el escritorio. Es regularmente además comandante militar, jefe de tropas y soldados, gobernador o intendente de fortalezas (Comoli 2003, 59-71)

En los diseños de los ingenieros militares, la ciudad era a menudo representada en su totalidad (de perímetro, pero no con pocas omisiones, como la trama del tejido urbano); la atención en algunos casos era también puesta en ciudades vinculadas entre ellas «como anillos de una cadena»<sup>5</sup>, con el fin de colaborar y resistir mejor el impacto de los enemigos (Dameri 2016b, 271-296). Las fortalezas sobre el territorio debían delinear una red estructurada para exaltar el poder central y confirmar la racionalidad de un diseño territorial. Un sistema, entonces, que debía funcionar perfectamente, proyectado en tiempo de paz para resistir mejor en tiempo de guerra: la red representaba anticipadamente el poder de un Estado centralizado. Las fortificaciones «a la moderna», y el entramado que las conectaba, eran el fruto de una valiente y decidida elección política.



1707, (KAS, *Utländska-ochfästningsplaner*, Alessandria 4 13:39). ]

La ciudad era estudiada, por lo general espía, analizada, constatada y diseñada (con omisiones y exageraciones), un «reporte» puntual y detallado rescatado a través de listas escritas y dibujos. Los ingenieros militares eran los «fotógrafos» de las debilidades y los atrasos y los autores de proyectos con la intención de modernizar lo preexistente o de realizar de cero estructuras completamente autónomas. La ciudad fue repensada y remodelada: puntos aislados enteros fueron demolidos en función de una nueva y más actualizada cortina de bastiones; la pendiente fuera de los muros tuvo que ser despejada de cada posible refugio para los asediados. Todavía hoy las ciudades, incluso liberadas de los muros de cerca de dos siglos, mantienen entre los pliegues del tejido urbano los signos de ese cinturón fortificado que por mucho tiempo las delimitó y las limitó.

La convivencia forzada entre la ciudad «civil» y la ciudad «militar» (como por el territorio agrícola y las fortificaciones externas) desencadenó la definición de proyectos urbanísticos para centros habitados enteros y, en particular, de la zona bajo abrigo de los muros que, necesariamente, debía sucumbir ante el nuevo circuito fortificado más estructurado y racional. En algunos casos, entonces, el ingeniero militar debía también asumir el papel de proyectista de lo construido. Leer la ciudad histórica a través de los repertorios de los ingenieros militares (aunque no solamente)

restituye una parte importante de la complejidad de las problemáticas que sobrevienen en la transformación de la ciudad histórica en el curso de diversos siglos. También existen lagunas bibliográficas sobre muchos de los protagonistas, y es necesario ser conscientes de que el ojo del ingeniero militar estaba viciado por su misión profesional: omitir particulares inútiles para sus fines precisos, o demasiado estratégicos para ser divulgados; a la vez que resalta las funciones y las estrategias, acentuar otras como disuasivo para el enemigo.

La ciudad fortificada, y la imagen que se le quiere dar, debían poseer la fuerza de la disuasión y la capacidad de infundir temor. El vacío al interior de la ciudad fortificada es una constante de la iconografía redactada por los ingenieros militares: se quiere, de este modo, revestir a la ciudad con una única función de máquina de guerra, «eliminando» actividades civiles y cotidianas. No ha sido, eso sí, un retrato fiel: mucho fue omitido y mucho fue exagerado. Los diseños representaban la ciudad visible-invisible: lo que es perceptible desde el exterior era representado, pero las defensas internas debían permanecer secretas.

La razón militar pasa también, y quizás sobre todo, a través del conocimiento del territorio y de las variadas fortalezas. En algunos casos, los clientes ilustrados, particularmente interesados en la cartografía y comprometidos con la construcción de una imagen de vencedor del propio Estado, comisionaron a arquitectos y diseñadores importantes campañas destinadas a construir repertorios y colecciones. El conocimiento del territorio como instrumento de gobierno, que estaba en la base de la estrategia imperial de Carlos V, permaneció radicada también en las décadas sucesivas e hizo que el interés por todos las posesiones conlleve una atenta verificación de los recursos financieros disponibles, llevando a estimar los territorios.

En España, después, fue necesario construir archivos y bibliotecas para una monarquía no itinerante, ya que Madrid necesitaba conocer todos los territorios sobre los que gobernaba: en el caso de muchos viajes se sustituyó la consulta de libros y el material cartográfico. Felipe II comisionó a Jacob van Deventer doscientos cincuenta planos de los Flandes «a vista de pájaro», remitidos en 1575 a la biblioteca del Escorial después de diecisiete años de trabajo y un largo secreto por razones estratégicas.<sup>6</sup> Sobre esta experiencia en 1576, Felipe II comisionó a Giovanni Batista Clarici «una descripción de todo el Estado de Milán con los planos de algunos lugares específicos según las instrucciones y el orden que se le dieron, desplazándose personalmente a visitar todo el Estado y los lugares».<sup>7</sup> Años después, Felipe IV seguiría en las actividades de reconocimiento del territorio confiando a Pedro Texeira *La descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos* (1634)<sup>8</sup> y a otros cartógrafos o ingenieros el levantamiento de planos de ciudades y territorios de su posesión.





[ Planta de la ciudad de Alessandria en Plantas de diferentes plazas de España, Italia, Flandes y las Indias, (KAS, Handritade Kartverk, vol. 25, tav. 11). ]



[ Pianta delle fortificazioni di Alessandria e di Borgoglio. Rilievo e studio, s.f., s.d. segunda mitad del siglo XVII, después de 1666 (ASAI, ASCAI, serie III, cart. 2262/46). ]





[ G. F. Pert. Servo, *Alessandria assediata li XVII luglio et abbandonata li XVIII agosto MDCLVII*, s.d. segunda mitad del XVII, después de 1657 (ASAI, ASCAI, serie III, cart. 2262/2). ]

## El teatro de la guerra

**EL TEMA** de la exaltación de la guerra apareció en 1500 y se consolidó entre 1600 y 1700: el retrato urbano se concentra sobre el aparato defensivo, aunque no solo sobre él. La celebración de batallas, con el retrato del despliegue de los ejércitos, abunda en las hojas sueltas y da vida a los atlas, gracias a la reelaboración de materiales reservados, no solo de actualidad, similares en el formato y en la técnica representativa (Nutí 1996). Los atlas de ciudades y teatros de guerra unen el gusto de la contemplación del arte, el deseo de hacer un viaje virtual, la pasión por el coleccionismo, la exaltación y la celebración de una potencia militar.<sup>9</sup>

Los asedios fueron inmortalizados en tableros, verdaderas y propias «fotografías» logradas en momentos cruciales, con el despliegue de las fuerzas, los campamentos, las fortificaciones temporales construidas también por los asediados y en algunos casos el trazado de la artillería en defensa y ataque. El asedio es un tema iconográfico emblemático: se deducen informaciones de naturaleza estratégica, la ingeniería militar, la arquitectura fortificada, la forma

de la ciudad y su defensa y la ocupación del territorio circundante que, por lapsos también prolongados (y a menudo dramáticamente repetitivos e inconvenientes en el transcurso de pocos años), debe forzosamente «hospedar» ejércitos que acaban por destruir cultivos, pastizales, vías de acceso a la ciudad, causando la vejación de la cotidianidad por parte de la guerra.

El asedio es el tema de muchos tapices, frescos, bajo-relieves, paneles de acuarela, grabados e impresiones: en la base de estas expresiones artísticas diversas, por lo general, está un diseño de un ingeniero militar, el proyecto del sistema defensivo y del despliegue de las fuerzas que se transforma en una instantánea de un momento épico. La confrontación, la guerra y el asedio fueron el tema iconográfico de mayor reconocimiento; el arte media entre la exaltación del poder y la mera descripción del territorio y de las fortalezas. En el centro de la escena estaba siempre y de cualquier forma la ciudad.

Para obviar una circulación restringida y una divulgación limitada, entró en juego un nuevo «medio»: el libro supera las hojas sueltas con descripciones e ilustraciones, producidas en las muchas bodegas de los grabadores que en toda Europa se especializaban en la iconografía de la ciudad. La impresión con plancha de madera (xilografía) de los temas urbanos con función documental, conmemorativa y divulgativa se convirtió muy rápido en una moda sostenida por un mercado vivaz, alimentado por la pasión de aristócratas y mercaderes. Por lo general, los leños (o las ramas) grabado en una de esas bodegas eran vendidos, transformándose ellos mismos en un vehículo adicional de un determinado modo de representar la ciudad, transmitiendo en las décadas posteriores una visión anticuada y parcial.

Se iba siempre delineando una doble figura de técnico: el ingeniero o el arquitecto que realiza el relieve o el proyecto y el grabador o impresor que los divulga. Todo se mueve en torno a la representación de la ciudad. Los más importantes atlas en Europa entre 1500 y 1600 fueron primero los alemanes y después los flamencos: aquí, primero que en otro lugar, se arraiga la cultura de la representación y de la divulgación en más copias de los planos de las ciudades.

[ *Alessandria*, s.f., s.d., segunda mitad del siglo XVII (MZK, *Mollova Sbirke*, Moll-0002.750). ]



## NOTAS

- 1 En las tres últimas décadas del siglo XV, Italia estaba en el centro del arte y de la ciencia de la representación: de una parte, la invención de la perspectiva y, de la otra, los progresos logrados por la nueva cartografía que representó el territorio.
- 2 Como sugiere Pierre Pinon, también es útil para el mismo tema identificar el plano madre, por su parte copiado y rediseñado, y a veces ligeramente actualizado (Pinon s. f., 130-135).
- 3 Advertencia sobre la fortaleza de S. R. A. del capitán Carlo Morello, primer ingeniero y lugarteniente general de artillería MDCLVI.
- 4 El material, heterogéneo en su tipología y arco cronológico, ocupa más de 72 kilómetros de estanterías.
- 5 El primero en adoptar esta definición fue el ingeniero militar piamontés Gabrio Busca en 1600.
- 6 Jacob Roelofs van Deventer (1500/1505-1575), cartógrafo holandés. Los dibujos de vista general del edificio fueron diseñados en la misma escala métrica para facilitar la comparación: no fueron «a vuelo de pájaro», pero son planos a todos los efectos (Bracke 2008, 38-48; y Kagan 1988, 115-136.)
- 7 Giovanni Battista Clarici (1542-1602), pintor, medidor, cartógrafo, ingeniero militar e hidráulico al servicio de España en Milán (Viganò 2007, 62-63; y Scalesse 1982, 134-136).
- 8 Pedro Texeira (Lisbona c. 1595 - Madrid 1662) (véase Marías y Pereda coords. 2002).
- 9 «De acuerdo con una estimación sumaria, las bibliotecas y archivos europeos conservarían cerca de un millar de atlas junto a numerosas hojas sueltas con planos manuscritos de fortificaciones urbanas realizadas entre los siglos XVI y XVIII».

## REFERENCIAS

- Biral, Alessandro y Morachiello, Paolo. 1985. *Immagine dell'ingegnere tra Quattro e Settecento, filosofo, soldato, politecnico*. Milán: Franco Angeli.
- Bracke, Wouter. 2008. *Jacob van Deventer e l'atlante di città dei Paesi Bassi*. En De Seta, Cesare y Marin, Brigitte (a cargo de). *Le città dei cartografi. Studi e ricerche di storia urbana*. Nápoles: Electa.
- Brunetti, Oronzo. 2006. *L'ingegno della mura. L'Atlante Lemos della Bibliothèque Nationale de France*. Florencia: Edifir.
- Calabi, Donatella. 2001. *La città del primo Rinascimento*. Roma-Bari: Laterza.
- Camara, Alicia, coord. 2005. *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Fernando de Villaverde Ediciones.
- Camara, Alicia, ed. 2016. *Draughtsman engineers serving the spanish monarchy in the sixteenth to eighteenth centuries*. Madrid: Fundació Juanelo Turriano.
- Comoli, Vera. 2003. *La fortificazione "alla moderna" negli stati sabaudi come sistema territoriale*. En Marino, A. *Fortezze d'Europa. Forme, professioni e mestieri dell'architettura difensiva in Europa e nel Mediterraneo spagnolo*. Actos del convenio internacional de L'Aquila de marzo 2002. Roma: Gangemi.
- Conforti, Claudia. 2005. *La città del tardo Rinascimento*. Roma-Bari: Laterza.
- Dameri, Annalisa. 2013. *Le città di carta. Disegni dal Krigsarkivet di Stoccolma*. Turin: Politecnico di Torino.
- Dameri, Annalisa. 2016a. *Ingegneri in guerra. Pompeo Robutti e Gaspare Beretta al servizio della Spagna (1657)*. En *History of Engineering. Storia dell'Ingegneria, Proceedings of the 2nd International Conference, acts del 6.º Convegno Nazionale*. Nápoles.
- Dameri, Annalisa. 2016b. *Defending a border. Piedmont and Lombardy cities in the first half of the Seventeenth Century*. En Camara, Alicia, ed. 2016. *Draughtsman engineers serving the spanish monarchy in the sixteenth to eighteenth centuries*. Madrid: Fundació Juanelo Turriano
- De Seta, Cesare. 1996. *La città europea. Origini, sviluppo e crisi della civiltà urbana in età moderna e contemporanea*. Milán: Il Saggiatore.
- De Seta, Cesare. 2011. *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*. Turin: Einaudi.
- De Seta, Cesare y Marin, Brigitte (a cargo de). 2008. *Le città dei cartografi. Studi e ricerche di storia urbana*. Nápoles: Electa.



- Kagan, Richard L. 1988. *Philip II and the Art of the Cityscape*. En Rotberg, Robert I y Rabb, Theodore K., ed. *Art and history. Images and their meaning*. Cambridge.
- Marías, Fernando. 1996. *Tipologia delle immagini delle città spagnole*. En De Seta, Cesare (a cargo de). *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XVIII secolo*. Nápoles: Electa.
- Marías, Fernando y Pereda, Felipe, coord. 2002. *El Atlas del rey planeta. La descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos, de Pedro Texeira (1634)*. Madrid: Nerea.
- Marino, Angela (a cargo de). 2003. *Fortezze d'Europa. Forme, professioni e mestieri dell'architettura difensiva in Europa e nel Mediterraneo spagnolo*. Actos del convenio internacional de L'Aquila de marzo de 2002. Roma: Gangemi.
- Nuti, Lucia. 1996. *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*. Venecia: Marsilio.
- Pinon, Pierre. S. f. *Ricerche sulla cartografia antica delle città francesi*. En De Seta, Cesare (a cargo de). 1996. *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XVIII secolo*. Nápoles: Electa.
- Scalesse, Tommaso. 1982. *Voz Clarici Giovanni Battista*. En *Dizionario Biografico degli Italiani*, 26. Roma: Treccani Scalesse
- Viganò, Marino. 2007. *Clarici, Giovanni Battista*. En Bossi, Paolo; Langé, Santino y Repishti, Francesco *Ingegneri ducali e camerali nel Ducato e nello Stato di Milano (1450-1706) dizionario biobibliografico*. Florencia: Edifir.
- Warmoes, Isabelle; d'Orgeix, Emilie y van den Heuvel, Charles, dirs. 2003. *Atlas militaires manuscrits européens (XVI-XVIII siècles). Forme, contenu, contexte de réalisation et vocations*. Actes des 4es journées d'étude du Musée des Plans-Relief Paris 2002, Paris: Musée des Plans-Relief.
- Zanzi, Luigi. 2004. *Fortificazioni: architettura e politica*. En Viganò, Marino. *El fratrin mi ynginiero. I Paleari Fratino da Morcote ingegneri militari ticinesi in Spagna (XVI-XVII secolo)*. Bellinzona: Casagrande. pp. 25.37.

## ARCHIVOS CONSULTADOS

- AGS, M. P. y D., Archivo General de Simancas (Valladolid, España), Mapas, Planos y Dibujos
- ASAL, ASCAL, Archivio di Stato di Alessandria, Archivio Storico del Comune di Alessandria
- ASCT, Archivio Storico della Città de Turín
- ASMi, Archivio di Stato de Milán
- AST, Archivio di Stato de Turín
- BAMi, Biblioteca Ambrosiana Milano
- BCBPv, Biblioteca Civica Bonetta Pavia
- BNBMi, Biblioteca Nazionale Braidense de Milán
- BNF, Bibliothèque Nationale de France (París, Francia)
- BNMad, Biblioteca Nacional (Madrid, España)
- BRT, Biblioteca Reale de Turín
- BSMon, Bayerische Staatsbibliothek (Múnich, Alemania)
- BTMi, Biblioteca Trivulziana de Milán
- ISCAG, Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio, Roma
- KAS, Krigsarkivert (Estocolmo, Suecia)
- MZK, Moravská Zemská Knihovna (Brno, República Checa)

OLIMPIA NIGLIO\*

# EL ARCHIVO ANGIOLO MAZZONI

---

EN EL MUSEO MART DE ARTE  
MODERNO Y CONTEMPORÁNEO DE  
TRENTO Y ROVERETO EN ITALIA

# The Angiolo Mazzoni archive at the MART Museum of Modern and Contemporary Art in Trento and Rovereto in Italy

La versión original se recibió en italiano y se encuentra disponible en <https://doi.org/10.21789/24223158.1306>

**Fecha de recepción:** 19 de junio de 2017

**Fecha de aceptación:** 2 de octubre de 2017

**Sugerencia de citación:** Niglio, Olimpia. 2017. El archivo Angiolo Mazzoni en el Museo Mart de Arte Moderno y Contemporáneo de Trento y Rovereto en Italia.

*La Tadeo Dearte* 3(3), 122-133. **doi:** <http://dx.doi.org/10.21789/24223158.1293>

---

\* **Olimpia Niglio**

Post PhD en Conservación de Arquitectura, Profesora de tiempo completo en la Pontificia Università Teologica Marianum, ISSR, Vicenza, Italia

<http://orcid.org/0000-0002-5451-0239>

[o.niglio@issrmonteberico.it](mailto:o.niglio@issrmonteberico.it)



# RESUMEN

**¿QUÉ ES UN ARCHIVO?** ¿Cómo ha sido desarrollado este concepto en los diferentes períodos históricos y en las diferentes realidades culturales? ¿Qué son hoy los archivos de arquitectura? Preguntas básicas para introducir un tema que ha permitido realizar una interesante comparación entre archivos italianos y archivos colombianos con el fin de escribir nuevas páginas de historia de la arquitectura. La contribución analiza los resultados de la investigación internacional sobre el ingeniero Angiolo Mazzoni Del Grande entre Italia y Colombia. La búsqueda ha permitido analizar el importante archivo de arquitectura del Museo Mart de Rovereto y de presentar a un vasto público internacional los proyectos hechos por Mazzoni en Colombia entre marzo de 1948 y mayo de 1963.

**WHAT IS AN ARCHIVE?** How has this concept evolved in different historical periods and in different cultural realities? What are the archives of architecture today? Basic questions to introduce a topic to compare Italian and Colombian archives looking to write new pages of architecture history. The contribution analyzes the results of international research about the engineer Angiolo Mazzoni Del Grande between Italy and Colombia. The research has analyzed an important archive of architecture at the MART Museum in Rovereto (Italy) and has presented to a vast international audience the projects elaborated by Mazzoni in Colombia between March 1948 and May 1963.

# ABSTRACT

**ANGIOLO MAZZONI,  
COLOMBIA, ITALIA,  
MUSEO MART, ARCHIVOS  
DE ARQUITECTURA,  
DOCUMENTOS HISTÓRICOS,  
PATRIMONIO CULTURAL**

ANGIOLO MAZZONI, COLOMBIA, ITALY,  
MART MUSEUM, ARCHIVES OF ARCHITECTURE,  
HISTORICAL DOCUMENTS, CULTURAL HERITAGE

# INTROD

## LOS ARCHIVOS DE

**LA PALABRA** «archivo» proviene del griego *ἀρχεῖον* y del latín *archivum*, e indica un conjunto ordenado e inventariado de documentos, ya sean públicos o privados, que hacen referencia a una colección que puede tener también un valor histórico. Sin embargo, la palabra «archivo», no solo define la recopilación documental, sino que con el mismo término se indica el lugar en el que dichos documentos son custodiados. En realidad, desde la antigüedad, el hombre ha sentido la necesidad de dejar un testimonio de su paso y lo ha hecho a través de acciones diversas. Entre estas, la representación del lenguaje, primero con los grabados y luego con el nacimiento de la escritura (en torno al 3400 a. C. en Mesopotamia con los sumerios), se ha constituido precisamente en un instrumento fundamental que le permitió al hombre describir, y por tanto transmitir al futuro, su propia historia. Este ha sido un primer e importante intento de crear archivos de la información.

Como es obvio, el concepto ha evolucionado tanto que en la Italia del 78 a. C., en Roma, se encontraba el *Tabularium*, es decir, el lugar en el que eran custodiados los compendios de leyes relativos al Estado Romano. Así, el concepto de archivo desde la época romana y por todo el periodo medieval representó nada más que el «lugar en el cual los actos públicos eran resguardados con la intención de que recibieran la fe pública» (Enciclopedia Treccani), es decir, un valor legal.

Solo a partir del siglo XVI este concepto de «archivo» en la península italiana comenzó a asumir un papel diferente. Ya no solo los documentos jurídicos son objeto de custodia, sino también otros tantos de diversas tipologías, así como documentos relativos a la historia de la ciudad, la arquitectura, el arte, etcétera.

Se desarrollaron, entonces, numerosos métodos y criterios para archivar los documentos, pero cada vez más, con el nacimiento también de los museos (Niglio 2016), el concepto de custodia creció aún más y se volvió importante, al punto de que a partir del siglo XVII el italiano Baldassare Bonifacio desarrolló los primeros criterios de archivística que constituyeron la base para la disciplina homónima. Nacieron así los primeros archivos históricos (Romiti 2008, 62-64).

Con el desarrollo de la informática, el concepto de «archivo» ha tomado también otras connotaciones y definiciones, como su ingreso a la jerga común para indicar la custodia y el registro de información y documentos digitales.

Solo a partir del siglo XX, en Italia, el sistema archivístico nacional fue dotado de archivos exclusivamente destinados a la arquitectura. Este tipo de coleccionismo se desarrolló en particular en el siglo XX, cuando el proyecto arquitectónico obligó a la elaboración de numerosos documentos que por necesidades legales fueron dispuestos oportunamente en depósitos. De hecho,



# UCCCIÓN

## ARQUITECTURA

en la década de 1970, en Italia emergieron importantes cuestiones ligadas a la salvaguardia de los archivos de los arquitectos italianos, sobre todo del «Novecento».

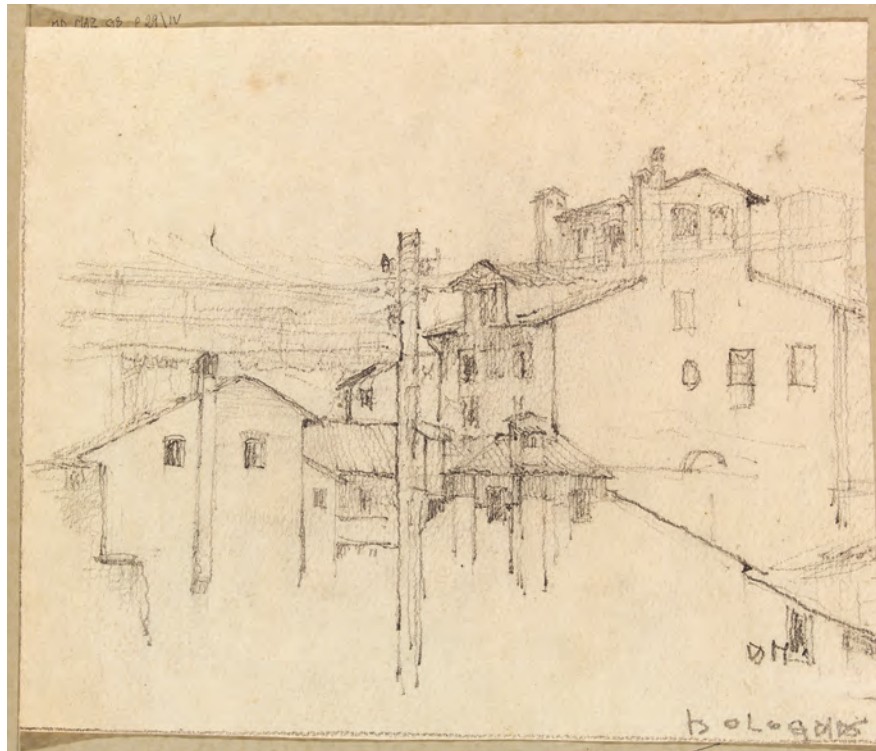
En particular, la Dirección General de Archivos del Ministerio de Bienes y de las Actividades Culturales y del Turismo (Dirección General de Archivos) activó, desde finales de los años 1990, un importante proyecto que ha previsto el censo y la renovación de los archivos, realizar su inventario desde el punto de vista informático y la elaboración de bancos de datos que pudieran ser consultados en la web, así como las estructuras apropiadas destinadas a favorecer la restauración de los documentos deteriorados y la puesta a punto de sistemas de conservación oportunos. En el ámbito de este interesante proyecto, a partir de 2001 fueron convocados también los museos depositarios de archivos de arquitectura del siglo XX, entre ellos la Fundación Archivo del Moderno de la Academia de Mendrisio, en la Suiza italiana (Fondazione Archivio del Moderno); la Fundación Maxxi (Fondazione Maxxi), en Roma; e incluso la Asociación de Archivos de Arquitectura (Associazione Nazionale Archivi Architettura Contemporánea), nacida en 1999 en Venecia y que organiza eventos anuales con el fin de dar a conocer, difundir y valorizar este rico patrimonio de los archivos de arquitectura.

Entre estos, un importante archivo del siglo XX se conserva en el Museo Mart de Arte Moderno y Contempo-

ráneo de Trento y Rovereto (Mart, Archivio del Novecento). Este importante archivo, conformado a partir de una rica colección de documentos históricos de arte y una biblioteca, constituye el centro de investigación del museo y encuentra su origen en las recopilaciones que el artista futurista Fortunato Depero donó al *Comune di Rovereto*, a partir de la mitad de los años 1950. En la actualidad, el Archivo del «Novecento» del Mart se ha convertido en uno de los principales registros de arquitectura del siglo XX, al que se dirigen numerosos estudiosos italianos y extranjeros.

El archivo tiene, entre otros, cincuenta colecciones de artistas, arquitectos y críticos de arte, todas ellas acompañadas también por respectivos fondos literarios, fotográficos y gráficos, así como cartas, correspondencia y periódicos.

Precisamente en este último archivo, a partir de 2005, quien escribe inició una extensa actividad de investigación con el objetivo de profundizar en los resultados de diseño del ingeniero y arquitecto Angiolo Mazzonni, quien en la primera mitad del siglo XX contribuyó en gran medida al desarrollo del lenguaje racionalista en el ámbito del territorio italiano, con una referencia particular a la arquitectura pública: estaciones ferroviarias, edificios postales y colonias marinas (Forti 1984; AA. VV. 2003; Niglio 2006; Ceroni y Carfagna 2013).



[ Figura 1. Bologna. Diseño juvenil de Angiolo Mazzoni. Mart MAZ, G8 -P029-04. ]

# EL FONDO ANGIOLO MAZZONI

**ESTE FONDO** del Museo Mart<sup>1</sup> documenta todos los eventos profesionales, familiares y humanos de un hombre que, se debe por supuesto decir, no vivió una vida serena. Los numerosos diseños y acuarelas relativas al período de su formación escolástica son un testimonio de cómo, desde temprana edad, Mazzoni fue particularmente sensible y dedicado al diseño y a la representación de la realidad.



[ **Figura 2.** Diseño para el aislamiento de las tres iglesias franciscanas entre la Carrera Séptima y la Avenida Jiménez. En primer plano, la iglesia de San Francisco de Asís y la propuesta para la nueva sede de la Gobernación de Cundinamarca. Mart, MD, MAZ 037D. ]

Esta actividad del diseño no la abandonó nunca, ni siquiera durante los períodos más duros de la Segunda Guerra Mundial, y mucho menos una vez se mudó a Colombia, donde, por el contrario, dio un amplio espacio a su creatividad y al diseño y a la pintura. En el fondo archivístico en Rovereto está muy bien documentada su actividad de diseño realizada en Italia entre los años 1920 y finales de los años 1930, así como en el ámbito colombiano entre 1948 y 1963.

Con particular atención a la sección italiana del Fondo Mazzoni, emergen todos sus proyectos para estaciones ferroviarias, entre ellas las de Montecatini, Siena, Trento, Messina y Reggio Calabria, así como los edificios postales de Ostia Lido, Palermo, Agrigento, Grosseto y Massa, solo por recordar los principales. Entre la documentación archivística también resaltan, por la complejidad de las vivencias históricas, estaciones ferroviarias sin terminar, como aquellas de Roma Termini, Florencia Santa María Novella y Venecia Santa Lucía.

Entre los edificios de otra naturaleza, pero siempre vinculados a la puesta en funcionamiento de las ferrovías, el proyecto para la colonia marina Rosa Maltoni Mussolini en Calambrone, en la ciudad de Tirrenia, cerca de Pisa, es muy interesante.

A diferencia de la sección colombiana, el fondo inicia con la conservación de numerosos bocetos y estudios relacionados con la actividad didáctica que Mazzoni desarrolló, una vez llegó a Bogotá como profesor de Historia de la Arquitectura y Urbanística, en la Universidad Nacional de Colombia. A esta primera parte le sigue una recolección mucho más extensa de diseños y proyectos realizados para

comisiones públicas y religiosas, así como privadas, para las cuales Mazzoni realiza más de sesenta proyectos en Colombia. Esta sección del archivo colombiano ha sido objeto de una larga y atenta investigación internacional coordinada por quien escribe, entre el fondo italiano y archivos colombianos, y que fue posible gracias al acuerdo entre el Museo Mart y la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, en colaboración con la embajada de Italia en Colombia y el Instituto Italiano de Cultura (Niglio 2017; Niglio [a cargo de] 2017).

Otra parte importante del Fondo Angiolo Mazzoni en el Mart está conformada principalmente por una serie de volúmenes de correspondencia y documentos varios, que tocan diversos episodios de la vida del ingeniero: la pertenencia al futurismo, las vivencias de la depuración, las cuestiones relativas a los proyectos no realizados, los encuentros con figuras históricas de la arquitectura como Bruno Zevi, Carlo Severati y Alfredo Forti. Otra parte de los volúmenes y fascículos recoge también una interesante documentación privada, ligada a la formación escolástica y universitaria de Mazzoni, así como a los vínculos con su familia.

Una vez regresó a Roma desde Colombia en mayo de 1963, Angiolo Mazzoni inició un largo y delicado trabajo para archivar todos sus documentos, así como sus libros personales, algunos de los cuales fueron donados al Instituto Italiano de Cultura de Bogotá en donde todavía hoy se conservan, junto a una colección de numerosos diseños y pequeñas esculturas, todas donadas a finales de los años 1970 al Museo Depero en Rovereto y actualmente pertenecientes a las Colecciones Civiles y al Museo Mart.

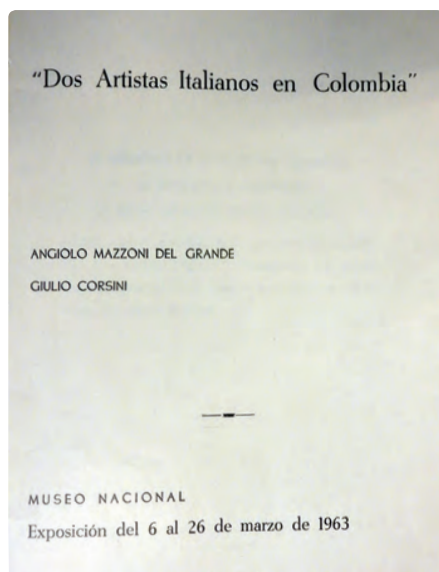


# LAS MUESTRAS DEDICADAS A ANGIOLO MAZZONI

**EN MARZO** de 1963, el Museo Nacional de Colombia en Bogotá acogió la muestra «Dos artistas italianos en Colombia. Angiolo Mazzoni y Giulio Corsini», para la cual se produjo un interesante catálogo que, aunque sin imágenes, realizó una lista detallada de los trabajos que en particular Mazzoni había propuesto, ya sean proyectos italianos o colombianos.

Este catálogo ha sido, ciertamente, una referencia fundamental para comprender el contenido de la muestra después acompañada con algunas imágenes fotográficas que el mismo Mazzoni había recogido en su archivo personal.

Algunos años después, en 1984, en Bolonia, ciudad natal de Angiolo Mazzoni, el arquitecto Aldo Forti fue el curador de una muestra antológica bajo el título «Angiolo Mazzoni (1894-1979): architetto nell'Italia tra le due guerre» sobre la obra del ingeniero fallecido en Roma en septiembre de 1979. La preparación de la muestra en aquellos días fue posible gracias al trabajo minucioso desarrollado por Alessandro Coppellotti y Carlo Prosser,



[ **Figura 3.** Carátula del catálogo de la muestra «Dos artistas italianos en Colombia. Angiolo Mazzoni Del Grande, Giulio Corsini». Archivo del Museo Nacional de Colombia. ]

cuyas actividades de análisis y de archivo han permitido darle principio a una labor grande y fundamental de valorización y clasificación de todos los documentos, tanto italianos como colombianos, presentes en el Fondo Mazzoni.

Fue precisamente esta la ocasión en la que el fondo fue reorganizado según la articulación que el mismo Mazzoni estructuró junto al arquitecto Forti, es decir por categorías denominadas con letras (categorías A, B y C, volúmenes «D» y «P», álbumes «G» y «S», etcétera).

Después se desligó de ese criterio la serie «Diseños y paneles sueltos», que reúne elaborados gráficos descritos primero en conjuntos separados. Además, los álbumes «Grandes con carátula azul» («G») tenían una marcada diferenciación interna dada por el propio Mazzoni, ya que fueron separados en tres núcleos diferentes.

En la actualidad, el fondo está constituido por un total de doce secciones: las primeras cinco contienen, en general, gráficos elaborados, si bien en la etiqueta B Mazzoni reunió también un millar de fotografías; los grupos sexto, séptimo y octavo contienen casi exclusivamente material fotográfico; la novena sección está dedicada a la correspondencia y la documentación varia; y, para finalizar, la undécima y la duodécima custodian material impreso y periódicos. La décima colección, formada por los álbumes «S», aparece como la más heterogénea y comprende diversas tipologías documentales, en referencia tanto a la actividad de diseño de Mazzoni como a su vida privada.

Después de más de 54 años de la primera muestra en Bogotá, resultante de un extenso trabajo de investigación internacional desarrollado entre el fondo italiano y diferentes archivos colombianos, en junio de 2017 la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano acogió una exposición internacional, a cargo de quien escribe, bajo el título «Angiolo Mazzoni. Ingeniero italiano en Colombia 1948-1963».

La muestra tuvo el mérito de escribir una página importante en la historia de la arquitectura colombiana, mostrando vivencias hasta ahora desconocidas para la academia nacional y constituidas fundamentalmente solo de escasas y poco profundas notas adecuadamente documentadas.

La exposición permitió también elaborar reflexiones sobre temas fundamentales para Mazzoni, como el conocimiento de la historia de la arquitectura, la restauración arquitectónica y los métodos y criterios fundamentales para la conservación y la valorización del patrimonio colombiano.



[ Figura 4. Cartel de la exposición internacional «Angiolo Mazzoni. Ingeniero italiano en Colombia», Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 15 junio - 29 julio de 2017. ]

# RESULTADOS CONSEGUIDOS Y CONCLUSIONES

**ESTE TRABAJO** de investigación desarrollado en más de tres años permitió alcanzar un resultado interesante, tanto en términos científicos como divulgativos, y en particular ha posibilitado presentar a un vasto público internacional la producción elaborada por Angiolo Mazzoni Del Grande en Colombia, entre marzo de 1948 y mayo de 1963, año en el que hizo su retorno definitivo a Italia.

La multifacética actividad de diseño que Mazzoni realizó verdaderamente ha constituido un aspecto fundamental que la investigación archivística ha intentado valorizar y mostrar en sus distintas peculiaridades. La intensa actividad colombiana evidencia, de hecho, un repertorio muy variado de obras que han merecido una necesaria distinción temática y temporal.

Este gran trabajo de investigación y búsqueda ha sido posible gracias al armónico matrimonio entre la investigación científica, la búsqueda archivística y las verificaciones directas en el terreno. El resultado perseguido ha puesto en confrontación disciplinas y mundos culturales diferentes y ha sabido demostrar, al mismo tiempo, el gran valor de los archivos de arquitectura y de cómo es posible propiciar diálogos entre archivos estructurados en modo diferente, pero cuyo común denominador está constituido por la valoración del documento custodiado. De esta manera ha sido posible escribir nuevas páginas de historia sobre la arquitectura colombiana, gracias a los numerosos documentos que antes los mismos autores y después los archivos han conservado y sabido transmitir a las generaciones futuras. Que estas nuevas páginas sean la continuación de historias innovadoras e interesantes.



## NOTAS

- 1 Contenido del Fondo Angiolo Mazzoni en el Museo Mart en Italia: 109 sobres, 31 archivadores, 23 carpetas, 20 tubos, 12 cajas (para un total de 575 fascículos, 487 diseños y paneles sueltos, 47 volúmenes, 21 álbumes, 1 cuaderno, 1 034 negativos sobre vidrio, 224 películas, 37 fotos de gran tamaño y 3 diplomas).

## REFERENCIAS

- AA. VV. 2003. *Angiolo Mazzoni (1894-1979): architetto ingegnere del Ministero delle comunicazioni*. Milán: Skira.
- Ceroni, Massimo y Carfagna, Donatella. 2013. *Guida al Centro di documentazione Angiolo Mazzoni*. Sabaudia: Comune de Sabaudia.
- Forti, Aldo. 1984. *Angiolo Mazzoni (1894-1979): architetto nell'Italia tra le due guerre*. Bologna: Grafis.
- Niglio, Olimpia. 2006. *Il nuovo Calambrone*. Milán: Electa.
- Niglio, Olimpia. 2016. The cultural policy in Italy and the innovations of the XXI century. En *Culturas Revista de Gestión Cultural*, Vol. 3, 1, UPV: 1-13.
- Niglio, Olimpia. 2017. *Angiolo Mazzoni, ingegnere e architetto italiano in Colombia (1948-1963)*. Rovereto: Museo Mart.
- Niglio, Olimpia (a cargo de). 2017. *Angiolo Mazzoni. Acercamiento de la cultura arquitectónica italiana en Colombia (1948-1963)*. Bologna: in riga edizioni.
- Romiti, Antonio. 2008. *Archivistica Generale, primi elementi*. Lucca: Civita Editoriale.

## SITIOS WEB

- Asociación Nacional de Archivos de Arquitectura Contemporánea, <http://www.aaa-italia.org/Mart> (consultada el 28 de mayo de 2017).
- Archivo del Novecento, <http://www.mart.tn.it/fondi> (consultada el 28 de mayo de 2017).
- Dirección General de Archivo, <http://www.archivi.beniculturali.it/> (consultada el 28 de mayo de 2017).
- Enciclopedia Treccani. Definición de la palabra «Archivo».
- <http://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/ARCHIVIO/> (consultada el 3 de junio de 2017)
- Fundación Archivo del Moderno, <http://www.arc.usi.ch/it/l-accademia/campus/archivio-del-moderno>, (consultada el 28 de mayo de 2017).
- Fundación Maxxi, <http://www.maxxi.art/centro-archivi/> (consultada el 4 de junio de 2017).

ALBERTO SALDARRIAGA ROA\*

ARCH  
COLECC  
ARQUIT  
LAS BIBL

**Fecha de recepción:** 21 de julio de 2017

**Fecha de aceptación:** 2 de octubre de 2017

**Sugerencia de citación:** Saldarriaga Roa, Alberto. 2017. Archivos, colecciones y arquitectura: las bibliotecas. *La Tadeo Dearte* 3(3), 134-151.

**doi:** <http://dx.doi.org/10.21789/24223158.1292>

ARCHIVES, COLLECTIONS AND ARCHITECTURE:  
LIBRARIES

# IVOS, IONES Y ECTURA: IOTECAS

\* **Alberto Saldarriaga Roa**

Decano de la facultad de Artes y Diseño de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano y director de la revista La Tadeo Dearte, Colombia.

[alberto.saldarriaga@utadeo.edu.co](mailto:alberto.saldarriaga@utadeo.edu.co)



## R E S U M E N

**EL ARTÍCULO TRATA** de manera somera la relación que existe entre los archivos, las colecciones y la arquitectura como el lugar que puede contenerlos. Se estudia específicamente el tema de la arquitectura de las bibliotecas, cuyo inicio puede encontrarse en Europa y en la América colonial en el interior de los edificios conventuales o monásticos. Es al final del siglo XVIII cuando emerge la concepción moderna del edificio-biblioteca como una entidad autónoma, la que se desarrolla ampliamente en los siglos posteriores. Se presta especial atención a algunos edificios representativos de la arquitectura de las bibliotecas construidos en Colombia en el siglo XX e inicios del XXI y se incluyen unos ejemplos, también representativos, de bibliotecas públicas alojadas en edificios de valor patrimonial.

## A B S T R A C T

**THE ARTICLE DEALS** with the relationship between archives, collections and architecture as the place that can contain them. The subject of library architecture is specifically studied, the beginning of which can be found in Europe and colonial America inside conventual or monastic buildings. It is at the end of the 18th century when the modern conception of the library-building emerges as an autonomous entity, which develops widely in subsequent centuries. Special attention is paid to some representative buildings of the architecture of the libraries built in Colombia in the 20th century and the beginning of the 21st century and some examples, also representative, of public libraries housed in buildings of heritage value are included.

**ARQUITECTURA DE BIBLIOTECAS**

ARCHITECTURE OF LIBRARIES

**SALAS DE LECTURA**

READING ROOMS

**PARQUES BIBLIOTECA**

LIBRARY PARKS

/KEYWORDS

**PALABRAS CLAVE**

# INGRESO

**UN ARCHIVO O COLECCIÓN**, cualquiera sea su naturaleza, requiere de un lugar, físico o virtual, para existir. Ese lugar puede ser tan simple como una repisa o tan complejo como una biblioteca, puede ser un muro, un mueble, un edificio o una nube.

¿En qué se diferencia una colección de un archivo? En principio comparten un mismo punto de partida, un origen primario e incluso una intención deliberada. En ambos casos se trata de reunir una serie de objetos, de la misma o de diferente clase. Un solo elemento puede dar origen a una colección, muchos de ellos requieren un archivo. Coleccionar es una actividad que comparten desde los individuos hasta las instituciones. Es común hablar de la «colección» de un museo, una biblioteca puede entenderse como una colección de libros, pero también es un archivo. La colección es una intención que tiene sus propias lógicas, el archivo es una forma especial de organización y almacenamiento. El mundo contemporáneo está lleno de archivos y colecciones, uno de mayor, otros de menos jerarquía, otros sin jerarquía. En reinterpretación de las ideas de Michel Foucault en *La arqueología del saber* (1984, 219), el mundo de las ideas es un inmenso archivo «de las cosas ya dichas».

La biblioteca es una de las grandes invenciones de la humanidad. Al igual que otras, su origen se pierde en el horizonte de la historia, hasta los orígenes de la civilización. En un horizonte más cercano aparece, como figura mítica, la Biblioteca de Alejandría, de la cual se ha escrito mucho y se sabe poco. Si bien no puede considerarse como la primera, de ella se sabe que se alojó en un edificio especial, el que fue posteriormente destruido. Antes y después de ella muchas otras debieron existir y se alojaron en recintos que, a la manera de cajas, guardaron con cuidado sus contenidos.

Si la etimología de la palabra «biblioteca» en lengua española deriva de términos latinos (*bibliotheca*) y griegos (*bibliothēke*) (Real Academia Española 2000), esto significa que ya desde la cultura helena se reconocía la presencia de recintos destinados a acoger aquellos documentos en los cuales se consignaba el pensamiento del momento. Se sabe de la existencia de bibliotecas en Roma y en Bizancio, sin tener claro cuál fue su lugar de residencia. En los monasterios medievales se alojaron grandes colecciones de documentos los que de un modo u otro nutrieron posteriormente el renacer de la cultura clásica. Las universidades, en su origen, estuvieron ligadas a la cultura de los libros y también dispusieron espacios para alojarlos en sus edificaciones.

El libro, después de la invención de la imprenta, se convirtió en uno de los protagonistas del saber en Occidente. Su presencia ha perdurado hasta el presente y posiblemente sobrevivirá a las predicciones de su posible desaparición a causa de la digitalización del pensamiento y su reducción a códigos binarios que difícilmente sustituyen la palabra impresa.



# PARÉNTESIS LITERARIO- CINEMATOGRAFICO

**JORGE LUIS BORGES** escribió un relato que puede considerarse como indispensable en cualquier reflexión poética sobre el sentido de una biblioteca: en su inicio Borges describe la arquitectura de la biblioteca:

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas. A izquierda y derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie; otro, satisfacer las necesidades fecales. Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hasta lo remoto. En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente, ¿a qué esa duplicación ilusoria?) (Borges 1956, 85-87).

Borges añade más adelante:

La Biblioteca existe *ab aeterno*. De esa verdad cuyo corolario inmediato es la eternidad futura del mundo, ninguna mente razonable puede dudar. El hombre, el imperfecto bibliotecario, puede ser obra del azar o de

los demiurgos malévolos; el universo, con su elegante dotación de anaqueles, de tomos enigmáticos, de infatigables escaleras para el viajero y de letrinas para el bibliotecario sentado, sólo puede ser obra de un dios. Para percibir las distancias que hay entre lo divino y lo humano, basta comparar estos rudos símbolos trémulos que mi falible mano garrapatea en la tapa de un libro, con las letras organizadas del interior: puntuales, delicadas, negrísimas, inimitablemente simétricas. (Borges 1956, 85-87).

Umberto Eco publicó en italiano, en 1980, su primera novela titulada *El nombre de la rosa*, cuya trama acontece en un monasterio encumbrado en lo alto de una montaña y distante del centro poblado más cercano. Allí acontecen una serie de muertes misteriosas, todas ellas relacionadas con el contenido de la biblioteca monacal. Dada la importancia del espacio del monasterio y en particular del «edificio» en el relato novelesco, Eco incluyó un plano general del monasterio en el que dicho edificio, la biblioteca, ocupa un lugar predominante. También incluye una ampliación detallada del edificio de la biblioteca.

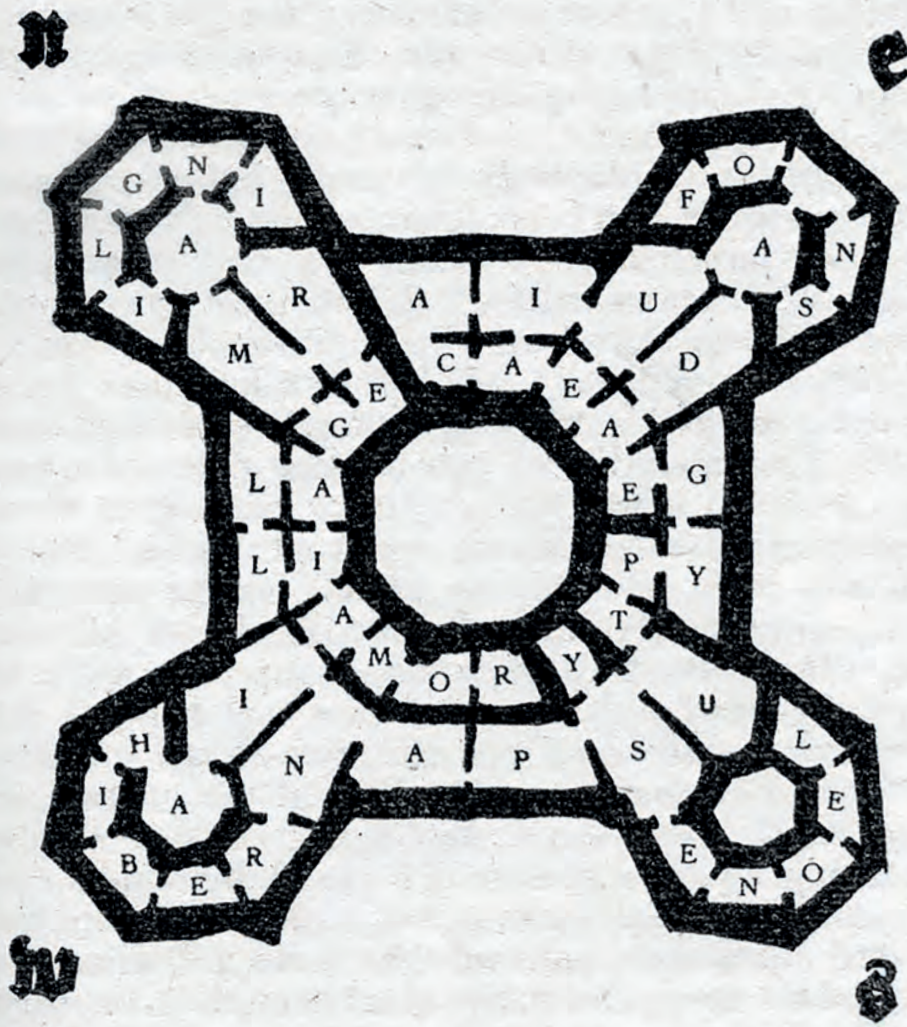
En la versión cinematográfica del cineasta Jean Jacques Annaud, se asumen esos planos como guía para la construcción cinematográfica de los espacios mencionados en la novela. La biblioteca, en el plano de Eco, recuerda la biblioteca de Borges y está formada por un volumen cuadrado del que sobresalen cuatro protuberancias hexagonales que confluyen en un vacío central octogonal. En el cine, el interior es visualizado como un espacio de múltiples niveles interconectados por escaleras, a la manera de M. C. Escher (Eco 1988).

# LA ARQUITECTURA DE LA BIBLIOTECA

**POR SIGLOS** las bibliotecas se alojaron en las edificaciones conventuales y monacales y también en los palacios de gobernantes interesados en el mundo del saber. La noción de «biblioteca pública» apareció algo más tarde, asociada al pensamiento ilustrado y convertida en una oferta abierta a la ciudadanía. Este giro en el papel de las bibliotecas puede asumirse como el inicio de una nueva categoría edilicia, el edificio-biblioteca, el que ha sido objeto de especial atención en el transcurso de los dos últimos siglos, no solo en Occidente sino en todo el mundo.

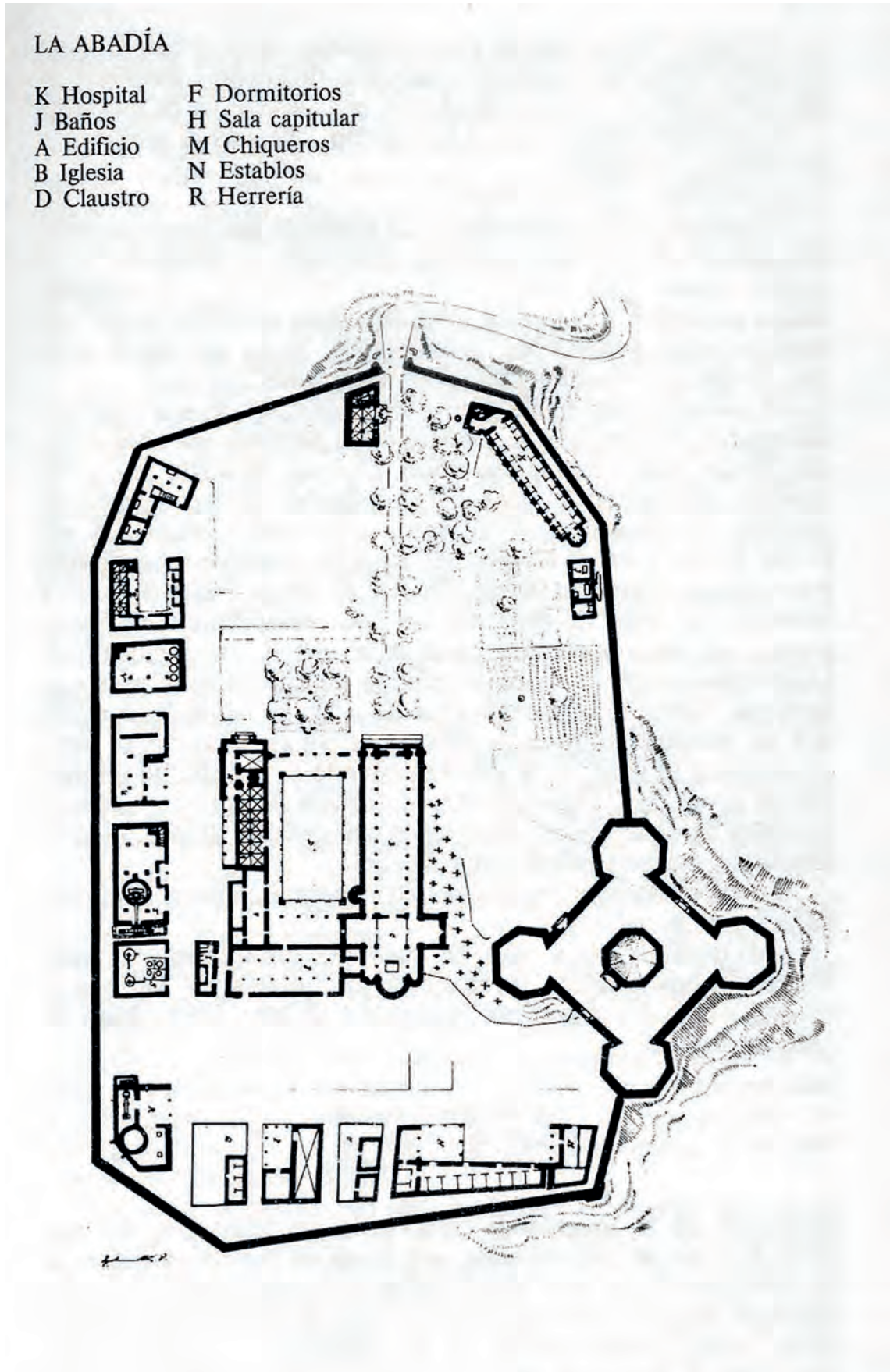
El edificio-biblioteca ya había aparecido en el siglo XVII en algunas ciudades universitarias europeas, en particular en las de Oxford y Cambridge. En la primera se encuentra la Biblioteca Bodleiana (Bodleian Library), cuyo primer edificio data de inicios del siglo XVII. En Cambridge se encuentra un ejemplo muy diferente, el de la Biblioteca de la Facultad de Historia, obra del arquitecto inglés James Stirling (1968). La imagen de este edificio, con su «cascada de vidrio» que ilumina la sala de lectura, se difundió ampliamente en su momento y se asoció a las ideas de la posmodernidad, en boga por esos años.

*The Name of the Rose*



387





El desarrollo del edificio-biblioteca autónomo, llevado a cabo en Europa en el siglo XIX, se basó inicialmente en planteamientos estéticos de tipo historicista, al tiempo que se resolvían problemas programáticos antes no tenidos en cuenta. Esto mismo sucedió con la arquitectura de los museos, de las salas de concierto y de otras edificaciones que se incorporaron en la vida de las ciudades como uno de los frutos de las nuevas estructuras sociales derivadas de la revolución industrial. La monumentalidad «a lo clásico» dio a estos nuevos edificios una presencia destacada en las ciudades. Algunos ejemplos se separaron de esa corriente y se orientaron hacia lo experimental. Uno de ellos fue la Biblioteca de Sainte Geneviève de París del arquitecto Henri Labrouste (1840), reconocida hoy por su experimentación técnica con las columnas metálicas que sostienen la cubierta de la sala de lectura.

Es precisamente la sala de lectura el espacio que despertó el interés de ingenieros y arquitectos desde que la biblioteca hizo presencia en las ciudades como una obra de arquitectura. Los arquitectos historicistas del siglo XIX acudieron a referentes de la antigüedad en los que existiesen espacios centrales de carácter especial. El Panteón de Roma inspiró más de un edificio bibliotecario, por ejemplo la biblioteca del Museo Británico en Londres, lo mismo que la basílica romana o el patio central de los antiguos claustros conventuales. La planta basilical, un rectángulo bordeado por estanterías o recintos, fue empleada profusamente, todo ello en construcciones simétricas y equilibradas. En la modernidad ese equilibrio se fracturó.

La arquitectura moderna está llena de bibliotecas, unas más ilustres que otras. En líneas generales, la biblioteca moderna se concibió como una gran caja interiormente organizada en, al menos, dos grandes secciones: el depósito de libros y la sala de lectura, junto con los espacios de apoyo administrativo y de servicios complementarios. Pasada la era de las cajas, las bibliotecas contemporáneas se muestran ahora como espacios lúdicos, en los que la lectura pierde algo de la solemnidad del pasado.

# LAS BIBLIOTECAS



[ Edificio Las Aulas, hoy Museo de Arte Colonial, Bogotá. Fotografía A. Saldarriaga R. ]

**EN COLOMBIA**, las bibliotecas también se originaron en los conventos coloniales en los que también se impartía la educación universitaria. De ellas se conservan más las colecciones que los espacios mismos. La primera biblioteca pública se fundó en 1777 durante el período virreinal y fue abierta al público por el virrey Manuel Antonio Flórez Maldonado. Fue un proyecto ilustrado y se abasteció con las colecciones de la comunidad jesuita, en ese momento expulsada del territorio ocupado por la Corona española.

Al llegar el gobierno republicano y en busca de una secularización de la educación, en 1822 se le dio a esa biblioteca una nueva organización y se cambió su nombre por el de Biblioteca Nacional, el que todavía se conserva.

La Biblioteca Nacional de Colombia, como muchas otras instituciones creadas por los gobiernos republicanos, ocupó varias sedes, entre ellas el claustro de Las Aulas que había sido parte del complejo conventual y educativo de



## EN COLOMBIA



[ Biblioteca Nacional, Bogotá. Fotografía A. Saldarriaga R. ]

San Bartolomé, en el centro de la capital de la República. La idea de construir un edificio propio se originó en la Ley 86 de 1928 que dispuso la construcción de un edificio para la Biblioteca y el Museo Nacionales (Niño Murcia 1991, 131). El proyecto arquitectónico original lo elaboró Alberto Wills Ferro en 1932 y fue ajustado para su construcción en la Dirección de Edificios Nacionales del Ministerio de Obras Públicas. Su inauguración se produjo en el marco de las celebraciones del Cuarto Centenario de la

Independencia de Colombia, el 20 de julio de 1938. Ese edificio es, en líneas generales, el que hoy se conserva, con algunas modificaciones importantes. Su traza original es simétrica, cuyo centro espacial fue la sala de lectura iluminada cenitalmente por una marquesina ornamentada. La sala de lectura es hoy un amplio vestíbulo destinado a eventos y exposiciones. El lenguaje formal del edificio tiene rasgos modernos, con detalles ornamentales Art Deco en el exterior y en el interior.



[ Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá. Fotografía A. Saldarriaga R. ]

Desde el punto de vista arquitectónico, un segundo ejemplo de interés es el conjunto actual de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República (BLAA). Su inicio es algo difuso. El banco se fundó en 1923 y en 1933 puso a disposición del público su colección bibliográfica. La primera sede propia fue auspiciada por Luis Ángel Arango, gerente de la entidad, quien comisionó su diseño a la firma Esguerra Sáenz Urdaneta Suárez. En este edificio se construyó una magnífica sala de lectura, con cubierta en una estructura reticular abovedada en concreto que permite la iluminación natural. En 1965, en una segunda etapa a cargo de la misma firma más el arquitecto Germán Samper Gnecco, se construyó además de espacios de lectura, almacenamiento y exposiciones, la pequeña sala de conciertos ovalada y cubierta con un cielo raso acústico en nervaduras de madera de complejo diseño. Con una tercera etapa, encargada a la firma del arquitecto Álvaro Rivera Realpe y la anexión de dos edificaciones más: el edificio Vengoechea y la Casa Republicana, la biblioteca completó la ocupación de toda la manzana comprendida entre las calles 11 y 12 y las carreras 5 y 6 del centro de Bogotá.

El conjunto arquitectónico de la BLAA es heterogéneo en su arquitectura. El primer edificio, el más interesante del conjunto, revela

una modernidad austera, derivada del manejo racional de la función y la técnica constructiva. El segundo edificio se presenta con un lenguaje arquitectónico diferente y contrastante con el primero en la apariencia exterior y en la textura de los materiales de fachada. La tercera etapa continúa con un lenguaje semejante, pero se presenta como un volumen completamente cerrado hacia el espacio público, lo que le valió algunas críticas en el momento de su inauguración.

La era de las bibliotecas públicas en Colombia es bastante más reciente. El inicio de los parques-biblioteca se sitúa en Bogotá, en la primera administración del alcalde Enrique Peñalosa Londoño, quien encargó las tres primeras: la de El Tunal en el parque que lleva ese mismo nombre (Suely Vargas, Marcia Wanderley y Manuel Guerrero, 1999-2002), la de El Tintal en un terreno abierto sobre la Avenida Ciudad de Cali, al suroccidente de la capital (Daniel Bermúdez, 2000) y la Virgilio Barco, en un predio incorporado al Parque Simón Bolívar (Rogelio Salmona y María Elvira Madriñán, 1999-2002). Cada una de ellas, además de cumplir satisfactoriamente con los requerimientos funcionales de sus contenidos, posee un carácter arquitectónico singular que se aprecia tanto en su volumetría como en su espacio interior.





[ Biblioteca El Tintal, Bogotá. Fotografía A. Saldarriaga R. ]



[ Biblioteca Virgilio Barco, Bogotá. Fotografía A. Saldarriaga R. ]





[ Biblioteca Julio Mario Santodomingo, Bogotá. Fotografía A. Saldarriaga R. ]



[ Biblioteca España, Medellín. Fotografía A. Saldarriaga R. ]



[ Biblioteca E. P. M. y Plaza de la Luz, Medellín. Fotografía A. Saldarriaga R. ]

Las salas de lectura de estas bibliotecas han sido concebidas de manera diferente. En la de El Tunal se divide en dos espacios, uno para adultos, distribuido en varias secciones, y uno para niños, situado en uno de los extremos del eje central. En la de El Tunal es un espacio de generosas proporciones localizado en el piso superior e iluminado naturalmente. En la Biblioteca Virgilio Barco la sala de lectura es de traza semicircular, de dos pisos de altura, bordeado por un estanque de agua.

Una última biblioteca pública construida en Bogotá es la que lleva el nombre del industrial Julio Mario Santodomingo (Daniel Bermúdez, 2010). La biblioteca propiamente dicha forma parte de un complejo cultural mayor, que incluye un gran teatro de herradura y un pequeño teatro-estudio. La gran sala de lectura, en este caso, es un espacio rectangular de doble altura, iluminado naturalmente desde arriba y desde los costados.

En Medellín, bajo la administración de Sergio Fajardo, se adoptó y adecuó el modelo del parque biblioteca y se encargaron por concurso tres de ellas: la biblioteca de La Quintana (Ricardo La Rotta, 2004), y las de La Ladera o León de Greiff y la biblioteca España (Giancarlo Mazzanti, 2007).

Una cuarta biblioteca fue encargada al arquitecto japonés Hiroshi Nahito, quien estuvo acompañado por el arquitecto John Octavio Ortiz y el equipo de la Empresa de Desarrollo Urbano de Medellín. Su arquitectura se desarrolla en forma de pabellones que bordean un gran patio. Sus formas, con sus muros blancos y sus cubiertas inclinadas en cerámica, evocan una arquitectura atemporal. En la misma ciudad se construyó la

biblioteca de las Empresas Públicas Municipales (EPM), en un edificio de audaz perfil urbano proyectado por Felipe Uribe de Bedout, que se integra en el conjunto artístico-arquitectónico de la Plaza de la Luz, y cuyos autores son Luis Fernando Peláez y Juan Manuel Peláez.

Un caso atípico es la biblioteca de Guanas, una localidad del municipio de Inzá, en el departamento del Cauca. El arquitecto Simón Hosie se radicó en el lugar y desarrolló su idea, previamente planteada como tesis de grado para la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, en conjunto con miembros de la comunidad, con la cual realizó la construcción. El espacio interior, con sus estructuras de guadua, es al mismo tiempo vernacular y contemporáneo.

No todo es nuevo en la arquitectura de las bibliotecas colombianas. En las últimas décadas algunas de ellas se han alojado en edificaciones patrimoniales recuperadas. Por ejemplo, la biblioteca Bartolomé Calvo del Banco de la República en Cartagena se aloja en la que fue la sede del Banco de Bolívar, un edificio republicano de corte neoclásico (Nicolás Samer, 1907). En Armenia se recuperó la antigua estación de ferrocarril como Biblioteca Departamental del Quindío. En Barranquilla la biblioteca se incorporó al antiguo edificio de la Aduana (Leslie Arbouin, 1921), como parte de un centro cultural que incluye otras actividades, y en Cúcuta la Biblioteca Pública Departamental se aloja en el conjunto de edificaciones del antiguo hospital de San Juan de Dios. Varias de las antiguas estaciones del ferrocarril se han habilitado como bibliotecas municipales.

# SALIDA

**EL TEMA DE ARCHIVOS** y colecciones del cual forma parte el capítulo de las bibliotecas es de una gran riqueza investigativa y documental. Este texto se ha concentrado en el tema de la arquitectura de las bibliotecas en distintos tiempos y lugares y en especial en Colombia. Quedan pendientes muchos otros temas en los que la relación contenido-contenedor presenta ejemplos de interés por su arquitectura. Ya se ha mencionado el tema de los museos y sus colecciones y de la necesidad de alojarlos en edificios representativos. De la misma manera los archivos documentales, gráficos, fotográficos, filmicos e incluso digitales también requieren espacios arquitectónicos adecuados, más aún cuando algunos de ellos corren el riesgo de desaparecer. Esta es tan solo una primera y rápida aproximación.

[ Biblioteca Bartolomé Calvo, Cartagena. Fotografía A. Saldarriaga R. ]







[ Aduana de Barranquilla. Fotografía A. Saldarriaga R. ]

## REFERENCIAS

- Borges, Jorge Luis. 1956. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Eco, Umberto. 1988. *El nombre de la rosa*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Foucault, Michel. 1984. *La arqueología del saber*. México D. F.: Editorial Siglo XXI.
- Niño Murcia, Carlos. 1991. *Arquitectura y Estado*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Real Academia Española. 2000. *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Madrid: Real Academia Española.

**\_G A L**

ERÍA



ANDRÉS ÁVILA GÓMEZ\*

# LA EVOLUCIÓN DE UN MUSEO DE ARQUITECTURA

LA GALERIE D'ARCHITECTURE MODERNE ET CONTEMPORAINE  
EN LA CITÉ DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE

# The Evolution of an Architecture Museum

## The Galerie d'Architecture Moderne et Contemporaine at the Cité de l'Architecture et du Patrimoine

**Fecha de recepción:** 19 de octubre de 2017

**Fecha de aceptación:** 25 de octubre de 2017

**Sugerencia de citación:** Ávila Gómez, Andrés. 2017. La evolución de un museo de arquitectura. *La Tadeo Dearte* 3(3), 154-171. **doi:** <http://dx.doi.org/10.21789/24223158.1288>

---

\* **Andrés Ávila Gómez**

Investigador asociado del Centre de recherche HiCSA – Histoire culturelle et sociale des arts,  
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

<http://orcid.org/0000-0003-3883-2737>

[andresavigom@gmail.com](mailto:andresavigom@gmail.com)

**CONSTRUIDO ENTRE** 1876 y 1878 (antiguo Palais du Trocadéro) en la colina de Chaillot, intervenido radicalmente entre 1935 y 1937, y renovado desde finales de los años 1990 hasta su apertura definitiva en 2007, el Palais de Chaillot representa en sí mismo un ejemplo de evolución de la arquitectura en diferentes épocas, un verdadero símbolo de la historia de la arquitectura francesa durante el último siglo y medio.

El edificio conocido inicialmente como Palais de Trocadéro, concebido por el arquitecto Gabriel Davioud (1823-1881) y el arquitecto e ingeniero Jules Bourdais (1835-1915), con motivo de la Exposición Universal realizada en París en 1878, fue intervenido radicalmente en 1936 según el proyecto de los arquitectos Jacques Carlu (1890-1976), Louis-Hippolyte Boileau (1878-1948) y Léon Azéma (1888-1978), para reabrir sus puertas en el marco de la Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne de 1937, cuando pasaría a ser llamado oficialmente Palais de Chaillot.

El segundo nivel del ala oriental del Palais de Chaillot –las dos alas se conocen como: oriental o Paris, occidental o Passy– alberga desde hace una década la galería en la cual la Cité de l'Architecture et du Patrimoine expone sus colecciones de arquitectura de los siglos XIX al XXI: la Galerie d'Architecture Moderne et Contemporaine.

Desde su gestación en 1997 –bajo la iniciativa del historiador de la arquitectura, Jean-Louis Cohen, en la misma línea del proyecto planteado en 1994 por Jean-Marie Pérouse de Montclos para crear un Centre National du Patrimoine–, y su aprobación en febrero de 1998, la Cité de l'Architecture et du Patrimoine ha constituido progresivamente una colección que incluye todo tipo de objetos representativos de proyectos mayores de la arquitectura francesa moderna y

contemporánea: maquetas, fotografías, planos, dibujos, videos, entre otros.

Esta institución, heredera directa del Musée de Sculpture Comparée –creado en 1882 y que cambiaría su nombre en 1937 por el de Musée des Monuments Français–, está organizada actualmente en torno a cinco departamentos: Colecciones, Creación Arquitectónica, Desarrollo Cultural, Formación y Fuentes Documentales.

El departamento de Colecciones, dirigido desde 2014 por la Conservatrice en chef Corinne Bélier, comprende además de la Galerie d'Architecture Moderne et Contemporaine, otro importante espacio de exposición de elementos arquitectónicos: la célebre Galerie des Moulages, en la cual se presentan al público miles de reproducciones en yeso principalmente de objetos de arquitectura y escultura medieval, y de las catedrales góticas, así como la colección de maquetas históricas.

La labor de difusión de una historia y una cultura arquitectónica nacional está dirigida a todo tipo de público, usando para ello herramientas como las visitas virtuales disponibles a través de la página web de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine: justamente con motivo de la primera década de la Galerie d'Architecture Moderne et Contemporaine, es posible acceder virtualmente a dos recorridos temáticos: «Proyectar y construir» (Concevoir et Bâtir) y «Arquitectura y sociedad» (Architecture et Société).

De igual modo, la Galerie sirve como escenario para la realización regular de exposiciones en torno a la obra de arquitectos, urbanistas, ingenieros, y decoradores cuyos archivos son conservados principalmente en el Centre d'Archives d'Architecture du XXe siècle, principal centro de archivos de arquitectura en Francia, actualmente bajo la tutela de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine.





Fig. 6. — *La construction de l'aile Paris. (novembre 1936).*

#### **La construction des ailes.**

Il s'agissait de doubler les surfaces des ailes où seront aménagés plusieurs musées. En fait on a plus que doublé la surface des musées puisque celle-ci passe de 16.046 m<sup>2</sup> à 45.364 m<sup>2</sup> tandis que le volume des agrandissements s'élève à 258.421 m<sup>3</sup>. En définition les musées disposeront d'un accroissement de surface égal à 29.316 m<sup>2</sup> chiffre sur lequel il n'est pas besoin d'insister.

Les nouvelles salles dont la largeur de 13 m. est égale à celle des anciennes salles s'étendent à l'intérieur de l'ellipse dessinée par les deux ailes. L'ossature est en béton armé et le cloisonnement intérieur en briques creuses. Les poteaux extérieurs alternent avec de hautes baies continues pour les deux étages et qui au nombre de vingt-sept pour chacune des deux ailes donnent à l'ensemble une élégance que la régularité ne détruit pas. Pour l'étage inférieur qui est sous-sol du côté de la place et galerie du côté des jardins, les baies sont plus nombreuses et plus petites ; elles ont reçu cependant tous les soins des architectes puisqu'elles éclairent une véritable galerie où sera installé l'un des musées.

La toiture des ailes est en terrasse mais de nombreux lanterneaux laissent passer la lumière si nécessaire aux musées. Les revêtements extérieurs de l'ancienne partie des ailes ont été enlevés et l'ensemble a reçu un revêtement d'un aspect très séduisant en pierre lisse d'une belle couleur jaune-rose. Toutes les huisseries sont métalliques ; les escaliers sont nombreux et largement conçus.

#### **Les pavillons de tête.**

Nous nous bornerons à décrire maintenant l'un de ces deux pavillons de structure imposante qui, ainsi qu'on l'a vu plus haut, ponctuent les ailes du Palais de chaque côté du grand passage central.

Chacun de ces deux pavillons constitue un vaste édifice dont la façade sur les jardins et la place du Trocadéro mesure 42<sup>m</sup>50 et 67<sup>m</sup>90 le long du grand passage.

Le rez-de-chaussée de ces pavillons sert d'entrée à la fois pour les musées aménagés dans les ailes et pour le théâtre, aussi les problèmes soulevés par la circulation des visiteurs et des spectateurs ont-ils été très étudiés. De la place on accède au pavillon par un vaste porche composé de trois larges baies de 4<sup>m</sup>30 chacune qui s'ouvrent au haut d'un perron de 17<sup>m</sup>80 de largeur. Sur une sorte de péristyle large de 16<sup>m</sup>80, les portes d'entrée donnent accès au grand hall : A gauche l'agence des travaux, en face le grand vestibule du musée de sculpture comparée et à droite les grands escaliers qui donnent accès au théâtre.

Ces escaliers ont 6<sup>m</sup>40 de largeur et chacune des deux volées a 24 marches douces d'un giron de 0<sup>m</sup>35 et d'une hauteur de 0<sup>m</sup>15. Seuls les grands piliers du vestibule du musée et ses huit colonnes centrales restent comme vestiges de l'ancien musée. Ceci démontre que la surface des nouveaux pavillons est quadruple de celles des anciens (fig. 7).

Pour accéder du rez-de-chaussée au premier étage de nombreux escaliers et ascenseurs ont été

[ Página del artículo dedicado a los trabajos realizados en el antiguo Palais de Trocadéro (nuevo Palais de Chaillot), que muestra una foto del estado de la obra de remodelación del ala Paris, en noviembre de 1936. En el artículo se señala que el área construida dedicada a los museos en las dos alas –Paris y Passy– pasará después de los trabajos realizados de 16 046 m<sup>2</sup> a un total de 45 364 m<sup>2</sup>. ]

Fuente: *La Technique des Travaux*, marzo 1937, 132.







[ Vista noroccidental del pabellón principal del ala «Paris» del Palais de Chaillot, sobre la plaza de los Derechos del Hombre, y al fondo la Torre Eiffel. Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2017. ]



[ Vista sur del pabellón principal del ala «Paris», (en dirección a la Torre Eiffel), en cuyo frontón se aprecia una de las cuatro inscripciones encargadas expresamente al escritor francés Paul Valéry : «Il dépend de celui qui passe / Que je sois tombe ou trésor / Que je parle ou me taise / Ceci ne tient qu'à toi / Ami n'entre pas sans désir». Frente al pabellón : la estatua de Apollon musagète realizada por Henri Bouchard. Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2017. ]

[ Fachada occidental del pabellón principal del ala «Paris» del Palais de Chaillot, sobre la plaza de los Derechos del Hombre. Sobre la plaza, cada uno de los dos pabellones está flanqueado por cuatro estatuas de bronce dorado realizadas por diferentes artistas. En la foto se aprecian las cuatro estatuas del ala París: La Jeunesse de Alexandre Descatoire, La Flore de Marcel Gimond, Le Matin de Pryas, y La Campagne de Paul Cornet. Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2017. ]

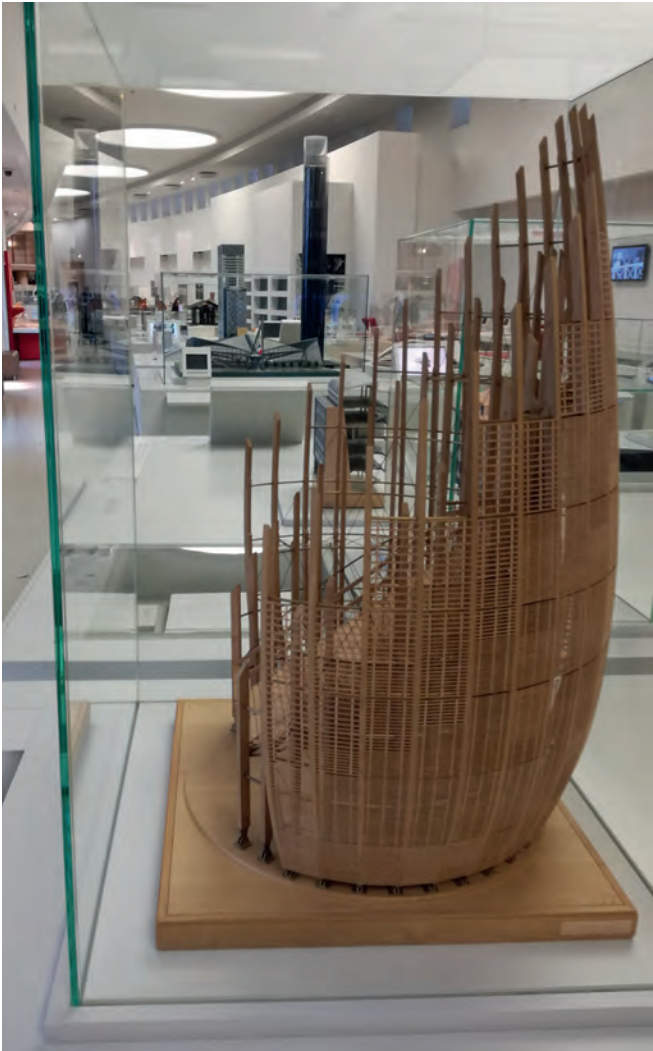






IL DÉPEND DE CELUI QUI PASSE  
QUE JE SOIS TOMBE OU TRÉSOR  
QUE JE PARLE OU ME TAISE  
CECI NE TIENT QU'À TOI  
AMI N'ENTRE PAS SANS DESIR





[ Maqueta del Centre Culturel Tjibaou (Nouméa) diseñado por Renzo Piano. Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2017. ]



[ En primer plano: maqueta de la Tour Nobel construida en el sector de La Défense al occidente de París, diseñada por Jean de Mailly, Jacques Depussé y Jean Prouvé; atrás se observa la maqueta del proyecto –no construido– de la Tour Sans Fins, diseñado por Jean Nouvel con Ibos y Cattani. Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2017. ]





[ Maqueta, dibujos y modelos geométricos para la volumetría del proyecto para el *showroom* Citroën ubicado en la avenida de los Champs Elysées, más conocido como C42 y diseñado por Manuelle Gautrand. Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2017. ]

[ Maquetas que muestran detalles espaciales y constructivos del espacio interior de la *Bibliothèque Sainte Geneviève* (París) diseñada por Henri Labrouste. Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2017. ]





[ Vista general de la parte occidental de la Galerie d'Architecture Moderne et Contemporaine; al fondo se observa la réplica a escala de un modelo de apartamento de la Unité d'habitation de Marseille diseñada por Le Corbusier. En primer plano, maqueta del complejo turístico de La Grande Motte (en la región de Occitania), diseñado por Jean Balladur. Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2017. ]





[ Vista general de la parte oriental de la Galerie d'Architecture Moderne et Contemporaine; al fondo sobresale la maqueta del proyecto –no construido– de la Tours Sans Fin, diseñado por Jean Nouvel. En primer plano, maqueta del modelo de piscinas Tournesol. Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2017. ]



[ Vista de una zona de la Galerie d'Architecture Moderne et Contemporaine, dedicada exclusivamente a proyectos de vivienda. Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2017. ]





[ Maqueta de la Maison du peuple de Clichy ; al fondo se observa la réplica a escala de un modelo de apartamento de la Unite d'habitation de Marseille diseñada por Le Corbusier. Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2017. ]



[ Maqueta de la Maison du peuple de Clichy (comuna al nor-occidente de París), edificio construido entre 1935 y 1939, diseñada por Marcel Lods, Eugène Beaudouin, Jean Prouvé y Vladimir Bodiansky. Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2017. ]



[ Vista de la exposición dedicada a la obra del arquitecto André Bruyère, presentada en junio- noviembre de 2012, en la Galerie d'Architecture Moderne et Contemporaine. ]

**Fuente:** Cité de l'Architecture et du Patrimoine/Archives d'architecture du XX siècle.



[ Paneles con planos y dibujos originales, acompañados por publicaciones y maquetas del arquitecto André Bruyère, en la exposición dedicada a su obra y presentada en junio-noviembre 2012, en la Galerie d'Architecture Moderne et Contemporaine. ]

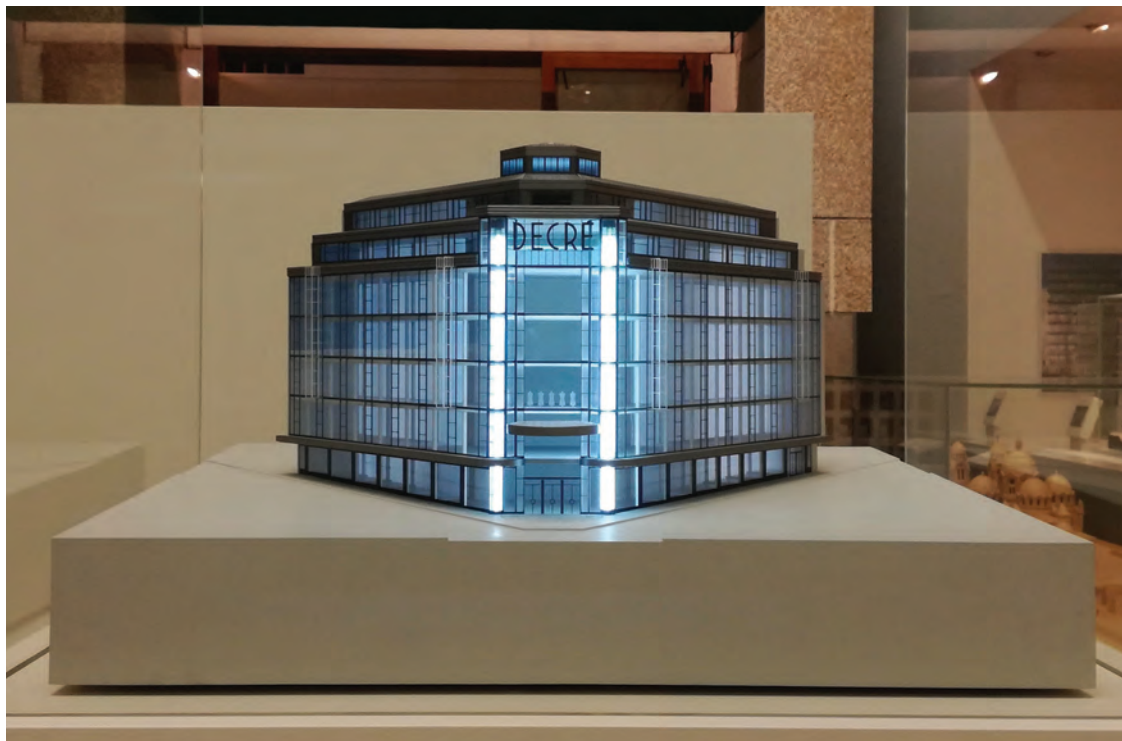
**Fuente:** Cité de l'Architecture et du Patrimoine/Archives d'architecture du XX siècle.





[ Vista del inicio de la Exposición dedicada a la obra del arquitecto Georges-Henri Pingusson (1894-1978), presentada en febrero - mayo de 2018 en la Galerie d'architecture moderne et contemporaine. Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2017. ]





[ Maqueta del edificio de los Magasins Decré en Nantes, construido en 1931 (en un tiempo récord de 100 días gracias a la utilización de materiales prefabricados), del arquitecto Henri Sauvage. Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2017. ]



[ Maquetas de tres célebres proyectos de vivienda en París. De izquierda a derecha: el inmueble del n° 14 rue Guynemer construido entre 1925 y 1928, del arquitecto Michel Roux-Spitz; el inmueble del n° 25 bis rue Franklin construido entre 1903 y 1904, de los arquitectos Auguste y Gustave Perret; y el inmueble del n° 1 boulevard Saint Michel construido en 1860, del arquitecto Gustave Lecomte. Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2017. ]



[ Vista general de la Galerie d'architecture moderne et contemporaine. Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2017. ]

## REFERENCIAS

- Cohen, Jean-Louis y Claude Eveno. 2001. *Une cité à Chaillot: avant-première*. Besançon: Editions de l'Imprimeur.
- Gournay, Isabelle. 1985. *Le nouveau Trocadéro*. Lieja/Bruselas: Mardaga/IFA.
- Huet, Bernard. 1976. Editorial : Plaidoyer pour un musée d'architecture moderne. *L'Architecture d'Aujourd'hui* 5 (188).
- Ory, Pascal. 2006. *Le Palais de Chaillot*. Arles: Actes Sud/Aristeas.
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie. 1994. *Paris. Le guide du patrimoine*. Paris: Hachette/Ministère de la Culture.
- Seitz, Frédéric. 2005. *Le Trocadéro: les métamorphoses d'une colline de Paris*. Paris: Belin.
- Texier, Simon. 2009. *L'architecture exposée. La Cité de l'architecture et du patrimoine*. Paris: Découvertes Gallimard.

## SITIOS WEB

- Página oficial de las colecciones de la Galerie d'Architecture Moderne et Contemporaine  
<https://www.citedelarchitecture.fr/fr/article/collections-de-la-galerie-darchitecture-moderne-et-contemporaine>
- Visita virtual de la Galerie d'Architecture Moderne et Contemporaine (Sección Arquitectura y sociedad)  
<https://www.citedelarchitecture.fr/fr/visite-virtuelle/visite-virtuelle-de-la-galerie-moderne-architecture-et-societe>
- Visita virtual de la Galerie d'architecture moderne et contemporaine (Sección Proyectar y construir)  
<https://www.citedelarchitecture.fr/fr/visite-virtuelle/visite-virtuelle-de-la-galerie-darchitecture-moderne-concevoir-et-batir>



La revista **LA TADEO DEARTE** (<http://dx.doi.org/10.21789/issn.2422-3158>) es una publicación periódica en formato impreso y digital, de acceso abierto, cuya finalidad es convertirse en un espacio de discusión de la teoría, la historia y la crítica en el arte y el diseño, con énfasis en Latinoamérica. Este medio de difusión le apunta a ser el catalizador entre académicos especialistas y el público educado y general.

**LA TADEO DEARTE** acepta trabajos de investigación y de reflexión en cualquier idioma y se centra en los siguientes campos, sin excluir otras propuestas:

Arquitectura | Arte | Artes visuales y escénicas | Ciudad | Cultura visual | Diseño de producto | Diseño gráfico | Diseño industrial | Diseño de modas y vestuario | Paisajismo | Patrimonio

Los interesados en publicar en **LA TADEO DEARTE** deben tener en cuenta las siguientes indicaciones, de manera cuidadosa, antes de enviar sus propuestas. La recepción de artículos es permanente.

# GUÍA GENERAL PARA AUTORES

## CLASIFICACIÓN DE ARTÍCULOS PUBLICABLES

Los interesados en publicar en **LA TADEO DEARTE** deben tener en cuenta las siguientes indicaciones, de manera cuidadosa, antes de enviar sus propuestas. Se publican manuscritos originales e inéditos, que respondan a las tipologías que se describen a continuación:

- Artículo de investigación científica y tecnológica:** en este texto se deben presentar, detalladamente, los resultados originales de proyectos de investigación ya finalizados.
- Artículo de revisión:** en este documento se recoge un análisis integrado y original sobre los resultados de investigaciones publicadas y no publicadas, con la idea de registrar avances y tendencias de desarrollo.
- Artículo de reflexión derivado de investigación:** este escrito original aborda, desde una posición analítica o interpretativa del autor y a través de fuentes originales, los resultados de una investigación ya finalizada.
- Reseñas:** se refiere a una descripción de uno o varios libros de temática similar. El texto debe concluir con una reflexión crítica para el campo académico.
- Artículo de reflexión no derivado de investigación:** este documento recoge la postura del autor, de una mesa de discusión o del entrevistado sobre una cuestión relevante para el tema de la edición abierta.
- Reporte de casos:** se trata de un texto en el que se describe y analiza con sentido crítico una obra o un proyecto específico, y se relaciona con el tema de la edición en curso.
- Recopilatorio gráfico:** se refiere a trabajos inéditos de fotografía o ilustración, que se ajustan al tema de la edición en curso.

## PROCESO EDITORIAL

Este proceso puede tardar, aproximadamente, diez semanas.

Se publican manuscritos originales e inéditos, que respondan a las tipologías que se describen a continuación:

- Envío de material**  
Los autores deben remitir el documento que contiene el artículo y el paquete de imágenes en formato de compresión a

nuestro sistema de gestión editorial OJS en <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/ltd>. Una vez verificada la documentación y el cumplimiento de los parámetros, los autores deberán diligenciar y enviar el formato de autorización de arbitraje ciego (para artículos de las categorías 1, 2 y 3) o de evaluación (para las tipologías 4, 5, 6 y 7) para ser incluidos en la siguiente fase de evaluación.

- Evaluación**  
Los manuscritos recibidos son revisados por el editor; aquellos que considere viables son discutidos y valorados por el director y el Comité Editorial. Los artículos aprobados por este comité y que se clasifiquen en las tipologías 1, 2 y 3 se evalúan por, como mínimo, un árbitro externo bajo el criterio de “doble ciego”: los archivos son anonimizados antes de ser enviados a estos evaluadores, que también son anónimos para los autores. El árbitro envía al editor un formulario de evaluación en el que especifica si el artículo es susceptible de publicación, aceptado sin condiciones, con ligeras modificaciones o con modificaciones importantes. El editor comunica a los autores las recomendaciones y los comentarios de los árbitros.  
Para el caso de las obras recibidas que se clasifiquen en las tipologías 4, 5, 6 y 7, son valoradas y aprobadas o rechazadas por el director y el Comité Editorial. El editor se encarga de notificar a los autores.

- Aceptación**  
Todos los manuscritos aceptados pasan por un proceso de corrección de estilo del texto y de maquetación final del artículo completo. Este proceso debe ser verificado y aceptado por los autores para la publicación definitiva.

## PREPARACIÓN DE DOCUMENTOS

Aunque se aceptan textos en cualquier idioma, aquellos aceptados para publicar se traducirán al español. Los artículos y reseñas deben cumplir con el formato y la configuración indicados a continuación: documento en Word, tamaño A4, con márgenes de 2,5 cm por lado. El texto debe tener como fuente Times New Roman, tamaño 12, interlineado 1,5, justificación completa y párrafos sin sangría.

Cada contribución, para el caso de los artículos y las reseñas, debe contener las siguientes secciones: 1. Título en español, inglés y,

preferiblemente, portugués; 2. Resumen en español, inglés y, preferiblemente, portugués, con una extensión que no supere las 150 palabras; 3. Entre tres y ocho palabras clave, en español, inglés y, preferiblemente, portugués; 4. Cuerpo: texto e imágenes; 5. Anexos; 6. Agradecimientos (opcional); y 7. Referencias bibliográficas.

- Autores:** en la primera página debe aparecer 1. el título del artículo (español, inglés y, preferiblemente, portugués); 2. nombres y apellidos de cada autor junto con el grado académico más alto (MD, PhD, Magíster), rango académico (profesor titular, asociado, asistente, instructor, MD estudiante de posgrado) y la institución, departamento o sección a la cual pertenece; dirección postal; correo electrónico; registro en OrcID y Google Académico.
- El texto:** se recomienda que el cuerpo del texto esté dividido en, al menos, las siguientes secciones: introducción, antecedentes, métodos, resultados, discusión de resultados, conclusiones, agradecimientos (si procede) y referencias citadas. El texto podrá estructurarse en segmentos, organizados a partir de títulos primarios, secundarios y terciarios.
- Referencias bibliográficas:** se deben incluir todos los textos citados en el artículo o reseña, y deben seguir el estilo de citación del *Manual de estilo de Chicago*.
- Material gráfico y multimedia:** las tablas, imágenes, gráficos, fotografías y demás deben mencionarse en el texto y enumerarse en coherencia a su aparición. Es indispensable mencionar la fuente de la que fue tomado dicho material, incluso si es resultado del estudio presentado. En caso de que el material pertenezca a un tercero, se debe anexar el permiso de uso que remite el titular de los derechos patrimoniales.  
Las tablas y los gráficos deben tener un encabezado apropiado y este no debe tener notas aclaratorias ni referencias. De ser necesarias, las referencias deben ir en el pie de tabla.  
Las imágenes deben enviarse en formatos bitmap (\*.bmp), GIF (\*.gif), JPEG (\*.jpg), TIFF (\*.tif), con una resolución mínima de 300 dpi. Si se envían fotografías de personas, se debe enviar la autorización para su publicación.

**L A T A D E O D E A R T E**  
ARTE | ARQUITECTURA | DISEÑO | PUBLICIDAD



PRÓXIMA EDICIÓN:  
**LA IMAGEN**

**LA TADEO DEARTE 3 SE TERMINÓ DE EDITAR  
EN EL MES DE DICIEMBRE DE 2017.**

